

MARIA A. ROCA MUSSONS

LA CITTÀ DI BARCELLONA:
SPAZIO BUCOLICO-CORTESE
NEL ROMANZO DI ANTONIO DE LO FRASSO
“LOS DIEZ LIBROS DE FORTUNA D'AMOR”

Antonio de Lo Frasso¹, autore del romanzo pastorale *Los diez li-*

I. Non esiste una biografia documentata su questo autore. I pochi elementi che forniscono particolari biografici sul Lo Frasso li offre l'autore stesso sia all'interno delle articolazioni paratestuali (il termine viene usato nell'accezione proposta da Gérard Genette in *Palimpsestes*, Paris, 1982), che affiancano le sue opere, sia riponendole esplicitamente o implicitamente nel tessuto letterario, in molti casi dichiaratamente autobiografico. Le sue opere sono:

— *Los mil y doscientos conseios / y avisos discretos sobre los siete grados y estamentos / de nuestra humana vida, para bivar en / servicio de Dios, y honra del Mundo y en el principio / del presente libro el verdadero discurso de la gloriosa / victoria que N. S. Dios ha dado al Sereniss. don / Joan d'Austria contra l'armada Turquesca / Dirigido el discurso al Muy Illustre conde de Sorris, y los cōseios a dos / Hijos del Autor, compuesto por Antonio delo Frasso, Militar, Sardo de la ciudad de Lalguer / En Barcelona, 1571.*

La lettera con la quale da inizio al manualetto è indirizzata “A mis carísimos hijos Alfonso y Cipión delo Frasso”, e la giustifica scrivendo che deve fare in questo modo “por hallarme al presente tan lejos de vuestra vista como veis, que sin peligro de muerte no puedo ir a veros por estar en medio el fiero golfo de León, y por haber de residir algunos años en esta ciudad por más servicio de Dios y descanso de nuestra casa y de vosotros; y como el pasar la mar sea cosa tan incierta librar de su ira la corta vida, me ha parecido antes enviaros la presente”, ribadendo “quen mi ausencia vuestra madre y aquellos no an faltado ni faltarán de acordaos, lo que conviene...”.

— *Los Diez Li/bros de Fortuna d'Amor / compuestos por Antonio delo Frasso, militar, sar/do de la ciudad de Lalguer, donde hallaran los / honestos y apazibles amores del pastor Frexano, / y de la hermosa pastora Fortuna, con mucha varie/dad de invenciones poeticas historiadas. Y la sabro/sa historia de don Floricio, y de la pastora / Argentina. Y una invención de Ju/stas reales y tres Triumphos de damas. / Dirigido al illmo. S. don Luis de Carroz y de Centellas, conde / de Quirra, y señor de las*

*bro*s de Fortuna d'Amor, pubblicato a Barcellona nel 1573², fu para-

baronías de Centellas. / Impreso en Barcelona / En casa de Pedro Malo, Impressor, con licen/cia de su Señoría Reverendissima.

Nella chiusa si legge: "Fue impreso el presente libro en casa de Pedro Malo, impressor de libros, acabose el primero de Março año del Señor 1573." A pagina 340 vi si trova un componimento dal titolo "Testamento de amor", contenente un acrostico che dichiara: "Antony de lo Frasso sart de lalguer me fecyt estant en Barselona en l'any myl y synchsents setanta y dos per dar fy al present libre de Fortuna de Amor compost per servysy del Ylustre y My senor conde de Quyrra Q."

Setacciando il materiale paratestuale e le informazioni biografiche testuali esplicite, possiamo stabilire che si tratta di un piccolo feudatario non nobile ("militar"), la cui provenienza risale verosimilmente alla classe borghese facoltosa. È sardo e più precisamente di Alghero. Nel 1571 si trova a Barcellona. È maritato e la sua famiglia risiede ad Alghero. Ha due figli. La sua premura per essi non gli fa dimenticare gli interessi della famiglia. Un oscuro motivo lo trattiene così come la paura della traversata in mare. Publica due opere a Barcellona, nel 1571 e nel 1573. Sono le uniche date che i testi ci forniscono. Non sappiamo quando è nato né quando muore. Ignoriamo le sue attività all'in fuori di questo periodo di scrittura. Altri elementi appariranno nel romanzo *Los diez libros de Fortuna d'Amor* che ci occuperà, giocando ambiguamente tra la trasparenza e l'opacità del segno, e qualcosa verremo a sapere o a immaginare di questo insolito personaggio.

Gli studiosi che si sono occupati di questo aspetto sono: G. Manno, *Storia di Sardegna*, III, Torino, 1826, pp. 503 e ss.; P. Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, II, Bologna, 1837, pp. 105-106; P. Martini, *Biografia sarda*, II, Cagliari, 1838, pp. 235 e ss.; G. Siotto-Pintor, *Storia letteraria di Sardegna*, III, Cagliari, 1844, p. 122; E. Toda y Güell, *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid, 1890, pp. 207-208; R. Truffi, *Antonio Frasso, poeta sardo del secolo XVI*, "Bullettino bibliografico sardo", 1903, pp. 1 e ss.; M. A. Carrone, *Un poeta sardo in due opere di Cervantes*, "Fanfulla della domenica", XXXIII, 9, 1911, pp. 3-4; E. Pilia, *Romanzi e romanziere in Sardegna*, II, Cagliari, 1924, pp. 6-8, e *La letteratura narrativa in Sardegna*, I, Cagliari, 1926, pp. 5 e ss.; D. Scano, *La Sardegna e le lotte Mediterranee nel XVI secolo*, "Archivio storico sardo", XX, 1936, pp. 3 e ss.; F. Alziator, *Storia della letteratura di Sardegna*, Bologna, 1954, pp. 85 e ss.; *Enciclopedia universal ilustrada*, voce "Lofrasso", XXX, Bilbao-Madrid-Barcelona, 1958, pp. 1406-1407; J. Arce, *España en Cerdeña*, Madrid, 1960, pp. 144 e ss.; F. E. de Tejada, *Cerdeña hispánica*, Sevilla, 1960, pp. 53-55; F. Meregalli, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, II, Venezia, 1964, pp. 15-17; M. Cocco-Angioy, *La poesia spagnola in Sardegna nei secoli XVI-XVII*, Cagliari, s. d., pp. 6-18; R. Carta Raspi, *Storia della Sardegna*, Milano, 1971, pp. 739-741; L. Spanu, *Antonio Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*, Cagliari, 1973, pp. 44-46; I. Delogu, *L'eredità spagnola*, in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, Cagliari, 1988, p. 40.

2. Il testo da noi consultato è un esemplare della prima edizione (Barcelona, 1573), che si trova presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari. Altri esemplari di questa ormai rara edizione si trovano nelle sedi seguenti: Library of the Hispanic Society of America, di New York; British Museum, di Londra; Biblioteca Lázaro Galdiano, Biblioteca Nacional e Biblioteca del Palacio Real, di Madrid. D'ora in avanti il testo verrà citato con la sigla *DLFA*.

Una seconda edizione fu fatta a Londra nel 1740, sotto gli auspici di un maestro di lingua castigliana, Pedro de Pineda, ebreo di origine spagnola. I motivi che portarono a questa edizione in due volumi presso Henrique Chapel, sembrano essere stati la troppa positiva interpretazione delle parole che, come in seguito avremo occasione di indicare, Miguel de Cervantes dedicò all'opera nel suo *Quijote*.

Le edizioni dell'opera appaiono citate nei seguenti manuali bibliografici: P. Martini, *Catalogo de la biblioteca sarda del cavaliere Lodovico Baille*, Cagliari, 1844, pp. 90-91; J. Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, III, Paris, 1862, p. 1144; P. Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, II, Valencia,

dossalmente sfiorato dalla Fortuna³, da lui così iterativamente celebrata e inseguita. La malia accadde quando Miguel de Cervantes decise di inserire la sua opera nella biblioteca di don Quijote e di salvarla nello scrutinio del VI capitolo⁴, per recondite e ambigue che possano apparire a tutt'oggi le sue motivazioni⁵. La scelta del Cervantes funzionò

1872, pp. 141-143; *Cataloghe de la Bibliothèque M. Ricardo Heredia*, II, Pavia, 1892, pp. 394-395; I. Bonsoms i Sicart, *Catàleg de la col·lecció cervàntica*, III, Barcelona, 1925, p. 515; A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1954, p. 496; *The National Union catalog. Pre -1956 imprints*, London, 1971, p. 469; *Catálogo colectivo de obras impresas en los siglos XVI al XVIII existentes en las bibliotecas españolas*, Sección I, siglo XVI, letras L-LL, Madrid, 1976; L. Ceibe, *The British Library general catalogue of printed books to 1975*, London-München-New York-Paris, 1982, p. 225); M. Romero Frias, *Catálogo degli antichi fondi spagnoli della biblioteca universitaria di Cagliari*, I, Pisa, 1982, p. 195; J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, XIII, Madrid, 1984, pp. 358-359.

3. Ci sia concesso questo gioco di parole che l'istanza dell'autore e l'articolazione dell'opera che ci occuperà, *DLFA*, suscitano in maniera spontanea. Il testo, dal nome della protagonista alle multiformi variazioni sul tema, è costellato dal termine e dal tema della, 'Fortuna', nelle più svariate accezioni. Un solo appunto serva a corroborare la nostra affermazione: a chiusura dell'opera appare uno stemma circondato dal lemma "Audaces Fortuna iuvat, timidos querepellit", e le iniziali dell'autore, A. D. L. F. Per un approfondimento sul tema 'Fortuna' consultare: H. R. Patch, *The Tradition of the goddess Fortuna in Roman Literature and in the transitional period*, Northampton-Massachusetts, 1922, e *The goddess Fortuna in medieval Literature*, Cambridge-Massachusetts, 1927, pp. 66-91; sul tema specifico della 'Fortuna' nel XVI secolo spagnolo, vedere: F. López Estrada, *Sobre la Fortuna y el Hado en la literatura pastoril*, "Boletín de la Real Academia Española", XXVI, 1947, pp. 431-442, nonché l'interessante capitolo sulla *Fortuna y Hado* di Otis H. Green che si trova nel più ampio studio *España y la tradición occidental*, II, Madrid, 1969, pp. 33 e ss.; J. de Mendoza Negrillo, *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, 1973, pp. 216 e ss.; M. Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, 1978, p. 23.

4. "Este libro es —dijo el Barbero abriendo otro— *Los diez libros de Fortuna de amor*, compuesto por Antonio de Lofraso, poeta sardo." «Por las órdenes que recibí —dijo el Cura—, que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ése no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo; y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. Dádmele acá, compadre; que precio más haberle hallado que si me dieran una sotana de raja de Florencia.» Púsole aparte con grandísimo gusto...", Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, parte I, capítulo VI, edizione curata da Martí de Riquer, Madrid, 1987.

