

Zeitschrift für Katalanistik

Revista d'Estudis Catalans

Begründet von / Fundada per
Tilbert Dídac Stegmann

Herausgegeben von
Editada per
Brigitte Schlieben-Lange, Tilbert Dídac Stegmann

Publiziert unter der Schirmherrschaft von
Publicada sota el patrocini de

Deutsch-Katalanische Gesellschaft (DKG)
Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
(Institut für Romanische Sprachen und Literaturen)
Centre UNESCO de Catalunya
Generalitat de Catalunya
(Departament de Cultura)

Vol. 9 (1996)

Frankfurt am Main 1996
ISSN 0932-2221

<https://doi.org/10.46586/ZfK.1996.1-193>

Aufsätze (nur zusammen mit einer Diskette in voll kompatibelem Format) sowie Rezensionsexemplare werden an die Redaktionsadresse (*Zeitschrift für Katalanistik*, c/o Biblioteca Catalana, Postfach 11 19 32, D-60054 Frankfurt am Main) erbeten. Siehe die «Hinweise zur Texteinrichtung» auf den letzten Seiten dieses Bandes.

Els textos (que han d'estar acompanyats d'un disquet en format plenament compatible) i els exemplars de revisió s'han d'enviar a la redacció (*Zeitschrift für Katalanistik*, c/o Biblioteca Catalana, Postfach 11 19 32, D-60054 Frankfurt am Main). Vegeu les «Normes per a la preparació dels textos» a les darreres pàgines de la revista.

Zeitschrift für Katalanistik 9

ISSN 0932-2221

© Biblioteca Catalana
Frankfurt am Main 1996

Alle Rechte vorbehalten.

Verlag / Editorial: TFM-Teo Ferrer de Mesquita,
Postfach 10 08 39, D-60008 Frankfurt am Main.
Bestellungen bitte an den Verlag / Dirigiui les comandes de subscripció a l'editorial.
Druck: F.M.-Druck GmbH

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Hoechst Ibèrica, S. A.,
Barcelona.
Imprès amb el suport de Hoechst Ibèrica, S. A., Barcelona.

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze / Articles

- Brigitte Schlieben-Lange (Tübingen):
Der Torsimany und die scholastische Grammatik 7
- Xavier Vellón i Lahoz (Castelló de la Plana):
Literatura misògina i moral burgesa: la corporalitat com a espai de la sàtira a l'*Espill* 20
- Donatella Siviero (Napoli):
Il modello della narrativa cortese e della precettistica cavalleresca nel *Tirant lo Blanch* 33
- Tilbert Dídac Stegmann (Frankfurt am Main):
Kreativität in Joan Brossas Gedichten 72
- Paquita Sanvicén i Torné (Lleida):
Aproximació a una de les iniciatives culturals de Lleida en els anys de la transició: el cas de «La gralla i la dalla» 103

Dokumentation / Documentació

- Thomas Eufinger (Frankfurt am Main):
Bibliografia de 230 llibrets en català d'obres musicals dels segles XIX i XX 120

Buchbesprechungen / Recensions

- Tilbert Dídac Stegmann (Frankfurt am Main):
Pau Casals aus der Sicht der Violoncellpädagogik (Rezension von: Ralf Schnitzer: *Die Entwicklung der Violoncellpädagogik im frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, ...: Peter Lang, 1995, ISBN 3-631-48708-8, 333 S.) 160

Amparo Tusón Valls: *Anàlisi de la conversa*, Barcelona: Empúries, 1995 168
[Gabriele Berkenbusch, Tübingen]

Konstanze Jungbluth: *Die Tradition der Familienbücher: Das Katalanische während der Decadència*, Tübingen: Max Niemeyer, 1996, ISBN 3-484-52272-0 171
[Raymund Wilhelm, Heidelberg]

Miszellen / Miscel·lània

- Jürgen Baer (Frankfurt am Main):
Seit 1945 im deutschen Sprachbereich fertiggestellte oder begonnene Promotions-, Magister- oder andere Examensarbeiten katalanistischer Thematik: 3. Nachtrag 175
- Ulrike Gillenkirch (Frankfurt am Main):
Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 1995 und Wintersemester 1995/96 180
- Zusammenfassungen / Resums 192
- Anschriften der Autorinnen und Autoren / Adreces de les autores i dels autors 194
- Hinweise zur Texteinrichtung / Normes per a la preparació dels textos 195

Brigitte Schlieben-Lange (Tübingen)

Der *Torsimany* und die scholastische Grammatik

0. Der *Torsimany* des Lluís d'Averçó

Der *Torsimany* des Lluís d'Averçó ist ein umfangreicher Text, welcher der Tradition der *Leys d'Amors* zugerechnet wird, also der Tradition jener Kompendien der Sprache und Dichtkunst der Trobadors, die zunächst in Toulouse, dann aber auch in Barcelona diese in der Distanz der Zeit und schließlich auch des Raums verschwindende Kunst präsent halten und lehren sollte.¹ Der *Torsimany* ist lediglich in einem Manuskript vorhanden, das 1956 von Casas Homs ediert wurde. Die Einleitung von Casas Homs rekonstruiert das Umfeld des Autors, seine Familie und seine Person, die Abfassungszeit (die nicht genau fixiert werden kann, jedoch mutmaßlich um 1370 liegt), die Quellen und auf diesem Hintergrund Finalität und Originalität des Werks.

Der *Torsimany* verdient aufgrund seiner Komplexität auf jeden Fall unsere Beachtung. Es handelt sich um ein Werk, das auf Katalanisch geschrieben ist und die okzitanische Grammatik und Poetik behandelt. Es geht darum, für die *homens no sabens ne enteses* die *gaya sciencia de trobar* zugänglich zu machen: *enteniment*, *subtileza* und *enginy* sollen entwickelt werden.

Der Autor begründet ausführlich den Titel seines Werks: die Trobador-dichtung bedarf eines Dolmetschers (*Torsimany*), da sie ohne dessen Hilfe unzugänglich ist:

Al present libre he jo mes scientment nom TORSIMANY, per tal com aquest nom es posat a hom declarador de lenguatge no entés, e per tal com en la dita art de trobar en alguns [!] pases [...] es vista alguna obscuritat de seny [...], la qual obscuritat [...] pusch jo anomenar lenguatge no entés; e com a lenguatge no entés [...] haja obs trocimany per declarar aquelh, aquest present libre, lo qual jo fas per declaració de cosas no enteses per obscuritat en aquesta art posadas, pot eser vertederament e apta nomenat TORSIMANY, axí com a declarador d'aquest leguatge no entés... (Prolech, V)

¹ Zum kulturellen Umfeld Massó Torrents 1922. Zur Würdigung des *Torsimany* unter lexikographischen Gesichtspunkten Colon-Soberanas 1985.

Der *Torsimany* und die scholastische Grammatik

0. Der *Torsimany* des Lluís d'Averçó

Der *Torsimany* des Lluís d'Averçó ist ein umfangreicher Text, welcher der Tradition der *Leys d'Amors* zugerechnet wird, also der Tradition jener Kompendien der Sprache und Dichtkunst der Trobadors, die zunächst in Toulouse, dann aber auch in Barcelona diese in der Distanz der Zeit und schließlich auch des Raums verschwindende Kunst präsent halten und lehren sollte.¹ Der *Torsimany* ist lediglich in einem Manuskript vorhanden, das 1956 von Casas Homs ediert wurde. Die Einleitung von Casas Homs rekonstruiert das Umfeld des Autors, seine Familie und seine Person, die Abfassungszeit (die nicht genau fixiert werden kann, jedoch mutmaßlich um 1370 liegt), die Quellen und auf diesem Hintergrund Finalität und Originalität des Werks.

Der *Torsimany* verdient aufgrund seiner Komplexität auf jeden Fall unsere Beachtung. Es handelt sich um ein Werk, das auf Katalanisch geschrieben ist und die okzitanische Grammatik und Poetik behandelt. Es geht darum, für die *homens no sabens ne enteses* die *gaya sciencia de trobar* zugänglich zu machen: *enteniment*, *subtileza* und *enginy* sollen entwickelt werden.

Der Autor begründet ausführlich den Titel seines Werks: die Trobadordichtung bedarf eines Dolmetschers (*Torsimany*), da sie ohne dessen Hilfe unzugänglich ist:

Al present libre he jo mes scientment nom TORSIMANY, per tal com aquest nom es posat a hom declarador de languatge no entés, e per tal com en la dita art de trobar en alguns [!] pases [...] es vista alguna obscuritat de seny [...], la qual obscuritat [...] pusch jo anomenar languatge no entés; e com a languatge no entés [...] haja obs trocimany per declarar aquelh, aquest present libre, lo qual jo fas per declaració de cosas no enteses per obscuritat en aquesta art posadas, pot eser vertederament e apta nomenat TORSIMANY, axí com a declarador d'aquest leguatge no entés... (Prolech, V)

¹ Zum kulturellen Umfeld Massó Torrents 1922. Zur Würdigung des *Torsimany* unter lexikographischen Gesichtspunkten Colon-Soberanas 1985.

Die Sprache charakterisiert er als *escriptura prosaicha*: er erklärt also in Prosa die Sprache der Dichtung; nicht zufällig taucht hier auch *escriptura* auf: die ungebundene Rede muß zum Zweck der Überlieferung der Schrift überantwortet werden. Den Gegensatz Prosa / Dichtung bringt der Autor in einen engen Zusammenhang mit der Sprachenwahl: das Katalanische ist die Sprache der Prosa, das Okzitanische das der gebundenen Rede:

Jo no'm servesch en la present obra, per duas raons, dels lenguatges que los trobadors en lurs obras se servexen; la primera es com prosaichament lo present libre jo pos, e en lo posar prosaich no ha necesitat a servir-se dels lenguatges ja ditz, per tal com no son diputatz de servir sinó en obras compassadas; l'altra rahó es que si jo.m servia d'altre lenguatge sinó del catalá, que es mon lenguatge propri, he dupte que no.m fos notat a ultracuydament, car pus jo son catalá, no.m dech servir d'altre lenguatge sinó del meu. (Prolech, VI)

Interessant ist außerdem, daß das Okzitanische, das in der Form von *grammatica* beschrieben wird, dadurch in die Nähe des Lateinischen gerät, das ja im Mittelalter häufig einfach mit *grammatica* gleichgesetzt wurde: beide sind Sprachen, die nicht *natura*, sondern *arte* gelernt werden (vgl. Dantes *De vulgari eloquentia*): So ergibt sich im Prolog des *Torsimany* ein interessantes Geflecht von Beziehungen zwischen den beteiligten Sprachen: es gibt einerseits die Zuordnung zu verschiedenen Diskurstypen (*prosaich vs. compassat*), damit verbunden zu Schriftlichkeit und Mündlichkeit, andererseits die Anspielung auf den *natura / ars*-Gegensatz.

1. Die okzitanischen Grammatiker und ihre Vorbilder

Doch nicht um diese Aspekte des Werks soll es im folgenden gehen, sondern um eine andere Frage, nämlich die, welche Kenntnis die okzitanischen und katalanischen Grammatiker von der universitären, scholastischen Sprachtheorie hatten. Eine naheliegende Vermutung ist ja, daß die universitäre Sprachtheorie und die Sprachbeschreibung, die im Rahmen der Vermittlung der Trobadorlyrik betrieben wird, wenig Berührungspunkte haben. Erstere wäre an universellen Eigenschaften von Sprache interessiert und nicht an deren partikulären Ausprägungen;² letzterer ginge es um die

² Vgl. Bossong 1990. Eine intensive Auseinandersetzung zu dieser Frage hat in Italien stattgefunden: Corti 1981, Lo Piparo 1986 (zur Kenntnis modistischer Autoren bei Dante). Zu den Überlegungen der scholastischen Grammatiker zu den Einzelsprachen vgl. Fredeborg 1980.

Vermittlung einer einfachen Sprachbeschreibung im Zusammenhang mit der wichtigeren Poetik, einer Sprachbeschreibung, die sich allenfalls an schulgrammatischen Modellen (Donat) orientiert. Diese einfache dichotomisierende Unterscheidung zwischen zwei Grammatikmodellen, zwischen denen keine Durchlässigkeit besteht, versagt jedoch bei den *Leys d'Amors* und ihren Folgetexten.

In einigen neueren Arbeiten ist deutlich geworden, daß Guilhem Molinier die universitäre Grammatik gekannt haben muß. Wenn man der Frage genauer nachgeht, welche universitären Autoren Guilhem Moliniers Gewährsleute sein könnten, muß man sich davor hüten, solche Formulierungen einzelnen Autoren zuweisen zu wollen, die Allgemeingut der Tradition sind, also vor allem der Grammatik-Tradition in der Nachfolge von Priscian, der Logik-Tradition in der Nachfolge von Aristoteles und vor allem vermittelt durch die Kommentare des Boethius, und schließlich der semiotischen Tradition, die von Augustinus im zweiten Buch von *De doctrina christiana* begründet wurde. Gérard Gonfroy warnt eindringlich vor einem solchen Verfahren:

[...] ces définitions sont reproduites et glosées dans l'ensemble de la tradition grammaticale médio-latine; ainsi les rédacteurs des *Leys* ont très bien pu en avoir connaissance grâce à Isidor de Séville ou à des commentateurs médiévaux de Priscien comme Pierre Hélie, Vincent de Beauvais ou Jean de Gènes. C'est pourquoi nous pensons que, hormis les cas de parallèles textuels portant sur un ensemble et non sur des généralités, ces attributions n'ont pas une valeur absolue, d'autant plus que les *Leys* relèvent d'une tradition savante et que leurs auteurs maîtrisent parfaitement la terminologie et les méthodes de la grammaire la plus novatrice de leur époque. (Gonfroy 22 s.)

Ähnlich wie Gérard Gonfroy weist Irène Rosier auf die Gesamtheit der universitären Tradition und die Kontinuität in den Priscian-Kommentaren (z. B. bei Petrus Helias) hin. Sie geht aber auch darüber hinaus, indem sie das Augenmerk darauf lenkt, daß die *Leys d'Amors* sich an einer Art von Grammatik orientieren, die die Funktion in den Mittelpunkt ihrer Bemühungen stellt. Hier erwähnt sie die Behandlung der Kasus:³

L'argument invoqué dans le traitement du cas, que la variation n'a pas nécessairement de marque formelle - n'est donc pas nécessairement voce - fait donc partie d'un

³ Die mittelalterlichen okzitanischen Grammatiken sind in den letzten Jahren mehrfach behandelt worden: Law 1986, Swiggers 1988 und 1991, Schlieben-Lange 1991; Dahan/Rosier/Valente 1995. Besonders Law und Rosier weisen nachdrücklich auf die Behandlung der Kasus hin.

systeme explicatif d'ensemble, dont on a su mesurer toutes les conséquences, et n'est donc pas un simple argument ad hoc destiné à justifier les discrepancies du latin et français [!] (Dahan / Rosier / Valente 1995: 299)

Sie weist darüber hinaus auf einige terminologische Parallelen hin, die auf den modistischen Kontext verweisen, wobei es sich jedoch in den meisten Fällen um solche Termini handelt, die Gemeingut der Grammatiker auch vor den Modisten waren: z. B. die Unterscheidung von «première et seconde imposition» (297; auf diese weist auch Canettieri 1995 unter Bezugnahme auf die Begrifflichkeit in der Logik hin), überhaupt die Rede von den «modes de signifier» (*manieras de significar*, 298), die *determinada apprehensio* bei der Unterscheidung von Nomen und Pronomen (298; hier mit ausdrücklichem Hinweis auf die Modisten).

Aufgrund der Hinweise von Gonfroy, Law, Rosier und Canettieri verdichtet sich die Annahme, daß eine direkte Beziehung zwischen der tolosanischen Grammatikschreibung und universitären Vorbildern bestanden hat. Allerdings betonen die angeführten Autoren, daß es sich bei den festgestellten Ähnlichkeiten um solche handelt, die die gesamte grammatische und logische Tradition des 12. und 13. Jahrhunderts betreffen. Bei dem Versuch, die möglichen Modelle für die *Leys d'Amors* noch weiter einzunengen, kommen also nur solche Termini oder Theorieelemente in Frage, die in der spätantik-mittelalterlichen Tradition nicht allgemein verbreitet sind, sondern gerade nur in der *Leys d'Amors*-Gruppe und einer weiteren, näher zu identifizierenden Gruppe von Texten vorkommen.

2. Die Behandlung von Kasus in den *Leys d'Amors*

Die Grammatik der *Leys d'Amors* unterscheidet sich in mehrererlei Hinsicht auffällig von den anderen okzitanischen Grammatiken. Das beginnt schon mit der bildlichen Einführung einer Konzeption vom Satz, in der dem Verb eindeutig die zentrale Stellung eingeräumt wird: die Herrschafts-Metaphorik ist eine Verbildlichung der im Begriff der Rektion angelegten semantischen Potentiale:

Enayssi cum la us en aquest mon es regitz e governatz per l'autre, ayssi meteysh fan aquestas partz d'oratio; quar le noms e.l participis a maniera de savi home volon regir e governar et esser regit e governat; le verbs, a maniera d'emperador o de gran rey, vol regir e no vol esser regitz; le pronoms, a maniera d'ome fat o d'efan, no sab ni pot regir, ans cove que sia regitz e governatz; la prepozitios, a maniera d'escudier o d'ome

gentil, azaut e cortes, vol tostemps servir; le adverbis, la conjunctios e la interjectios, a maniera d'ome fol, no riego ni volon esser regidas ni governadas. (Anglade 1919, III: 9)

Besonders interessant ist, wie schon oben angedeutet, die Behandlung der Kasus bei den *Leys d'Amors*. Und hier ist besonders auffällig die Verwendung des Terminus (*h*)*abitut* im Zusammenhang mit den Kasus. Schon Heinemann hatte im Zusammenhang mit der Behandlung des Artikels in den *Leys d'Amors* auf diesen Terminus und seine mögliche modistische Herkunft hingewiesen.⁴ Aus zwei Gründen lohnt es sich, diese Fährte noch einmal aufzunehmen: die modistischen Quellen sind heute viel besser bekannt als zur Abfassungszeit von Heinemanns Artikel (er verweist auf Michel de Marbais), zum anderen scheint mir die vollständige Identifikation von *abitut* und Artikel (wie sie auch Gonfroy für die *Leys d'Amors* und Casas Homs für den *Torsimany* annimmt) problematisch zu sein. Sehen wir uns zunächst die entsprechenden Stellen in den *Leys d'Amors* genauer an:

Cas es variemens de dictios cazuals. per habitutz. o per votz. o per la maniera del significar. o en outra maniera pot esser enayssi diffinitz. cas es variemens o mudamens de dictios de nom de pronom o de particip. lequals variemens se fay per habitutz. o per votz. o per la maniera del significar. (Gatien-Arnoult 1842, II, 3: 102 f.)

Die Kategorie des Kasus kann also auf drei Arten realisiert werden: durch *habitutz*, *votz* oder durch die *maniera del significar*. Bei *votz* geht es um die lautliche Markierung von Kasus, wie sie im Altfranzösischen und Altokzitanischen in der Zweikasusflexion in Resten erhalten war und wie sie etwa der Autor selbst mit der s-Markierung des Nominativs des Maskulin Singular abundant gebraucht; bei der *maniera del significar* geht es um eine semantische Modifikation, der keine lautliche Markierung entspricht. Was aber hat man sich unter *habitutz* vorzustellen? Der Kopist der Handschrift C bemüht sich um Eindeutigkeit:

Cas es variemens de dictios cazuals per habitutz, coma: le, del, al, et enayssi de las outras, sian masculinas o femininas, o per votz, coma le doctors, li doctor, o per la maniera del significar coma fals, pers, bres, cas, dona, Iona, Garona, porta, gleyza, bela, clara, e lor semblan ses habitutz. (Anglade 1919, III: 51)

⁴ Vgl. Heinemann 1967.

Hier wird also eine Identifikation der rätselhaften *habitutz* mit Artikel (+ Präposition) vorgenommen.

Guilhem Molinier charakterisiert sehr nachdrücklich das Okzitanische als eine Sprache, die im Grunde keine Deklination mehr hat:

Segon Romans nos no havem declinatio en lo nom [...]. (Gatién-Arnoult 1842, II, 3: 110)

Insbesondere fehlen die Markierungen für Genitiv und Dativ. Bei den Kasusmarkierungen über *votz* handle es sich um isolierte Erscheinungen, die schwer zu systematisieren seien und für deren Einübung der Grammatiker auf die Lektüre der alten Texte (*legir o far legir los bos dictatz dels antics e dels aproatz trobadors*) verweist.

Charakteristisch ist aber andererseits die Verwendung der *habitutz*:

Donx cove que vejam ayssi de las habitutz pusque outra declinatio no havem. segon ques dig dessus. (Gatién-Arnoult 1842, II, 3: 112)

Auf die Nähe zu den Präpositionen weist Guilhem Molinier ausdrücklich hin:

Pero en Romans noy fam gran diversitat sian pauzadas per habitutz cazuals. o per prepositios. (Gatién-Arnoult 1842, II, 3: 118)

Die Funktion der *habitutz* erläutert Guilhem Molinier in der Manier des mittelalterlichen Etymologisierens, das nicht dem Aufweis eines historischen Ursprungs dient, sondern der Freilegung von Sinnpotentialen (vgl. oben zu *regir*, in der Poetologie zu *vers*, *sirventesc*)⁵ in folgender Weise:

E vol dire habitutz. aytant coma habit. quar habitz es senhals que dona conoysshensa dome. e de femna. Quar si hom e femna portavo. i. meteysh habit. o tug li religios. ja hom no conoyssheria leumen quals es homs. ni quals es femna. ni poyria saber de qual orde ni de qual religio es aquest. ni aquel. perque a labit so es a la diversitat e a la proprietat del abit. hom pren conoysshensa dome e de femna. e de lor estamen. (Gatién-Arnoult 1842, II, 3: 112 f.)

Die anderen Ausgaben der *Leys d'Amors* stimmen im wesentlichen mit dem hier Entwickelten überein. Wir können also feststellen, daß zwar einerseits eine Identifikation mit dem Artikel erfolgt, aber andererseits doch nur

⁵ Vgl. Schlieben-Lange 1996a.

insofern er (gemeinsam mit Präpositionen) zur Markierung von Kasusverhältnissen verwendet wird.

3. *Habitud* bei den Modisten

Diesem Gebrauch liegt eindeutig die modistische Grammatik zugrunde, in der der Begriff der *habitud* (= Verhältnis) besonders häufig im Zusammenhang der Kasusrelationen verwendet wird. Ich habe kürzlich gezeigt, daß der Gebrauch von *habitud* auch in den modistischen Grammatiken nicht eindeutig und einheitlich ist.⁶ Ich möchte diese Argumentation hier nicht im einzelnen wiederholen. Sicher scheint mir zu sein, daß der Terminus aus der Logik übernommen worden ist:

(Questio 19) [...] utrum eadem in re sint proprietates, a quibus dialecticus accipit habitudines locales et grammaticus modos significandi (Boethius de Dacia: 69)

Die Modisten haben dann auf mehrfache Weise versucht, ihn für die Grammatik fruchtbar zu machen, unter anderem eben bei der Behandlung der Kasusrelationen:

Et ad distinctionem casuum addebant voces quasdam ad denominandum determinatas habitudines casuales, quemadmodum adhuc Gallici faciunt, et illas additiones vocales vocaverunt articulum, propter quod Priscianus dixit in minori volumine, quod articulus est secundum notitiam suppositorum demonstrans, id est modorum significandi. Sed nos Latini ut plerumque habemus nomina distincta distinctas habitudines casuales importantia, propter quod non indigemus articulo [...] (Johannes de Dacia: 55 f.)

Diese Stelle ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert. Wie bei Guilhem Molinier geht es um die Kategorie des Kasus (leider bricht Johannes de Dacias *Summa Grammatica* vor der eigentlichen Behandlung der Kasus ab); dort wie hier geht es um die Verschiedenheit der Sprachen, dort wie hier um die Übernahme der Funktionen der Flexion durch den Artikel. Und Johannes de Dacia selbst weist auf die Parallele zum Französischen / Okzitanischen hin, wenn er sagt: *quemadmodum adhuc Gallici faciunt*. Der Unterschied ist lediglich der, daß es bei Johannes de Dacia keine Identifikation zwischen *habitudines* und Artikeln gibt: die Artikel dienen dazu, *habitudines casuales* zu benennen. Sie werden eingesetzt *ad denominandum determinatas habitudines*

⁶ Vgl. Schlieben-Lange 1996b.

casuales. Gegenüber der monosemierenden Verwendung in den *Leys d'Amors* gibt es hier also einen terminologischen Überschuß, der verschieden ausgedeutet werden kann.

4. *Abitut* im *Torsimany*

Die Frage, die sich nun stellt, ist die, wie selbständig der *Torsimany* mit seinen tolosanischen Vorlagen umgeht. Casas Homs verweist in seiner Einleitung auf Robert Kilwardby und Petrus Helias als mögliche Quellen des *Torsimany*. Andererseits wird aber seine Treue zu den tolosanischen Vorlagen betont. Da Lluís d'Averçó den Terminus *abitut* ebenso wie die *Leys d'Amors* verwendet, und dies wieder im Zusammenhang mit der Beschreibung der Kasus, scheint mir dieser Terminus sehr geeignet zu sein für eine Wiederaufnahme der Frage nach den Quellen des *Torsimany*. Hält sich der katalanische Autor einfach an seine tolosanische Vorlage und deren Monosemierungsversuch des bei den Modisten schillernden Terminus oder aber kennt er selbst die lateinischen Quellen?

Insgesamt scheint mir der *Torsimany* ein hohes Maß an Originalität aufzuweisen, was Auswahl und Anordnung der Themen angeht. Die Grammatik im zweiten Teil steht ganz im Zeichen der *congruitat* (S. 233), ganz wie bei den Modisten, nur daß hier die Abgrenzung vor allem gegen die Rhetorik (die es mit dem *ornament* zu tun hat) erfolgt, und nicht gegen die Logik wie bei den Modisten. Lluís d'Averçó löst sich von der üblichen Einteilung in Wortarten und organisiert seine Grammatik anhand von fünf Akzidentien: *cas, nombre, temps, jendre, persona*.⁷

Innerhalb des Abschnitts, der den *casos* gewidmet ist, behandelt er auch andere Themen, die traditionellerweise zu den Nomen besprochen werden: er beginnt mit der *impositio nominum* und der Behandlung der Eigennamen. Dann kommt er auf die Kasus und ihre Kennzeichnung zu sprechen, wobei er zunächst das Wort *senyal* verwendet und erst anlässlich des Vokativs erstmals *abitut* erwähnt, und zwar in Abgrenzung gegen *senyal*:

Al cas vocatiu, con parla de cosa masculina o femenina, va devant aquest senyal o. E aquest o no es abitut, ans es adverbí. (S. 179)

⁷ Ich beschränke mich hier auf die Frage der Verwendung von *abitut*. Eine andere interessante Erscheinung im *Torsimany* ist die ausdrückliche Behandlung der Verbalperiphrasen *va jauzens* und *está jauzens*, auf die es sich lohnte im Zusammenhang einer Wiederaufnahme der Geschichte der Verbalperiphrasen unter grammatikalisierungstheoretischen Gesichtspunkten zurückzukommen.

Erst nach der Vorstellung der verschiedenen Kasus wird dann eine allgemeine Bestimmung von *abitut* versucht:

E per general conclusió de tots los senyals demunt ditz [...] sapiatz que be alguns d'elhs sien de natura preposicional, o adverbial, o qual que altra natura vulhes que hajan totz o cascú d'elhs, deuen esser apelhatz abitut, com aquesta dicció abitut, a mon petit viarés, als no vol dir sinó designació de alguna cosa. [Hervorhebung von mir] E com aquesta abitut [...] sia designatoria de la dicció casual qui pres de la dita abitut ve, ço es, que demostra e designe aquella dicció casual propiament de qual cas es, per ço deuen los ditz senyals mils eser nominatz per aquest vocable abitut que no per altre, per tal com, per la dita abitut, las diccions casuals son conegudas vertederament de qual cas [...] propiament es lur natura. (S. 181 f.)

Es folgen dann wieder die etymologischen Erklärungen wie in den *Leys d'Amors*. Offensichtlich ist also *abitut* gegenüber dem allgemeineren Begriff des *senyal* terminologisch gebraucht. Und hier verwickelt sich der Autor in Widersprüche zwischen einer engen Definition (die der der *Leys d'Amors* entsprechen würde) als Artikel (oder etwas Artikelähnliches) und einer weiteren als Bezeichnung für Kasusrelationen (die dann auch Präpositionen und Adverbien einschließen würde, sofern sie der Kasusbezeichnung dienen. Diese weitere Definition ist meines Erachtens nur verständlich auf dem Hintergrund der modistischen Tradition, in der die Adaption des logischen *habitud*-Begriffs sehr weit gefaßt ist und vielen Schwankungen unterliegt. Die Vermutung, *abitut* bedeute allgemein *designació*, ist bei alleiniger Kenntnis der tolosanischen Quellen, die sich doch sehr stark festlegen auf eine artikelnahe Definition, nicht zu erklären.

In den weiteren Ausführungen bleibt der Autor denn auch bei dem weiteren Verständnis, z. B.

per lo Rey, ab lo Rey, sens lo Rey, en lo Rey. E axí de las altraz abitutz [Hervorhebung von mir] del ablatiu [...] (S. 183)

und ähnlich:

Así clarament podetz veure grans diversificacions de veus, ço es, de abitutz [Hervorhebung von mir], per tal com aquestas abitutz, per lo Rey, ab lo Rey [...] (S. 185)

Wir haben also gesehen, daß der *Torsimany* gegenüber den *Leys d'Amors* wieder offener mit dem Begriff *abitut* / *habitud* umgeht, also wohl einen direkten Zugang zu den modistischen und/oder logischen Quellen hatte. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich auch eindeutig von Joan de Castellnou, der sich sowohl in seinem *Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del*

Gai Saber (S. 84) wie auch im *Glosari al Doctrinal de Ramon Cornet* (S. 170) ganz eng an den Gebrauch der *Leys d'Amors* anschließt.

In der lateinischen Grammatikographie in Katalonien, der sogenannten *grammatica proverbiandi* findet sich der Terminus *habitus* bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, nun in der Bedeutung «construcción habitual en lengua romance». Möglicherweise ist diese eindeutige Zuweisung zum «Romanischen» durch die Spezialisierung auf den Artikel (als einer romanischen, nicht lateinischen, Erscheinung) induziert.

5. Bibliographie

Quellen

- Boethius de Dacia: *Modi significandi sive Quaestiones super Priscianum Maiorem*, eds. J. Pinborg / H. Roos, Kopenhagen: Det Danske Sprogog Litteraturselskab, 1969.
- Joan de Castellnou: *Obres en prosa*, ed. Josep M. Casas Homs, Barcelona, 1969.
- Johannes de Dacia: *Summa grammatice*, ed. Alfredus Otto, Kopenhagen Haunia, 1955.
- Leys d'Amors*: ed. Gatiens-Arnould, Toulouse, 1841-1843.
- Leys d'Amors*: ed. Joseph Anglade, Toulouse, 1919-1920.
- Gonfroy, Gérard: *La rédaction catalane en prose des Leys d'Amors: Edition et étude critique des trois premières parties*, Thèse Poitiers, 1981.
- Lluís d'Averçó: *Torcimany*, ed. José María Casas Homs, Barcelona 1956.
- Martinus de Dacia: *Modi significandi*, ed. Henricus Roos, Kopenhagen 1961: Haunia.
- Petrus Helias: *Summa super Priscianum*, ed. Leo Reilly, Toronto 1993: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

The razos de Trobar of Raimon Vidal, ed. J.H. Marshall, Oxford 1972: Oxford University Press.

Simon de Dacia: *Domus Grammatice*, eds. Alfredus Otto / Henricus Roos, Kopenhagen 1963: Haunia.

Forschungsliteratur

- Bossong, Georg (1990): *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie in der Romania: von den Anfängen bis August Wilhelm Schlegel*, Tübingen: Narr.
- Calvo Fernández, Vicente / Esparza Torres, Miguel Ángel (1993): «Una interpretación de la Gramática Castellana de Nebrija a la luz de la tradición gramatical escolar», in: *Cuadernos de Filología Clásica* 5, S. 149-180.
- Canettieri, Paolo (1994): «L'empozitio del nom e i dictatz no principals. Appunti sui generi possibili della lirica trobadorica», in: *Actes du IV. Congrès International de l'AIEO*, Tome I, Vitoria-Gasteiz, S. 47-60.
- Colon, Germà / Soberanas, Amadeu (1985): *Panorama de la lexicografia catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Corti, Maria (1981): *Dante a un nuovo crocevia*, Florenz: Sansoni.
- Covington, Michael (1984): *Syntactic Theory in the High Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahan, Gilbert / Rosier, Irène / Valente, Luise (1995): «L'arabe, le grec, l'hébreu et les vernaculaires», in: *Geschichte der Sprachtheorie 3: Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*. Sten Ebbesen (ed.): Tübingen: Narr, S. 265-321.
- Fredborg, K. M. (1980): «Universal Grammar according to some 12th-century Grammarians», in: *Studies in Medieval Linguistic Thought Dedicated to G. L. Bursill-Hall*. Konrad Koerner (ed.): Amsterdam: Benjamins, S. 69-84.

- Heinimann, Siegfried (1967): «Die Lehre vom Artikel in den romanischen Sprachen von der mittelalterlichen Grammatik zur modernen Sprachwissenschaft», in: *Vox Romanica* 24, 1965.
- Law, Vivien (1986): «Originality in the Medieval Normative Tradition», in: *Studies in the History of Western Linguistics. In honour of R. H. Robins. T. Bynon / F. R. Palmer (eds.)*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 43-55.
- Lo Piparo, Franco (1986): «Sign and Grammar in Dante: A non-modistic language theory», in: *The history of linguistics in Italy (Amsterdam Studies in the theory and history of Linguistic Science, Series III - Studies in the history of the Language Sciences, Vol 33)*. Paolo Ramat et al. (ed.). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 1-22.
- Marmo, Costantino (1994): *Semiotica e linguaggio nella scolastica: Parigi, Bologna, Erfurt, 1270 - 1330*, Rom: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- Massó Torrents, Jaume (1922): *L'antiga escola poètica de Barcelona*.
- Rosier, Irène (1983): *La grammaire spéculative des Modistes*, Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Schlieben-Lange, Brigitte (1991): «Okzitanisch: Grammatikographie und Lexikographie», in: *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL) V,2*. Günter Holtus et al. (ed.). Tübingen: Niemeyer, S. 105-126.
- Schlieben-Lange, Brigitte (1996a): *Das Gattungssystem der altokzitanischen Lyrik: Die Kategorisierungen der Dichter und der Poetologen* (i. D.: Freiburg: ScriptOralia).
- Schlieben-Lange, Brigitte (1996b): «abitut. Zur Verwendung eines modistischen Terminus in den Leys d'Amors», in: *Philosophies and Sciences of Language*. D. Gambarara, S. Gensini, A. Pennisi (Eds.). Münster: Nodus, S. 53-72.
- Swiggers, Pierre (1988): «Les premières grammaires des vernaculaires européens gallo-romans face à la tradition latine: Stratégies d'adaptation et de

transformation», in: *L'héritage des grammairiens latins de l'Antiquité aux Lumières*. Irène Rosier (ed.). Louvain: Peeters, S. 259-270.

Swiggers Pierre (1991): «La méthode grammaticale d'Uc Faidit dans le Donat proensals», in: *Revue des langues romanes* 95, S. 343-350.

Literatura misògina i moral burgesa: la corporalitat com a espai de la sàtira a l'*Espill*

El discurs crític sobre l'obra de Jaume Roig s'ha adreçat, tradicionalment, vers l'estudi del contingut misogin en referència a les fonts, religioses o literàries, emmarcant-la entre les formes de l'emergent narrativitat burgesa, i vinculant-la amb un conjunt de peces de característiques temàtiques semblants. D'altra banda, i atesa la seua vessant costumista, s'ha consolidat una tendència investigadora que, amb la base dels textos de Roig i altres autors valencians del segle XV (Jaume Gassull, Joan Moreno, Bernat Fenollar, etc.),¹ s'ha dedicat a l'estudi social i cultural del país en aquesta època d'esplendor, puix que, com afirma Joan Fuster, la consciència de l'escriptor burgés «es troba més lligada a la seua societat», ja que «el seu lector és gairebé el seu veí», fins el punt de plantejar la literatura «com una forma de conversa».²

Nogensmenys, l'*Espill* és una obra molt il·lustrativa i simptomàtica de les tensions culturals viscudes per tot arreu d'una Europa que, des de la cosmovisió medieval, s'obrí cap a les expectatives del nou ordre burgés. Aleshores, l'estudi de les coordenades temàtiques de la misogínia no s'exhaureix amb la identificació de les fonts,³ ni amb la seua localització en la diacronia de la tradició culta i popular, sinó que ha d'abraçar la complexitat dels mecanismes satírico-moralitzants dins de l'àmbit de l'ideari burgés, d'una ètica que es desenvolupa, plena de contradiccions, entre les imposicions de la teoria (d'origen medieval), la realitat social i la visió, entre enlluernada i temerosa del «metge poeta» (en qualificació de Joan Fuster).

La literatura del segle XV és una imatge fidel dels corrents de la corporalitat que creuen Europa: el culte als estímuls sensorials, a la fisicitat com a exponent del coneixement, del cos com a microcosmos vital, s'imposa com a fonament d'un llenguatge que «había de ser algo corpóreo, con todos los atributos de la corporalidad», com recorda Eduard Fuchs (1996: 520). En el seu estudi sobre l'època, Johan Huizinga (1971: 398) cita, com a exemple d'aquesta eclosió sensitiva la pròpia moda, caracteritzada per la «pasión y la sensualidad», fins al punt que:

Una furibunda exageración como la del traje de 1350 a 1480 no ha vuelto a vivirla la moda de épocas posteriores, o al menos no la ha vivido de un modo tan general y persistente.

La literatura reflectirà aquesta atmosfera històrica des d'una doble perspectiva que coincideix amb els interessos de les diferents classes que lluiten pel domini de la societat. Per una part, la lírica cortesano-petrarquista, continuadora de la línia trobadoresca, tot i que estilitzant-la, que conforma una retòrica al voltant del cos metaforitzat amb imatges topogràfiques, com a mitjà «de réaffirmer la participation de l'homme à l'harmonie universelle», en paraules d'Inès Rada (1992: 277-278), i així les derivacions idealistes d'aquesta poesia testimonien:

[...] l'existence d'un univers sensoriel de la corporéité qui sert de fondement à toute l'expression lyrique de l'amour de sorte que la contemplation de la beauté (ou de la laideur) du corps humain débouche sur une vision spirituelle du monde.

Per la seua banda, es desenvolupà per tota Europa una valuosa literatura misògino-moralitzant que n'ofereix una dimensió diferent — deliberadament oposada, podríem dir — de la realitat corporal i que fou produïda des de sectors urbans protoburgesos.

Efectivament, la burgesia de la baixa edat mitjana podria haver sotmés a una profunda revisió l'ideari sobre la dona heretat de la visió medieval (imposició d'una ideologia modelitzada per l'Església i la noblesa); tanmateix, com indica Eileen Power (1979: 15-16), «asumió las ideas «oficiales» con respecto a las mujeres y el matrimonio como algo dispensado por la naturaleza».

En tot cas, no sembla que aquest argument siga suficient per explicar l'antifeminisme literari que hi floreja des del segle XIV. Com a fenomen d'origen burgés, il·lustra sobre la decadència del languidejant ideal cavalleresc i de l'amor cortés; d'aquesta manera, la sàtira s'hi desenrotlla, en primer lloc

¹ El que Milà i Fontanals batejà com a «Escola satírica valenciana», denominació avui rebutjada per inconcreta. Per a un coneixement de l'ambient intel·lectual, de les tertúlies a la València del segle XV, vegeu Salvador Guinot (1926); Salvador Jáfer (1988), on es critica la teoria de Milà i Fontanals (p. 69).

² El mateix Joan Fuster és un bon exemple d'aquestes dues vessants: a *Poetes, moriscos i capellans*, (1986), desenvolupa la segona; a *Misògins i enamorats* (1995: 73 i ss.) la primera.

³ Tendència erudita perfectament representada pel magnífic estudi de Rosanna Cantavella (1992).

i com a nucli ordenador del discurs ideològic, al voltant de la idealització, de l'extremositat retòrica de divinitzar la dona, dotant-la així d'un poder omnímode sobre l'amant. Aquesta és l'opinió de Lola Badia (1988: 166):

Entreveiem en aquestes extremitats (les de Roig i les de Corella) la crisi profunda de la idealització de l'amor que recorre de dalt a baix tot el segle XV d'expressió catalana i que té en Ausiàs March un dels representants més il·lustres.

Com a testimoni d'aquesta actitud crítica vegem, per exemple, les paraules de l'Arcipreste de Talavera, al *Corbacho*, quan jutja que l'amant obsessiu «non le plase oír nin su oreja inclina, salvo quando de su amante le fablan; allí pone toda su fazienda e su femencia, su coraçón e voluntad, e oír otras cosas le es muerte e enojo insoportable» (I Part, Cap. XII). Més explícit és Bernat Metge quan és reprovat per Tirèsias, a *Lo somni*, per «aqueixa idola que tu adores [...] car verí no es dóna ab àloe, mas ab sucre» (Llibre III). A l'*Espill*, Salomó aconsella al protagonista davant els perills de la idolatria referits al domini femení:

Tu no adores
ses alcandores
ni les lligasses
per ses cavasses
ni lluent pell;
menys pel cervell
no te'n tribules,
ni t'acumules
idolatries
per frasqueries
de quantes són,
ni pel pregon
ni pel de fora.
(Llibre Tercer, Part II)

Cal no oblidar, en aquesta relació, una de les manifestacions més aclaridores de la disposició crítica enfront de l'idealisme sentimental: l'actuació de Calixto a *La Celestina*. Si al seu primer parlament s'esmuny progressivament vers la idolatria (per la qual cosa serà acusat de no ser cristià per Sempronio — auto I — y Pármeno — auto XII —), a la darrera cita amb Melibea, quan ella li demana «no me destroces ni maltrates como sueles», la seua contestació és molt diàfana: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (auto XIX).

El resultat és una literatura de tipus realista, que no es distingeix de la pràctica cortesana només pels temes sinó, sobretot, pel seu tractament i pel llenguatge utilitzat. Davant d'un codi estètic dominant, perfilat en els seus límits retòrics per la desviació de la norma lingüística,⁴ s'opta per un llenguatge permeable al qual Mijail Bajtín (1995: 287 i ss.) anomena com el «lenguaje no oficial de los pueblos», sense que això signifiqui una despreocupació per l'elaboració artística.

És evident que, en el context històric del català a la València del segle XV, la qüestió és més complexa, puix que el procés de castellanització s'havia iniciat amb força, i el fet d'escollir el castellà per a l'escriptura implicava tot un seguit de fidelitats a tradicions temàtiques i retòriques.⁵ Per aquest motiu, l'elecció del realisme com a actitud estètica, i com a esquema significatiu en què s'insereix la temàtica corporal, és una proposta ideològica que Vicent Pitarch i Lluís Gimeno (1982: 19) defineixen així:

En aquella època, en què les tensions entre burgesia i noblesa eren constants, l'exercici de compondre versos eròtics esdevenia una arma més amb què combatre la ideologia dominant.

Si el cos és, en la lírica cortesana i gèneres propers, un àmbit per a la conversió idealitzada i espiritualista del desig amorós — segons la filosofia neoplatònica —, en la literatura burgesa apareix exposat amb tota la seua cruditat, amb tots els atributs mostrats en la seua fisicitat, presentats assumint tota la tradició misògina que prové dels mateixos fundadors del cristianisme. De vegades, la preeminència del fet corporal esdevé en manifesta «irreverència» — com la qualifica Jordi Ventura (1978: 161 i ss.) — o en el que Fuster (1995: 74) defineix com la «virulència pròpia del moralista».

El denominador comú d'aquests textos és el propi enfocament de la realitat corporal: seguint l'oposició popularitzada per Mijail Bajtín, si la literatura idealista plantejava una imatge que tendia simbòlicament vers l'altura (aquesta és la direcció a què condueix l'amor en les teories de Leon Hebreo), el realisme burgès corporalitza les prevencions morals sobre la dona, les reinterpreta en el pla material, presentant-les en el seu excés físic, tot seguint un moviment hiperbòlic que des del component escatològic es

⁴ Desviació perfectament estudiada en la lírica cortesana per Fernando Lázaro Carreter (1979).

⁵ Sobre el procés de castellanització a la València del segle XV, vegeu Antoni Ferrando (1978 i 1980).

desenvolupa fins el groller. Més tard tornaré sobre el tema en la seua aplicació a l'obra de Jaume Roig.

L'ésser social protagonista d'aquest canvi d'actitud està determinat pels nous factors econòmics i polítics de l'organització urbana, i expressa, amb la seua crítica de tipus moralista i exemplaritzant, les tensions internes i la incertesa amb què observa la transformació del seu voltant.

Michael Mullet (1990: 69 i ss.), en el seu esclaridor estudi, delimita les dues constants de la ideologia burgesa en la darrera època de l'edat mitjana:

- En primer lloc, l'angoixa i el desassossec, perceptibles als tractats des de la crisi de la meitat del segle XIV. Aquest sentiment de constant perplexitat davant un espai vivencial, sotmés a l'accelerat ritme dels esdeveniments temporals, ha estat sintetitzat per Fernando Carmona (1982: 13), en considerar que es tracta de la «obsesión por su presente y la captación de su personalidad como individuo»; la consciència d'individualitat «desestabiliza las relaciones que integran al individuo en el grupo con la aparición de nuevas relaciones sociales». Aleshores hi sorgeix un sentiment d'impotència, presentint, com indica Gyorgy Lukács (1971: 84), que «en relación a la realidad, el sistema no tiene poder regulador»; això explicarà, com veurem, gran part del discurs misogin, especialment en el cas de l'autor valencià.

- Els paràmetres de la moral burgesa proclamen com a virtut cabdal la prudència, la qual condiciona la resta de factors de tota una ètica social: la contenció, el bon judici, la discreció, la prevenció front al mal, etc. És la consolidació d'una ètica arrelada a l'ideari econòmic que defensa la nova majoria social.⁶ Des d'aquesta evidència, hom abordarà millor l'estudi dels consells que el narrador de l'*Espill* pretén d'oferir a Baltasar Bou (nebot del mateix Roig), i, en paral·lelisme, els que rep del propi Salomó al Tercer Llibre de l'obra.

Com veurem, la misogínia burgesa del segle XV s'adreça vers la dona en la seua condició d'element que s'enfronta a ambdós principis. Més encara, Roig, com la resta d'autors, recull la tradició del discurs antifemení medieval i la integra en el nou sistema de valors, tot des de la mirada escèptica característica de l'intel·lectual burgès.

El Segon Llibre és, en l'estructura de l'obra, el nucli que concentra la doctrina moral contra la dona — com reconeix a la seua anàlisi Rosanna Cantavella (1992: 133 i ss.) —, de manera que la resta del llibre projecta sobre l'eix temporal del narrador les idees assolides amb el seu primer matrimoni.

L'ordre seguit en la descripció dels principals defectes de la «donzella» és simptomàtic del punt de vista adoptat i dels aspectes que sobresurten en la sàtira, puix que seran reiterats en altres dones, fins esdevenir noció genèrica (en Roig encara sobreviuen les categories del pensament analític — preracional — sobre les del sintètic, més pròxim a l'humanisme).

En primer lloc, ressalta tot el que es relaciona amb la corporalitat. El narrador s'atura, amb una minuciositat molt expressiva, en cadascun dels detalls que la tradició religiosa ha consolidat, a l'inconscient col·lectiu, com a pecaminosos, aliens a la natura, i que conformen el substrat del refusament vers tot el que representa la dona, considerada transgressora de l'ordre vital imposat per Déu.

El narrador fixa la seua atenció, per començar, en els seus costums més íntims: el seu olor nauseabund, el roncar i, àdhuc, el seu hàbit d'orinar-se, sense oblidar les seues menstruacions que ella no mai amagava:

porcell grunyent
tota la nit
era'n lo llit;
.....
Si s'adormia,
tantost roncava;
molt m'enujava
cascuna nit,
sovint al llit
com s'orinava
e fressejava
tant i sovint,
lo llit podrint.
D'altre podia
quan li venia
son ordinari,
sens pus pensar-hi,
cames i cuxes
les calces fluxes,
tot se n'omplia;
drap si's metia
ab tal olor
e tal color
com Déu se sap.

⁶ Perfectament descrit per Max Weber al seu estudi, ja clàssic (1989: 42 i ss.).