5. Diverse interpretazioni su questo passaggio sono state elaborate da: G. Manno, *Storia*, cit., p. 504; P. Tola, *Dizionario*, cit., p. 106; P. Martini, *Biografia*, cit., p. 236; G. Siotto-Pintor, *Storia*, cit., p. 122; E. Toda y Güell, *Bibliografía*, cit., p. 208; E. Pilia, *La letteratura narrativa in Sardegna*, I, Cagliari, 1926, p. 235; M. de Montoliu, *Literatura castellana*, Barcelona, 1937, p. 351, e *El juicio de Cervantes sobre Tirant lo Blanch*, "Boletín de la Real Academia Española", XXIX, 1949, p. 65; M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1943, pp. 311-316; A. Cotarclo Valledor, *Padrón literario de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1948, p. 308; P. Cabañas, *Garcilaso de la Vega y Antonio de Lofraso*, "Revista de literatura", I, 1952, pp. 57-58; F. Alziator, *Storia*, cit., pp. 100-103; E. F. Rubens, *Sobre el capítulo VI de la primera parte del "Quijote"*, "Cuadernos del Sur", 1957, p. 19, e *Enciclopedia*, cit., p. 1407; F. E. de Tejada, *Cerdeña*, cit., pp. 56-58; J. Arce, *España*, cit., pp. 144-145; M. Brigaglia,

nel tempo strappando autore e opera dalla loro condizione effimera e li proiettò nel divenire, annullando ogni possibilità di oblio.

Chi era mai Antonio de Lo Frasso e in quali rapporti si venne a trovare con don Miguel, se costui torna a proporlo all'interno del suo poema *Viaje al Parnaso*⁶ (1614), sebbene con accenti di acredine, co-

La cultura in Sardegna, in Sardegna. Un popolo, una terra, Milano, 1963, p. 99, e *Intelletuali e produzione letteraria dal 500 alla fine del 800*, in *La Sardegna*, a cura del medesimo, Cagliari, 1982, pp. 28-29; H. Iventosch, *Dulcinea, nombre pastoril*, "Nueva revista de filología hispánica", XVII, 1963-1964, p. 69; F. Meregalli, *Storia*, cit., pp. 15-16; E. C. Riley, *Cervantes's. Theory of the novel*, Oxford, 1968, pp. 30-31; M. Cocco-Angioy, *La poesia*, cit., pp. 7-9; L. Spanu, *Antonio lo Frasso*, cit., pp. 33-36; J. B. Avallé Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, 1974, pp. 176-183; I. Delogu, *L'eredità*, cit., p. 40. L'interpretazione del brano è assunto problematico e la valutazione dell'istanza del narratore incontra delle difficoltà al momento di ponderare le modalità nell'uso dell'ironia che in questo caso Cervantes concerta. Dopo la lettura di *DLFA*, pare evidente che le sfavillanti lodi del curato risultino, quanto meno, eccessive ma allo stesso tempo si può sostenere che sproporzionate appaiono le interpretazioni che traducono gli elogi in acre sberleffo. Non appare azzardato ipotizzare che il plauso smisurato voglia sì, da una parte, canzonare indulgentemente il Lo Frasso, attraverso il carattere iperbolico usato; ma dall'altra, la stessa scelta di questo autore e non di un altro (e certo nel suo tempo Cervantes non doveva darsi pena per trovare decine di poeti mediocri!) segna l'inizio dell'incognita che in qualche modo collega il Lo Frasso a don Miguel. L'indagine delle cagioni di questo interesse non riguardano l'ambito di questo lavoro, ma forse non sarebbe incongruente segnalare, quali possibili motivi, il soggiorno di Cervantes in Sardegna (inverno 1573-1574); le perplesse suggestioni provate davanti a un'opera d'impianto azzardato anche se non bene riuscito; il fatto che il sardo avesse lodato le imprese di Lepanto, anche all'interno di *DLFA*, delle quali lo spagnolo andava tanto fiero; la possibilità che entrambi si fossero conosciuti e l'operazione realizzata mirasse alla divulgazione dell'opera dell'amico; o forse la circostanza che aveva visto il Lo Frasso sotto protettori influenti ai quali il Cervantes desiderasse ancora compiacere. Sono tutte supposizioni che, pur non mancando di referenti documentari indiretti, rimangono soltanto proposte interpretative.

6. Nel viaggio verso il Parnaso la nave dei poeti deve affrontare un grave pericolo: il passaggio tra Scilla e Cariddi. Topico dell'epoca, richiama un altro topico come soluzione: quello di buttare al mare una vittima per potere superare l'ostacolo nell'attimo del sacrificio. Parla Mercurio: "«Miren si puede en la galera hallarse / algún poeta desdichado acaso, / que a las fieras gargantas pueda darse.» / Buscáronle, y hallaron a Lofraso, / poeta militar, sardo, que estaba / desmayado a un rincón, marchito y laso; / que a sus Diez libros de Fortuna andaba / añadiendo otros diez, y el tiempo escoge / que más desocupado se mostraba. / Gritó la chusma toda: «¡Al mar se arroje; / vaya Lofraso al mar sin resistencia!» / «Por Dios, dijo Mercurio, que me enoje. / ¿Cómo, y no será cargo de conciencia, / y grande, echar al mar tanta poesía, / puesto que aquí nos hunda su inclemencia? / Viva Lofraso, en tanto que dé al día / Apolo luz, y en tanto que los hombres / tengan discreta alegre fantasía. / Tócate a ti, joh Lofraso!, los renombres / y epítetos de agudo y de sincero, / y gusto que mi cómitre te nombres.» / Esto dijo Mercurio al caballero, / el cual en la cruzía en pie se puso / con un rebenque despiadado y fiero. / Creo que de sus versos le compuso, / y no sé cómo fue, que, en un momento / (o ya el cielo, o Lofraso lo dispuso), / salimos del estrecho a salvamento, / sin arrojar al mar poeta alguno: / ¡tanto del sardo fue el merecimiento! / ... Por el monte se arroja, y a pic viene / Apolo a recibirnos. «Yo lo creo, / dijo Lofraso, y llega a la Hipocrene. / Yo desde aquí columbro, miro y veo / que se andan solazando entre unas matas / las Musas con dulcísimo recreo. / Unas antiguas son, otras novatas, / y todas con ligero paso y tardo andan las cinco en pie, las cuatro a gatas.» «Si tú tal ves, dijo Mercurio, oh sardo / poeta,

struendo il suo personaggio lungo il percorso: vittima-eroe-zimbello-traditore? Non va nemmeno dimenticato che lo stesso Cervantes aveva usato il nome di questo autore nel suo "entremés" *El vizcaíno fingido*⁷, come paradigma per delineare il tipo della donna saccente.

Per un'ipotesi di lavoro l'enigma si presenta avvincente e stimolante ma, nei numerosi passi mossi lungo la ricerca, il mistero è diventato bizzarramente più fitto. Non bisogna tuttavia disconoscere che alcune circostanze della vita dell'autore sono state rese più chiare dal ritrovamento di documenti a lui riferentisi e che, attraverso la lettura della sua opera pastorale, dichiaratamente autobiografica⁸, è stato possibile stabilire una ipotetica rete di movimenti, appoggi, conoscenze, intenti che possono rendere meno elusiva la figura di questo autore.

Condizione imprescindibile del racconto autobiografico è l'identità fra autore-narratore e narratore-protagonista, identità che, tuttavia, dev'essere dichiarata attraverso ciò che Philippe Lejeune ha chiamato *patto autobiografico*⁹, che altro non è se non il contratto stipulato tra

que me corten las orejas, / o me tengan los hombres por bastardo. / Dime: ¿por qué algún tanto no te alejas / de la ignorancia, pobretón, y adviertes / lo que cantan tus rimas en tus quejas? / ¿Por qué con tus mentiras nos diviertes / de recibir a Apolo cual se debe, / por haber mejorado vuestras suertes?» / «... Tú, sardo militar, Lofraso, fuiste / uno de aquellos bárbaros corrientes / que del contrario el número creciste», Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Madrid, 1974, pp. 93-96 e 152. Sono passati nove anni dalle 'lodi' del *Quijote*. Qui troviamo Antonio de Lo Frasso divenuto personaggio all'interno della finzione letteraria, percorrendo un itinerario che si snoda dall'immagine anodina e debole di vittima a quella di eroe liberatore, con un passaggio che propone Mercurio quale personaggio aiutante. Il percorso procede con il sarcastico ruolo di comito impostogli dal dio. Il quarto movimento è di segno opposto e rivela la forte aggressività che l'istanza del narratore ora scatena sul personaggio: si mostra la sua poca intelligenza e finezza intellettuale che conduce al deteriorarsi dei suoi rapporti con Mercurio, per passare infine al completo capovolgimento del ruolo positivo raggiunto in precedenza con la sua trasformazione in traditore di Apollo, massima abiezione in un poeta. Perché Cervantes procede in questa occasione con durezza rigorosissima? Forse, come Mercurio, è stato deluso dall'amico? L'argomento degli ipotetici contatti tra i due autori finisce sempre per lasciare una sequela di quesiti insoluti ma pure uno stimolo alla prosecuzione nella ricerca, se non altro.

7. "La mujer que más presume / de cortar como navaja / los vocablos repulgados, / entre las godeñas pláticas: / la que sabe de memoria / a *Lo Fraso* y a Diana / y al Caballero del Febo / con Olivante de Laura...", M. de Cervantes, *El vizcaíno fingido*, Madrid, 1945, p. 153. D'ora in avanti il sottolineato è nostro.

8. "... pues que tan justa causa en escribir me ha movido, tan sólo para publicar los amores del pastor Frexano, y dela pastora Fortuna, naturales de mi patria, y narrar disfreçado la más parte del discurso de mi vida..." (*DLFA*: Carta del autor a los lectores, s. n.).

9. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, 1986, p. 26. Altre opere di quest'au-

scrittore e lettore all'interno dell'opera. L'autore, rappresentato in copertina dal suo nome, è il referente al quale ci rimanda il soggetto dell'enunciazione attraverso il patto autobiografico che in questo caso si configura come patto referenziale.

Il breve excursus attuato in quest'ambito teorico accenna alla particolare impostazione dell'analisi che, in quest'occasione, si tenterà di fare dell'opera *DLFA*, che prevede la focalizzazione dei nessi interrelazionali tra l'autore-personaggio con le coordinate storico-referenziali e l'"histoire" svoltasi nel testo. Tenendo conto delle notevoli dimensioni dell'opera (344 pagine) e della rilevante serie di articolazioni nei sistemi che il testo presenta, ci si prefigge di esporre una rassegna sommaria della struttura dell'opera a livello formale e contenutistico, soffermandoci su di un particolare aspetto: l'autore-personaggio principale come cronista della Barcellona nella seconda metà del '500, scelta che implica oltre alle informazioni documentaristiche e quelle a biografiche, l'esame del concetto di verosomiglianza e di aspetti come quelli dell'attinenza ai referenti, delle motivazioni di una simile operazione e della trascendenza del progetto.

DLFA non è l'autobiografia di A. de Lo Frasso. Tuttavia possiamo riscontrare, lungo il flusso del racconto, numerosi indizi che potrebbero segnalare episodi e fatti correlati alla vita dell'autore, vissuti nella finzione del personaggio-protagonista-narratore. Ciò non di meno appare rischiosa l'ammissione delle svariate affermazioni autobiografiche quali prove documentarie di eventi realmente accaduti. Sarebbe più prudente evidenziare le indicazioni che in tale senso appaiono nel testo, proponendo un'interpretazione che possa prevedere, sì l'aderenza alla vicende delle singole personalità del Lo Frasso, ma anche suggerire la possibilità di una più ampia lettura simbolica del romanzo.

Il testo non rientra nel *genere autobiografico* poiché non racconta la genesi di una personalità, bensì offre al lettore un frammento determinato della vita del protagonista, i cui moventi non comprendono un processo di conoscenza e di perfezionamento quanto invece l'esposizione di certi eventi per lui rilevanti e meritevoli di essere divulgati.

Non segue peraltro la prassi che nell'autobiografia prevede l'identità fra il nome del protagonista e quello dell'autore (configurazione del

tore sull'argomento sono: *L'autobiographie en France*, Paris, 1971; *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, 1980; *Moi aussi*, Paris, 1985.

patto referenziale), tuttavia su questo punto si possono riscontrare aspetti che potrebbero indicare l'inizio di modalità autobiografiche presenti nell'opera. Ma prima di affrontare il possibile spostamento, appare conveniente segnalare come il testo adempia con chiarezza a una delle norme del codice autobiografico, che vuole all'interno dell'opera l'esplicitazione tra l'identità dell'autore-personaggio-narratore, segnalando al lettore il carattere autobiografico del suo racconto che il dianzi accennato patto referenziale rafforzerà. Infatti, Antonio de Lo Frasso, nello spazio più idoneo a quest'operazione, cioè, quello paratestuale della "Carta del autor a los lectores", dichiara di raccontare gli amori di due pastori algheresi, *Frexano* e *Fortuna*, con il proposito di "*narrar disfreçado la más parte del discurso de mi vida*".

Il nome del protagonista maschile mostra in trasparenza la procedura anagrammatica della sua costruzione, la quale ha origine nel cognome stesso dell'autore, Frasso, che derivante dal latino "fraxinus" permette di operare il mutamento avvalendosi di due criteri consolidati nella tradizione onomastica pastorale. Il primo rimanda all'uso dei nomi "vegetali" come radice del nominativo bucolico (*Floriano*, *Laureano*, ecc.)¹⁰; il secondo si prospetta nell'ulteriore intento di assimilazione all'interno dell'universo pastorale, insinuandovisi anche attraverso il richiamo a nomi resi emblematici dalla tradizione bucolica che forse sentiva più vicina, in questo caso quella italiana rappresentata dal *Sannazaro*, nella cui *Arcadia* troviamo i nomi di *Albano* e *Montano*, possibili ispiratori dell'invenzione del Lo Frasso¹¹. L'operazione di autobattesimo implicito, sottointende il passaggio dal piano referenziale a quello della rappresentazione e con le scelte adoperate per la costruzione della propria *maschera*, autore-protagonista-narratore segnala innanzitutto la loro identità ma anche l'inizio dell'immissione in un universo trasfigurato dove la pastorizzazione tenterà di esprimersi secondo il proprio statuto¹².

10. Le altre tre grandi categorie dell'onomastica pastorale sono quelle derivanti da: nomi di ninfe (*Doride*, *Cloride*, *Amarilis*); nomi la cui radice suggerisce la bellezza umana (*Clarinda*, *Belisarda*, *Clarenio*) e, infine, i nomi che alludono alla bontà del carattere umano nell'età dell'oro (*Dulcinco*, *Pacifico*, *Meliseo*). Cfr. H. Iventosch, *Dulcinea*, cit., p. 63.

11. L'irrefrenabile fantasia inventiva di quest'autore conierà, all'interno del testo (seguendo i meccanismi suggeriti dalla prima procedura), i nomi di *Fraxineo*, *Frexineo* e *Frasso* (*DLFA*: 202, 198 e 149), quest'ultimo nella rappresentazione di un sdoppiamento dell'autore-personaggio entro il referente storico sardo, per ribadire la propria spettanza.

12. Forse non è ozioso ricordare che il romanzo pastorale, fin dalle sue prime

Continuando il discorso sull'aderenza del testo a certi moduli autobiografici, può essere evidenziata un'altra modalità, la visione retrospettiva del racconto. Il punto in cui la narrazione prende l'avvio, segna il momento di maggior distanza temporale tra chi racconta (l'io narrante) e chi viene raccontato (l'io narrato)¹³. Lo Frasso-Frexano riferisce, ormai uomo adulto, le sue esperienze di giovane. Questo divario si riduce man mano che l'azione prende a dipanarsi, per arrivare alla conclusione del racconto con l'identità temporale, rappresentata da due elementi presenti nell'acrostico finale: la data 1572 e lo spazio dove le ultime azioni si sviluppano, Barcellona. Quest'affermazione si rende attuabile per i diversi confronti referenziali storici che sono stati riscontrati nell'analisi dell'aspetto testimoniale e cronistico che del testo è stato eseguito e di cui in seguito tratteremo.

La storia raccontata muove dalla Sardegna, e più precisamente dalle campagne di Alghero. L'Arcadia si è storicizzata, tanto da essere descritta tra il realistico e l'utopico già nel prologo del testo, con una prova a tratti da compendio storico-geografico¹⁴.

Nei primi quattro libri vi si narra, lungo i "topoi" della pastorale, la zigzagante storia di amore del protagonista Frexano con la pastora Fortuna, cronaca di una relazione in cui dal punto di vista autobiografico sembra si possa adombrare un riferimento allegorico¹⁵: il rapporto

espressioni (Teocrito, Virgilio, Ovidio), prevede nel proprio sistema accenni autobiografici più o meno ridondanti ed espliciti. Le modalità strutturali del genere pastorale sono state esaminate ampiamente e con grande competenza da diversi studiosi ai quali si rimanda per un maggiore approfondimento: M. A. Gerhardt, *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, 1950; P. V. Marinelli, *Pastoral*, London, 1971; H. E. Toliver, *Pastoral forms and attitudes*, Berkeley, 1971; J. Siles Artes, *El arte de la novela pastoril*, Valencia, 1972, e soprattutto i saggi di F. López Estrada, *Los libros de Pastores en la literatura española*, Madrid, 1974, e J. B. Avallé Arce, *La novela*, cit.

13. Per l'analisi di ulteriori riferimenti allo spazio temporale passato, vedere il sempre attuale saggio di C. Genette, *Figure III*, Torino, 1976, pp. 265 e ss.

14. Tutti questi dati che mancano però di supporto documentario sono già stati rilevati dagli autori citati nella nota 1. Per un approfondimento sul tema dei pericoli cui si doveva fare fronte all'epoca in un viaggio per mare, cfr. A. Parragues de Castillejo, *Epistolario*, a cura di P. Onnis Giacobbe, Milano, 1958, e R. Turtas, *Alcuni rilievi sulle comunicazioni della Sardegna col mondo esterno durante la seconda metà del cinquecento*, in "Atti del II° convegno internazionale di studi geografico-storici: La Sardegna nel mondo mediterraneo", IV, 1984.

15. Dai dati presenti negli spazi paratestuali delle opere di A. de Lo Frasso abbiamo appurato che egli si trovava a Barcellona negli anni 1571-1573. Nel '71 dichiara di essere sposato, di avere due figli e fa supporre una situazione affettiva stabile che non permette congetture sentimentali di altro genere. Si potrebbe obiettare che, essendo il suo un racconto retrospettivo, la storia possa alludere a una sua relazione precedente. Ma siccome la sequenzialità temporale della narrazione si presenta alquanto

tra Antonio de Lo Frasso e l'"ancilla Dei", che pare non essere stata in quel periodo molto benevola con l'autore. Infatti il racconto che si snoda all'inizio tra le solite difficoltà ma anche con le gioie dei pastorali amori, insinua il primo ostacolo alla loro unione mediante il topico del matrimonio imposto a Fortuna con un altro pastore. Per costruire l'allontanamento di questo pericolo si muta lo statuto del racconto e la narrazione fluisce nei moduli del romanzo bizantino, di viaggi e avventure: Frexano e Fortuna decidono la fuga dall'isola. Travestimenti, equivoci, vicissitudini alterne danno alla relazione dell'episodio forse il momento più brioso del racconto, ma la loro avventura è destinata al fallimento: la nave doverano imbarcati si vede attaccata da un'immane flotta di turchi comandati da Aluchali¹⁶; e può tornare al porto, dopo terribili ma ardosi combattimenti, soltanto con il provvidenziale aiuto del vento. Qui decade la tensione della dinamica amorosa del racconto nel far sì che Fortuna, prendendo come avviso divino il rischio corso nell'impresa, abbandoni il suo ruolo attivo e si rassegni agli eventi del destino.

Il fato, forse non a caso, ora colpirà Frexano con inesorabile spietatezza, lasciandolo senza donna, senza beni, senza libertà, senza onore.

Siamo nel quinto libro e, benché già indizi sfavorevoli fossero stati

puntuale con i referenti storici ai quali allude e questa si svolge in un arco di tempo che può essere focalizzato nei tre/quattro anni immediatamente precedenti la stesura dell'opera, documenti da noi scoperti possono prospettare che la prima supposizione non sia da scartare. Nell'Archivio della Curia di Alghero sono stati esaminati i registri di battesimo riguardanti il Cinquecento. Nel *Llibre de batismes. Volum I, anys 1546-1573*, si trovano segnati tre documenti che riguardano Antonio de Lo Frasso: sono le notazioni del battesimo di tre suoi figli, Gavino Alfonso (24 febbraio 1560), Clara Laudomia (17 ottobre 1562) e Juan Francesch Sipion (giugno 1565). Vi si trova annotato inoltre il nome della moglie: "Señora Jerónima de Lo Frasso." Questi elementi temporali portano a supporre che Mossén Antonio (così viene segnalato nei documenti), rimase ad Alghero quanto meno dal 1559 fino al 1565, e pare assai improbabile, ed è certo indocumentato, che negli anni successivi promettesse fedeltà e nozze a un'altra concittadina.

16. Riecheggia nei versi che raccontano l'avventura, lo stile e la competenza sui combattimenti marittimi che doveva possedere il cantore dell'*Ode* a Lepanto. Inoltre, numerosi referenti storici testimoniano che all'epoca era assai frequente che un viaggio in mare potesse avere incontri così sgradevoli. E sembra che il Lo Frasso abbia realizzato svariati viaggi via mare (golfo di Leone) poiché all'interno del testo si trovano diverse affermazioni che lo confermano. M. de Cervantes, che il mare ben conosceva, fa palesi i terribili disagi cui si andava incontro, nelle pagine di *El licenciado Vidriera*, in *Novelas ejemplares*, II, Madrid, 1969, pp. 21-22, quando scrive: "Pusiéronle temor las grandes borrascas y tormentas, especialmente en el golfo de León, que tuvieron dos, que la una los echó en Córcega, y la otra los volvió a Tolón, en Francia." Allusioni ai pericoli degli attacchi corsari si possono trovare disseminati lungo tutta la sua opera, mediante il processo associativo che fa scivolare il piano reale della propria esperienza (cattura e prigionia ad Algeri) al piano letterario.

preannunciati nel libro terzo (il suo amico Duriano gli aveva rivelato il pessimo stato in cui veniva a trovarsi l'ordine pubblico del "campo" per via della prepotenza di un gruppo di 'arrampicatori sociali' identificati come "los porqueros"¹⁷, Frexano si vede coinvolto nell'insidia di un terribile tranello che lo sorprende impreparato: accusato ingiustamente di avere ucciso un pastore, viene messo in prigione.