Entre els defectes esmentats, sobresurt l'orientat vers la menstruació (sobre ell hi tornarà més tard, al Llibre Tercer, «La lliçó de Salomó»), puix que és una de les constants del pensament medieval sobre la dona, que definia, precisament, la seua impunitat i naturalesa dolenta, tal com ho demostren David J. Viera i Jordi Piqué (1987: 54 i ss.).

El resultat d'aquestes primeres pàgines dedicades a la seua jove dona és una imatge hiperbòlica, bròfega, que deforma els límits del cos, en un acte caracteritzat per «rebajar las cosas y mezclar cuerpo y mundo», en paraules de Bajtín, pel qual totes les idees morals són reinterpretaes en el pla material. No és estrany, llavors, que la narració recalque, alhora, el seu desordre alimentari, la seua afició pel maquillatge, concloent amb una cerimònia d'exaltació carnal compartida, en la qual hi participen totes les amigues de la dona:

Sovint anava
de nit al nou
bany d'en Sanou
o d'en Suan,
en lo Palau.
Al despullar
véreu ballar
en bells tapits,
aïcs, salts, crits,
amb ses veïnes [...]

El realisme tendeix cap a l'oximoron grotesc, en el sentit de «juntar las categorías emocionales y racionales en una imagen», com indica Henryk Ziomek (1984: 17). Aleshores, la corporalitat, en l'ordre més extrem de l'escatologia, es projecta sobre la mateixa escriptura, seguint un moviment mitjançant el qual el referent se sobreposa a la seua reproducció semiològica.⁷

Una vegada establertes les pautes de la crítica fisiològica, l'atenció del narrador s'orienta cap a la procacitat sexual, la passió irracional que domina l'actuació de la dona, fins al punt que la primera dona del protagonista, davant del seu desig d'abstinència durant la Quaresma, li contesta:

⁷ Es tracta de l'efecte comentat per Roland Barthes (1982: 149) sobre el realisme: «las constricciones estéticas están penetradas de constricciones referenciales». Aquesta estratègia realista d'establir vincles entre l'enunciació i l'enunciat apareix al llarg de tot el llibre; així, a la segona part del Llibre Segon, llegim: «Tan lleig pecat / no'l puc narrar / sens fort plorar; / lo paper mulle, / lo ja scrit sulle / llacimejant».

L'hom qui s'absté
d'axò en quaresma,
a cinquagesma
cornut se troba;
spolse sa roba
qui apartar-ne
vol que no s'arne.

Aquesta acusació es repeteix sovint, puix que la passió desfermada — no sols en el terreny sexual sinó també com actitud vital — sembla conduir les accions femenines; així, Salomó sentenciarà que: «a dones dura / tot l'any bon temps»; o, «lo llur armari / porten cubert / sovint ubert / si als los plau»; o, més palés, «totes hi dansen / i mai se'n cansen / per fills haver / e per plaer».

David J. Viera i Jordi Piqué (1987: 60-61) han explicat molt bé la doctrina medieval sobre la concupiscència de la dona, la seua condició catalítica del pecat:

La passió de la dona, resultat directe del pecat d'Eva, no és un senyal d'antifeminisme ni d'aversion envers la dona, sinó que s'ha d'interpretar com a resultat d'unes premisses teològiques amb el valor universal que porten a semblants conclusions. L'atac que fan de la sensualitat i de la passió femenines no representa una reacció contra la naturalesa femenina, sinó una crítica de l'estructura psicològica de la naturalesa caiguda de l'home.

Al voltant del sexe, de la fornicació, l'*Espill* presenta dues actituds que sintonitzen amb la disposició de la moralitat burgesa i que hi anuncien part de les conclusions d'aquesta anàlisi:

- En primer lloc, la situació d'inferioritat de l'home, atrapat per la violència carnal desenrotllada per la dona. Davant l'exuberància corporal, la preeminència dels sentits, la voluntat discreta, assenyada, continguda del bon ciutadà s'hi mostra vacil·lant i dominada. El protagonista, el dia del seu casament, quan tots els familiars de la dona gaudien de tota mena de plaers, «lo desplaer / fon meu a soles» (referència a la no virginitat de la «donzella», segons versemblant interpretació de Rosanna Cantavella): el contrast entre ambdues actituds n'és ben il·lustratiu.

El punt culminant d'aquesta desigualtat s'assoleix amb l'acusació d'impotència llançada contra el narrador per la seua primera dona, disposada, àdhuc, a anul·lar el matrimoni:

Per més ofensa
o per més toc,
llexant l'estoc
vós cenyiu fulla;
no pot l'agulla
cosir, qu'és roma.
La cort de Roma
haurà sentir
e departir
tan gran error.

- En segon lloc, la defensa d'una mena d'ascetisme, de la necessitat de contenció carnal — («car no fa forces / la part carnal / servicial / a la raó», diu Salomó) — reflecteix la suprema doctrina contra la corporalitat. Michel Foucault (1987: 36-37) afirma que la fornicació té un cert privilegi ontològic sobre la resta de pecats, puix que encara que té les seues arrels en el cos, no n'exclou el pla anímic, ja que la lluita contra el pecat sexual és la mateixa expressió de l'enfrontament contra tot el terrenal: «Es al más allá de la naturaleza al que la lucha contra la fornicación nos da acceso en nuestra existencia terrenal [...] Nos hace vivir en este mundo una vida que no es de este mundo». Aquesta és una de les claus de l'entronització de la mortificació de la carn a l'ideari burgès: és possible accedir a la transcendència sense allunyar-se del domini pròxim de l'entorn vivencial propi.⁸

Darrere d'aquesta concepció profunda sobre la dona cal esbrinar la vivència d'un món sentit en la seua violència, limitat per tot el que Bajtín denominà «actos del drama corporal»: l'excés, en totes les seues manifestacions, el menjar, l'embaràs (en totes les variants possibles, tractades per les nombroses històries), tortures, malalties, assassinats, esquarteraments, càstigs corporals, etc. Al voltant d'aquesta experiència narrada hom pot percebre una perspectiva sorpresa envers una realitat hostil, complexa en les seues formes, inaprehensible i allunyada de l'ideal d'ordre preestablert per la tradició. El burgès se sent protagonista d'un nou concepte de la societat, però el trencament amb el model organitzatiu i la incertesa davant la novetat li retrotrau vers les idees essencials (al si de l'ordre moral, per exemple).

⁸ El sentit religiós d'aquesta lluita durà, àdhuc, a la demonització de la dona pel seu inesgotable apetit carnal, com ho demostra el conegut manual sobre bruixes *El martell de les Bruixes* (vegeu Eduard Fuchs [1996: 520]).

Pel que fa a l'àmbit individual, la dona és, lògicament, una mala mestressa i, sobretot, segons ho demostra al llarg de nombroses narracions, la seua irracionalitat li afecta en la seua vessant com a mare (en són ben notables les referències a la relació mare / fill). Així, el que era una acusació de signe ètico-religiós, s'hi acosta a la pròpia economia, als vincles familiars, al germen mateix que sosté la societat. El desordre passional genera, aleshores, un perillós factor que desfigura la pròpia identitat del sistema.

L'*Espill* planteja, en conclusió, el tema de la literatura misògina i la seua popularitat en el context de la societat burgesa. L'aparença de l'obra de Roig ja no és la d'un simple tractat misògin, com les peces religioses de l'edat mitjana, sinó que és una creació que hi reproduïx «auténticos dibujos tomados de la vida real», en paraules de Eileen Power (1979: 17), és a dir, descriu una situació històrica en la qual hi ha una distància evident entre el que havia estat previst per a la lletra impresa, de tipus doctrinal, i el dinamisme de la realitat urbana. Més enllà del paper assignat per la religió a la dona al si de l'organització comunitària, el recel demostrat per autors com ara Roig prové de constatar que el nou model social ha desenrotllat, alhora, un reajustament en les relacions individuals i familiars, en què la figura de la dona s'allunya de les formes servils — pròpies del model rural i del feudalisme — i es reivindica com a membre de l'estament urbà. Es desvetlla, aleshores, la temor ancestral envers la condició femenina, motivada per una educació basada en els prejudicis morals i no en arguments cívics.

Max Weber (1987: 45) assenyala que la major transformació introduïda per la vida urbana fou que «la ciudad se convirtió en una confederación de ciudadanos con títulos individuales». Aquesta constatació és el fonament legal de la preeminència ideològica d'un individualisme que posà fi a la visió harmònica, tancada i col·lectiva de l'edat mitjana.⁹ La conseqüència és la reducció del nucli familiar, fins esdevenir l'únic i vertader entorn vital de l'ésser humà, i amb el qual l'individu resta més lligat. Des d'aquest espai existencial, el burgès observa el món en la seua contingència, en la seua complexitat irreductible, en una desharmonia que el transforma en una entitat aliena a la consciència individual.

El protagonista de l'*Espill* expressa una actitud d'humilitat («Hauré ordir, / puis me n'empatx, / aquest meu scaig / de parlament, / curt, flac, fallent, / a fil per pua») reiterada al llarg de tota l'obra, i que fa palesa una consciència d'encongiment enfront del vigor físic de la dama. En la situació de perplexitat històrica comentada, el burgès contempla que les relacions

⁹ Des del punt de vista cultural, el pas del símbol al signe, com afermava Julia Kristeva.

personals de la família han viscut una gran transformació, revelant, així, tot un seguit de fantasies sobre la dona que poden resumir-se en la concepció següent: la dona és, per a l'home, «un secreto por el poder individual que tiene sobre él» (Eduard Fuchs, (1996: 520)).

Efectivament, quan el pensament religiós ja no és plenament operatiu en el tema de les relacions socials, en sorgir noves concepcions centrades en l'individu, el burgès pressent que la dona projecta la seua identitat fora de les imposicions socials. Davant d'aquesta evidència, hi sorgeix la prevenció ja indicada per Francesc Eiximenis al *Llibre de les dones*: «fembra no deu haver senyoria sobre l'om per res, car si n'ha e exora, veus l'hom perdut». La tonalitat didàctica de l'obra té una clara finalitat: com afrontar, des dels prejudicis morals, una nova realitat social, un nou sistema d'organització. Alguns autors s'han centrat sobre aquest tema, presentant la inclinació misògina com «una especie de reacció de defensa ante la importancia que había adquirido la mujer», com indica Philippe Ariès (1987: 67). Cal no oblidar que és el segle en què apareixen els primers noms d'escriptors i la lletra impresa tindrà en les dones el seu públic més fidel. En la nova societat és la mateixa idea de dona la que sembla perfilar-se, com reconeix Miguel Cereceda (1996: 270): «En esta dialéctica, que convierte a la mujer en objeto de discusión, es la propia idea de mujer la que se configura. Ella tiene algo que decir acerca del modo en que los hombres consideran a las mujeres».

Carnalitat enfront d'espiritualitat, passió enfront de continència, pecat davant de virtut; a partir d'aquestes dicotomies, Roig tracta de prevenir els hòmens, sense dubte, però les vertaderes protagonistes són les dones, a qui va adreçada l'obra, puix que per damunt del recompte de monstruositats s'hi sobreposen exemples de conducta moral (la Verge i Isabel Pellicer, dona de Roig) que interpretats i sistematitzats conformen un tractat per a la perfecta burgesa, ja que, com el mateix autor indica a la «Tornada» de la «Consulta a Joan Fabra»:

Si lo contrari faran
del que d'elles ordit he,
ab la flor de llir també
les dones habitaran.

Bibliografia

Ariès, Philippe (1987): «San Pablo y los pecados de la carne», in: *Sexualidades occidentales*, Mèxic, Paidós, 33-49.

Badia, Lola (1988): «En les baixes antenes de vulgar poesia: Corella, els mites i l'amor», in: *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, 145-180.

Bajtín, Mijail (1995): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad.

Barthes, Roland (1982): «El efecto de lo real», in: *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 139-155.

Cantavella, Rosanna (1992): *Els cards i el llir: una lectura de l'Espill de Jaume Roig*, Barcelona, Quaderns Crema.

Carmona, Fernando (1982): *Narrativa románica a finales de la Edad Media. Historia y tradición*, Murcia, Universidad de Murcia.

Cereceda, Miguel (1996): *El origen de la mujer sujeto*, Madrid, Tecnos

Ferrando, Antoni (1978): *Narcís Vinyoles i la seua obra*, València, Departament de Lingüística Valenciana.

Ferrando, Antoni (1980): *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*, València, Institut de Filologia Valenciana.

Foucault, Michael (1987): «La lucha por la castidad», in: *Sexualidades occidentales*, op. cit., 33-49.

Fuchs, Eduard (1996): *Historia ilustrada de la moral sexual*, Madrid, Alianza Editorial, vol. I.

Fuster, Joan (1986): *Poetes, moriscos i capellans*, València, Tres i Quatre.

Fuster, Joan (1995): *Misògins i enamorats*, Alzira, Bromera.

Guinot, Salvador (1926): «Tertulias literarias en la Valencia del siglo XV», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, II, 1-5; 40-45; 66-76.

Huizinga, Johan (1971): *El otoño de la Edad Media*, Madrid, FCE.

- Jafer, Salvador (1988): «Un debat i un somni: la dialèctica eròtica a finals del segle XV», introducció a *Lo procés de les olives i Lo somni de Joan Joan*, València, Tres i Quatre.
- Lázaro, Fernando (1979): «La poética del Arte Mayor castellano», in: *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
- Lukacs, Gyorgy (1971): *Teoría de la novela*, Barcelona, Fundamentos.
- Mullet, Michael (1990): *La cultura popular en la Baja Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Pitarch, Vicent / Gimeno, Lluís (1982): Introducció a *Poesia eròtica i burlesca dels segles XV i XVI*, València, Eliseu Climent.
- Power, Eileen (1979): *Mujeres medievales*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Rada, Inès (1992): «Les métaphores du corps dans la poésie de Diego Hurtado de Mendoza», in: *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 275-284.
- Ventura, Jordi (1978): *Inquisició espanyola i cultura renaixentista al País Valencià*, València, Tres i Quatre.
- Viera, David i Piqué, Jordi (1987): *La dona en Francesc Eiximenis*, Barcelona, Curial.
- Weber, Max (1987): *La ciudad*, Madrid, Ediciones la Piqueta.
- Weber, Max (1989): *Ética protestante y espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península.
- Ziomek, Henryk (1983): *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Alcalá.

Il modello della narrativa cortese e della precettistica cavalleresca nel *Tirant lo Blanch*

Le questioni principali che sono state al centro di molti studi e delle poche monografie sul *Tirant lo Blanch* riguardano il senso ultimo del romanzo e il suo genere letterario. L'opera di Martorell ha ricevuto, tra le altre, la definizione di «novela moderna» (Dámaso Alonso), di «novela caballeresca» contrapposta alla «novela de caballería» (Riquer), o in ultimo di «novela total» (Vargas Llosa).¹ Tuttavia, il *Tirant* si caratterizza per la caoticità e la magmaticità degli elementi che lo compongono, all'interno dei quali solo sulla base di un partito preso è possibile privilegiare alcuni e subordinare altri. Il nostro romanzo, dunque, sembra piuttosto far parte di quella sparuta categoria di opere letterarie in cui il grado di contaminazione dei generi e la simultanea presenza di forti componenti parodiche o deformanti sono così spinti da dare vita a testi irriducibili al casellario dei generi letterari dell'epoca. I termini di riferimento più vicini, in questo senso, sono ovviamente il *Libro de buen amor* e *La Celestina*, per i quali si è da sempre posto il problema della loro definizione generica e della loro interpretazione complessiva, e che, significativamente, esibiscono vistosi ingredienti par-

¹ Questo articolo è tratto dalla mia tesi di dottorato di ricerca, «*Tirant lo Blanch*» e la tradizione medievale. *Echi testuali e modelli generici*, Università di Napoli Federico II, 1995, ancora inedita. In essa ho proposto una lettura complessiva del *Tirant* nel tentativo di metterne in risalto la complessità strutturale e in qualche modo l'ambiguità, o meglio la pluralità dei significati. Il lavoro è consistito principalmente nell'individuazione e nella caratterizzazione delle componenti generiche, dei temi, dei motivi e delle fonti presenti all'interno del romanzo e nel valutare in che rapporto essi si pongono gli uni rispetto agli altri e rispetto alla tradizione. Ho tentato insomma di esaminare da vicino gli strati della cultura letteraria di Martorell e in particolare l'uso che viene fatto nel romanzo della miriade di componenti letterarie: citate, stemperate, parodiate, talvolta ridicolizzate. L'intenzione era di offrire un contributo, sia pure parziale, per una migliore comprensione del capolavoro martorelliano, al di là di formule interpretative a senso unico, talvolta troppo convincenti per essere vere. Alonso 1951; Riquer 1964: II, 632-721; Vargas Llosa 1969. Per un sintetico bilancio della storia delle interpretazioni del *Tirant lo Blanch*, vedi Grilli 1991.

odici, mediamente poco diffusi nella Penisola Iberica. Anche se è del tutto improbabile che Martorell conoscesse l'opera dell'Arcipreste de Hita e anche se, per ovvie ragioni di cronologia, non poteva conoscere *La Celestina*, il suo romanzo presenta molti tratti in comune con questi capolavori proprio per gli aspetti a cui ora si faceva cenno.

Tuttavia, se il *Tirant* appare come un'opera sostanzialmente nuova nel Quattrocento europeo, un'opera a cui poche altre possono essere accostate, questo non significa che alla base dell'innovazione ci siano ingredienti tutti nuovi in assoluto, come ad esempio sarà il caso della condizione sociale e umana del protagonista del *Lazarillo* o più in generale della 'voce' della *picaresca*: c'è soprattutto un nuovo trattamento di una materia o di un insieme di materie di provenienza spesso molto lontana. In questo senso almeno, Martorell si rivela un autore ancora pienamente medievale, anzi di quel Medioevo iberico che, come osservava María Rosa Lida de Malkiel, è sopravvissuto più a lungo di altri accanto ad apporti culturali nuovi e decisamente moderni.² L'impossibilità, teorizzata da Vargas Llosa, di catalogare il *Tirant lo Blanch* sotto un'etichetta precisa (romanzo di cavalleria, storico, militare, di costume, sociale, erotico, psicologico [...]) non dipende forse dalla volontà di superamento o di cancellazione di una serie di modalità in vista di un romanzo che scavalchi i generi, quanto piuttosto dall'imbarazzante compresenza di tutte queste modalità, ciascuna delle quali è parzialmente sviluppata, o meglio viene deformata per la caduta di alcuni dei suoi tratti o per l'associazione di alcuni di essi con tratti spuri. Il romanzo di Martorell finisce quindi per essere un attraversamento di tutta la letteratura del Medioevo, un serrato e costante confronto con una letteratura che l'autore coglie nelle sue inflessioni, nei suoi 'modi' e nelle sue articolazioni, piuttosto che in una campionatura di pezzi narrativi da sottoporre a processi rielaborativi. Le pagine che seguono tentano di verificare come vengano utilizzati due dei modelli letterari principali operanti nel romanzo: quello della narrativa cortese e quello della precettistica cavalleresca.

1. La tradizione del romanzo cortese in Catalogna e il «Tirant lo Blanch»

La trasmissione e la diffusione della materia bretone in Catalogna, come del resto in tutta la Penisola Iberica, ha avuto una storia alquanto complessa, difficilmente ricostruibile con precisione. L'unico dato relativamente certo

² Lida de Malkiel 1961: 12.

è che la circolazione in area iberica dei testi ispirati alla materia di Bretagna fu agevolata dagli stretti rapporti tra la corte di Castiglia e la corte anglo-normanna d'Inghilterra che vennero a crearsi dopo una serie di matrimoni tra membri delle due famiglie reali.³ Ma la cultura iberica, ad eccezione forse proprio dell'area catalana, predilesse, dalla metà del XIII secolo alla metà del XIV, «una tematica avventurosa e cavalleresca dalle forti componenti ora didattico-moralistiche, ora enciclopediche»,⁴ sicché, almeno fino al XIV secolo, la penetrazione delle tematiche bretoni risultò in fin dei conti piuttosto improduttiva. In Catalogna i temi più importanti della letteratura francese avevano invece cominciato ad essere conosciuti fin dal XII secolo,⁵ con notevole anticipo cioè sul resto della Penisola (inutile ricordare come fattore determinante la prossimità geografica e linguistica della Catalogna all'area gallo-romanza). I racconti bretoni godettero sicuramente di una certa fortuna, se pensiamo che servirono da modello per alcuni episodi di opere come ad esempio le cronache di Desclot (XIII secolo) e di Muntaner (XIV secolo) o il *Blanquerna* di Ramon Llull (XIII secolo).⁶ E' però in pieno XIV secolo, negli anni del regno di Pietro il Cerimonioso (1336-1387), il primo re bibliofilo tra gli Aragonesi secondo Isabel de Riquer,⁷ che la materia di Bretagna conosce in Catalogna il momento di massima diffusione. Oltre ad opere in francese, infatti, dovettero circolare a quest'epoca versioni catalane dei grandi romanzi francesi in prosa, in buona parte andate perdute.⁸ Della seconda metà del Trecento si conservano solo alcuni frammenti di rifacimenti in catalano di opere francesi, e cioè il *Tristany*, il *Lançalot* e la *Queste del Saint Graal*, adattamenti che seguono abbastanza fedelmente gli originali.

Le sorti delle opere dedicate alla materia di Bretagna in area catalana, insomma, non furono dissimili da quelle che ad esse toccarono in tutta l'Europa medievale. Tuttavia, pur essendo così massicciamente diffusi, i temi della materia bretone non generarono un'altrettanto massiccia produzione originale. Quello che sto tentando di dire è che, in pratica, gli unici prodotti

³ Sulla diffusione della materia di bretagna in Catalogna si vedano in particolare Entwistle 1925; Lida de Malkiel 1959; Bohigas 1961.

⁴ Meneghetti 1994: 183.

⁵ Nell'*Ensenhamen* di Guerau de Cabrera, databile alla seconda metà del XII secolo, il trovatore fa una serie di riferimenti ad Artù e ai suoi cavalieri, a Tristano e Isotta, all'opera di Chrétien de Troyes. Si veda Lejeune 1959: 397.

⁶ Bohigas 1961: 82-87.

⁷ I. de Riquer 1989: 115-18.

⁸ Rubió i Balaguer 1953: I, 171. Si veda inoltre Cingolani 1990-91: 75.

letterari superstiti per così dire 'autoctoni' di impasto arturiano non sono che due e risalgono al XIV secolo: *La Faula* di Guillem de Torroella e l'anonimo *Blandin de Cornualla*. Questi romanzi brevi, scritti in una lingua decisamente provenzaleggiante, o in un provenzale con forti coloriture catalane, hanno, almeno per quanto riguarda l'area catalano-provenzale, nel romanzo di *Jaufre* l'altro unico antecedente.⁹ Dei tre, *La Faula* può essere considerata sostanzialmente come il resoconto di un viaggio fantastico e presenta marcati tratti del genere autobiografico, mentre la coppia *Blandin-Jaufre* può ascrivere alla categoria dei «romans biographiques».¹⁰ Questi ultimi sembrano condividere il medesimo schema narrativo: gli eroi si trovano ad affrontare una serie di avventure, alla fine delle quali finiscono col convolare a giuste nozze.¹¹ La cosa a mio avviso più rilevante, e sulla quale tornerò più avanti, è che sia il *Jaufre* sia, seppure in misura decisamente minore, il *Blandin*, si caratterizzano per una non casuale presenza di spunti ironici che a volte assumono addirittura una coloritura parodica.¹² Si pensi, ad esempio, all'atteggiamento rispetto alla figura di Artù, 'padre spirituale' della materia che da lui prende il nome: «*Jaufre* le maltraite physiquement, et par deux fois; [...] *Blandin de Cornouaille* l'ignore purement et simplement. Traitement irrespectueux de cette figure de la paternité littéraire où nous verrons l'emblème de la singularité du travail effectué par le roman occitan sur la matière arthurienne».¹³

La sensazione è che la materia di Bretagna, per gli autori dell'area geografica del Midi e della Catalogna, diventi sostanzialmente modello di imitazione comica. Sappiamo che l'ironia, per poter essere decodificata appieno, ha bisogno di non perdere mai di vista l'oggetto che prende di

⁹ Brunel 1943, Lejeune 1959, Lavaud e Nelli 1960-66, Limentani 1977, Huchet 1991 ritengono che il *Jaufre* e il *Blandin* siano gli unici due romanzi arturiani di area provenzale. Considerata la prossimità delle aree catalana e provenzale, e considerata anche la committenza catalana del *Jaufre*, nonché i provenzalismi linguistici del *Blandin*, entrambi i romanzi si potrebbero considerare, a rigore, dei romanzi arturiani sia di Provenza che di Catalogna.