Inizia con questo episodio la serie di angherie di cui il protagonista sarà oggetto: trattenuto in carcere dalle false accuse dei "porqueros", che, mediante la corruzione dei giudici, fanno posporre indefinitamente il giudizio (due anni e mezzo), Frexano viene presentato nel testo all'interno di un processo di indebolimento progressivo che disegnerà — con l'assassinio dell'amico Duriano, il matrimonio di Fortuna con Sarzino, la perdita del patrimonio che la lunga carcerazione cagiona e il danneggiamento del proprio onore offuscato dalle calunnie— il momento più negativo del suo percorso. Ma un insolito espediente funziona nell'articolazione del superamento delle difficoltà: la costruzione del personaggio che segue sì l'archetipo del 'pastore' ma che inserisce nella sua tipologia qualità che non rientrano nel prototipo che rappresenta, come la coscienza dei propri privilegi, la combattività palesata con mezzi legali per ottenere riparazione del torto subito, infine le gravose denunce delle prevaricazioni di un gruppo di potere. Ed è così che fin dall'inizio delle avversità lo ravvisiamo all'interno di un movimento di riscossa che lo condurrà a indirizzare le proprie azioni verso un processo di miglioramento, espresso nel testo quale tentativo di riprendere i beni perduti.

La modifica attuata nella caratterizzazione del personaggio, segna un'interferenza nel codice pastorale finora assunto (più o meno puntualmente). Ma ci si accorge che non è stato soltanto il personaggio ad avere subito un mutamento, bensì l'intera concezione dell'universo spaziale, temporale e tematico che la bucolica presenta nel suo statuto.

17. Il testo formalizza l'opposizione dei due schieramenti: i pastori di bestiame "ovejuno, vaquero, cabrero", chiamati il più delle volte "ovejeros", e i "porqueros" o "porquerizos". Sia Frexano che Duriano appartengono al primo raggruppamento che, nella sua rappresentazione, si caratterizza per la sua assoluta aderenza al modello del 'pastore', prototipo di mansuetudine, bontà, onestà e modestia. Lo schieramento dei "porqueros" si definisce in opposizione a quello degli "ovejeros" attraverso la loro caratterizzazione come aggressivi, malvagi, corruttori e ambiziosi. Si cercherà d'interpretare in seguito il significato della dicotomia e il senso delle denominazioni degli opposti gruppi.

Un processo di storicizzazione si è diffuso nell'ambito del racconto letterario, e forse rivela nella sua manifestazione l'istanza nascosta del narratore-autore che, attraverso le vicende della maschera pastorale, cerca di evidenziarsi. Si tratta senz'altro di un'ipotesi alquanto azzardata, ciò non di meno, essendosi rilevate notevoli corrispondenze tra certe particolarità degli avvenimenti storici del periodo (Sardegna, 1560-1570)¹⁸ e le vicende narrate in quest'anomalo statuto, pare possa essere stabilito un nesso referenziale tra i suddetti eventi e le vicende raccontate.

La proposta di lettura che ne scaturisce si sviluppa suggerendo due linee interpretative procedenti da un'unica matrice, il cui punto di divario viene rappresentato dall'attinenza o dalla dissociazione dai moduli autobiografici.

Potrebbe congetturarsi che, se la già rilevata dichiarazione testuale del patto autobiografico con maschera è effettiva, A. de Lo Frasso traccia la sua opera con una aderenza trasfigurata ma allusiva a una realtà da lui perfettamente conosciuta. Frexano si muove attraverso posti noti e familiari all'autore, incontra gli amici e i nemici di Lo Frasso e viene a trovarsi nelle sue stesse condizioni conflittuali. Possiamo scorgere allora la volontà dell'autore di presentare velatamente, forse sotto forma di *memoriale*, gli eventi che sconvolsero l'organizzazione sociale della Sardegna nella seconda metà del '500¹⁹, e che in

18. Forse i riferimenti estratestuali rispondono agli eventi che videro la Sardegna sconvolta dalle efferate lotte tra il potere viceregio, rappresentante dell'egemonia e degli interessi spagnoli sull'isola e la classe feudataria più o meno autoctona che combatteva, senza esclusione di colpi, per giungere e/o mantenersi nell'area di potere. Nel conflitto non dovette essere di poco peso l'istituzione inquisitoriale, il cui ruolo ambiguo ma potente sbilanciò più volte i precari equilibri. Nell'interpretazione autobiografica della narrazione, i fatti cui può fare riferimento il narratore possono riscontrare un ipotetico referente storico nel caso di Sigismondo Arquer e i suoi molteplici collegamenti all'interno della storia sarda e quella spagnola. Per una dettagliata informazione sul personaggio e il ruolo svolto negli avvenimenti, cfr. il vecchio ma ancora valido studio di I. Pillito, *Memorie tratte dal Regio Archivio di Cagliari riguardanti i governatori e luogo tenenti generali dell'isola di Sardegna dal tempo della dominazione aragonese fino al 1610*, Cagliari, 1892, pp. 71-80; D. Scano, *Sigismondo Arquer*, "Archivio storico sardo", XIX, 1935, pp. 2-150; per una testimonianza dell'epoca, A. Parragues de Castillejo, *Epistolario*, cit., pp. 29-216; gli studi generali sul periodo di G. C. Sorgia, *La Sardegna spagnola*, Sassari, 1982, pp. 88-89; l'accurato studio di B. Anatra, *La Sardegna medioevale e moderna*, in *Storia d'Italia*, X, diretta da G. Galasso, Torino, 1988, pp. 433-516; la figura e il ruolo di S. Arquer sono stati studiati nelle opere succitate e fra gli studi più recenti bisogna segnalare, M. M. Cocco, *Sigismondo Arquer. Dagli studi giovanili all'auto da fè*, Cagliari, 1987.

19. L'allusione al gruppo assalitore dovrebbe fare riferimento a quello capeggiato da don Salvatore Aymerich, che con i suoi alleati (Zapata, Aragall, Manca, De Sena), pare abbiano sferrato una violenta lotta contro i rappresentanti fedeli alla Corona spagno-

quest'ipotesi, lo videro sfortunato protagonista. Il nascosto memoriale si presenterebbe allora quale testimonianza di uno schieramento di forze contrapposte: le une ("los porqueros"), ostili al potere stabilito rappresentato dall'ambito viceregio, le altre ("los ovejeros"), che, in aperto contrasto a questo tentativo di sopraffazione, avrebbero cercato di riportare all'ordinario equilibrio le relazioni di potere.

L'interno della lotta è lo spazio dove s'inserisce il racconto della vicenda del memorialista, che si presenta nella sua incondizionata adesione al secondo raggruppamento. La fedeltà a questa scelta costituisce la causa dei processi di peggioramento menzionati, che occasionarono il decadimento dalla sua precedente condizione favorevole. In questo caso il celato rapporto potrebbe funzionare come denuncia di un cattivo andamento dell'ordine prestabilito, ma anche giustificare la richiesta di favore (da intendersi nel senso di riabilitazione), che il cronista implicitamente avanza.

Nel caso che lo statuto autobiografico sia soltanto apparente e funzioni esclusivamente come espediente all'interno della finzione letteraria, la narrazione accrescerebbe allora il suo carattere allegorico nel racconto del nefasto svolgimento nella gestione del potere in certe aree di governo. Questa tesi presuppone anche una variante: la possibilità che l'insieme dei fatti referenziali denunciati non sia stato tradotto nel flusso narrativo rispettando l'ordine del loro svolgimento, ma che questo si delinei nell'esposizione dell'amalgama di svariati fatti accaduti in diverse situazioni, tempi e spazi.

la. Nella loro ambiziosa scalata al potere, questa classe emergente sembra abbia usato mezzi poco nobili ma altrettanto efficaci quali la corruzione dei giudici, la politica matrimoniale spregiudicata, la violenza delle armi. Non rappresentano modalità e intenti inconsueti nello svolgimento dei processi storici, ma appare evidente che in questo periodo fu alquanto pesante la pressione con la quale si dispiegarono. Forse la virulenza, forse il coinvolgimento personale portarono il Lo Frasso all'operazione che si sta cercando di decodificare. L'epiteto di "porqueros" attribuito al gruppo dei 'grimpeur' prospetta un ventaglio di possibili interpretazioni diversificate. Vediamole: *a*) allusione ai "marranos", ebrei convertiti che praticavano segretamente la loro religione (tra gli accusatori di S. Arquer ben sei sono da lui definiti "cristianos nuevos": il canonigo Montelles, Hulano Montelles, Jaime Bonfill, Miguel Comprat, Hierónimo Comprat, Salvador Lunell [*Documentos Arquer*, pubblicati da D. Scano nel saggio menzionato alla nota n° 17, pp. xxxvii, xlv, liv]); *b*) capovolgendo quest'interpretazione possiamo leggere l'appellativo come indicativo di personaggi in qualche modo legati all'Inquisizione ("familiares") sfruttando il senso della tradizione che collegava i "cristianos viejos" con il consumo del maiale alle altre fedi proibite; *c*) la terza ipotesi propone l'epiteto come esplicitazione di alcune famiglie che appartenevano a questo schieramento e presentavano la raffigurazione di un porco nelle armi: Sgrocho, Porcel, Sanna; *d*) in ultimo, priva di correlati referenziali, la proposta che l'attributo venisse elargito per le sue connotazioni semantiche sprezzanti.

L'operazione attuata presupporrebbe il rimaneggiamento nel racconto consequenziale dei referenti storici più significativi di un referente più ampio²⁰, presentandoli sotto l'aspetto di un unico caso emblematico, organizzato letterariamente in una sequenza temporale-spaziale coerente sviluppatasi nella linea logica del sistema causa-effetto. Forse l'autore intendeva così presentare una testimonianza esemplare che, raccogliendo la relazione degli atti di prepotenza più rappresentativi, delineasse i due gruppi di potere che si contendevano la regia dell'isola.

Riccolgendoci al tema della richiesta di favore che il testo indubbiamente presenta²¹, sembra opportuno evidenziare che, se la seconda ipotesi è quella funzionante all'interno del meccanismo testuale, la stessa volontà di rivelazione di cui il testimone si fa portavoce può fungere da incentivo a una risposta positiva. A caldeggiare la buona disposizione nei suoi confronti, A. de Lo Frasso tiene buon conto nel definire gli schieramenti: disegna con generoso afflato i pregi del gruppo cui è rivolto, mentre gli oppositori appaiono segnati con ignominia e disprezzo.

20. L'ipotesi che in questo caso prende avvio presenta come referenti storici gli episodi svoltisi in Sardegna dal 1540 (affare della viceregina, affare Carrillo) sotto il vicerè don Antonio Folch de Cardona, nonché il già segnalato caso Arquer, con le vicende complementarie delle reggenze dell'Aragall, il ruolo dei vescovi Vaguer e Parragues de Castillejo, il collegamento dell'affare Arquer con quello di Caspar de Centelles, l'operato degli inquisitori Calvo e Alfonso de Lorca. Riacciandoci alle ipotesi formulate sulle attribuzioni dell'epiteto "porquerizo", nell'accennare ad un possibile allargamento dello spazio del conflitto rappresentato, un nesso associativo porta a segnalare il possibile riferimento anche a uno dei raggruppamenti in cui si trovava divisa la nobiltà catalana sulla quale (come avremo occasione di appurare) il Lo Frasso era così ben aggiornato: il riferimento allude allo schieramento dei "nyerro", il cui emblema presentava la figura di un porco. I loro avversari, i "cadells", avevano quale rappresentazione allegorica un cane. Per una rapida ma puntuale informazione sull'ideologia e ruolo di questi gruppi presenti in Catalogna dal secolo XIII al XVII, consultare la voce "nyerro", curata da E. Serra, ne *Enciclopèdia*, X, pp. 638-639.

21. S'intravede principalmente nella fitta rete di omaggi e dichiarazioni di sottomissione a casati illustri (per lo più catalani) che costellano l'opera: dalla dedicatoria del testo a don Luis de Carroz y de Centelles, conde di Quirra e signore delle baronie di Centelles, all'ossequio di un componimento eterogeneo come "La historia de don Floricio y de la hermosa pastora Argentina", nel quale è inserito il racconto di "Justas reales", alla contessa di Aitona, donna Lucrecia de Moncada, e la dedicatoria dell'intero decimo libro alla novella sposa di don Luis, la figlia del conte di Sástago, donna Francisca de Alagón, per citarne le più patenti. L'espedito, molto in uso all'epoca, funzionava in due direzioni: da un lato garantiva all'opera un prestigio che doveva agevolare il maggior favore del pubblico; dall'altro, la dimostrazione di tale devozione doveva configurarsi quale ottima via all'ottenimento di una sinecure che procurasse al poeta, nei tempi in cui la professione dello scrittore non aveva un vero e proprio status, un impiego dignitoso e ben retribuito.

Continuando la esposizione degli eventi all'interno del tessuto narrativo, ritroviamo il protagonista che alla fine del quinto libro viene liberato dal carcere senza il processo da lui richiesto, che lo avrebbe scagionato da ogni colpa e reso il suo onore splendente come prima. Lo vediamo, amareggiato, prendere la decisione di andar via dalla sua terra e proiettarsi verso uno spazio che si presenta portatore di nuove possibilità, di liberazione e di appagamento delle proprie affezioni: la città di Barcellona.

Il lettore viene informato del fatto che Frexano conosce già la città per essersi recato in precedenza²² e averci lasciato un amico di nome Claridoro. Nell'esordio del sesto libro, Frexano esplicitava le proprie intenzioni di andare a Corte per chiedere riparazione dei danni subiti, ma tale volontà non verrà tradotta in azione all'interno del testo²³. Barcellona sarà, dunque, lo spazio referenziale trasparente degli ultimi libri.

Il sesto, che viene dedicato al percorso realizzato dal protagonista per arrivare al porto d'imbarco (Arborea), presenta al suo interno due episodi contrapposti (di provenienza medievale ma incorporati nelle tematiche della pastorale) che sono quelli del "Descontento de Amor" e della "Sabia Belidea" (incontrata già nel terzo libro nella sua "Corte de Amor"). Bisogna rilevare che in quest'ultimo episodio compaiono i

22. In diverse occasioni (ma tutte all'interno del sesto libro), il testo segnala come il protagonista abbia visitato la città in altre occasioni e ne serbi un grato ricordo: quando decide di andare ad Arborea per imbarcarsi verso il porto catalano e viene a sapere che lì si trova una nave pronta per quella destinazione, afferma che Barcellona è la città "donde *en tiempo pasado* habia estado, y dexado otro amigo suyo llamado Claridoro, con el cual tenía grandísima amistad..." (DLFA: 176); nella narrazione dell'incontro di Frexano con l'amico Claridoro, si racconta "como Claridoro *en tiempo pasado* muchas vezes se deleytava, hablando con Frexano..." (DLFA: 211); poco dopo, nella relazione delle proprie sventure indirizzata a Claridoro, il sardo afferma: "*Cran tiempo ha me fuy para Cerdeña, / de donde natural soy yo vezino...*" (DLFA: 212): "Acuérdome que *ya en tiempo pasado / mi árbol en este prado vivía, / libre, gozoso, aplazer descansando, / lo que dezir ahora no podría...*" (DLFA: 214); quando, lasciato il posto, si avvia con l'amico verso la città, si racconta che "Frexano tuvo cuenta en mirar los muros della que le parecía hallarlos más hermosos de lo que *en tiempo pasado* los havia dexado..." (DLFA: 231).

23. Questa accennata iniziativa introduce il tema civico della prevalenza della giustizia pubblica (appello), legata al riconoscimento del potere stabilito, contro quella privata (vendetta) che presuppone un movimento regressivo nell'ordinamento sociale. Il tema si presenta organizzato in una sequenza che propone due funzioni: a) decisione di Frexano di abbandonare lo spazio delle offese (paragone con Scipione) "y no seguir al crudo y fiero Marte" (DLFA: 213); b) conferma da parte dell'amico della validità di questa scelta, e consiglio di affidarsi alla massima autorità: "Dexa tú la vengança al soberano, / que cierto los castigará algún día / a los que te dañaron a ti, Frexano, / pues el juez sin culpa te detenia" (DLFA: 224).

nomi singolari di due personaggi: il pastore *Dulcineo* e la pastora *Dulcina*²⁴. Il riferimento a Cervantes è d'obbligo, ma l'accurato articolo di Henmann Iventosch²⁵ sulla questione ci permette di continuare il discorso senza intervenire nella problematica delle interferenze onomastiche.

La prima parte del settimo libro funge da ponte tra i due spazi referenziali del testo e sviluppa il racconto del viaggio in mare. Frexano racconta che ad accanirsi con l'imbarcazione e i suoi passeggeri questa volta è la natura, che scatena un terribile temporale. Un itinerario preciso viene tracciato dal narratore-protagonista che paventa come pericolo più spaventoso dell'eventuale naufragio, la possibilità di cadere schiavi degli infedeli. Dopo quasi nove giorni di navigazione, si racconta dell'arrivo al porto della "insigne y rica ciudad de Barcelona, demostrándose muy adornada con sus altos y sumptuosos templos y palacios, y muros" (*DLFA*: 210). L'incontro con l'amico Claridoro, il racconto delle vessazioni subite e la conseguente risoluzione di esilio, precedono quello che si configura come un nuovo mutamento di registro nella stesura del romanzo: l'ambiente, le tematiche e le modalità di svolgimento si organizzano (ora ancora di più) in moduli eterogenei, nella prosecuzione di un disegno che privilegia innanzitutto lo scopo laudatorio.

L'intento di ossequio a una cerchia potente che pervade il tessuto dell'opera, sia a livello paratestuale che testuale, si avvale di un espediente formale che rende più esplicito questo intendimento e la conseguente attesa di benefici. Avvicinandoci al testo possiamo avvertire come nei primi sei libri che (con più o meno aderenza) si svolgono nella finzione bucolica, ogni personaggio, abbia esso un referente storico o no, viene presentato mediante la maschera²⁶, il cui primo elemento

24. A. de Lo Frasso, *DLFA*, cit., p. 197.

25. Si allude al saggio *Dulcinea*, cit., pp. 60-81.

26. Bisogna segnalare che pure il quarto libro presenta un componimento all'interno del quale vengono indicate con il proprio nome venti dame di Alghero, celebrate in un *Trionfo* volto a elogiare la loro bellezza e il loro lignaggio. La scelta d'inserire in questo spazio un testo di particolarità dissimili nel gioco dell'onomastica, può rispondere a una diversificata funzionalità all'interno dell'organizzazione dell'opera. Vediamola: a) può operare segnalando l'aderenza ai moduli pastorali; lo stesso Jorge de Montemayor nel quarto libro della sua *Diana* presenta, nel "Canto di Orfeo", un vero e proprio *Trionfo* di dame; b) il suo inserimento può avere l'intento di evidenziare e rendere verosimile l'episodio memorialistico che si trova in questo modo circondato (nei libri settimo e ottavo appaiono un nuovo *Trionfo* di dame, questa volta indirizzato a cinquanta signore di Barcellona, e il racconto di "Justas reales" con un lungo elenco di personaggi referenziali reali) di dati riscontrabili che affiancano la sua credibilità. A ribadire quest'ipo-

costruttivo è il nuovo nome attribuitogli. Nella seconda parte, lo spazio è prevalentemente urbano e il mondo rappresentato quello cortese, circostanza che segna il mutamento prima indicato. Non bisogna tralasciare però che i due protagonisti che sorreggono il nuovo impianto (Frexano e Claridoro) funzionano anche all'interno dei moduli pastorali e operano una mediazione che caratterizza alcuni passaggi di questa seconda parte come percorsi di affabulazione diversificata, dove le istanze rispondono a due modelli (pastorale e cortese), a volte articolati in alternanza, in altri casi in sovrapposizione, in fine mediante rapporti di complementarità.

Il dato che sembra emergere da questo secondo impianto testuale è l'onomastica referenziale manifesta²⁷, dove ogni personaggio celebrato riceve l'omaggio dell'autore in trasparenza, senza necessità di maschera mediatrice che lo sostenga. Eludendo la finzione che poteva schermare le personalità celebrate, il tributo si esplica con modalità dirette, evidenziando questo segno esterno come ridondante resa di omaggio ad una cerchia di potenti dai quali l'autore spera ricevere, come già si accennava, grazia e favore.

Il processo organizzativo che sorregge l'impianto ideologico della seconda parte dell'opera propone lo sviluppo di un sistema che prevede, come primo passaggio testuale, la descrizione celebrativa dello spazio d'influenza, la città di Barcellona²⁸, e come secondo (ma a volte contemporaneo momento), quella dei personaggi autorevoli che in essa si

tesi troviamo celebrate nel *Trionfo* algherese due dame di cui i documenti ritrovati nell'Archivio di Alghero attestano la referenzialità storica: sono donna Angela Iessa (*DLFA*: 132), madrina di Joan Francesch Sipion, e Catalina de Torralba (*DLFA*: 134), madrina di Gavino Alfonso. Le altre signore lodate nel testo sono: Ana de Sena y Arbosica; Francina de Ccrilla; Juana de Sena; Elena Jessa y Marsera; Aynco, Ieronima, Marchessa e Sibilla de Sena; Francina Guiona y Durana; Anna Durana y Sarrovira, Juana Maronja; Janota Torroella; Margarita e Ana Fuente; Eulalia e Isabel Mahulas y Duranas; Eularia Amat y de Ferrera; Isabel Ferrera (*DLFA*: 132-135). Chiudendo l'elenco viene menzionata Fortuna, all'interno dell'articolazione del *Trionfo* che vi prevede sempre l'inserimento del nome della protagonista. Sull'analisi del componimento 'trionfo' e, in modo particolare, su quelli apparsi in *DLFA*, cfr. R. Truffi, *Antonio Frasso*, cit., pp. 5-8.

27. Forse quest'opzione segnala ulteriormente la struttura memorialistica nascosta, mediante la disparità nell'applicazione dell'onomastica: all'istanza celata corrisponderebbe la denominazione mascherata e a quella esplicita l'attribuzione dell'onomastica referenziale reale.

28. Può essere evidenziato che la struttura eminentemente celebrativa di questa seconda parte si propone quale sistema speculare della prima parte del testo dove Alghero-Sardegna, le bellezze e ricchezza dell'isola e la leggiadria delle sue donne propongono questo spazio iniziale in una prospettiva di potenzialità favorevoli che, una volta mancate, il testo segnala con ridondanza, in un nuovo spazio.

muovono da protagonisti. La fedeltà che può essere riscontrata nell'elaborazione letteraria dei referenti storici, sia nella descrizione degli elementi architettonici, sia nella presentazione dei personaggi apparsi, segnala ampie conoscenze dirette dell'autore, nonché un'ulteriore possibilità che il testo prenda o continui a muoversi nel più volte accennato ambito autobiografico mascherato.