¹⁰ E' quanto suggerisce Limentani 1977: 78.

¹¹ L'osservazione è di Van der Horst 1974: 72.

¹² Sull'umorismo nel *Blandin* vedi I. de Riquer 1989: 121. Sulla parodia nel *Jaufre* vedi in particolare Limentani 1977: 78-101 e Fleischman 1981.

¹³ Huchet 1991: 187-88. A proposito del *Blandin*, lo studioso osserva che «la lecture de ce court roman convainc de son appartenance, non pas à la matière arthurienne proprement dite, mais plutôt à un merveilleux breton dont le roman arthurien a été le réceptacle et le véhicule» (: 198).

mira.¹⁴ Così, nell'ironia sottesa al *Jaufre* si può scorgere «la caractéristique la plus marquante d'une oeuvre dans laquelle l'auteur a visiblement cherché à garder une certaine distance vis-à-vis des personnages, des thèmes et des situations inhérents au genre qu'il avait choisi».¹⁵ Abbiamo a questo punto un primo utile indizio su come la materia bretone fosse stata accolta da occitani e catalani. Quando essa non assolve una funzione, per così dire, simbolico-esemplare, quando cioè non è ridotta a mero riferimento letterario, a citazione (si pensi ai trovatori che rimandano continuamente a situazioni e personaggi di quella tradizione), si tramuta in oggetto da imitare, ma da una prospettiva comica o comico-parodica. In area castigliana, invece, la rielaborazione delle tematiche bretoni sarebbe avvenuta gradualmente, in una prospettiva seria, generando dopo una gestazione di alcuni secoli la nutrita progenie di romanzi cavallereschi del Cinquecento. L'avvio della tradizione del romanzo cavalleresco castigliano era stato dato dalla *Gran Conquista de Ultramar* (fine del XIII secolo o inizi del XIV), una compilazione di vaste proporzioni nella quale confluiscono materiali epico-cavallereschi di provenienza francese. Il primo vero romanzo in castigliano, il *Libro del Caballero Zifar*, databile agli inizi del XIV secolo, presenta fusi insieme la tematica meravigliosa del romanzo bretone, tratti del romanzo bizantino e vistosi aspetti della tradizione didattica. Inoltre, già a partire dalla metà del XIV secolo si ha notizia di una versione, la versione 'primitiva', dell'*Amadis de Gaula*, grande erede della tradizione arturiana, che dovette godere di un'ampia diffusione nei secoli XIV e XV. Sicuramente in nessuna di queste opere (e fino al *Don Chisciotte*) è possibile cogliere intenti sistematicamente parodici o quantomeno un'ironia palese e deliberata. Si intuisce pertanto che un primo carattere peculiare della rielaborazione della materia di Bretagna in Catalogna può essere scorto nel fatto che essa colga soprattutto i risvolti ironici, e talvolta comici, che pure, sebbene in modesta misura, il romanzo cavalleresco-cortese ammetteva (si pensi ai romanzi di Chrétien de Troyes).

Un altro aspetto interessante è che la materia bretone ha subito un particolare processo di 'catalanizzazione', che è stato bene illustrato da Gerhard

¹⁴ Secondo Jolles, «L'ironia [...] deride ciò che si critica, senza però contrapporvisi, mostrando invece partecipazione, compartecipandovi. Pertanto un senso di comunanza è peculiare dell'ironia. Lo schernitore è accomunato con l'oggetto della sua derisione dal sentimento per ciò che viene deriso, conoscendolo per esperienza propria e tuttavia riconoscendolo anche l'inadeguatezza e quindi rivelando quest'inadeguatezza a chi sembra non conoscerla» (1930: 235).

¹⁵ Baumgartner 1978: 630.

Wild. Lo studioso parla, per l'ambito catalano, di una ricezione tripartita delle categorie normalmente associate al romanzo cavalleresco-cortese, vale a dire quelle dell'amore cortese, della cavalleria e del meraviglioso. La letteratura catalana smembra dunque il corpo unico, o compattamente fuso, della materia arturiana e ne riutilizza separatamente i singoli ingredienti: l'amore cortese, altrove irradiato dalla lirica negli altri generi, a cominciare dal romanzo, sopravvive in Catalogna quasi esclusivamente nella produzione lirica (dove del resto il modello trobadorico era ancora ben presente e operante); la cavalleria alimenta la narrativa e la storiografia; mentre il meraviglioso, quasi del tutto assente nelle opere narrative, permea la letteratura allegorica di ispirazione religiosa.¹⁶

Tentiamo ora di chiarire in che modo la tradizione del romanzo cavalleresco-cortese abbia esercitato il suo peso sul *Tirant lo Blanch*. Uno scrittore del XV secolo doveva ovviamente avere familiarità con una tradizione narrativa diffusissima in tutto il Medioevo. Secondo Winter, «Encara que el coneixement de la literatura artúrica per part de l'autor és evident, i es demostra en nombroses mencions de personatges d'aquesta literatura, és difícil de comprovar-hi un influx literario-estructural».¹⁷ Limitarsi però alle citazioni di nomi dei personaggi per dimostrare le conoscenze letterarie di Martorell è abbastanza riduttivo (lo scrittore avrebbe infatti potuto semplicemente attingerli a qualche lista, senza per questo conoscere le situazioni narrative in cui questi personaggi agivano); e non è del tutto vero, come vedremo, che la tradizione arturiana sia rimasta completamente sterile nel nostro romanzo. Di parere diverso è McNerney, che pensa che «The Arthurian legend makes its contribution in a general way to the setting of the novel, and in many references to Arthurian heroes such as Tristan and Iseult, Guinevere and Lancelot, Perceval, and Galahad».¹⁸ Di fronte all'infinità di stimoli che Martorell potette ricevere da una vasta tradizione narrativa iniziata nel XII secolo francese e poi trasmessa, come abbiamo detto, attraverso rifacimenti, traduzioni e adattamenti ai secoli successivi, è impossibile, tranne che nei casi di citazioni o di massicce riprese testuali (i 'plagi'), affermare con certezza quali siano le fonti precise dello scrittore; ciò nonostante, possiamo tentare di

¹⁶ Wild 1990: 67-69.

¹⁷ Winter 1989-90: 281.

¹⁸ McNerney 1983: 16.

indagare più da vicino quali siano le «relazioni certe ma complesse»,¹⁹ tra il *Tirant* e il mondo cavalleresco-cortese.

Bisogna innanzitutto tenere conto della presenza di alcuni piccoli 'prestiti' testuali attinti da Martorell a due opere della tradizione arturiana: il *Lancelot* in prosa e la *Tragedia de Lançetot* di Mossèn Lluís Gras (fine del XV secolo). E' ormai noto che per i primi trentanove capitoli del *Tirant* è possibile indicare una serie di fonti precise: il *Guillem de Varoych* (breve opera incompiuta dello stesso Martorell, anteriore al *Tirant*), il *Llibre de l'orde de cavalleria* di Ramon Llull, il *Gui de Warwick*,²⁰ la *Història de Jason e Medea* di Joan Roís de Corella,²¹ ad esse dovrebbe essere aggiunto innanzitutto il *Lancelot* francese in prosa (o un suo derivato catalano).²² Le corrispondenze tesuali che Riquer e Soler i Llopart hanno individuato tra il *Tirant* e il *Lancelot*, infatti, consentono di affermare che quest'ultima opera servì a sua volta da fonte al nostro scrittore. Riquer, inoltre, dimostra grazie a una serie di confronti tra il *Guillem*, il *Llibre de l'orde de cavalleria* (fonte principale del *Guillem*), il *Tirant* e appunto il *Lancelot*, che Martorell già all'epoca del *Guillem de Varoych*²³ conosceva il *Lancelot*: questa come le altre fonti passano cioè quasi di peso dall'opera giovanile a quella della maturità. Martorell sembra quindi avere una conoscenza diretta del *Lancelot*, nei cui confronti mostra un interesse, fin dai tempi del *Guillem*, soprattutto per le parti dottrinali. Nel *Tirant*, inoltre, esiste almeno una vistosa spia testuale che dimostra la conoscenza, come dicevo, di un'altra opera, successiva alla composizione del *Guillem*, ispirata alle avventure di Lancillotto, vale a dire la *Tragedia de Lançetot* di Gras.²⁴ Si confrontino i seguenti passaggi:²⁵

¹⁹ Utilizzo la tipologia delle fonti del *Libro de Buen Amor* proposta da Marmo. Lo studioso distingue le fonti del capolavoro dell'Arcipreste de Hita in tre gruppi a seconda che esistano 1) «relazioni . . . in termini di dipendenza diretta»; 2) «relazioni indirette»; e 3) «relazioni certe ma complesse», riconducibili all'«interferenza di più fili o campi di tradizione» (1983: 36, 40, 45).

²⁰ Sulla complessa questione dei rapporti tra il frammentario *Guillem de Varoych* di Martorell e le sue fonti rimando a Riquer 1990: 257-71.

²¹ Si vedano Nicolau d'Olwer 1905; Vaeth 1918; Bohigas 1947; Riquer 1990: 257-71; Riquer 1992: 69-81; Hauf 1993b.

²² Riquer 1992: 74-77; Soler i Llopart 1988: 53-56. Ricordo che del *Lancelot* si conservano alcuni frammenti di una traduzione catalana del romanzo francese in prosa.

²³ Riquer 1992: 74-77.

²⁴ Ed. Riquer 1984a.

²⁵ Il confronto si deve ancora Riquer 1992: 78.

Aflaquint de jorn en jorn e dexant-se anar los ànimos ociosios dels cavallers de la Taula Redona qui longament, en pau e repòs relaxats, folgat havien. (*Tragèdia*, 4-5)

Aflaquint de jorn en jorn e dexant-se anar los ànimos ociosios dels cavallers anglesos, molts dies eren passats en pau, tranquilat, e repòs folgat havien. (*Tirant lo Blanch*, 50)

Come si vede si tratta di una ripresa quasi letterale di un brandello di testo, di per sé poco significativa, perché non si tratta di un episodio o di uno spunto narrativo, ma che dimostra la dipendenza di un luogo dall'altro.²⁶ Altre spie significative riguardo alla dimestichezza che il nostro autore doveva avere con la tradizione della narrativa cortese e cavalleresca sono date dai nomi dei personaggi. Cominciamo dal protagonista, che discende nientemeno che da Uter Pendragon, il padre di Artù e che, secondo il narratore, combatte meglio di Galvano, Lancillotto e Tristano (718). Il nome di Tirant sembra essere un paragramma, un quasi-anagramma di Tristan. Si ricordi, a questo proposito, che la stessa narrativa tristaniana contempla un anagramma del nome, cioè Tantris; ma ci sono altri elementi che accomunano Tirant a Tristano. Il paese del padre di Tirant, la Marca di Tirània, proprio come il Lionnese di Tristano in Bretagna, si trova di fronte all'Inghilterra; la madre di Tirant si chiama Blanca ed è figlia del duca di Bretagna, mentre la madre di Tristano si chiama Blanchefleur ed è la sorella di Marco, re di Cornovaglia.²⁷ A parte gli echi tristaniani, resta da capire da dove venga e che cosa significhi il nome, non altrimenti attestato, dell'eroe. Merrill ha pensato ad associarlo a *tirar* 'scagliare, colpire', sicché il nome dell'eroe potrebbe significare 'colpire il bianco, il centro del bersaglio'.²⁸ Non mi pare invece che sia stata presa in considerazione l'associazione, più ovvia, a *tirant*, cat. mod. *tirà* 'tiranno'. Il sostantivo ricorre due volte in Ausiàs March, senza le connotazioni negative che ha oggi, ma piuttosto nell'accezione di 'potente, conquistatore' (LXXXV 53: «y el pobre hom fa juhí del tirant / que son

²⁶ A proposito di questa fonte in particolare, Butinyà i Jiménez 1990 ha supposto l'esistenza di una traduzione catalana della *Mort Artu*, che sarebbe stata fonte comune al *Tirant* e alla *Tragèdia de Lançalot*. La studiosa basa la sua ipotesi sull'improbabilità di contatti diretti tra Martorell e Mossèn Gras (e viceversa), sicché la coincidenza quasi esatta tra un frase dell'operetta di Mossèn Gras e una del *Tirant* si spiegherebbe appunto con l'esistenza di una fonte comune, peraltro non documentata. A questo riguardo, però, sembra più plausibile l'ipotesi di Riquer (1992: 78-79): intorno al 1460 l'opera di Gras doveva essere già scritta, e pertanto Martorell avrebbe potuto utilizzarla.

²⁷ Questi ultimi rilievi sono già in Di Girolamo e Siviero 1991.

²⁸ Merrill 1988.

pensar tostemps corr.a delit»; CXII 391: «Algun tirant no féu tan alta.mpresa, / quant ell à.mpres a si lo món sotsmetre»). Sulla base forse di una falsa etimologia da *tirar*, che significa anche 'trascinare, guidare, orientare' (cfr. ancora Ausiàs March, CXXVIII 166-67: «Déu ho pot fer, qui és tirant / lo cor de l'hom en un moment»), è possibile che *tirant* venisse inteso nel senso di «condottiero», nel nostro caso di «guida della cristianità».

Un altro nome che sembra avere reminiscenze bretoni è quello della damigella Plaerdemavida, che fa la sua prima apparizione alla fine del cap. 129° (263). La struttura di questo nome, un composto quadrimembre, Plaerde-ma-vida, sembra ispirata ai tanti nomi (o soprannomi) composti della materia bretone, che erano concepiti in maniera da rimandare a comportamenti o a qualità specifici dell'individuo a cui venivano assegnati (si pensi, ad esempio, alla Pulzella-che-mai-non-mentì, damigella di Ginevra, che non poteva mentire perché muta). Insomma, in essi erano contenuti dei segni d'identità che si rapportavano o a un luogo legato all'esistenza del personaggio, o a un oggetto di sua pertinenza, o a una sua qualità comportamentale. La damigella Plaerdemavida deve probabilmente il suo nome al suo principale e attivissimo ruolo di istigatrice di Tirant negli amori con Carmesina (funge in più occasioni da vera e propria mezzana) e dal suo generale comportamento scanzonato: la sua presenza serve spesso a sgonfiare delle situazioni che si fanno gradualmente serie e impegnative. Va tuttavia aggiunto che anche il modello lirico può avere presieduto all'invenzione di questo nome: «Plaer de ma vida» sembra un vero e proprio *senhal*: senza risalire ai trovatori classici, basti pensare a *senhals* come «Castelh (o Reyna) d'honor» di Jordi de Sant Jordi o a «Plena de seny» di Ausiàs March. Nel *Tirant* fa una fugacissima comparsa anche una damigella, Bella Senspar (cap. 71°: 119), il cui nome è basato su un criterio simile di composizione e che ricorda molto da vicino il *senhal* impiegato in gran parte delle poesie di Gilabert de Pròixita, «Domna ses par»; e precisamente «Bella sens par» compare una volta come epitetto della dama nella più nota canzone di Jordi, *Jus lo front*.

Anche il nome della Principessa sembra portatore di significati. La scelta di chiamare la protagonista Carmesina, 'cremisi', potrebbe essere infatti in relazione con la sua bellezza accesa, 'risplendente' («car aquesta [la principessa] resplandia en linatge, en bellea, en gràcia, en riquea», 237). Si ricordino, per questo nome, almeno due importanti precedenti nella tradizione narrativa cortese (ma non bretone): quello di Flamenca, il cui nome sembra in rapporto con la sua bellezza fiammeggiante,²⁹ e quello della Fiammetta di Boccaccio.

²⁹ Annotano Lavaud e Nelli che Flamenca significherebbe «La flamboyante, la brillante (de

Per quanto riguarda i nomi degli altri personaggi principali, nessuno sembra risalire a precedenti modelli bretoni. Ad esempio, il nome di Diafebus, cugino e compagno d'armi di Tirant, probabilmente è stato ispirato dal 'Deifebus' fratello di Paride che compare anche nell'adattamento catalano di Jaume Conesa delle *Històries Troyanes*.³⁰ Ypòlit, che diventerà imperatore alla morte di Tirant, sembra avere un nome greco che, tra l'altro, non è privo di reminiscenze classiche e ben si addice al suo personaggio (ha una relazione pseudo-incestuosa con l'anziana Imperatrice che, per certi versi, ricorda quella tra Fedra e Ippolito).³¹

Continuando la lettura, solo *en passant* ci si imbatte in qualche altro nome che sembra ispirato alla materia di Bretagna. Al cap. 64° viene fatta menzione di un re d'armi chiamato Claròs de Clarença. Pare che si tratti di un personaggio realmente esistito, un «oficial d'armes molt conegut a Anglaterra, o sia Clarenceaux, atestat com a herald des del 1334 i que apareix com a 'roy d'armes des Clarenceaux' al servei de Thomas de Lancaster, fill segon d'Enric IV, creat duc de Clarence l'any 1412».³² Al di là però del possibile modello storico, il nome di questo personaggio presenta una sfumatura arturiana: la città di Clarence, infatti, formava parte dei domini di Artù e il suo toponimo veniva usato dal re come grido di guerra. Nell'episodio più 'arturiano' del *Tirant* (capp. 189°-202°), sul quale tornerò più avanti, appare in scena il cavaliere Fe-sens-Pietat (451-59). Questo nome ricorda non tanto da lontano quello di Breuz sanz Pitié (Bruno lo Spietato). Si tratta di un cavaliere che è presente in varie opere in prosa di materia Bretona; poiché è

flama 'flamme'). Jacques (Jaume) le Conquerant, seigneur de Montpellier, avait: "molt gran cara e vermella e flamenca" (Descloit) (1960-66: I, 644). Ricordiamo anche che Corella nasconde dietro il *senhal* «Caldà Cremant» la sua Caldesa, giocando appunto sulla sua qualità di 'appassionata, calda'.

³⁰ Riquer (1974: I, 162) segnala l'esistenza storica di un Diafebus figlio del conte di Aversa che fu nemico di Ferrante di Napoli. Martorell, ad ogni modo, conosceva bene e utilizzava le *Històries Troyanes*. Lo dimostrano alcuni riscontri testuali rilevati da Wittlin 1989 e Riquer 1947b: 138; da parte mia, ho potuto cogliere brevi echi testuali dell'opera di Conesa nei capp. 117°, 119° e 355° del *Tirant*.

³¹ Riquer segnala una serie di contraddizioni rispetto a questo personaggio: «ingresado en la novela como hijo del griego señor de Malvehí, se ha convertido en francés, bretón, del linaje de Roca Salada» (1992: 177). Inoltre, nel *Bursario* di Juan Rodríguez del Padrón, che sicuramente Martorell conosceva, è presente l'epistola di Fedra a Ippolito. Sui rapporti tra Rodríguez del Padrón e Martorell si vedano Lida de Malkiel 1952-60: 120-21; Riquer 1990: 188-89; Hauf 1993a: 404-405.

³² Riquer 1990: 133.

traditore, codardo e senza scrupoli, è quasi un simbolo dell'anti-cortesìa. Anche il Breus sens Pietat che compare nel *Curial e Güelfa*³³ si comporta male; il compito di Fe-sens-Pietat è invece quello di porre alcune domande ad Artù e non sembra caratterizzarsi per nessuna qualità negativa. Secondo Miralles, tuttavia, il fatto che, a un certo punto, sia proprio Fe-sens-Pietat a prendere sotto braccio Carmesina potrebbe essere un'allusione, sulla scorta della tradizione, alla durezza con cui la Principessa tratta Tirant.³⁴ Ai capitoli 99° e 100° ci imbattiamo in Tenebrós, un gentiluomo a servizio del principe di Francia Phelip. Questo personaggio è l'«artefice» del cambiamento di vita di Phelip, perché è lui a suggerirgli di prendere parte alla spedizione di Tirant a Rodi: «si yo fos en lo punt que vós sou, ans hiria peixent les herbes per los monts que un sol dia yo aturàs en aquesta cort» (167). Anche se non sappiamo se questo episodio fosse già presente nella versione perduta dell'*Amadís*, ricordiamo che Beltenebros è il nome assunto dall'eroe di quest'ultimo romanzo quando si ritira alla Peña Pobre, in un momento cioè in cui la sua esistenza subisce un cambiamento.³⁵ Clarós de Clarença, Fe-sens-Pietat e Tenebrós, però, hanno una vita effimera, limitata allo spazio di qualche capitolo; più che personaggi sono insomma delle 'comparse', entrano in scena solo per qualche attimo e non vengono a formare nel romanzo una nutrita discendenza bretona.

Rimanendo nell'ambito dei nomi di personaggi, riscontriamo nel *Tirant* la presenza di una serie di riferimenti ai cavalieri antichi. Nel Prologo viene per la prima volta citato un personaggio del mondo arturiano: il narratore afferma che per perpetuare la memoria delle gesta degli uomini forti e virtuosi sono stati scritti libri che ne raccontano le storie; tra questi cita «les aventures de Lançelot» (3), modello di cavaliere forte e virtuoso; della stessa stregua è Tirant, di cui si racconteranno «les següents hystòries» (4).

Quando Tirant chiede all'eremita di parlargli dei migliori cavalieri dall'avvento di Gesù Cristo ai giorni loro, questi gli risponde:

lo primer fon Joseph Abarimatia, qui levà de la creu a Jesucrist e.l posà en lo monument, e molts altres qui devallaren del seu linatge, qui foren valentíssims cavallers, los quals foren Lansalot del Lach, Galvany, Bors e Perseval, e sobre tots Galeas, qui

³³ Ed. Aramon i Serra 1930-33: II, 16; 36; 71.

³⁴ Miralles 1986.

³⁵ Sui possibili rapporti tra il *Tirant* e l'*Amadís* si vedano Van Beysterveldt 1981 e Avall-Arce 1993.

per virtut de cavalleria e per sa virginitat fon merexedor de conquistar lo Sanct Greal.
(61)

Come si può notare, il narratore dimostra di avere una certa dimestichezza con la genealogia dei cavalieri della Tavola Rotonda: indica l'antenato di tutti, Giuseppe d'Arimatea appunto,³⁶ ne cita alcuni discendenti, quali Lancillotto del Lago e Galvano, e parla dei tre cavalieri che prendono parte alla ricerca del Graal, cioè Bohor, Perceval e Galaad. Questi ultimi tre si ritrovano raffigurati in un dipinto sulle pareti di un salone del palazzo dell'Imperatore. Il dipinto ha come soggetto le

diverses històries de Bèorç e de Perceval e de Galeàs, com complí l'aventura del Siti perillós; e tota la conquesta del Sanct Greal. (231)³⁷

Un cimiero di Tirant ricorda la conquista del Graal da parte di Galaad:

Per cimera portava, damunt lo elmet, quatre pilars d'or, lo sanct Greal fet a manera d'aquell que Galeàs, lo bon cavaller, conquistà. Sobre lo sant Greal stava la pinta que la princessa li havia dada [...] (441)

E' un dato certo che ai tempi di Martorell fosse diffusa la moda di indossare fantasiosi cimieri.³⁸ Quello che però va forse qui notato è l'inevitabile sovrapposizione di profano a sacro. Per Tirant la conquista di Carmesina, simboleggiata in questa occasione da un pettine che la principessa gli ha regalato dopo uno dei loro incontri d'amore, rappresenta un'impresa simile a quella compiuta da Galaad per conquistare il Santo Graal.

³⁶ Ricordiamo che Giuseppe d'Arimatea, personaggio dei Vangeli e dei Vangeli apocrifi, appare nella *Estoire dou Graal* di Robert de Boron come colui che raccoglie il sangue di Cristo nel Santo Graal; nella *Estoire del Saint Graal (Vulgate)* converte un re d'Oriente ed evangelizza l'Inghilterra; nel *Perlesvaus* se ne mettono in rilievo soprattutto le doti di guerriero. Si veda Alvar 1991: 242-44.

³⁷ Tutta l'azione del capitolo in questione, il 119°, sembra ispirata direttamente al libro VII delle *Històries Troyanes*. La descrizione della sala è difatti simile nelle due opere, tranne che per i dipinti, un'invenzione di Martorell che indicherebbe «amb quines altres lectures completava la font pseudo-clàssica de les *Històries Troyanes*» (Wittlin 1989: 753). Una di esse potrebbe essere stata la *Queste del Saint Graal*, in cui sono raccontate per l'appunto le avventure di questi tre cavalieri, tra le quali quella del Sito Periglioso (Riquer 1974: II, 127, n. 12).