Riprendendo l'esame del discorso che nel testo veniva sviluppandosi tra i due ritrovati amici, questo presenta l'esplicita intenzione di Frexano di rimanere a Barcellona, e trova, nella risposta di Claridoro, sì un tipico pastorale-cortese —l'obbligo della richiesta a una dama (importante, in questo caso non perché oggetto del proprio amore ma perché detentrica di potere) di permesso per stabilirsi sotto la sua protezione—, ma anche il riscontro storico della particolare organizzazione sociale del periodo. Si allude in questo caso al gran peso che le donne della nobiltà catalana acquistarono nella società cinquecentesca²⁹. Il testo continua a riflettere questo speciale sistema con l'inserimento di un lunghissimo *trionfo* di dame (cinquanta), volto a magnificarne le qualità. Vi si trovano inserite la maggior parte delle nobildonne dei più illustri casati³⁰, e il fastoso encomio, attuato questa volta attraverso

29. Cfr. l'avvincente saggio di E. Duran-M. Cabner, *La fi de l'Edat Mitjana i el Renaixement*, in *Història de Barcelona*, I, Barcelona, 1975, pp. 468-469.

30. Le nobildonne apparse nel *Trionfo* sono: donna Mencia Faxarda y de Quènega; donna Violante de Cardona y Centellas; donna Guiomar Corella y de Moncada; donna Mariana de Cardona; donna Hieronima, donna Catalina e donna Ysabel de Cardona; donna Ana de Cardona y de Pinos; donna Violante de Aril; donna Hipolita de Leyva; donna Ana Hicart y Sagarriga; donna Estephania Palou y Espitala; donna Contesina Monsuar y de Caralt; donna Toda de Centelles; donna Ysabel, donna Hipolita, donna Mariana de Semmenadas; donna Blanca Palau; donna Angela Bosch y Lupiana; donna Maciana e donna Maria Finisterra; donna Dionisa Cumbre de Marimon y Plegamans; donna Leonor e donna Ana Burguesas; donna Maria de Aril y Orcau; donna Ysabel de Cabrera; donna Maria Despes; donna Ysabel Agullana y de Aragall; donna Ana Montañans; donna Violante de Luma; donna Leonor de Peguera; donna Dionysa Meca; donna Madalena Terre y Gualbez de Corbera; donna Ana Burgues; Eugenia Hivorra; donna Aldonça Meca; donna Angela Camos; donna Ysabel Torrellas; donna Hieronima de Maymon; Madalena de Claravalls; Leonor Villafranca; Hieronima de Claramunta; Francisca Rovira; Ana e Ysabel Juana Fustera; Hieronima Caldes; Costança Sarriera; Violante Claramonte e figlia; Lucrecia Pol y de Copones; Hieronima, Catalina e Ana Salbanas; Mariana de Ferrera; Mariana Setanti; Hieronima Gualbez de Corbera; Angela Planella; Hieronima, Luisa e Violante Capila; Ysabel e Nazarena Caçadoras. Questo e altri elenchi di personaggi inseriti nel testo non hanno altro scopo che quello di fornire una raccolta omogenea che ne permetta uno studio di tipo nobiliario e/o araldico. In questo senso appare opportuno rammentare gli accurati studi di F. Domènech i Roura, *Nobilitari general català*, Barcelona, 1923, e di M. de Riquer, *Manual de heràldica española*, Barcelona, 1942; *Els metals, les colors i les penes en heràldica catalana*, in "Homenatge a J. M. de Casacuberta", 1981, e *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*, I-II, Barcelona, 1983.

il personaggio di Claridoro, da occasione al nostro autore di rendere l'omaggio richiesto sia dai moduli retorici sia dalla contingenza storica del periodo.

Dalla celebrazione delle donne il testo passa a intessere le lodi della città, presentandola quale luogo propizio, attuandone l'identificazione con lo spazio bucolico tradizionale mediante il ricorso ai più idealizzati schemi pastorali³¹. La relazione continua a esplicitarsi servendosi dello stesso registro, però in alcuni casi esso si vede arricchito dall'immissione di elementi referenziali storici caratterizzanti lo spazio descritto (il carnevale, il ballo delle "sardane"), sempre all'interno delle coordinate che disegnano il carattere benevolo della nuova area:

Otros deleytes ay de que nel prado
verás contino grandes aparejos;
el medio del invierno es deseado
en general por moços y por viejos,
para saltar, bailar, *bien mascarado*,
comiendo pollos, gallinas y conejos,
pastores, nimphas van mano a mano
bailando mil *Cerdanas* por el llano.

(DLFA: 225.)

Allarga la presentazione positiva offerta, l'inserimento delle connotazioni di cosmopolitismo, armonia, prosperità e tolleranza che, molto probabilmente, dovettero caratterizzare all'epoca la città catalana³²:

Hay también infinitos estrangeros,
cada cual viviendo ya proveído,
alcançando con muy pocos dineros
mantenimiento y sayal por vestido.
En paz vivimos con leyes y fueros
que nos defienden de cualquier ruido,
tal que van aumentando los ganados
pasturando muy libres descansados.

(DLFA: 226.)

Osserviamo in seguito l'instaurarsi di una speciale modalità di racconto che ha più attinenza con l'andamento documentaristico che con quello del romanzo: è la cadenza descrittiva assunta per narrare lo spazio urbano di Barcellona, realizzata attraverso il rapporto 'fotografi-

31. A. de Lo Frasso, *DLFA*, cit., pp. 225-227.

32. Per una esaustiva informazione sul tema, insieme a una dettagliata bibliografia, cfr. F. Soldevila, *Història de Catalunya*, Barcelona, 1963.

co' di Frexano che ne illustra dettagliatamente gli elementi architettonici, filtrati attraverso la propria prospettiva mentre fungono da scenario al suo itinerario verso la casa di donna Mencía de Zúñiga y Requesens, dama alla quale dovrà chiedere il placet: "... y entrando por la puerta del mar, vido questava muy labrado al romano, el cual tenía, por la parte de defuera que mira el mar, quatro figuras grandes de gigantes, de muy buena piedra fina, dos a cada lado de la puerta, hombres y mujeres, que con sus cabeças sostenian el arco del portal, encima del qual se mostrava un rico escudo de mármol, relevado de dentro del qual estavan esculpidas las armas reales de la ciudad, que son por quarto la cruz y las barras de Aragón, y por encima dela tarja se mostrava el águila con dos cabeças y sus coronas doradas, con este letrero en el escudo, diciendo

Insigne y Real Barcelona,
de honra y lealtat Corona."

(DLFA: 231.)

La carrellata descrittiva prosegue ritraendo l'edificio della Dogana, poi quello della "Lonja" (Borsa); in seguito il racconto dell'itinerario ci propone la rappresentazione di un'ampia strada fiancheggiata da signorili palazzi, continuando con la strada degli artigiani forgiatori di armature, e finalmente si dispiega davanti al palazzo di don Luis de Zúñiga y Requesens, commendatore di Castiglia e governatore dello Stato di Milano, padre della nobildonna cui Frexano deve indirizzare la propria supplica, "donde ella con su madre [donna Jerónima Requesens] vivían, en el cual muy principales edificios antigos y modernos, labrados al romano, se mostravan, y entrando por la puerta de la calle mayor dio en un ancho patio que ala mano drecha tenía un sumptuoso y moderno templo..." (DLFA: 232).

Il racconto procede con la minuziosa descrizione del tempio (la pala dell'altare, il cimborio, le vetrate, le bandiere, le statue, le armi del casato Zúñiga Requesens, i lemmi della famiglia) e la segnalazione di un secondo cortile dove vi si trovavano numerose carrozze. La presentazione dell'imponenza e maestosità dell'edificio³³ serve al narratore

33. Appare conveniente rilevare che il palazzo Requesens era stato nel medioevo, palazzo reale. Veniva chiamato Palau Menor, Castell Nou e Palau de la Reina, poiché fu edificato dal re Pietro III per la regina Eleonora di Sicilia. Fu ampliato fino al quindicesimo secolo, epoca nella quale il re Giovanni II lo cedette ai Requesens, in premio alla loro fedeltà.

per introdurre, tramite il meccanismo associativo, la grandezza della famiglia.

Tecnicamente definito come documentario, l'analisi dei referenti urbanistici, dei personaggi e degli eventi descritti in questa parte del testo confermano l'adeguatezza della denominazione che permette di assaporare nella sua lettura la riproduzione fedele dello spaccato di una città, di una cerchia e di una concezione di vita³⁴.

Il testo riprende l'andatura narrativa per raccontare come nel palazzo si trovino numerosi personaggi appartenenti al ceto degli ospiti. Il pretesto di questa riunione si testualizza nei preparativi delle nozze di donna Mencía. Nuovamente bisogna segnalare come il referente storico sia preciso, poiché J. M. March, nel suo saggio *La batalla de Lepanto y don Luis de Requesens* (Madrid, 1944), afferma che nel 1571 "estaba a la sazón ocupado Requesens en el casamiento de su hija doña Mencía con don Pedro Fajardo..." (p. 18). Quello che nei *DLFA* non viene rivelato è che il matrimonio fu di convenienza familiare: la sposa aveva quattordici anni e don Pedro più di quaranta³⁵.

Il racconto del circospetto percorso dei due personaggi all'interno dell'articolato palazzo si sofferma sull'esposizione di uno spazio che, se le notizie storiche non documentassero la sua esistenza, ben sembrerebbe la testualizzazione di un modulo spaziale bucolico: ci si riferisce al giardino che si veniva a trovare sotto una delle torri del Palau, chiamato "L'Hort de la Reina", uno dei primi giardini botanici (nonché zoologico) del tempo dove potevano ammirarsi le più belle piante arrivate dal mondo islamico. In questo suggestivo sfondo il testo inizia a presentare i personaggi, il cui ordine di apparizione sembra essere collegato all'importanza del rango e al loro rapporto con la famiglia Zúñiga-Requesens. Le nobildonne che vi appaiono sono, in primo luogo, le signore nel palazzo, donna Jerónima e donna Mencía, accompagnate dalla duchessa di Cardona (donna Violante de Cardona y de

34. Per quanto riguarda i referenti urbanistici, consultare il particolareggiato studio di J. M. March, *La Real Capilla del Palau en la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1955; A. Cirici, *Barcelona pam a pam*, Barcelona, 1971, pp. 272-279; A. Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, II, Barcelona, 1973. Per ciò che concerne eventi e personaggi, cfr. J. M. March, *El Comendador Mayor de Castilla, don Luis de Requesens, en el gobierno de Milán, 1571-1573*, Madrid, 1943; F. Soldevila, *Història*, cit., pp. 884-979; A. Duran i Sanpere, *Barcelona*, cit., p. 191; AA. VV., *Historia de Barcelona*, I, Barcelona, 1975; *Cartes íntimes d'una dama catalana del segle XVI. Estefania de Requesens*, edizione di Maite Guisado, Barcelona, 1986.