³⁸ Si veda Riquer 1968. Osserva Rico che «Es de sobras sabido que a medida que la caballería medieval fue perdiendo la función militar que le había dado origen fue también refugiándose con mayor entusiasmo en la imitación ornamental de sí misma» (1990: 221).

L'Imperatrice citerà di nuovo, come esempio di uomini che grazie all'ardimento furono forti, i cavalieri della Tavola Rotonda protagonisti della ricerca del Graal:

¿Què us diré del bon rey Artús, de Lançalot, de Tristany e, sobre tots, de aquell strenu cavaller Galeàs, qui, en companyia de Borç e Perceval, la conquesta del sant Greal compliren per lur gran ardimen? (429)

Le virtù di Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda sono poi citate da Ricart lo Venturós nel suo discorso di sfida a Tirant:

aquell famós rey Artús, senyor qui fon de la petita e de la gran Bretanya, lo qual donà fi e compliment a la pròspera e pomposa Taula Redona, hon tants nobles e virtuosos cavallers en ella seguieren, qui foren coneixedors e mereixedors de tota honor e gentilea, e avorridors de tot engan, falcia e maldat. (217)

E alla tradizione bretone si rifà ancora una volta l'Imperatrice quando Ypòlit le chiede di cantare qualcosa: la dama, infatti «cantà un romanç ab baixa veu, de Tristany, com se planyia de la lançada del rey March» (569).³⁹ L'episodio ammicca a una tradizione letteraria di vecchia data, quella di donne più o meno giovani che cantano, spontaneamente o a richiesta, delle canzoni lirico-narrative aventi per oggetto storie di antichi amanti. Nel romanzo di Thomas, Isotta compone e canta la storia di Guirun, definita un *lai*.⁴⁰ Più stringente sembrerebbe il raffronto con il *Roman de la Rose* di Jean Renart, dove a un certo punto il protagonista, Guillaume de Dole, chiede alla madre (e l'Imperatrice, ricordiamolo, si comporta come una madre incestuosa nei confronti di Ypòlit) di cantare una canzone, una *chanson d'histoire* o *de toile*.⁴¹ Dal *lai* di Isotta, quindi, alle *chansons d'histoire*, al *romanç* del nostro romanzo [...] Né Thomas né Jean Renart, tuttavia, possono essere considerati ispiratori diretti di Martorell: il *Tristano* di Thomas sicuramente non era più letto nel

³⁹ Secondo Riquer «el mot [romanç] té el valor de romance en castellà. I com que la cançó tractava "de Tristany, com se planyia de la llançada del rei Marc", és evident que Martorell es referix al tan conegut "romance" que comença "Ferido está don Tristán de una mala lançada"» (1990: 190; vedi anche, su questo punto, Cortadellas 1990).

⁴⁰ Ed. Wind 1960: 64-65.

⁴¹ Ed. Lecoy 1962, vv. 1144-58.

XV secolo,⁴² e il romanzo di Jean Renart deve avere avuto una diffusione limitata (ce ne resta un sol manoscritto, della fine del XIII secolo).

Subito dopo la scena dell'innamoramento di Tirant, il cavaliere viene condotto in una sala sulle cui pareti sono dipinte alcune coppie di innamorati della letteratura:

De Floris e de Blanches-Flor, de Tisbe e di Píramus, de Eneas e de Dido, de Tristany e de Isolda, e de la reyna Ginebra e de Lançelot, e de molts altres. (228)

La raffigurazione in questione sembra assolvere una funzione didascalica, poiché non è sicuramente per caso che è collocata esattamente dopo il primo incontro dell'eroe con Carmesina. Bisogna, a questo proposito, tener conto del fatto che i personaggi passano soltanto attraverso la sala, che è un luogo dove nulla accade. Ma per Tirant questo passaggio ha un significato ben preciso: il cavaliere vede proiettata sulle pareti, attraverso i ritratti degli amanti celebri, la sua situazione di innamoramento.

Anche in un'altra occasione la citazione della rappresentazione pittorica di due personaggi della tradizione letteraria non sembra gratuita. Si tratta della scena in cui Carmesina conduce Tirant e Diafebus nella torre del tesoro, sulle cui pareti è «historiada de subtil pintura de diverses colors, tota la història de Paris e Viana» (249). Paris e Viana sono i protagonisti di un breve romanzo 'idilliaco' francese di Pierre de La Cépède, *Paris et Vienne* (1432)⁴³ per l'appunto, citati anche dall'anonimo del *Curial e Güelfa* tra le coppie di innamorati celebri. I due giovani, dopo una serie di peripezie, convolano a nozze, nonostante l'inferiorità sociale di Paris. Secondo Badia, «l'esment té un valor simbòlic: Carmesina ensenya el tresor a Tirant i a Diafebus, empesa per la seva mare (Brianda també ensenya el seu tresor a Blandín als vv. 1830-40 [...]); al cap. 146 veurem com Carmesina emula Viana en el seu absolut lliurament interior a l'estimat».⁴⁴

Da questi dati parrebbe di poter dedurre che nel *Tirant* i riferimenti al mondo arturiano hanno più che altro il ruolo di citazioni letterarie, inerti, di per sé, come fonti. Saremmo dunque in presenza di un atteggiamento simile

⁴² E' vero però che nel *Tristan en prose* Isotta compone un altro *lai*: ed. Curtis 1963-85: III, 194.

⁴³ Riquer 1964: II, 602 e Catedra 1986 ipotizzano per quest'opera un'origine catalana.

⁴⁴ Badia 1993b: 44, n. 14. Come aveva già notato Catedra (1986: 37), e come ribadisce la studiosa, lo schema narrativo del *Tirant* e del *Curial* corrisponde, nelle sue grandi linee, alla trama portante del *Paris e Viana*.

a quello del tardo Medioevo francese, dell'autunno del Medioevo: è superfluo ricordare François Villon (o chi, contemporaneo di Martorell, si nascondeva sotto questo nome), che nel suo *Testament* si chiedeva dove fossero più le rinomate dame e i grandi eroi di una volta, mettendo sullo stesso piano Taide ed Eloisa, Flora e Giovanna d'Arco, Ogier e Carlomagno, Giasone e Alfonso il Magnanimo (morto solo nel 1458, poco prima della composizione del *Testament*).

Questo è senz'altro vero; tuttavia il *Tirant* si spinge oltre. Alcuni degli episodi collegati in maniera esplicita alla tradizione cavalleresco-cortese hanno un'inegabile coloritura teatrale, se non addirittura decorativa in senso letterale, cosicché, come ha notato Grilli,⁴⁵ la tradizione romanzesca viene, oltre che 'didascalizzata', reinterpretata da Martorell in chiave meramente spettacolare. I capitoli che vanno dal 189° al 202°, ad esempio, rappresentano un blocco narrativo tutto 'teatrale', di cui fa parte il cosiddetto *Entremès del Rei Artú*.⁴⁶ Al cap. 189°, durante i tornei indetti nell'ambito dei festeggiamenti per la tregua, si scontrano Tirant e Diafebus, quest'ultimo in incognito. Il duello tra due compagni d'armi, di cui uno è in incognito, scatenato direttamente o indirettamente da una dama, è un motivo presente in tutta la tradizione del romanzo arturiano. Nel *Tirant*, però, non c'è nessuna dama all'origine dello scontro, e la partecipazione femminile all'episodio è semplicemente decorativa. Le donne presenti alla scena recitano la parte delle dee e di alcune eroine della letteratura «qui bé havien amat»: tra di loro c'è «la reyna Ginebra, qui a Lançalot amà; la reyna Isolda a Tristany» (441). Il torneo a cui partecipano i nostri due cavalieri ricorda molto da vicino, come ha giustamente osservato Grifoll, i cosiddetti 'jocs de taula rodona'⁴⁷ ed è il più indicato preambolo (il 'primo atto', se vogliamo parlare in termini teatrali) alla spettacolarizzazione della leggenda arturiana che segue.

⁴⁵ Grilli 1991: 28.

⁴⁶ La critica è ormai concorde sia nel definire l'episodio come 'Entremès', sia nel riconoscerne come fonte *La Faula* di Torroella. Si vedano in particolare Brummer 1962; Hauf 1990; Badia 1993a: 121-26 (che riassume anche i 'prestiti' corelliani presenti nel cap. 190° del *Tirant*); Massip 1996. Grilli (1994: 87-109) individua altri blocchi teatrali, oltre all'*Entremès del rei Artú*: l'*Entremès del Moro Lauseta*, l'*Entremès de les llesques de pa*, e l'*Entremès de l'agulla*. Già Beltrán Llavador 1989 aveva fatto notare che «varios de los principales episodios de *Tirant lo Blanc* . . . son, no sólo por su espíritu, sino también por su estructura verdaderas piezas de comedia, de teatro . . . acción teatral narrada, novelizada» (: 112). In un altro saggio (1990) Beltrán Llavador insiste sulla presenza di componenti di commedia elegiaca nel *Tirant*.

⁴⁷ Grifoll 1993: 324-29. Per maggiori particolari sul 'joc de taula rodona' si veda Riquer 1984b.

E' curioso che proprio in questo contesto, che, come si è detto, possiamo definire teatrale a tutti gli effetti, faccia capolino la parola 'avventura':

en tots los VIII dies que duraren les festes, tan nobles foren lo darrer dia com lo primer, e ab tan gran abundància de totes coses, axí de aventures com de entramesos e singulars viandes, com de totes altres coses. (446)⁴⁸

Com'è noto, l'avventura è il fulcro del romanzo arturiano; si tratta della 'prova' che consente al cavaliere che la supera di avvicinarsi sempre più al raggiungimento della perfezione morale. Di norma si tratta di un avvenimento fortuito o regolato da un'imperscrutabile disegno, pericoloso e con connotazioni di meraviglioso. Nel *Tirant* non ci sono prove di questo tipo e sicuramente le avventure a cui si riferisce qui il narratore non hanno niente a che vedere con quelle della tradizione bretone. Insomma, il mondo arturiano risulta all'autore del *Tirant* talmente falso e distante che può essere utilizzato solo per messe in scena e giochi di corte: l'"avventura" è esattamente questo, uno spettacolo, un gioco.

In altri contesti del romanzo, inoltre, è possibile individuare delle 'avventure' che sembra siano state deliberatamente deformate. Il famoso episodio in cui Tirant combatte con un alano (cap. 68°) ha di certo un carattere ridicolo, non però perché l'altro contendente sia un animale. E' noto che il motivo della lotta tra un cavaliere e un animale è abbastanza diffuso nella letteratura arturiana. Di norma si tratta di bestie demoniache, misteriose o straordinariamente feroci. Tirant quindi strizza l'occhio alla tradizione quando dice al cane «Yo no sé si est diable o cosa encantada» (107), ma poi ne prende le distanze: il cavaliere, infatti, uccide a morsi l'alano ed esce addirittura malconco dallo scontro.⁴⁹ Non si può non scorgere una certa coloritura parodica nello scioglimento piuttosto a sorpresa di questa 'avventura'.

Al cap. 110° si legge l'episodio della prova a cui l'infanta di Sicilia, Ricomana, sottopone il pusillanime principe Phelip, che sarà suo futuro sposo.⁵⁰ Pur avendo Ricomana convocato a corte un filosofo (il filosofo di

⁴⁸ L'edizione Riquer 1947a: 594 e quella Hauf-Escartí riproducono qui un evidente errore della stampa del 1490, *aventurers*. Le successive edizioni curate da Riquer correggono tacitamente in *aventures*. Del resto, lo stesso Hauf, commentando la frase in questione, parla di «unes aventures fantàstiques, recreades artificiosament gràcies a una *mise en scène* especial» (1990: 16).

⁴⁹ L'episodio è stato dettagliatamente studiato da Roubaud 1970.

⁵⁰ Un'analisi più particolareggiata di questa 'prova' è in Di Girolamo e Siviero 1991.

Calabria)⁵¹ affinché le svelasse la vera natura del principe, preferisce poi essere lei stessa in prima persona a 'esaminare' il giovane. La prova ricorda molto da vicino quella del 'lit périlleux' in cui si era imbattuto Lancillotto nel *Chevalier de la charette* di Chrétien de Troyes. Quella di Lancillotto è ovviamente un'avventura, una delle tante prove di cui non sempre è chiaro o è chiarito il significato, in cui si imbattono i cavalieri arturiani. E' tuttavia significativo come l'infanta ricorra a una prova sostanzialmente simile (anche se semplificata: il letto lussuoso non è vietato a Phelip e nessuna lancia lo minaccia) per assicurarsi che il principe non è un uomo da niente, mentre invece lo è, come dimostra la sua scelta inizialmente opposta a quella di Lancillotto.⁵² L'episodio del 'lit périlleux' è presente anche nel *Lancelot* in prosa, opera, come ho già detto, sicuramente nota a Martorell. A una prova per certi versi simile a questa, ma reinterpretata in chiave alimentare, verrà più avanti (al cap. 309°) sottoposto Tirant dal re Scariano. Il re fa portare in tavola moltes natures de viandes [...]. E les unes viandes eren molt millors e mils aparellades que les altres. Tirant, axí com aquell qui era destre en totes coses e sabia tant com ell, no curà sinó de menjar de les bones viandes e lexà les altres. Com foren levats de taula, portaren la collació en hun gran plat d'or, en lo qual havia citronat e pinyonada, e amelles e pinyons confits a la una part del plat. E Tirant pres dels millors e majors que hi havia [...]. E pres hun sparver, lo millor que a son grat sabé triar. Lo rey fon d'açò molt admirat e presomí que aquest devia ésser home d'estima e molt virtuós, car lo seu gest se mostrava. (655)⁵³

Nella sfera dei motivi tipicamente presenti nelle narrazioni cavalleresco-cortesie rientrano magie, eventi meravigliosi, sogni premonitori. Nel *Tirant* c'è un unico episodio marcatamente meraviglioso: quello del cavaliere Spèrcius e della donna-drago. La storia, che viene incastonata nei capitoli 410° - 413°, è un plagio del *Voyage d'outre mer* di Mandeville⁵⁴ rifuso con un'altra fonte, probabilmente *Li biaux descouneüs* di Renaud de Beaujeu.⁵⁵ Questa volta però

⁵¹ Per le fonti dell'episodio del filosofo di Calabria si veda soprattutto Avalle-Arce 1974.

⁵² Ed. Micha 1978-83: III, 273.

⁵³ A proposito di questa 'prova alimentare', Cortadellas suggerisce che il tema potrebbe essere arrivato al *Tirant* attraverso il *romancero* (1990: 146-47).

⁵⁴ Il primo a segnalare Mandeville come fonte di Martorell è stato Entwistle 1922. Un'analisi dell'episodio è in Perujo Melgar 1994.

⁵⁵ Il *fier baiser*, difatti, presente nell'episodio del *Tirant* ma non in Mandeville, è un motivo folclorico largamente diffuso dalla tradizione orale e ripreso in molte opere medievali. Il sospetto è dunque che questo 'bacio' sia arrivato al nostro romanzo attraverso una di dette

non si tratta della descrizione di una pantomima, come avviene per altri episodi di stampo fantastico. Probabilmente intervallare alla narrazione un racconto di questo tipo potrebbe interpretarsi come un vezzo dell'autore, che ha voluto forse inserire nel *Tirant* un esempio di quelle storie di magie e incantesimi utilizzate per i 'copioni' degli *entremeses*. Va detto, inoltre, che anche in questo caso Martorell non si risparmia un tocco di parodia. Difatti, la prova del bacio (Spèrcius deve baciare il drago perché si tramuti in fanciulla) si conclude con lo svenimento del cavaliere e con la fanciulla che disperatamente gli sfrega i polsi e a sua volta lo bacia per farlo rinvenire; c'è insomma, nello scioglimento, una «sutil inversión de las expectativas creadas». ⁵⁶ Sembra comunque significativo che l'unica presenza del meraviglioso nel romanzo sia un plagio: un corpo estraneo ripreso come tale.

I due sogni del nostro romanzo, poi, non hanno niente a che vedere con premonizioni o profezie e, tra l'altro, sono entrambi dei falsi sogni. Quello di Plaerdemavida (cap. 163°) è il resoconto particolareggiato di un incontro notturno tra le coppie Tirant-Carmesina e Diafebus-Stephania. La damigella racconta alla principessa e a Stephania, attraverso l'espedito del falso sogno, l'episodio che le ha viste protagoniste e che lei ha spiato dal buco della serratura. Il falso sogno dell'Imperatrice (cap. 262°) è mirato a giustificare al marito gli effetti di una notte trascorsa col suo amante Ypòlit. Insomma, c'è ben poco di enigmatico o di criptico in questi due sogni: non c'è niente da interpretare perché essi sono il resoconto, dall'ottica di due personaggi, di situazioni e di eventi che nel corso della narrazione si sono potute solo intuire attraverso allusioni e indizi disseminati dal narratore.

2. Caratteri di «novela sentimental»

In anni recenti è stato più volte sottolineato come l'eredità arturiana abbia giocato un ruolo non trascurabile per la formazione di quelle narrazioni etichettate come *novela sentimental*. ⁵⁷ Quello che però pare lecito sospettare è che sia stata la letteratura catalana a coniugare per prima le modalità bretoni con il racconto sentimentale. A questo punto sono necessarie alcune riflessioni, visto che stiamo parlando di un genere letterario ritenuto

opere, probabilmente da quella che aveva elaborato in maniera esemplare il motivo e cioè *Li biaux descoumeis* di Renaud de Beaujeu. Sull'argomento si vedano Riquer 1992: 187-90 e Cacho Bleuca 1993.

⁵⁶ L'osservazione è di Cacho Bleuca 1993: 56.

⁵⁷ Si vedano in particolare Deyermond 1986 e Sharrer 1984.

in linea di principio come genuinamente castigliano, ma che, stando ad alcuni indizi, ha dei precedenti catalani.

La definizione di *novela sentimental* è applicata di norma a un corpus di opere castigliane, peraltro abbastanza ridotto (Whinnom ne indica una ventina, da Juan Rodríguez del Padrón a Juan de Segura). ⁵⁸ Ci troviamo di fronte a un genere che si potrebbe definire 'sperimentale', poiché per la prima volta nel Medioevo gli autori di *novelas sentimentales* sembrano introdurre sistematicamente nel racconto il mondo interiore dei personaggi. Niente a che vedere, naturalmente, con il sottogenere moderno del romanzo psicologico. Di sicuro, però, si tratta di un'innovazione almeno formale che si palesa grazie alla pluralità di narratori e di punti di vista: secondo Deyermond, «Tal variedad demuestra el gusto por la experimentación técnica que es uno de los rasgos fundamentales de la ficción sentimental». ⁵⁹ Quelli che qui ci interessano sono solo i primi esemplari di questi «libros de aventuras sentimentales», ⁶⁰ perché gli sviluppi successivi e maturi del genere si hanno nel corso della prima metà del Cinquecento e dunque ormai fuori dal Medioevo.

Come ogni genere letterario in qualche modo nuovo, è naturale che la *novela sentimental* non nasca dal nulla, né lasci dopo di sé il nulla, ⁶¹ ma che istituisca un dialogo con i generi che l'hanno preceduta (e che la seguiranno). Nel romanzo sentimentale, si possono difatti cogliere 'risonanze' di quel genere in cui l'espressione dell'amore rappresenta il tema portante, quale è la lirica trobadorica. La *novela sentimental*, insomma, si caratterizzerebbe come un genere nato dalla tardiva dilatazione narrativa dell'amore cortese cantato dai trovatori e filtrato da esperienze letterarie successive. ⁶²

Samonà sottolineava le difficoltà che comporta l'accorpate sotto un'unica etichetta generica le opere di cui stiamo parlando; per lo studioso, difatti, i romanzi che si ascrivono a questo genere «raggiungono a fatica, da un

⁵⁸ Whinnom 1983.

⁵⁹ Deyermond 1988: 47.

⁶⁰ La definizione è sempre di Deyermond 1971: 293.

⁶¹ «Genesi e durata della narrativa d'argomento sentimentale e cortese sembrano ondeggiare in un tempo imprecisabilmente lungo: all'incirca tre secoli, dalle origini bretoni e, in parte, 'italiane' del tardo Trecento agli epigoni 'pastorali' del XVII secolo» (Samonà 1972: 185).

⁶² «El tipo de amor que exponen estas novelas se ajusta a las convenciones del amor cortés, concepción y práctica amorosa que, habiendo pasado por los dos Arciprestes, los Cancioneros y los grandes poetas del XV, tienen ya trescientos años de vida al ser acogidas por Rodríguez del Padrón y seguidores» (Varela 1965: 357). Sulla concezione dell'amore nella *novela sentimental* si veda in particolare Rodríguez Puértolas 1982.

esemplare all'altro, unità e compattezza di genere letterario». ⁶³ Deyermond tuttavia, pur avvertendo che «Es siempre peligroso tratar de definir las características de un género», sostiene che comunque hay algunas [características] que se encuentran en todas las narraciones sentimentales, y otras que son tan frecuentes que se pueden considerar típicas. Las más importantes son: la brevedad; el predominio del interés psicológico sobre la acción externa; una visión trágica del amor; el autobiografismo; y la inclusión de cartas o de poesías (y a menudo las dos) en la narración. ⁶⁴

In linea di principio gli storici della letteratura ritengono che a inaugurare il genere in Spagna, il cui archetipo è stato visto nella *Fiammetta* di Boccaccio, sia il *Siervo libre de amor* di Juan Rodríguez del Padrón (o de la Cámara), databile intorno al 1430. Non bisogna però dimenticare che in area catalana l'anonima *Història de l'amat Frondino e de Brisona*, della fine del XIV secolo o dei primissimi anni del XV, si presenta già strutturata grosso modo come una *novela sentimental*. Le imprese del giovane scudiero Frondino, infatti, sono un elemento secondario della narrazione, poiché la materia principale sono i sentimenti, suoi e quelli della protagonista Brisona, espressi attraverso le lettere che i due si scambiano. Così, a rigore, il *Frondino* potrebbe considerarsi, per la struttura narrativa e il tema, una *novela sentimental* che anticipa nella Penisola Iberica il *Siervo libre de amor*. Questa osservazione ci riporta al rilievo da cui siamo partiti: la presenza, nella tradizione catalana, di un romanzo sentimentale-epistolare *ante litteram* come il *Frondino* insinua il sospetto che la nascita e lo sviluppo della *novela sentimental* in area castigliana sia in qualche modo in rapporto con la letteratura catalana, anche se non proprio in un rapporto di filiazione diretta. Del resto Rohland de Langbehn sottolineava che al componersi el *Siervo libre de amor* y la *Sátira de felice e infelice vida*, no consta que existiera otro género de ficción narrativa en castellano. La lectura de entretenimiento estaba limitada a obras en verso, y a las crónicas contemporáneas [...]. A lado de ellos y de la literatura didáctica y doctrinal se debía recurrir a textos extranjeros o a otros antiguos [...]. [En el] siglo XV surgen las novelas catalanas *Curial e Güelfa* y *Tirant lo Blanc*, tan diferentes de la novela caballeresca tradicional, y probablemente conocidas por autores conectados con el ámbito catalán y aragonés como lo son el autor de la *Triste deleytación* y Alonso de Córdoba. ⁶⁵

⁶³ Samonà 1972: 186.

⁶⁴ Deyermond 1986: 77.

⁶⁵ Rohland de Langbehn 1986: 65.