35. J. M. March, *El Comendador Mayor*, cit., p. 89, nota 2.

Centellas) e da altre dame non identificate. Verrà poi menzionata donna Anna de Cardona y de Pinós, che in seguito sarà sollecitata a dilettere la compagnia con il suo canto in lingua catalana. I cavalieri vengono presentati nello stesso spazio ma separati dal gruppo femminile, come d'uso all'epoca. Qui appaiono nominati il duca di Soma (don Luis de Cardona y Córdoba), don Pedro Fajardo e il conte di Quirra (don Luiz de Carroz y de Centelles, destinatario dell'opera e menzionato per la prima volta nel tessuto narrativo).

L'esposizione prosegue attingendo ad alcuni moduli del sistema retorico cortese: scenario d'interni, gruppi di personaggi prevalentemente statici, distaccati, appartenenti a una dimensione diversa, ai quali il protagonista deve rivolgersi riconoscendo il loro status con un atto di sottomissione per poi riceverne le grazie, poiché essi sono magnanimi. Con questa modalità si esplica la sequenza che presenta l'immissione di Frexano in un ruolo bivalente: da una parte, egli riacquista i segni pastorali della propria tipologia, con la simbolica offerta da parte della dama (donna Mencía), degli emblematici oggetti che lo caratterizzano: la bisaccia e il bacolo³⁶; dall'altra, acquisisce i tratti propri di una nuova figura, quella del giullare. Lo statuto misto (pastorale-cortese) in cui il protagonista viene a trovarsi si evidenzia nell'assunzione di una maschera al secondo grado: cavaliere che assume la maschera del pastore per raccontare le proprie sventure sociali e che deve ulteriormente calarsi nella rappresentazione pastorale, intesa questa volta come gioco cortese, nel tentativo di rientrare in possesso delle proprie connotazioni antecedenti alle avversità.

In questa nuova modalità di finzione, il personaggio sviluppa un ruolo attivo esplicitato nella funzione ricreativa che deve svolgere nei numerosi momenti di ozio dei personaggi protettori (in particolar modo, le dame)³⁷. Articolato in questa prospettiva, il testo può spiegare

36. A. de Lo Frasso, *DLFA*, cit., p. 241. Forse è possibile intravedere nello svolgimento dell'azione una sommersa simbologia che traduce, se lo statuto autobiografico affiora in questa parte dell'opera, un consenso alla domanda di appoggio per una riabilitazione o addirittura la riabilitazione stessa dell'autore.

37. Il nuovo ruolo di Frexano viene testualizzato presentando il personaggio nell'elaborazione di componimenti poetici scaturiti più che dall'ispirazione sentimentale da quella intellettuale poiché sorgono dalla richiesta espressa nella narrazione da parte della classe egemone: attraverso questo espediente il personaggio compone ad esempio, *Recibo y deuda y resta de amor* (*DLFA*: 239-240), e una ottava rima chiosata da otto quartine in lingua sarda (*DLFA*: 240-241). Bisogna segnalare anche che dall'accezione segnalata procedono i componimenti eseguiti senza richiesta ma con l'intento di ossequiare la destinataria cui si fa dono. Rispondono a questa articolazione il componimento della "His-

in maniera quasi automatica lo slittamento dell'opera verso lo scopo celebrativo che verrà esplicitato nei componimenti tesi a rendere ossequio ed encomio a quei personaggi che l'istanza narrativa intende gratificare. In quest'ottica la scelta di introdurre come figure aiutanti, i membri della famiglia Zúñiga-Requesens, e di fare svolgere gran parte del settimo libro all'interno della loro magnifica dimora, sembra dare una duplice indicazione: da una parte, la volontà dell'autore di ingraziarsi i favori della famiglia e dei loro amici; ma dall'altra, vi è forse l'intendimento di evidenziare, attraverso i numerosi referenti storici esplicitati con accurata precisione, non solo la riaffermazione di una volontà di verosomiglianza che pervade il testo, ma anche di segnalare uno spazio nel quale l'autore avrebbe avuto modo di muoversi e forse anche di farsi accettare usufruendo di qualche prebenda³⁸.

Al quadro referenziale intessuto nella raffigurazione della più volte menzionata famiglia si assommano due ulteriori particolari: la costruzione testuale dell'assenza di don Luis, che nel periodo (1571-1573) si trovava a Milano in qualità di governatore, e il riferimento della sua partecipazione alla battaglia di Lepanto³⁹, all'interno di una relazione inneggiante all'importanza di quella vittoria.

La parte finale del settimo libro presenta l'inserimento del protagonista nel nuovo spazio conquistato, che si delinea quale funzione terminale della macrosequenza che intesse l'azione dell'opera, e che si esplica in: situazione di equilibrio — minacce indirette annunciate — sciagura subita — perdita del proprio status — tentativo di riacquistarlo — conquista di un nuovo status favorevole. Ciononostante, quando il testo ci presenta in seguito il protagonista immerso nuovamente in uno scenario bucolico archetipico, "el verde y florido prado barcelo-

toria de don Floricio y de la hermosa pastora Argentina", dedicata a donna Lucrecia de Moncada, e intero decimo libro offerto a donna Francisca de Centelles, novella sposa del destinatario dell'intero romanzo.

38. Ricerche condotte a evidenziare i possibili legami di appoggio alle ipotetiche richieste di riabilitazione oppure ad un eventuale mecenatismo della cerchia Zúñiga-Requesens verso A. di Lo Frasso, non hanno trovato riscontro documentario. A questo proposito sono stati esaminati: a) I "Documents històrics per classificar del conte de Vilanova", che si trovano presso l'Arxiu històric de la ciutat de Barcelona. Ringrazio il dottore Martí de Riquer, che ebbe la gentilezza d'indicarmi questa possibile fonte e mi incoraggiò a redigere il presente articolo. b) Le cartelle 32 (12), 36 (2), 38 (12-18), 45 (27) e 65 (31-32), che si conservano presso l'Arxiu del Palau, che ha la sua sede nel Centre Borja de Sant Cugat del Vallès, il cui direttore, P. Antoni Borràs, ringrazio per la sua ospitalità e cortesia.

39. Per il ruolo esplicito da don Luis de Zúñiga nello svolgimento della battaglia di Lepanto, cfr. J. M. March, *La batalla*, cit.

nino" (DLFA: 242), il suo suolo pastorale avrà un risveglio nella manifestazione di tristezze, di malinconie, di desiderio della solitudine.

All'assunzione di questo stato d'animo il personaggio reagirà con il racconto di un 'caso d'amore' peculiare alla retorica pastorale: la forza dell'amore che trascende le condizioni sociali degli innamorati. Ma, com'è stato indicato precedentemente, lo scopo del componimento sarà non tanto lo sfogo dello stato d'animo del protagonista, o la prova di dedizione amorosa offerta all'amata, quanto l'occasione di rendere omaggio a una persona reale, che partecipa nella finzione letteraria attraverso il ruolo di destinatario, ma che può agire fuori di essa.

Il 'caso d'amore' che si svolge nell'ottavo libro si articola seguendo la tradizionale struttura narrativa del racconto: Frexano riferisce la storia di don Floricio e della pastora Argentina attingendo a moduli che configurano diversi statuti letterari (temi e schemi cavallereschi, pastorali, epistolari, cortesi), e immette il protagonista della storia nel ruolo di narratore mediante l'inserimento del tema della separazione momentanea dei due personaggi. Ne consegue la promessa di don Floricio di raccontare in una lettera gli avvenimenti che decidono la sua partenza e ai quali parteciperà in qualità di spettatore: lo svolgimento di 'Justas reales' che avrà luogo nella città di Barcellona.

Il racconto inizia all'interno del modulo epistolare annunciato, che ben presto sarà abbandonato per passare al registro documentaristico dei fatti raccontati già adoperato in precedenza. Lo svolgimento dell'episodio che ci accingiamo a esaminare si configura come la prolissa esaltazione della città catalana e dei suoi più eminenti rappresentanti, protagonisti entrambi dell'espressione festosa che in modo più appariscente ne effonde la loro magnificenza e grandezza: la festa dei cavalieri, le "Justas".

Documenti e studi realizzati sul Cinquecento catalano⁴⁰ evidenziano la rilevante importanza segnica che la celebrazione di giostre cavalleresche acquisì nel periodo. Questi tornei segnalavano le abilità ma anche l'opulenza dei partecipanti mediante l'appariscente esibizione di ricchezza e la raffinata eleganza dello sfarzoso corteo che i protagonisti presentavano.

40. Per il raffronto e approfondimento di questo tema, vedere: *Dietari del antich Concell barceloní*, V (1562-1587), Barcelona, 1986; *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, II, a cura di A. Duran i Sanpere e J. Sanabre, Barcelona, 1947; A. Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, II, Barcelona, 1973.

Nel discorso descrittivo di *DLFA*, lo sviluppo della festa viene tracciato in ogni suo dettaglio rimandandoci nuovamente alla questione dell'inserimento del narratore nel codice documentaristico, e, allo stesso tempo, viene sollevato il problema del duplice riscontro referenziale dell'episodio: puntuale o tipificato? Quale che sia la risposta a quest'ultimo quesito, potrebbe affermarsi che, se non rimanessero documenti attestanti la celebrazione dei tornei a Barcellona, il brano dell'ottavo libro di questo romanzo potrebbe fungere da attestazione modellica, tanto preciso è il suo svolgimento.

Il quadro presentato scandisce ogni fase del rituale che inizia con la segnalazione dell'organizzatore ("mantenedor") del torneo, don Luis de Carroz, passando a prospettare le coordinate spazio-temporali⁴¹, per continuare con il racconto delle modalità dei premi⁴², il nome dei componenti le tre giurie⁴³, la descrizione del corteo con i suoi carri allegorici⁴⁴. Senza un attimo di sosta, prosegue il racconto della parata con l'elenco e descrizione dei cavalieri partecipanti⁴⁵, dei quali si evi-

41. "Los tres días de las fiestas de pasqua de flores venidera, en la plaça del borno de la ciudad de Barcelona" (*DLFA*: 259).

42. "... para que [los caballeros] puedan concurrir en ganar de los ricos precios que el mantenedor ha puesto, que son tres prises, uno de más galán, el otro del encuentro, y el otro de invención y letra..." (*DLFA*: 259).

43. "Los jueces de las justas, que eran los excelentes señores el prior don Hernando de Toledo, visorey, y don Luis de Cardona y Córdova, duque de Soma, y don Pedro de Cardona, governador" (*DLFA*: 260). "En la parte yzquierda estaban en una ventana quatro damas que tenían cargo de juzgar la mejor invención y empresa, que eran las ilustrísimas señoras doña Jerónima de Cúñega y Requesens, y doña Leonor de Rocaberti y de Boxadós, vizcondesa de Peralada; doña Petronila de Finós, vizcondesa de Canete; doña Violante de Cardona y de Centellas. Y en otra estaban las ilustrísimas señoras doña Mencía Faxarda y Requesens, doña Guiomar Corella y de Moncada, doña Mariana de Cardona, y doña Violante de Aril, que juzgavan de más galán" (*DLFA*: 260).