Dal canto suo, Deyermond ha insinuato, più o meno apertamente, che l'esistenza in area catalana di altre opere che possono ascrivere al genere della *novela sentimental* fa sospettare che il genere non sia, come si è a lungo ritenuto, prerogativa della letteratura castigliana. ⁶⁶ Si pensi, inoltre, che Juan Rodríguez del Padrón era di origine galiziana, che la *Sátira de felice e infelice vida* di don Pedro di Portogallo (che visse per alcuni anni in Aragona e che fu re d'Aragona) fu scritta prima in portoghese e poi rimaneggiata in castigliano, che la *Triste deleytación* è di autore catalano. Alla luce di tali considerazioni, è forse preferibile non guardare, sulla scia dei recenti studi, alla *novela sentimental* come a un genere esclusivamente castigliano, ma piuttosto come a un genere iberico di cui esistono vari esperimenti catalani. Insomma, è forse anche grazie al contributo della letteratura catalana che

la novela artúrica sí se desarrolló en la península, y no representaba, como muchos dirían, un caso de meras traducciones del francés, o una forma estática de ficción que atendía sólo al gusto por la acción y por la aventura caballeresca. ⁶⁷

A questo proposito non va dimenticata l'importante operazione di «reciclatge sentimental del material artúric a la Corona d'Aragó», ⁶⁸ ben evidente in opere come la *Tragedia de Lançalot* di Gras e l'anonimo *Curial e Güelfa* (1456). Pur basandosi sulla tradizione arturiana (è un adattamento degli episodi iniziali della *Mort le Roi Artu*), la breve opera di Mossèn Gras se ne distanzia poiché la preoccupazione dell'autore sembra essere quella di dare, attraverso la relazione Ginevra-Lancillotto, un esempio sentimentale a dame e cavalieri, piuttosto che quella di raccontare le azioni mirabili dei cavalieri della Tavola Rotonda. Dal canto suo, l'autore del *Curial e Güelfa* conosceva, come è chiaro da tutta una serie di episodi, i classici della materia bretone: la sua innovazione consiste piuttosto nell'aver complicato la storia d'amore principale tra Curial e Güelfa con vari altri amori di Curial, piuttosto insoliti nei romanzi cortesi, e di avere dato grande rilievo alla componente sentimentale. Come ha giustamente rilevato Grifoll, il *Curial* è, da questo punto di

⁶⁶ Deyermond 1986. Lo studioso osserva, tra l'altro, che la metà delle *novelas sentimentales* indicate da Whinnom non sono castigliane (quattro sono aragonesi, tre italiane, una catalana e una portoghese), e insiste esplicitamente sulle «relaciones barcelonesas de la ficción sentimental castellana» (: 76).

⁶⁷ Sharrer 1984: 157.

⁶⁸ Grifoll 1993: 331.

vista, «el més ambiciós, i reeixit, projecte de reconversió del món cavalleresco-cortès del roman francès en clau sentimental».⁶⁹

Vediamo, dunque, se e come, all'interno della struttura narrativa del *Tirant lo Blanch*, siano presenti eventuali motivi e tecniche propri della *novela sentimental*. Ho già detto che una delle caratteristiche strutturali della *novela sentimental* è l'inserimento di epistole amorose nel corso della narrazione. Martorell ricorre a questo tipo di incastonamento epistolare per due coppie di innamorati: Tirant-Carmesina e Diafebus-Stephania. Esattamente come gli eroi della *novela sentimental*, anche i personaggi martorelliani ricorrono al carteggio, sia pure in poche occasioni, per comunicare i propri sentimenti (passione, dubbi, dolore per la lontananza forzata). Dello stesso tono di queste lettere, un tono tendenzialmente lamentoso, è la maggior parte di quelli che potremmo definire i 'monologhi sentimentali' a cui in varie occasioni si lasciano andare i personaggi del *Tirant*, offrendo, di primo acchito, quella stessa visione tragica dell'amore che, si diceva, caratterizza la *novela sentimental*. Se le lettere, però, conservano una loro 'serietà', lo stesso non si può dire dei monologhi. In almeno un paio di casi, infatti, ci imbattiamo in lamenti sentimentali che sono costruiti su una tragicità che risulta poi solo apparente, perché, dato il contesto in cui vengono inseriti, sembrano avere piuttosto un'impronta parodica. Si pensi, ad esempio, all'infanta Ricomana, che al cap. 103° si lamenta, usando un armamentario retorico e tematico del tutto simile a quello caratteristico degli amanti disperati. La situazione sentimentale che origina tale lamento è però tutt'altra rispetto a quella tipica delle storie di amori tormentati. Ricomana teme che il principe Phelip sia «grosser e avar», ma i tempestivi interventi riparatori di Tirant ogni qualvolta Phelip fa una sciocchezza le impediscono di avere conferma dei suoi fondati sospetti. Così Ricomana, in preda a una crisi di pianto, sbotta in uno sfogo contro le interferenze di Tirant che, data la situazione, non può non apparire ironico o esagerato. Un altro esempio è quello del lamento di Stephania che viene riportato da Plaerdemavida nel racconto del suo falso sogno (che, ricordo, è al cap. 163°). Secondo quanto dice la damigella, Stephania, dopo avere acconsentito alla consumazione del matrimonio segreto con Diafebus, si sarebbe fatta prendere dagli scrupoli e avrebbe cominciato, piangendo, a lamentarsi per quanto accaduto. Ma il lamento è così sovrattono che perde ogni credibilità (tra l'altro era stata proprio di Stephania l'idea dell'appuntamento notturno: sapeva pertanto a che cosa andava incontro). Sulla medesima scia burlesca va letto l'intervento di Plaerdemavida come

⁶⁹ *Ibidem.*

intermediaria degli amori di Tirant e Carmesina. La sua funzione dovrebbe, in teoria, essere quella di messaggera tra l'uno e l'altra, ma la damigella è un personaggio dotato di un'esagerata carica erotica che finisce per spingere i suoi interventi molto al di là di quelli di una semplice mediatrice.⁷⁰

A ben guardare, se si considera la struttura generale del romanzo, nel *Tirant* sono presenti, grosso modo, tutti quei caratteri tipici della *novela sentimental* che, come abbiamo notato, anche uno studioso antiformalista come Deyermond riconosce. L'inserimento di lettere, il tono lamentoso e disperato dei monologhi sentimentali, il tentativo di introspezione psicologica che si legge dietro tali monologhi, il fatto che comunque il romanzo sia una biografia che a volte sconfinava nell'autobiografia (quando il narratore lascia che siano gli stessi personaggi a raccontare le loro storie), e non in ultimo la tragica fine che attende gli amanti protagonisti, sono esattamente tutti ingredienti che troviamo combinati nelle *novelas sentimentales*. I piccoli debiti riconosciuti che Martorell ha nei confronti di Juan Rodríguez del Padrón,⁷¹ e più che probabilmente nei confronti di tutta la tradizione catalana in materia sentimentale, rafforza l'ipotesi di una cosciente utilizzazione da parte del nostro autore di strutture e di temi legati a questo ambito generico. Lo schema dei due amanti disperati per qualche motivo, aiutati da una terza persona, che si scambiano lettere, che si abbandonano a monologare sui dolori che l'amore provoca e che finiscono tragicamente la loro esistenza è esattamente quello che regge la storia di Carmesina e del suo promesso sposo, a parte il fatto che nel nostro caso l'amore dei due protagonisti non è né impossibile e nemmeno contrastato. Sennonché nel *Tirant lo Blanch* si svolgono contemporaneamente più storie d'amore che finiscono con l'incrociarsi e con l'interferire l'una con l'altra: il risultato è una sovrabbondanza dei caratteri di cui si diceva, caratteri che vengono snocciolati nel corso della narrazione martorelliana in modo tanto esagerato da far saltare la possibilità di ricondurre il romanzo al genere della *novela sentimental*. Tirant, la principessa e l'intermediario della loro relazione amorosa (ruolo affidato, come ho detto prima, inizialmente a Plaerdemavida, poi a Ypòlit), infatti, non sono gli unici personaggi a essere coinvolti sentimentalmente: a loro si affiancano molte altre coppie⁷² che vivono situazioni simili. La bipolarità o,

⁷⁰ A volte il comportamento di Plaerdemavida ha una coloritura ambigua che ha fatto ipotizzare a più di un critico la possibilità che si tratti di un personaggio omosessuale. Si veda in particolare Wittlin 1986.

⁷¹ Cfr. nota 31.

⁷² A mio avviso le storie d'amore nel *Tirant* sono ben più delle tre considerate da Sansone

al limite, la tripolarità della *novela sentimental* viene abbondantemente superata dalla pluralità dominante nel nostro romanzo, cosa che fa scoppiare l'impianto narrativo che pure si presenta molto prossimo a quello del romanzo sentimentale-epistolare. A tutti gli altri innamorati del romanzo Martorell concede, bene o male, la possibilità di comportarsi, almeno una volta, come dei veri personaggi di *novela sentimental*. Insomma, forzando al massimo l'impianto narrativo di cui si diceva, Martorell riesce a superare il modello stesso, che, ricordiamolo, era tutto sommato un modello ancora in fieri negli anni in cui è scritto il *Tirant*.

3. I trattati di cavalleria

Rubió i Balaguer osservava che «*Tirant lo Blanch* comença volent ésser un doctrinal de cavallers, però el sensual temperament de l'autor aviat es cansa de seguir la tònica idealista de la seva primera font». ⁷³ Albert Hauf, al contrario, a distanza di quarant'anni, ha sostenuto che il *Tirant* è «clarament concebut com un enorme *Doctrinal de cavalleros* [...]. Es tracta [...] d'un prototipus que pot contestar i contesta les preguntes tècniques i de casuística aplicada que podria formular un cavaller amb pretensions de cortesà i d' enamorad». ⁷⁴

Tirant nel corso del romanzo viene dipinto come un cavaliere tutto sommato non esattamente esemplare, o almeno non tanto quanto altri cavalieri tutti d'un pezzo circolanti nella narrativa tardomedievale. Insomma, non è quello che si dice un modello di perfezione. Il nostro eroe è sì forte e valorosissimo, ma si fa male, commette sciocchezze, cade in gesti volgari, e per finire si ammala e muore nel più banale dei modi. Ripartiamo appunto da questa osservazione per fare alcune considerazioni riguardo alla possibile gravitazione (esclusa da Rubió, postulata da Hauf) del nostro romanzo nell'ampia orbita della letteratura didattico-cavalleresca e nel sottogenere dei trattati di cavalleria. E' noto che numerosissime sono le opere medievali dedicate alla definizione della cavalleria e alla minuziosa descrizione delle sue regole. In area iberica si pensi soprattutto a opere come il *Llibre de l'orde de cavalleria* di Ramon Llull, al *Libro del cavallero e del escudero* di Juan Manuel

(1326, di cui Llull è fonte diretta), al *Doctrinal de los cavalleros* di Alonso de Cartagena (1444 circa), alla serie di trattatelli catalani che hanno per oggetto le funzioni della cavalleria e le regole che un perfetto cavaliere deve rispettare. ⁷⁵ Ma anche nella produzione non didattica è possibile rintracciare tutta una serie di riferimenti alle norme e ai codici della cortesia cavalleresca: gli eroi della narrativa (sia essa d'invenzione o storiografica) operano nell'ortodossia del codice cavalleresco e si offrono come modello da imitare. Si pensi, ad esempio, al *Victorial* o *Crónica de don Pero Niño conde de Buelna*, di Gutierre Díez de Games. L'opera, redatta tra il 1435 e il 1453, è la biografia di un cavaliere realmente esistito, Pero Niño per l'appunto, nella quale eventi reali vengono interpretati e presentati alla luce di convenzioni letterarie di antica data, il discorso storiografico si converte in romanzo e un personaggio storico assume i tratti di un eroe arturiano. Nel Proemio, l'autore delinea l'archetipo del cavaliere-modello che poi, nella narrazione, assumerà il nome e il volto di Pero Niño. ⁷⁶

Il 'manuale' lulliano fu, tra i testi didattico-cavallereschi redatti nella Hispania medievale, quello che forse ebbe la più grande diffusione e influenza europea e la sua presenza si fa sentire anche nel *Tirant*. E' noto, come abbiamo visto, che l'operetta di Llull è fonte certa dei primi trentanove capitoli del nostro romanzo. Per questa prima parte del *Tirant* si è sempre parlato di un vero e proprio contenuto didattico: Martorell la imbastì partendo da una base esattamente dottrinale, e cioè il suo preesistente *Guillem de Varoych*, definito dallo stesso autore «tractat de horde de cavaleria». ⁷⁷ Attingendo a piene mani dal modello lulliano, il nostro autore espone le regole fondamentali del comportamento cavalleresco attraverso un dialogo tra un giovane scudiero e un anziano cavaliere che lo addottrina, riproponendo uno schema di ammaestramento (un vecchio cavaliere dà consigli a un giovane aspirante cavaliere) che ha il suo precedente più illustre nell'insegnamento di Gorneman di Gorhaut nel romanzo di Chrétien de Troyes. Questo medesimo schema passa dal *Guillem* al *Tirant*: tocca infatti all'eremita Guillem illustrare al protagonista del romanzo i principi della cavalleria. Come in Llull e nel *Guillem*, anche nel *Tirant* la storia della fondazione

(1993: 526), che fa riferimento alle coppie *Tirant-Carmesina*, *Diafebus-Stephania*, *Ypòlit-Plaerdemavida*. A queste andrebbero aggiunte almeno le coppie *Guillem de Varoych-Contessa*, *Ricomana-Phelip*, *Maragdina-Scariano*, *Imperatrice-Ypòlit*.

⁷³ Rubió i Balaguer 1948: 423.

⁷⁴ Hauf 1989: 23.

⁷⁵ Mi riferisco in particolare all'anonimo *De batalla* (metà del XIII secolo), al *Tractat de cavalleria* di Pietro III (probabilmente della fine del XIV secolo), al *Sumari de batalla a ultrança* di Pere Joan Ferrer (XV secolo) e a *Lo cavaller* di Ponç de Menaguerra (seconda metà del XV secolo), tutti editi in Bohigas 1947.

⁷⁶ E' quanto suggerisce Giménez 1977: 340-41.

⁷⁷ Ed. Bohigas 1947: 43.

dell'ordine e le sue regole sono contenute in un libro in possesso dell'eremita, che nel romanzo «és nomenat *Arbre de Batalles*» (50)⁷⁸ e che Guillem legge a Tirant.

Tirant in breve tempo diventerà un eccellente cavaliere, perfettamente padrone delle regole del suo ordine. Si pensi, ad esempio, ai duelli che il giovane eroe affronta in questa parte del romanzo e che gli permetteranno di essere investito cavaliere. Questi scontri sono descritti con dovizia di particolari e rispondono punto per punto a quelli che erano i cerimoniali previsti dai trattati di cavalleria dell'epoca. Di primo acchito, si potrebbe sospettare che, attraverso il racconto delle imprese di Tirant, Martorell voglia esibire un modello di cavaliere da emulare, e che il romanzo non sia altro che un enorme *exemplum*. Ma già da quando Tirant arriva in Sicilia e comincia, per esempio, ad agire da intermediario tra i promessi sposi Ricomana e Phelip ci rendiamo conto che il nostro è un cavaliere abbastanza atipico rispetto ai molti suoi simili della tradizione medievale. Il romanzo di Martorell difficilmente potrebbe essere inteso come un'illustrazione della mitica cavalleria medievale, e le sue finalità educative sono, nel complesso, alquanto improbabili.⁷⁹ Se è innegabile che i capitoli dedicati alla formazione del cavaliere Tirant hanno una forte componente didattica, è anche vero che essi preesistevano al romanzo, del quale rappresentano comunque una piccola parte. Insomma, sembra che qui la presenza della componente didattica sia determinata dal fatto che alla base di questi primi capitoli ci siano precisamente due opere didattiche (il *Llibre* di Llull e il *Guillem*). Nel corso della narrazione avremo invece la sensazione che l'esemplarità del cavaliere vada via via indebolendosi rispetto alle premesse gettate nei trentanove capitoli iniziali. Martorell non fa nulla per nascondere momenti di debolezza umana dell'eroe. Tirant spesso tentenna, è timido, commette *gaffes*, si presta a ruoli sostanzialmente bassi, è colto in scene da attor comico, e così via. Quando, ad esempio, in una rocambolesca fuga dalla camera di Carmesina, cade dal balcone e si rompe una gamba, l'eroe si lamenta in modo così piagnucoloso che Ypòlit scambia la sua voce per quella di una donna (cap. 234°).⁸⁰ Un comportamento ben poco dignitoso ma che Martorell non censura, come avrebbero invece

⁷⁸ L'*Arbre de Batalles* di Honoré Bouvet (o Bonet) della fine del XIV secolo, fu tradotta in catalano nel XV secolo; l'opera, però, non sembra avere alcuna relazione col romanzo di Martorell. Si veda a questo proposito Riquer 1992: 70-71.

⁷⁹ Di altra opinione è Sales Dasí 1991.

⁸⁰ Gómez i Labrado 1993 ha individuato in un episodio realmente accaduto e riportato nel *Dietari* o *Llibre de jornades* di Jaume Safont la possibile fonte di questo episodio del *Tirant*.

fatto molti altri autori con i propri eroi e come avrebbe fatto anche il biografo di Pero Niño (Díez de Games, infatti, racconta che il conte di Buelna feritosi gravemente a un piede, caustica lui stesso la ferita con un ferro rovente senza emettere il benché minimo lamento).⁸¹ Tutto ciò attenua certamente l'esemplarità del nostro cavaliere, ma altrettanto certamente ne accentua l'umanità, vorrei quasi dire la non letterarietà, che è forse precisamente l'effetto a cui mirava Martorell.

Sulla base di queste considerazioni, mi pare che a questo riguardo sia da condividere più la posizione di Rubió i Balaguer che quella di Hauf, anche se ovviamente la menzione del «sensual temperament» di Martorell a giustificazione del rapido abbassamento, dopo pochi capitoli, delle finalità didattiche dell'opera appare abbastanza ingenua e decisamente non convincente. Il modello dei trattati di cavalleria con cui si apre il *Tirant* sarà piuttosto uno dei tanti modelli generici che si alternano, contrapponendosi o giustapponendosi, nel romanzo: si tratta in questo caso di un modello, di un modello di comportamento, forte e quasi ineludibile in un'opera come questa, che viene però, se non smentito, certo fortemente attenuato dal comportamento del protagonista nello sviluppo della storia.

A conferma del fatto che le intenzioni didattiche non dovessero essere proprio in cima alle preoccupazioni di Martorell c'è una piccola ma significativa spia. Nella Dedicca l'autore afferma di aver tradotto l'opera affinché don Ferrando di Portogallo la diffonda

entre ls servidors e altres perquè n puguen traure lo fruyt que s pertany, movent los coratges de aquells e no duptar los aspres fets de les armes e pendre honorosos partits endreçant-se a mantenir lo bé comú per qui milícia fonch trobada. (2)

Il confronto di questo passaggio con la fonte da cui pedissequamente deriva, i *Dotze treballs de Hércules* di Enric de Villena,⁸² rivela una non trascurabile differenza. Nella Dedicca della sua opera, Villena dichiara esplicitamente che quelle storie hanno una finalità esemplare:

i la comuniquen en lloch que faça fruit per imitació exemplar i creiximent de virtuts i obstacle de vicis i serà espill actual als gloriosos cavallers en armada milícia, movent lo coratge de aquells en no dubtar los aspres fets de les armes i emprendre grans i honorosos partits endreçant-se sostenir lo bé comú, per qui milícia fon atorbadada. (138)

⁸¹ L'episodio è al cap. 50° (ed. Miranda 1993: 340).

⁸² Il testo della versione originale catalana della Dedicca è in Catedra 1988: 137-38 (poi in Riquer 1990: 275-78).

Se, dunque, l'intenzione di Martorell era realmente quella di proporre il *Tirant lo Blanch* come un manuale per cavalieri, secondo quanto sostiene Hauf, è curioso che abbia ommesso proprio quelle frasi del testo di Villena (qui sottolineate) che fanno esplicito riferimento a finalità esemplari. Al contrario, il personaggio di Tirant, nel proporre una figura di eroe a misura d'uomo, sembra finalizzato a smorzare qualsiasi mitizzazione della cavalleria, ricorrendo anche qui a un'operazione di tacito sgonfiamento di un modello visto forse come eccessivamente rigido e inattuale.

4. Conclusioni

Sulla base delle osservazioni fin qui fatte possiamo tentare qualche conclusione. Secondo Riquer, il nostro romanzo sarebbe, insieme col *Curial e Güelfa*, una «novella cavalleresca»: entrambi i romanzi catalani rappresenterebbero un tipo di narrazione diverso da quello dei cosiddetti 'libri di cavalleria'. Questi ultimi, frutto della tradizione romanzesca generata da Chrétien de Troyes, dal *Lancelot* in prosa e dalla prosificazione del *Tristan*, avrebbero portato, in area iberica, all'*Amadís* e ai libri di cavalleria castigliani. In essi gli elementi caratterizzanti sono il meraviglioso, l'inverosimile e la collocazione in aree geografiche esotiche e in un tempo remotissimo.⁸³ In sintesi, i libri di cavalleria nascono da un modello letterario e sono opere fantastiche, mentre il romanzo cavalleresco si ispira a modelli storici ed è un genere tendenzialmente realista. Inoltre, come sottolinea García Gual, «Las novelas de caballerías están constituidas por una serie de episodios bastante tipificados: combates individuales que se describen con prolijidad y elementos fantásticos de tradición bretona».⁸⁴ Sempre a proposito della classificazione generica del *Tirant*, Cristina González suggerisce:

Las diferencias que Riquer [1964] y Eisenberg [1982] encuentran entre el *Zifar*, el *Curial* y el *Tirant*, por una parte, y el *Amadís* y sus seguidores, por otra, son muy reales, pero darles nombres diferentes no resuelve el problema, sino que plantea otro: si el *Zifar*, el *Curial* y el *Tirant*, que tienen unos personajes y unas acciones caballerescas y que han sido tomados por novelas de caballerías por la inmensa mayoría de los lectores y de los críticos antiguos y modernos, no son novelas de caballerías, ¿qué son? Más productivo que darles nombres diferentes será clasificarlos de acuerdo con sus características. Y de acuerdo con éstas, las novelas de caballerías hispánicas, o los libros de aventuras caballerescas, por utilizar la terminología de Deyermond,

⁸³ Riquer 1964: III, 249-51.

⁸⁴ García Gual 1974: 183.

pueden dividirse en dos grupos o fases: 1) Fase de iniciación-transformación: Este grupo está compuesto por el *Zifar*, el *Curial* y el *Tirant*, que son novelas de máxima trayectoria social, casualidad remota perfectiva y escaso entrelazamiento; 2) Fase de transformación-repetición: Este grupo está compuesto por el *Amadís* y sus seguidores, que son novelas de mínima trayectoria social, casualidad remota imperfectiva y abundante entrelazamiento.⁸⁵

A volte cercare di far rientrare un'opera letteraria sotto un'unica definizione generica può risultare una forzatura, e questo è tanto più vero quando si parla del genere del romanzo medievale. Così, classificare il *Tirant* come 'romanzo cavalleresco' *tout court* sembra essere eccessivamente riduttivo e sembra etichettare troppo in fretta un romanzo che per la sua polivalenza rifiuta un incasellamento unico. Il problema si pone negli stessi termini anche per quanto riguarda il genere sentimentale, perché, a mio avviso, il *Tirant* è fin troppo una *novela sentimental* per essere considerato solo una *novela sentimental*. A questo proposito, da un lato Hauf nega che il nostro romanzo si possa considerare nel suo complesso una *novela sentimental*,⁸⁶ mentre dall'altro polo Aylward giunge alla conclusione che l'opera di Martorell sia «both a novela sentimental and a novela caballerescas».⁸⁷

Anche la proposta di classificazione della González finisce a sua volta con l'essere troppo rigida e pertanto opinabile. Inoltre, mi sembra discutibile negare, come fa la studiosa, la presenza di *entrelazamiento* nel nostro romanzo, che invece a me pare abbastanza presente nel *Tirant*.⁸⁸ Infine, anche rispetto alle componenti cavalleresco-cortesi, credo si possa parlare di una loro presenza non esclusiva e che è stata sottoposta a un'operazione di 'reinterpretazione'. E' infatti ipotizzabile che Martorell maneggi tanto le fonti bretoni quanto il materiale sentimentale con l'intenzione di distanziarsene attraverso una nuova rappresentazione in chiave parodica, nello spirito che già animava gli anonimi autori del *Jaufre* e del *Blandín*.

Molti capolavori, dunque, sono di impossibile collocazione generica, e in qualche caso creano essi stessi un genere o sono un *unicum* generico, che la tradizione letteraria successiva lascia cadere per il cambiamento del gusto o perché l'innovazione introdotta viene considerata irripetibile, inimitabile. Il caso del *Tirant lo Blanch* sembra a prima vista meno complesso, ad esempio,

⁸⁵ González 1983: 54.

⁸⁶ Hauf 1993a: 386.

⁸⁷ Aylward 1985: 216.

⁸⁸ Lo ha dimostrato, tra l'altro, anche Limorti i Payà 1994.

di opere come la *Divina Commedia* o il *Libro de buen amor*: tutto sommato, non c'è dubbio che si tratta di un romanzo, di una storia inventata e con personaggi di fantasia, anche se alcuni eventi narrati sono reali e alcuni personaggi sono calcati più o meno palesemente su qualche personaggio storico. Se tuttavia osserviamo più da vicino questo romanzo, come abbiamo cercato di fare in queste pagine smembrandone alcune delle componenti, ci imbattiamo in tutta una serie di anomalie, di irregolarità, di stranezze e di capovolgimenti rispetto al modello ideale di romanzo tardomedievale che potevamo avere in mente. Il *Tirant* ci appare, e probabilmente appariva ai suoi primi lettori, come una sorta di enciclopedia, forse meglio di *pot-pourri* di tutta la letteratura medievale e tardomedievale, nel quale quasi ogni modalità generica è rappresentata (e qualcuna già nell'aria perfino anticipata): ma come in uno stufato a base di vari ingredienti i sapori si mescolano, la stessa cosa avviene per le componenti del romanzo. Le componenti di molti generi, forse di tutti i principali generi contemporanei o comunque vivi nella memoria letteraria contemporanea, sono presenti lì, ma dissociate o allontanate dalle componenti a cui tradizionalmente si accompagnavano in maniera esclusiva e costante. Il risultato è la deformazione di ciascuna singola componente, che sopravvive e può essere ancora percepita, ma non riesce più a organizzare un mondo di finzione secondo un repertorio riconoscibile. Se è vero che il *Tirant lo Blanch* è un capolavoro da affiancare alle più grandi opere del Medioevo iberico, la sua qualità saliente consiste forse nell'aver percepito una soglia, esattamente una soglia, tra una tradizione letteraria in decadenza, o nell'ottica dell'autore in disfacimento, e nuove modalità, certo più spigliate e talvolta perfino trasgressive, della scrittura romanzesca, nella quale vengono ora accolti inediti aspetti della realtà.

5. Bibliografia

Le citazioni dal *Tirant lo Blanch* sono tratte dall'edizione a cura di A. G. Hauf e V. J. Escartí, in due volumi a paginazione continua (València 1990). Il rinvio tra parentesi tonde si intende alla pagina.

Alonso, Dámaso (1951): «*Tirant lo Blanc*, novela moderna», in: *Revista valenciana de filología*, I, pp. 179-215; rist. in: idem, *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, 1960, pp. 201-253.

Alvar, Carlos (1991): *El rey Arturo y su mundo*, Madrid.

Aramon i Serra, Ramon (1930-33): *Curial e Güelfa*, a cura di R. A. i S., 3 voll., Barcelona.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1974): «Para las fuentes del *Tirant lo Blanc*», in: idem, *Temas hispánicos medievales*, Madrid, pp. 233-61.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1993): «Amadís de Gaula-Tirant lo Blanc: Tirant lo Blanc-Amadís de Gaula», in: *Actes del Simposion «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, pp. 7-33.

Aylward, E. T. (1985): *Martorell's «Tirant lo Blanch»: A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-century Christendom*, Chapel Hill («NCS-RLL»).

Badia, Lola (1993a): *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València-Barcelona.

Badia, Lola (1993b): «El *Tirant* en la tardor medieval catalana», in: *Actes del Simposion «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, pp. 35-99.

Baumgartner, Emmanuèle (1978): «Le roman au XII^e et XIII^e siècles dans la littérature occitane», in: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/1, *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, a cura di H. R. Jauss e E. Köhler, Heidelberg, pp. 627-44.

Beltrán Llavador, Rafael (1989): «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) a l'espill de Lucrecia (*La Celestina*): retrat de la donzella com a còmplice fidel de l'amor secret», in: *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, a cura di A. Ferrando e A. G. Hauf, Barcelona, I, pp. 95-124.

Beltrán Llavador, Rafael (1990): «Las 'bodas sordas' en el *Tirant lo Blanc* y *La Celestina*», in: *Revista de filología española*, LXX, pp. 91-117.

Bohigas, Pere (1947): *Tractats de cavalleria*, a cura di P. B., Barcelona.

Bohigas, Pere (1961): «La matière de Bretagne en Catalogne», in: *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthuriennne*, XIII, pp. 81-98.

- Brummer, Rudolf (1962): «Die Episode von König Artus im *Tirant lo Blanch*», in: *Estudis Romànics*, X, pp. 283-90.
- Brunel, Clovis (1943): *Jaufre*, a cura di C. B., 2 voll., Paris.
- Butinyà i Jiménez, Júlia (1990): «Una nova font del *Tirant lo Blanch*», in: *Revista de filologia románica*, VII, pp. 191-96.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (1993): «El beso en el *Tirant lo Blanch*», in: *Ex-libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, a cura di J. Romera, A. Lorente, A. M. Freire, Madrid, I, pp. 39-57.
- Cátedra, Pedro M. (1986): «Estudi introductorio», in: *Història de París e Viana*, a cura di P. M. C. e M. Prats, Girona, pp. 13-87.
- Cátedra, Pedro M. (1988): «Sobre la obra catalana de Enrique de Villena», in: *Homenaje a Eugenio Asencio*, Madrid, pp. 127-40.
- Cingolani, Stefano Maria (1990-91): «"Nos en leyer tales libros trobemos plazer e recreation". L'estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV», in: *Llengua & Literatura*, IV, pp. 39-127.
- Cortadellas, Ana (1990): «Sobre certes afinitats temàtiques entre el *Tirant lo Blanch* i el Romançer», in: *Revista de Catalunya*, XLIX, pp. 145-51.
- Curtis, Renée L. (1963-85): *Roman de Tristan en prose*, a cura di R. C., 3 voll., München-Leiden-Woodbridge.
- Deyermond, Alan D. (1971): *A Literary History of Spain*, London; trad. cast.: *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Madrid, 1991 (da cui si cita).
- Deyermond, Alan D. (1986): «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», in: *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, pp. 75-92.
- Deyermond, Alan D. (1988): «El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV», in: *Actas del I Congreso de la Asociación*

- Hispanica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre 1985)*, a cura di V. Beltrán, Barcelona, pp. 45-60.
- Di Girolamo, Costanzo e Donatella Siviero (1991): «L'amore nel *Tirant lo Blanch*», in: *Belfagor*, XLVI, pp. 275-95.
- Eisenberg, Daniel (1982): *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark.
- Entwistle, William J. (1922): «The Spanish Mandevilles», in: *The Modern Language Review*, XVII, pp. 251-57.
- Entwistle, William J. (1925): *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London.
- Fleischman, Suzanne (1981): «Jaufre or Chivalry Askew: Social Overtones of Parody in Arthurian Romance», in: *Viator*, XII, pp. 101-129.
- García Gual, Carlos (1974): *Primeras novelas europeas*, Madrid, (1990³).
- Giménez, Antonio (1977): «El arquetipo del caballero en la *Crónica de don Pero Niño*», in: *Cuadernos hispanoamericanos*, agosto-settembre, pp. 338-57.
- Gómez i Labrado, Víctor (1993): «L'episodi del bany o cas de la rata. Una observació als capítols 231-236 del *Tirant*», in: *Afers. Fulls de recerca i pensament*, XVI, pp. 523-27.
- González, Cristina (1983): «Introducción», in: *Libro del caballero Zifar*, a cura di C. G., Madrid, pp. 13-56.
- Grifoll, Isabel (1993): «Per a una cosmètica del llibertí: trufes literàries al cap. CLXXXIX del *Tirant lo Blanch*», in: *Actes del Simposi «Tirant lo Blanch»*, Barcelona, pp. 317-59.
- Grilli, Giuseppe (1991): «*Tirant lo Blanch* novela de caballería. Interferencia y duplicación en el género», in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sez. romanza, XXXIII, pp. 403-23; trad. it. in: Grilli 1994, pp. 35-61 (da cui si cita).

- Grilli, Giuseppe (1994): *Dal «Tirant» al «Quijote»*, Bari.
- Hauf, Albert G. (1989): «El parany historiogràfic: notes al pròleg del *Tirant»*, in: *Saó*, pp. 19-23.
- Hauf, Albert G. (1990): «Artur a Constantinoble: entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc»*, in: *L'aiguadolç. Revista de literatura*, nn. 12-13, pp. 13-32.
- Hauf, Albert (1990): Joanot Martorell (i Martí Joan de Galba?), *Tirant lo Blanch*, a cura di A. G. H. e V. J. Escartí, València.
- Hauf, Albert G. (1993a): «Tres cartes d'amor: contribució a l'estudi del gènere epistolar en el *Tirant lo Blanc»*, in: *Actes del Simposion «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, pp. 379-409.
- Hauf, Albert G. (1993b): «*Tirant lo Blanch*: algunes qüestions que planteja la connexió corelliana», in: *Actes del novè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes (Alacant / Elx, 9-14 de setembre de 1991)*, a cura di R. Alemany, A. Ferrando e Ll. B. Meseguer, 3 voll., Barcelona, II, pp. 69-116.
- Huchet, Jean-Charles (1991): *Le roman occitan médiéval*, Paris.
- Jolles, André (1930): *Einfache Formen*; trad. it.: *Forme semplici*, Milano, 1980 (da cui si cita).
- Lavaud, René e René Nelli (1960-66): *Les troubadours*, a cura di R. L. e R. N., 2 voll., Bourges.
- Lecoy, Félix (1962): Jean Renart, *Roman de la Rose*, a cura di F. L., Paris.
- Lejeune, Rita (1959): «The Troubadours», in: *Arthurian Literature in the Middle Ages*, a cura di R. S. Loomis, Oxford, pp. 393-99.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1959): «Arthurian Literature in Spain and Portugal», in: *Arthurian Literature in the Middle Ages*, a cura di R. S. Loomis, Oxford, pp. 406-18.

- Lida de Malkiel, María Rosa (1952-60): «Juan Rodríguez del Padrón», in: *Nueva revista de filología hispánica*, VI (1952), pp. 313-51; VIII (1954), pp. 1-38; XIV (1960), pp. 318-21; rist. in: eadem, *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, pp. 21-144 (da cui si cita).
- Lida de Malkiel, María Rosa (1961): *Dos obras maestras españolas: el «Libro de buen amor» y la «Celestina»*, Buenos Aires.
- Limentani, Alberto (1977): *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino.
- Limorti i Payà, Pauil (1994): «L'entrellaçament en el *Tirant*: la retòrica de la narració i la transmissió de l'obra», in: *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno di studi dell'Associazione italiana di studi catalani*, a cura di C. Romero e R. Arqués, Padova, pp. 39-70.
- Marmo, Vittorio (1983): *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Napoli.
- Massip, Francesc (1996): «El món de l'espectacle en *Tirant lo Blanc*. (Primera aproximació)», in: *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII^e col·loqui internacional de la Societat internacional pour l'étude du théâtre médiéval*, a cura di F. M., Barcelona, pp. 151-62.
- McNerney, Kathleen (1983): «*Tirant lo Blanc*» Revisited: A Critical Study, Michigan, («University of Michigan Medieval and Renaissance Monograph Series»).
- Meneghetti, Maria Luisa (1994): *Il romanzo*, in: *La letteratura romanza medievale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, pp. 127-91.
- Micha, Alexandre (1978-83): *Lancelot propre*, a cura di A. M., 9 voll., Genève.
- Miralles, Carles (1986): «"...mas no les obres". Remarques sobre la narració i la concepció de l'amor en el *Tirant lo Blanc*» e «Raons de Mirra en boca d'Esperança (sobre un altre plagi de Roís de Corella en el *Tirant lo Blanc*)», in: idem, *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, pp. 21-50 e 51-60.

- Nicolau d'Olwer, Luis (1905): «Sobre les fonts catalanes del *Tirant lo Blanch*», in: *Revista de bibliografia catalana*, V, pp. 3-37.
- Perujo Melgar, Joan M. (1994): «L'illa de Lango no és un illot: el nus estructural de l'episodi del drac en el *Tirant lo Blanc*», in: *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno di studi dell'Associazione italiana di studi catalani*, a cura di C. Romero e R. Arqués, Padova, pp. 71-85.
- Rico, Francisco (1990): *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona.
- Riquer, Isabel de (1989): «La literatura francesa en la corona de Aragón en el reinado de Pedro el Cerimonioso (1336-1387)», in: *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, a cura di F. Lafarga, Barcelona, pp. 115-26.
- Riquer, Martí de (1947a): Joanot Martorell (i Martí Joan de Galba), *Tirant lo Blanc*, a cura di M. de R., Barcelona.
- Riquer, Martí de (1947b): «Introducció» a Riquer 1947a, pp. *10-*207.
- Riquer, Martí de (1964): *Història de la literatura catalana*, 4 voll., Barcelona 1984⁴.
- Riquer, Martí de (1968): *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona.
- Riquer, Martí de (1974): Joanot Martorell (Martí Joan de Galba), *Tirante el Blanco*, a cura di M. de R., 5 voll., Madrid.
- Riquer, Martí de (1984a): Mossèn Gras, *Tragèdia de Lançalot*, a cura di M. de R., Barcelona.
- Riquer, Martí de (1984b): «El joc de la taula rodona», in: *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit. Estudis de llengua i literatura catalanes*, IX, Barcelona, pp. 81-92.
- Riquer, Martí de (1990): *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona.

- Riquer, Martí de (1992): «*Tirant lo Blanch*», *novela de historia y de ficción*, Barcelona.
- Rodríguez Puértolas, Júlio (1982): «Sentimentalismo 'burgués' i amor cortés: la novela del siglo XV», in: *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, a cura di R. B. Tate, Oxford-València, pp. 121-39.
- Rohland de Langbehn, Regula (1986): «Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», in: *Filología*, XXI, pp. 57-76.
- Roubaud, Sylvie (1970): «Chevalier contre chien: l'étrange duel du *Tirant lo Blanc*», in: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, VI, pp. 131-60.
- Rubió i Balaguer, Jordi (1948): *De l'Edat Mitjana al Renaixement: figures literàries de Catalunya i València*, Barcelona, 1979².
- Rubió i Balaguer, Jordi (1953): «Literatura catalana», in: *Historia general de las literaturas hispánicas*, a cura di G. Díaz Plaja, 5 voll., Barcelona 1949-58, voll. I e II; trad. cat. in Rubió i Balaguer 1984 (da cui si cita).
- Rubió i Balaguer, Jordi (1984): *Història de la literatura catalana*, 3 voll., Barcelona.
- Sales Dasí, Emilio José (1991): «*Tirant lo Blanc* i la mítica cavalleria medieval», in: *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, a cura di A. Ferrando e A. G. Hauf, IV, Barcelona, pp. 97-118.
- Samonà, Carmelo (1972): «La narrativa: stilizzazione e tramonto della civiltà cortese», in: A. Varvaro e C. S., *La letteratura spagnola. Dal Cid ai Re Cattolici*, Milano, pp. 183-214.
- Sansone, Giuseppe E. (1993): «*Tirant lo Blanc* e le vie del romanzo», in: *Actes del Simposion «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, pp. 557-72.
- Sharrer, Harvey L. (1984): «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la edad media», in: *El Crotalón*, I, pp. 147-57.

- Soler i Llopart, Albert (1988): «Introducció», in: Ramon Llull, *Llibre de l'orde de cavalleria*, a cura di A. S. i Ll., Barcelona, pp. 5-159.
- Vaeth, Joseph Anthony (1918): «*Tirant lo Blanc*»: *A Study of its Authorship, Principal Sources and Historical Setting*, New York.
- Van Beysterveldt, Anthony (1981): «El amor caballeresco del *Amadís* y el *Tirante*», in: *Hispanic Review*, XLIX, pp. 407-25.
- Van der Horst, Cornelis H. M. (1974): *Blandin de Cornouaille. Introduction, édition diplomatique, glossaire*, a cura di C. H. M. V. der H., Paris.
- Varela, José Luis (1965): «Revisión de la novela sentimental», in: *Revista de filología española*, XLVIII, pp. 351-82.
- Vargas Llosa, Mario (1969): «Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*», in: *Revista de Occidente*, LXX, pp. 1-21; rist. in: idem, *Carta de batalla por «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, 1991, pp. 9-58 (da cui si cita).
- Whinnom, Keith (1983): *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: A Critical Bibliography*, London.
- Wild, Gerhard (1990): «Ausgrenzung und Integration arthurischer Themen im Katalanischen Mittelalter (von Muntaners *Cronica*, *Blandin de Cornualha* und Torroellas *La faula* zu Martorells *Tirant lo Blanc*)», in: *Zeitschrift für Katalanistik*, III, pp. 67-89.
- Wind, Bartina H. (1960): *Thomas, Roman de Tristan*, a cura di B. H. W., Genève-Paris.
- Winter, Eric W. (1989-90): «Tradició, transformació i recomposició en *Tirant lo Blanc*», in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLII, pp. 277-96.
- Wittlin, Curt (1986): «Especulacions psicoanalítiques sobre la sexualitat en el *Tirant la Blanc*», in: *Llengua & literatura*, I, pp. 31-49.

- Wittlin, Curt (1989): «La influència lingüística de la traducció catalana de les *Histories Troyanes* sobre el *Tirant lo Blanc*», in: *Segon Congrés Internacional de la llengua catalana (1986)*, València, pp. 751-57.

Kreativität in Joan Brossas Gedichten

Kreativität ist ein komplexes Phänomen, das für menschliches Denken und Handeln charakteristisch ist. Kreativität ist das wesentliche Element für die künstlerische Tätigkeit und für den wissenschaftlichen, ja für jeden Fortschritt. Der Begriff Kreativität nimmt allerdings in den modischen Denkströmungen der letzten Jahrzehnte und der unmittelbaren Gegenwart einen geringen Stellenwert ein. Im literaturwissenschaftlichen Diskurs hat sich «Kreativität» nicht als begriffliches Arbeitsinstrument etabliert.

Es liegt wohl am schwierigen «ontologischen Status des Neuen»,¹ dass bisher die Formulierung einer Theorie der Kreativität in den Anfängen steckt.² «Die Kreativität geistiger Prozesse zu verstehen bedeutet, mehr zu verstehen als diese geistigen Prozesse selbst: eine Welt verständlich zu machen, in der Kreativität möglich ist.»³

Im allgemeinen Sprachgebrauch verbinden wir mit Kreativität schöpferisches Vermögen, Originalität, Neuartigkeit. Wir billigen einer Idee oder einer Aktion insbesondere dann Kreativität zu, wenn sie nicht Konsequenz oder Herleitung aus Vorangegangenem ist, sondern etwas (grundsätzlich) Neues darstellt. Durch diese Nichtdeduzierbarkeit besitzt Kreativität auch ein starkes Potential an Verunsicherung. Carl R. Hausman spricht vom «Paradox radikaler Kreativität» und stellt heraus, «daß der kreative Akt in einem Ergebnis resultiert, das seiner Art nach neu ist, das nicht vorhersagbar war und das einen bestimmten Charakter hat, der weder auf die Summe seiner Elemente reduzierbar ist noch erschöpfend bis auf seine Antezedentien zurückverfolgt werden kann.»⁴

¹ So Helmut Pape im Vorwort des von ihm herausgegebenen Sammelbandes *Kreativität und Logik, Charles S. Peirce und das philosophische Problem des Neuen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 7.

² Helmut Pape, «Zur Einführung: Logische und metaphysische Aspekte einer Philosophie der Kreativität. C. S. Peirce als Beispiel», in: *Kreativität und Logik*, ed. H. Pape (siehe vorhergehende Fußnote), S. 9-59, hier S. 14, erste Zeilen.

³ Helmut Pape, «Zur Einführung ...» (siehe Fußnote 2, im Folgenden als «Pape» zitiert), S. 9.

⁴ Im gleichen Sammelband von Pape, S. 269. Hausmans Beitrag («Eros und Agape in kreativer Evolution: Eine Peircesche Entdeckung»), S. 264-287, ordnet den zweiten Abschnitt unter

Die Begriffe Intuition, Spontaneität, Einfall, Gedankenblitz oder Erleuchtung versuchen im allgemeinen Sprachgebrauch den Punkt zu markieren, an dem sich menschliches Denken und Handeln der logischen Deduzierbarkeit entzieht. Verschiedene Epochen haben mit dem Konzept des «Genies» das Unerklärliche in den Begriff zwingen zu können geglaubt. Doch die grundsätzlichen Fragen sind offengeblieben:

«Welche Fähigkeit oder Kombination von Fähigkeiten und Erfahrungen bewirkt Kreativität auf welche Weise? Schafft sie tatsächlich Neues oder ist das, was sich durch unser Handeln ereignet, nur die Wiederkehr des Ewig-Gleichen? Wenn aber Neues entsteht, können wir dies Neue entweder

A. als eine analytisch reduzierbare Kombination von bereits bestehenden Eigenschaften, Strukturen etc. verstehen
oder aber

B. als das Hervortreten von etwas genuin Neuem, das durch seine Eigenschaften, Strukturen, Relationen usw. nicht auf seine Ausgangsbedingungen rückführbar ist?

Wie aber kann die von Alternative B. behauptete Emergenz unreduzierbarer Neuheit logischer Analyse zugänglich sein?»⁵

Das Problem des Neuen zeigt sich also insbesondere, wenn wir den kreativen Prozessen «Unabhängigkeit im Sinne von Irreduzibilität» zubilligen und damit einen «spontaneistischen und aktiven Begriff des Geistes» zu Grunde legen, der davon ausgeht, dass «aus geistigen Prozessen absolut Neues entsteht».⁶

Helmut Pape fasst zusammen, dass der «Fallstrick und das Problem [...] also bereits dort [beginnt], wo wir versuchen zu beschreiben, was Kreativität ist.» (S. 11) Er warnt, dass «wir eine komplexe und nur unscharf bestimmte Eigenschaft wie Kreativität durch Definition voreilig einengen würden» (S. 15) und führt ein Beispiel für Kreativität vor, das uns im Hinblick auf Brossas visuelle Poesie und insbesondere seine Objektgedichte sehr willkommen ist — nämlich Picassos *Tête de taureau*,⁷ ein Stierkopf, der durch einen mit dem vorderen schmalen Teil nach unten gestellten Fahrradsattel und einen hinter dessen oberen Teil angebrachten, nach oben zeigenden Fahrradlenker dargestellt ist. Pape fragt, inwiefern das Zusammenfügen der beiden Fahr-

das Thema «Das Paradox radikaler Kreativität».

⁵ Pape, S. 10.

⁶ Alle Zitate von Pape, S. 13.

⁷ Paris: Musée Picasso, MPP 330, 33,5 x 43,5 x 19 cm.

radteile eine schöpferische Handlung ist. Er glaubt, nicht in der Zusammensetzung, sondern in der Zusammensetzung *als Skulptur* liege die Kreativität: «Das neue Element, das zu der «Sattel und Lenker ähnelt Stierkopf»-Idee hinzutritt, daß uns Picassos Skulptur als ein Kunstwerk wahrnehmbar wird, das nicht auf die Beschaffenheit seiner Komponenten reduzierbar ist, ist das Verstehen des «Sattel-Lenkers» als Skulptur.» (S. 19) Dieses «Darstellen-als-Element»⁸ müssten wir analysieren, «wenn wir verstehen wollen, wie jene kognitiven Prozesse beschaffen sind, die Kreativität möglich machen.» (19) Ich werde mich gleich dazu äußern, ob damit die Kreativität an Picassos Skulptur genügend erfaßt ist, möchte aber vorher noch Charles S. Peirce' Äußerungen zur Kreativität wiedergeben, die Pape im Anschluß zitiert.

Für Peirce' «logischen Idealismus ist Kreativität Ausdruck der höchsten, integrativen Funktion geistiger Aktivität» (Pape, 22). Peirce selbst äußert: «Die höchste Art der Synthesis [...] vollzieht der Geist, indem er *eine Idee einführt, die nicht in den Daten enthalten war, welche aber Verknüpfungen zwischen ihnen herstellt, die sie ansonsten nicht gehabt hätten.*»⁹ Damit liefert Peirce «eine Theorie darüber, was es bedeuten kann, daß eine Idee uns gestattet, etwas mit etwas anderem zu etwas Neuem "zusammenzusetzen".» (Pape, 23) Ich werde etwas später zeigen, wie sehr Arthur Koestlers Definition der Kreativität von 1964 mit Peirce' hier zitierter Äußerung von 1890 koinzidiert. Ähnlich nahe an Koestler bewegt sich Pape, wenn er sich vornimmt «zu klären, was es heißt, daß ein geistiger Prozeß «spontan» eine Relation einführt, die zwei Ideen verknüpft.» (24) Später findet Pape zu einer weitergesteckten Formulierung: «Fassen wir die bisherigen Ergebnisse der Untersuchung zusammen: Kreativ zu sein heißt eine Darstellung zu finden, unter der sich der Zusammenhang der Erfahrung neu¹⁰ ordnet.» (36)

⁸ Pape verweist (S. 20) auf die interessanten Bemerkungen Wittgensteins in seinen *Philosophischen Untersuchungen* über «sehen als».