44. Un trionfo di amore, una montagna, un carro con la morte e le parche.

45. Don Luiz de Carroz (ave fenix); visconte di Canete y de Illa (ippogrifo); don Enrique de Cardona (scintille); don Francisco de Moncada, conte di Aytona, con il genero e i suoi due figli (bacchi da seta); don Geronimo Corella (onde e cuori); don Gaston de Moncada (cardi); don Ugo de Moncada (candele con farfalle); don Francisco de Rocaberti, visconte di Peralada (scacchi con medaglie); don Antonio de Pau y Rocaberti (cerchio d'oro con donna, sole e luna); don Berenguer de Castro y de Cervellon, barone di La Laguna (onde e corna di cervo); don Bernat de Boxados (anelli e ceppi); Francisco de Sivaller (stelle); don Jaime de Cardona (mezze torce ardenti); don Joan de Cardona y de Rocaberti (pini con pigne); don Luis de Cardona (tartarughe); don Alonso Aril y Oreau (pellicani beccandosi il petto); don Pedro Aril y de Cardona (sfere); don Juan de Aril Palau (ruote rotte); don Luis Hicart Bayle e il suo genero don Luis de Sagarriga (guarnizioni di velluto); don Luis de Saganiga (scacchi con corone); don Guillem de Sinisterra (fiamme e cuori); don Garau de Caralt (fiocchi); don Pedro de Caralt (reti con pesci rossi); Marco Antonio Monsvar (fiori); don Fadrique de Cabrera (fiamme); don Guillem de San Climent (compassi); Pera Anton de Roca Crespa y Despla (rose rosse); don Onofre Alantorn, signore di Sero (frecce); don Garau Alantorn (quadri con mani e bilancie); Juan Ferrer de Claravalls (cerchi con fiamme e salamandra); don

denzia la ricchezza degli indumenti, la grazia nel portamento e la simbologia delle figure allegoriche e lemmi scelti ad ornare i propri paramenti.

Nella relazione, musica, giochi di artificio, gioielli e armi fanno splendere il carosello dei cavalieri mostrandone il loro potere. Lo svolgimento della giostra segnala don Luis de Carroz come vincitore dei due premi assegnati dalle giurie femminili ai concorrenti: "el más galán" e quello di "empresa y letra", volti a riconoscere il paladino più affascinante e creativo. Il testo dimentica di segnalare il vincitore come "mejor justador del encuentro". Non manca però di risaltare l'arditezza del Carroz sottolineandone (in questo sistema elogiativo) la precoce manifestazione dei pregi attraverso l'esplicitazione della sua giovane età: "que aún no tiene veinte años" (*DLFA*: 273).

La doppia scatola del racconto finisce con la conclusione della lettera di don Floricio quale epilogo della storia che Frexano ha inventato.

Questo ribadisce come il disegno del testo sia stato ispirato dal desiderio di offrire uno svago alla dama cui lo ha dedicato e come questa lo abbia accettato di buon grado. Una voce narrante, non identificata se non con l'autore stesso fuori della figura del pastore, termina il racconto asserendo significativamente "de manera que Frexano de cada día procurava principales favores y amistades con su poca abilidad, pasando el tiempo lo mejor que podía" (*DLFA*: 273).

Il nono libro si svolge nello scenario a referenziale della più tipizzata rappresentazione bucolica e i suoi temi rispondono all'atmosfera in cui vengono svolti: casi e dibattimenti di amore. Si configura come il libro più teorico, rimpinzato di informazioni letterarie che lo rendono

Juan de Guimera (lupi con agnelli in bocca); Francisco de Vilallonga, signore di Estavas (quadri con mani e croci); don Francisco Bosch de Villassar (uccelli); Luys de Salgueda (morti); Francisco Gualbes de Corbera (occhi); don Galceran de Setmanat (serpenti con cuori); Hieronimo Galceran de Sorribes (mattoni); don Francisco de Pinos (cuori con viso di donna); Miguel Rimbau Corbera de Linas (rami d'ulivo); Fernando Oliver (anatre, uccelli); don Juan Terre (fiori); don Fadrique Terre (montagne); Enrique Agullana (medaglie con Cupido); Francisco Agullana (bracciali con specchi); Francisco Benet Codina (rami di melo con mele); Bernat Codina (camaleonti); Jayme de Aguilar y de Peralta (fiori); Honofre Argencola (catene); don Juan de Iosa (mattoni); don Plegamans de Marimon (animali e basilisco); don Francisco de Marimon (rose); don Garau de Marimon (fiori e cuori); Ieronimo Setanti (fiamma); don Miguel Palau (fiori); Galceran de Abel (onda); Caldes de Sabadell (fibbia); don Antonio de Cardona (unicorni); don Luis de Centellas (aironi reali); don Ugo Palou y de Cardona (mani con rami di palma); don Pedro de Paguera (rami di more); don Ramon Torroella (fiori); Gaspar Hivorra (animali).

alquanto pedante nella volontà dell'esercitazione di una pastorale colta. Si cita Boscán, si propongono e glossano versi di Ausias March e di Petrarca presentati nelle loro lingue, si allude a Baldassarre Castiglione, Pero Mexía e Jerónimo de Rebolledo ⁴⁶.

L'unico elemento referenziale episodico che viene presentato a conduzione di questo libro è lo sposalizio di don Luis de Carroz y de Centelles, conte di Quirra, con donna Francisca de Alagón, figlia del conte di Sástago. L'avvenimento offre l'occasione al protagonista di esplicitare la propria fedeltà e quella della sua famiglia al Casato dei Centelles di Catalogna e Valenza, e di prendere lo spunto, con l'arrivo a Barcellona della novella sposa, per redigere il decimo libro alla maniera di un *Giardino d'amore* che le offrirà come suo dono di nozze.

Quest'ultimo libro si presenta con modalità costruttive che più assomigliano alla miscellanea poetica che allo statuto della pastorale. Infatti, tranne i nomi dei protagonisti e alcuni temi svolti, il libro appare slegato dal precedente corpus del testo ed è interessante notare come Frexano, dall'interno, in qualche modo ne spieghi le cause: racconta che nel venire a sapere dello sposalizio di don Luis, anche se l'opera a lui dedicata, *DLFA* (testo che parla del testo) si trovava ormai in stampa, decise di aggiungere un decimo libro dedicato alla sposa ⁴⁷ (forse la fretta sarà stata la causa dello zibaldone).

Comunque siano andate le cose, in quest'ultima parte troviamo un ulteriore riferimento alla Catalogna, nella esplicitazione di un nuovo *trionfo* in onore di dodici dame catalane ⁴⁸.

La conclusione dell'opera prospetta una rete di riferimenti che sembrano affermare un inserimento dell'autore all'interno della cerchia dei potenti e che si evidenzia sia nell'ambito testuale che finora abbiamo esaminato, sia in quello paratestuale, segnalato in quest'ultimo dalla pubblicazione dell'opera presso la tipografia più prestigiosa di Barcellona, quella di Pedro Malo ⁴⁹; dall'autorizzazione della stessa firmata

46. A. de Lo Frasso, *DLFA*, cit., pp. 297, 298, 304 (Boscán); 298, 304 (Ausias March); 299-300 (Petrarca); 300 (Castiglione); 303 (Pero Mexía e Jerónimo de Rebolledo).

47. A. de Lo Frasso, *DLFA*, cit., p. 313.

48. Doña Leonor Bosch, doña Ana de Lordad, Catalina de Ivorra, Archangela Villalonga, Rafaela e Ysabel Argencola, doña Marina de Paguera, Mariana Giberta, Mariana Rogera, Ysabel Juana Monrodona, Ana Sacosta e Rafaela Lluria (*DLFA*: 318-320).

49. Notizie riguardanti questo editore possono trovarsi in M. González y Sugrañes, *Contribució a la història dels antics gremis dels Arts y Oficis de la ciutat de Barcelona*, II, Llibreters-Stampers, Barcelona, 1918, pp. 251-252 e 263; Ll. C. Viada i

dall'illustre teologo Juan Luis Vileta⁵⁰, e dalla dedica di un sonetto all'autore da parte di don Francisco Calça⁵¹, noto professore universitario nonché storico e poeta.

Il testo finisce, ma uno tra i molti interroganti suscitati continua a sollecitare la nostra attenzione: perché Antonio de Lo Frasso sceglie il modello bucolico e assume la maschera del pastore per raccontare e/o raccontarsi? Si potrebbe cercare di costruire una risposta formalizzata a partire da basi più estese tenendo conto che il risultato sarebbe soltanto un'ipotesi, ma alcuni indizi ravvisati durante la ricerca ci invogliano a formalizzare il tentativo che prevede due indicazioni di ampio spettro:

a) Le premesse che nel Cinquecento portarono a privilegiare la scelta della costellazione bucolica pare possono trovare riscontro in una serie di circostanze ed eventi che resero fruibile, rispondente e funzionale una sua riproposta in chiave moderna. Per effetto del pensiero erasmiano⁵², e con i propri schemi già logorati a usura, i romanzi di cavalleria erano poco amati dagli umanisti che chiedevano alla proposta letteraria di finzione, *verosomiglianza*, verità psicologica, sottigliezza nell'elaborazione, contenuto filosofico, rispetto della morale. I vari sistemi di scrittura (cavalleresco, bizantino, sentimentale ed epistolare) non trovavano all'interno dei propri stilemi la risposta alle richieste formulate. Sarà per questo motivo che si ricorrerà alla figura del pastore e all'insieme che le sue epifanie esprimono: più rispondente alla problematica stabilitasi, essa colmerà le nuove richieste di articolazione dell'opera.

b) Nello spiegare come ogni opera letteraria segni la sua apparte-

Lluçh, *L'estampa barcelonina d'En Pere i d'En Pau Malo*, "Butlletí de la Biblioteca de Catalunya", V, 1918-1919, pp. 5-31, e *L'estampa barcelonina d'En Pere i d'En Pau Malo davant de la rectoria del Pi: una conjectura cervàntica*, "Butlletí de la Biblioteca de Catalunya", VI, 1920-1922, pp. 225-237; F. Vindel, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona, 1942, p. 212.

50. Cfr. J. M. Madurell y Marimon, *Luis Juan Vileta*, "Analecta Sacra Tarracoen-sia", XXXVIII, 1965, pp. 19-38.

51. Cfr. voce 'Calça, Francesc', in *Enciclopèdia*, IV, cit., p. 124.

52. Per un'ampia informazione sul tema, consultare il fondamentale saggio di M. Bataillon, *Erasmus y España*, México-Madrid-Buenos Aires, 1983; il particolare aspetto delle relazioni tra erasmismo e bucolica è stato puntualmente esaminato da F. López Estrada, *Erasmus y los libros de pastores*, in *El erasmismo en España. Ponencias del coloquio celebrado en la biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 1985, pp. 457-478.

nenza a un genere, H. R. Jauss⁵³ formula il concetto di *orizzonte di attesa* come l'insieme di regole già esistenti che servono a orientare la comprensione del lettore e gli permettono l'apprezzamento della nuova opera. Lo studio poi delle relazioni tra letteratura e società sarà tanto più fondato quanto più ricostruirà quell'orizzonte di attesa dei generi che costituisce in primo luogo l'intenzione delle opere e la comprensione dei lettori, portandoci a riaffermare una situazione storica nella sua compiuta attualità. In tutto questo complesso sistema di articolazioni e di rimandi, non di meno non possiamo tralasciare di scorgere un movimento preminentemente funzionale nel processo di scelta tassonomica, cioè, l'oculata aspirazione di sfruttare una corrente di successo che permetta all'opera di viaggiare agevolmente sulla scia primeggiante.

53. H. R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, "Poétique", 1, 1970.