⁹ Collected Papers of Charles Sanders Peirce, ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss, Harvard: UP, 1931-35, vol. 1, Abschnitt 383, Übersetzung und Hervorhebung von Helmut Pape (Pape, S. 22-23).

¹⁰ Pape vernachlässigt nicht den historischen Aspekt des - wie man formulieren könnte - Veraltens von Neuem: «Welche geistigen Prozesse und Handlungen [...] wann kreativ sind, ist keine Frage ihrer logischen Form allein, sondern hängt ab von der historischen Position, die dieser Prozeß hat: Picassos Zusammenfügen eines Sattels und Lenkers war kreativ, jedoch nicht mein Versuch, eine ähnliche Skulptur aus derartigen Teilen zu bauen.» (42) Ausführlich behandelt den Aspekt der Rezipientenzustimmung («asentimiento») zum Kunstwerk und der historischen Relativität dieser Zustimmung Carlos Bousoño in *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 7. Aufl. 1985, 2 Bde., besonders im 2. Band, Kap.

Kehren wir zu Picassos Stierkopfskulptur zurück. Pape reduziert den komplexen Zusammenhang kreativer Zusammensetzung und Neuordnung auf das *Darstellen-als-Element*. Eine genauere Betrachtung wird mindestens folgende Schritte kreativer Aktivität feststellen müssen:

Zwei von ihrer Funktionalität her entfernt voneinander am Fahrrad fest angeordnete Fahrradteile werden: 1. von ihrem Platz gelöst, 2. zusammengebracht, 3. dabei in ihrer horizontalen Reihenfolge vertauscht (Sattel vorn, Lenker dahinter).

Der entscheidende kreative Akt ist jedoch 4. die Kippung: die nur in der Waagrechten funktional sinnvollen Teile werden vertikal gestellt: der Betrachter bekommt die Objekte aus einem «völlig neuen» Blickwinkel gezeigt — ein Aspekt, den diese Fahrradteile bisher höchstens zufällig einmal (vor der Montage) gezeigt haben und der für sie nicht relevant war; dabei wird zum Beispiel der Sitz, der per definitionem ein Gewicht auf seiner Oberfläche (also horizontal) aufnehmen soll, als Sitz sinnlos. Er bekommt als Teil der Skulptur neue Bedeutung als Verweis auf Stirn (vorher Sattelhinterteil) und Maul (vorher Sattelspitze) und wird damit animalisiert. Die aus den Seiten der «Stirn» seitlich herausragenden und dann gebogen nach oben verlaufenden Lenkerenden werden durch ihre Anbringung hinter der «Stirn» zu Stierhörnern. Die antifunktionale Blickverschiebung provoziert eine ästhetische Wahrnehmung.

[Bereits hier — so muss man Pape entgegenhalten — hat ein kreativer Prozeß stattgefunden; schon hier ist der Überraschungs- (Neuheits-)effekt auf den Betrachter nicht «auf die Beschaffenheit seiner Komponenten reduzierbar». Schon hier ist der «Zusammenhang der Erfahrung» «spontan» «neu geordnet».]

Überraschenderweise verweist nun bei Picassos Stierkopf der Akt der vertikalen Kippung zusätzlich auf den Akt des Aufhängens des Kunstwerks an der Wand, also der «Darstellung-als», der Zurschaustellung als Skulptur, die «unser Wahrnehmungs- und Interpretationsverhalten» (Pape, 19) neu leitet. Der mit dem Losgelöstdenken beider Fahrradteile begonnene Prozeß

26 und 28-29. Es ist erstaunlich, wie wenig dieses grundlegende Werk Bousoños, das er in einer ersten Fassung 1952 publizierte und fast 20 Jahre lang in immer neuen Auflagen kontinuierlich erweiterte, in Europa außerhalb Spaniens rezipiert worden ist. (Siehe dazu auch meinen Beitrag: «Coincidencias entre la "estética recepcional" alemana y la ciencia literaria española (según C. Bousoño), ejemplificadas en el *Persiles* y el *Quijote*», in: *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* celebrado en Bordeaux del 2 als 8 de septiembre de 1974, ed. Maxime Chevalier et al., Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, vol. 2, p. 801-809.)

der Verfremdung ist mit der Aufhängung in einem Ausstellungssaal zum (vorläufigen) Abschluss gekommen. Es ist aber im Gegensatz zu Marcel Duchamps *Ready-made* oder *objet trouvé* «Urinoir» von 1917 offensichtlich ein komplexerer Prozess als nur die «Darstellung-als».

Mit der Identifizierung des Sattel-Lenkers als Stierkopf und Skulptur ist aber nur erst eine Seite des Neuen, das entstanden ist, benannt; denn im gleichen Zuge wirkt das Material und sein Herkunftskontext in verfremdender und kreativer Weise auf den Stierkopf zurück. Es holt sich sozusagen wieder, was ihm die Verfremdung ganz zu rauben drohte: das Gestänge deutet auf das Skelett, die metallischen Elemente auf das Leblose, Tote; das Sattelgesicht – augenlos, dunkel – wird zum Totenschädel, die Skulptur zum Mahnmal des Krieges (1942, Picasso lebt im von der Wehrmacht besetzten Paris).¹¹ Einen Sattel und einen Lenker als Stierkopfskulptur «auszugeben» wäre sozusagen zunächst nur ein «Witz»; erst die Beachtung der vom metallisch-maschinellen Kontext herrührenden «Aufladung» mit der Schädel/Tod-Emotion wird Picassos kreativem Akt gerecht.

Mehr als die Summe ihrer Teile ergibt auch die Fülle von Verbindungslinien zu anderen Kunstwerken Picassos (und der Kunst überhaupt), die Picassos «Stierkopf» spontan neu ordnet. Einige wenige Andeutungen müssen hier genügen: außer Gemälden Picassos von April 1942 mit blutigen Stierköpfen¹² sind der Stier im linken oberen Bildteil von Picassos «Guernica» (Gernika), 1937, die «Minotauromachie» von 1935 und alle weiteren intertextuellen Verweisungen auf die Figur des Stiers in Kunst und Mythos zu nennen.¹³

Ich hatte schon angedeutet, wie erstaunlich nah an Peirce' Zitat über die integrative Funktion von Kreativität sich Arthur Koestler bewegt, der in seinem Buch *Der göttliche Funke*¹⁴ die Kreativität als «Bisoziation» von

¹¹ Siehe Pape, S. 17.

¹² Von Pape, S. 17, angeführt.

¹³ Siehe den Ausstellungskatalog *Guernica. Kunst und Politik am Beispiel Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg. Eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin*, Berlin: NGBK, 1975, z. B. S. 46-48, 54-57, 141-143.

¹⁴ Bern/München: Scherz 1968; Original: *The Creative Act*, 1964. Siehe dazu auch Fritz Lohmeier: *Bisoziative Ideenfindung. Erforschung und Technisierung kreativer Prozesse*, Frankfurt, ...: Peter Lang, 1985.

Denksystemen, also als das Miteinander-Verknüpfen zuvor beziehungsloser Ideen definiert hat: «Die bisoziative Grundstruktur der schöpferischen Synthese [ist] das plötzliche Ineinandergreifen von zwei vorher beziehungslosen Fertigkeiten oder gedanklichen Systemen.» (S. 122) Bei Picassos Stierkopf ist es das System Sattel/Lenker, das über das Stiersymbol in das System Tod/Krieg hineingreift. Interessant ist bei Koestler speziell das Adverb «plötzlich», das auf Spontaneität verweist und das markiert, was man nicht erwartete: es scheint, dass die Überraschung, die Verblüffung des Hörers oder Lesers ein nützlicher Anzeiger ist, um eine kreative Bisoziation gedanklicher Systeme aufzuspüren. Dies erkennt auch die englische Philosophin Margaret Boden in ihrem Buch *Die Flügel des Geistes – Kreativität und Künstliche Intelligenz*: «Staunen und Kreativität hängen [...] eng zusammen.»¹⁵ Das Überraschende ist ein Element der Neuheit und zeigt an, wenn die Brücke zu einem anderen gedanklichen System geschlagen wird, das bisher als mit dem ersten nicht zusammen denkbar erschien oder bisher niemals zusammen gedacht wurde. Margaret Boden widmet ein ganzes Kapitel ihres Buches den von ihr so genannten «Landkarten des Geistes». Die «Landkarten des Geistes [...] stellen generative Systeme dar, die Gedanken und Handeln auf bestimmte Wege leiten, während sie andere versperren.»¹⁶ (S. 66) Helmut Pape verweist auf den Zusammenhang von «Spontaneität und Selbstkontrolle».¹⁷ Mit dem Konzept der «Sperrung» sind wir hier nah an dem Begriff der «Unterdrückung», mit dem wir uns der tieferen Bedeutung der Begrenzungen nähern, denen uns unsere mentalen Gewohnheiten unterwerfen und uns damit kreative Sprünge erschweren.

Koestler spricht von der «Rebellion gegen Beschränkungen, die zwar notwendig sind, um Ordnung und Disziplin unseres konventionellen Denkens aufrechtzuerhalten, aber ein Hemmschuh für den schöpferischen Gedankensprung». (S. 225)

¹⁵ München 1995, S. 318; Original: Margaret A. Boden: *The Creative Mind*, London 1990.

¹⁶ Joan Brossa beschreibt den gleichen Sachverhalt in seinem Gedicht «Instal·lació»: «Sempre li plau d'actuar; / però és com un tramvia: / té els seus rails i no hi ha / manera que se n'aparti.» Aus *El saltamartí*, 1963; zitiert aus *Poemes de serry i cabell*, (siehe Fußnote 21), S. 712.

¹⁷ Pape, S. 14.

Nach diesen einleitenden Überlegungen, möchte ich mich der Wirkung zuwenden, die ein bedeutender Teil von Joan Brossas Dichtung auf den Leser ausübt; ich lasse mich dabei vom Phänomen des unerwarteten Verknüpfens und der überraschenden Integration leiten.

Brossa ist, wenn man sein Gesamtwerk betrachtet, der Autor der gesamten katalanischen Literatur, der die Trennwände zwischen den Systemen der Literatur und des Lebens zu überwinden und niederzureißen sich vorgenommen hat. Auch innerhalb des Bereichs der Literatur ist er der herausragende Exponent¹⁸ des Überspringens von Gattungsgrenzen sowie der Zusammenführung von Gattungen.¹⁹

Brossa eint, was meist getrennt wahrgenommen wird, und verwirklicht in ganz eigener Weise eine Idee des «Gesamtkunstwerks», so wie sie am Ende des 20. Jahrhunderts möglich erscheint. Koestlers Definition der Kreativität als des plötzlichen Ineinandergreifens von zwei vorher nicht miteinander in Beziehung gebrachten Systemen stellt auf das Deutlichste die Relevanz der kreativen Tätigkeit Brossas heraus.

Ich möchte ein Gedicht in Augenschein nehmen,²⁰ das Glòria Bordons in ihre Anthologie, Joan Brossa: *Poemes escollits*, Barcelona 1995,²¹ aufgenommen hat. Das Gedicht stammt aus dem Gedichtband *Poemes civils* von 1960.²²

¹⁸ Was die Position Brossas in der katalanischen Literatur der Gegenwart betrifft, so kann man mit dem bedeutenden englischen Literaturkritiker Arthur Terry sagen, «dass Brossa der bedeutendste katalanische Avantgardedichter der Nachkriegszeit ist, in vielem vergleichbar mit Figuren wie Miró, Tàpies und Foix» (übersetzt aus Terrys «Pròleg» zu *Poemes de sery i cabell*, Barcelona: Ariel 1977, S.9).

¹⁹ Siehe meinen Beitrag «Joan Brossa» in: *Joan Brossa. Werke 1951-1988*, München: Mosel und Tschechow, 1988, S. [8-15], bes. S. [14].

²⁰ Einen ersten Interpretationsversuch dieses Gedichts habe ich unter dem Titel «Joan Brossa, die Kreativität und die Kreativisierung des Lesers» auf dem Kreativitätskolloquium in L'Alfàs del Pi und in der Publikation *Primera trobada internacional "Creativitat ara"*, 2, 3 i 4 de maig de 1996, L'Alfàs del Pi: Ajuntament, Regidoria de Cultura, 1996, S. [70-73], katalanische Fassung («Joan Brossa, la creativitat i la creativització del lector») S. [66-69], unternommen. Einige Passagen des dortigen Textes habe ich in den vorliegenden Aufsatz übernommen.

²¹ In der Reihe *Les millors obres de la literatura catalana* der Band 109, S. 161.

²² Publiziert in Barcelona: Editorial R. M., 1961; hier zitiert aus: Joan Brossa, *Poemes de sery i cabell*, Triada de llibres (1957-1963), Barcelona: Ariel, 1977, S. 378.

POEMA

Tot poema
és una detenció,
ja que sostreu formes de la vida
per conservar-les en els versos.

Entra Pierrot duent posada
una casaca vermella. Entra
Arlequí amb un molinet de
café. Entra Pierrot amb un
braçat de figues de moro. Entra
Arlequí amb bigotis. Entra
Pierrot en vespa i s'allunya
carrer enllà.

Colombina tanca la finestra
i es retira, que els llamps
tant maten homes com dones.

GEDICHT

Jedes Gedicht
ist eine Festnahme,
denn es entzieht dem Leben Formen,
um sie in Versen zu konservieren.

Pierrot tritt auf mit
einer roten langen Jacke. Es tritt
Harlekin auf mit einer Kaffee-
mühle. Pierrot tritt auf mit einem
Armvoll Kaktusfeigen. Es tritt
Harlekin auf mit Schnauzbar. Es tritt
Pierrot auf einer Vespa auf und entfernt sich
die Straße hinab.

Colombina schließt das Fenster
und weicht zurück, denn Blitzschläge
töten Männer wie Frauen.

Versuchen wir, uns über dieses «Ineinandergreifen» von «Systemen» klarzuwerden, als ob wir uns das erste Mal einem Gedicht von Brossa gegenübersehen. Für diejenigen, die seit langem mit Brossas Texten zusammenleben, ist dieses Ineinandergreifen nicht mehr unerwartet, löst aber dennoch jedes Mal wieder einen kreativen Schock²³ aus — vielleicht umso mehr, je genauer man den Ursachen auf den Grund kommen will. Ein neuer Leser wird sich ganz unvorbereitet der Fülle von Überraschungen gegenübersehen, die diese Verse im Leseablauf akkumulieren.

Das Gedicht, das wir vor uns haben, trägt den Titel *Gedicht*. Es gibt meines Wissens nicht viele Dichter, die diese scheinbare Tautologie benutzen, die bei Brossa recht häufig ist. Wir finden es verständlich, dass z. B. ein Prosaautor uns über die genaue Gattung seines Textes informiert und in seinen Untertitel z. B. «Roman» oder «Biographie» oder «Essay» setzt — bei Prosa ist die Gattung nicht in gleicher Weise auf den ersten Blick einsichtig, wie bei dem durch seine gebundene Form typographisch ins Auge fallenden Gedichttext. Aber genauso unüblich, wie es uns schiene, wenn ein Künstler seinem Bild den Titel *Bild* gäbe, so scheint es uns, wenn ein Dichter seinem Gedicht den Titel *Gedicht* gibt. Brossa benutzt diesen Titel häufig, um ein Gedicht, das in Alltagssprache gehalten ist, *expressis verbis* als Gedicht zu kennzeichnen, als wolle er unterstreichen, dass die von der Prosa unterschiedene typographische Form prononciert als solche gemeint ist.

Beginnen wir nun den ersten Vers zu lesen, so stellen wir sogleich fest, dass das *Gedicht*, das uns Brossa präsentiert, nicht ein Gedicht *tout court* ist, wie wir es eigentlich erwarten, sondern ein Gedicht über Gedichte: «Jedes Gedicht / ist ...». Damit liegt zwar noch nicht ein Fall essentieller Über-

²³ Joan Fuster schrieb in seiner *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial, 1972, S. 365, sehr klarsichtig: «Quan s'hagi esvaït la "por" a Brossa -dic: por- que paralitza els crítics d'avui, Brossa podrà ser explicat i admirat com Déu mana. Ara com ara, i malgrat tot, ja hem de considerar-lo com el "gran poeta" més pròxim». Ich habe oben, zu Beginn dieses Aufsatzes, schon auf das Potential an Verunsicherung hingewiesen, das Kreativität innewohnt. In den seit Fusters Urteil vergangenen fast 25 Jahren sind nur zwei Bücher erschienen, die sich ausführlich an Brossas Werk heranwagen: Glòria Bordons: *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona: Edicions 62, 1988, und Isidre Vallès i Rovira: *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona: Alta Fulla, 1966, beides nützliche Wegmarken zu einem zukünftigen Verständnis von Brossas Werk.

schung vor; denn obwohl nicht häufig, so haben doch Dichter sporadisch über Gedichte in Gedichten nachgedacht und dies scheint in moderner Zeit häufiger der Fall gewesen zu sein als früher. Doch dürfte es wenige bedeutende zeitgenössische Dichter geben, bei denen die selbstreferentielle Seite ihrer Dichtung so häufig und — was noch wichtiger ist — so komplex ausgeprägt ist, wie in Brossas Werk.

Die ganze erste Strophe unseres *Gedichts* überrascht nun den Leser dadurch, dass Brossa ausdrücklicher und antipoetischer das Leben und die dichterische Kommunikation gegeneinanderstellt, als wir dies gewohnt sind — sogar in Gedichten über Gedichte. Wir sind an sich nicht überrascht, wenn wir die beiden «gedanklichen Systeme» (Koestler) Leben und Verse, in Beziehung gesetzt sehen, aber es beeindruckt uns der schroff gegen das Dichten gerichtete semantische Kontext der Verben, die Brossa verwendet: er sagt, dass das Gedicht dem Leben Formen «entzieht», ja subtrahiert («so-streu») und sie in Versen «konserviert»; als ob das Gedicht (unzulässigerweise) Stücke von Leben sich aneigne und sie dann künstlich in Konserve hielte. Der am stärksten negativ beladene Ausdruck, den Brossa verwendet, ist aber das Wort «detenció», das zumindest ein Auf-, Fest- oder Einbehalten bedeutet und möglicherweise eine regelrechte Verhaftung, einen Freiheitsentzug — also einen Lebensentzug — meint: Brossa zeigt das Ineinandergreifen von Leben und Gedicht aus einer besonderen Perspektive, die weit von jedem Lyriismus entfernt ist.

Die wirkliche Überraschung beginnt nun mit dem 5. Vers, mit dem sich das Gedicht — plötzlich, ohne jede Vorankündigung — zu einer praktischen Demonstration dessen wandelt, was in den ersten 4 Versen ausgesprochen wurde. Es ist ungewöhnlich, dass das Denksystem «Nachdenken über Dichtung» oder «selbstreferentielle Dichtung» in «Bisoziation» mit dem Denksystem «Gedichtbeispiel» tritt: das ist eigentlich ein für die Literaturwissenschaft typisches Vorgehen, wie der vorliegende Aufsatz zeigt.

Brossa lässt in dieser, offenbar als Gedichtbeispiel antretenden zweiten Strophe Lebensformen («formes de la vida») bzw. Lebensbruchstücke wörtlich *aufreten*: Pierrot tritt dreimal auf («entra») und Harlekin tut es zweimal, jeweils mit verschiedenen Objekten und (Ver)Kleidungen.

Doch Brossa verblüfft uns erneut: er durchkreuzt unsere Erwartungen, denn diese Elemente sind nicht Formen des Lebens, sondern der Commedia dell'arte, das heißt der Gattung Theater oder — wie Brossa gerne sagt — der szenischen Dichtung. Außerdem sind die Ausdrücke «Pierrot tritt auf ... Harlekin tritt auf ...» Imitation der Formeln, die als Sekundärtext den Primär- und Sprechtext der Theaterstücke begleiten. Andererseits wird eine theaterge-

rechte Logik garnicht erst aufgebaut, denn Pierrot und Harlekin treten zwar mehrmals auf, aber der Gedichtstext legt keinen Wert darauf, den jeweiligen Abgang (z. B. 'surt') zu erwähnen: hier ist eher Gedichtmagie²⁴ am Werk als szenische Konsequenz.

Brossa hat bis hier unseren Erwartungshorizont durch folgende unerwartete Sprünge durchkreuzt:

1. Das Gedicht trägt zusätzlich zu der graphischen Form des Gedichts den Titel *Gedicht*, ist also gewissermaßen «überdeterminiert».
2. Was wir nach einer solchen überexpliziten Ankündigung erwarten, erfüllt sich nicht: das Gedicht ist kein Gedicht *tout court*, sondern handelt vom Gedicht, gibt eine Definition.
3. Die Definition wird nicht aus einer «gedichtnahen» Perspektive, sondern (mindestens) aus kalter Distanz gegeben.
4. Das autoreferentielle Gedicht hört plötzlich auf, es zu sein; wir springen zum Gedicht «an sich».
5. Mit der Nennung von Personen und ihren Aktionen denken wir zunächst an die «formes de vida», die der dritte Vers ins Gespräch gebracht hatte, aber die in die Verse geholten Lebensformen stammen gar nicht aus dem Leben, sie stammen aus einer literarischen Gattung, dem Theater, und sind außerdem syntaktische Kopien formaler Theateranweisungen, befinden sich also am Rand des dramatischen literarischen Textes.

Hier angelangt, hört die kreativisierende Lektüre, der uns Brossa unterwirft, keineswegs auf: sie geht weiter, weil das, was Theaterkunst und kindliches Spiel zu sein scheint, bei näherem Lesen sich wiederum als etwas anderes entpuppt. Ein alltäglicher Gegenstand wie die Kaffeemühle (vielleicht auch die Kaktusfeigen) hat uns vielleicht schon aufmerken lassen, während die lange Jacke und der (angeheftete) Schnauzbart noch auf die Theaterwelt verwiesen.²⁵ Außerdem stellten wir bereits anstelle strikter szenischer Logik ein Jonglieren auf dem Grenzgrat zur (evokatorischen) Logik des Gedichts fest.

²⁴ Zu Brossas Nähe zum Zirzensischen und zur Magie im Sinne von Zaubervorführung auf der Bühne siehe meinen oben (Fußnote 19) zitierten Beitrag «Joan Brossa», S. [14-15].

²⁵ Die vier Elemente (rote lange Jacke, Kaffeemühle, Kaktusfeigen, Schnauzbart) sind überkreuz- als Chiasmus - angeordnet, vielleicht um das Ineinandergreifen von Theater und Lebenswelt zu unterstreichen.

Doch was uns nun sowohl von der Theaterbühne wie auch aus dem Gedicht herauskatapultiert, das ist die *Vespa* und die Abfahrt *die Straße hinab*: hier treten wir «wirklich»²⁶ ins Leben. Die Motorrollermarke Vespa, Ende der 50er Jahre, als das Gedicht geschrieben wurde, sehr populär, ist von unerwarteter antidichterischer Wirkung und fällt auch ganz aus dem üblichen Commedia dell'arte-Rahmen — ohne dass hier futuristische²⁷ Absichten eine Rolle spielten.

Diese zweite «Strophe» lässt uns jedenfalls verblüfft zurück, als Pierrot auf der Vespa aus dem Gedicht flüchtet.²⁸

Aber Brossa lässt es damit nicht genug sein: die dritte Strophe präsentiert uns plötzlich Colombina, die wir nicht haben «eintreten» sehen. (Erinnern wir uns, dass Pierrot und Harlekin — außer Pierrot bei seinem Vespa-Abtritt — nicht «abgehen».) Und wir finden sie nicht im Theater, wie wir zunächst vermuten, sondern zuhause (im «Leben» also), wie sie das Fenster schließt, in einer noch radikaleren Alltäglichkeit, als diejenige, die uns die Vespa vermittelte, denn Colombina handelt und bewegt sich nicht nur — sie schließt und tritt zurück —, sondern sie handelt mit alltäglicher Vernunft: mit menschlichem Alltagswissen, das über Generationen hinweg vermittelt ist, «Blitzschläge töten Männer wie Frauen» und in alltagssprachlicher Form ausgedrückt wird, außerhalb spezifisch dichterischer Syntax, außerhalb dessen also, was wir normalerweise als «Verse» (Vers 4) ansehen, und außerhalb dessen, was man als für die Bühne thematisierbar ansehen kann.

Und im Schlusssatz, als blitzartiger Eindruck, steigt in uns die Vorstellung von Regen und Sturm auf, die draußen ans Fenster des Zimmers schlagen, in dem Colombina sich befindet. Unsicher bleiben wir, ob wir *mit* Colombina das Unwetter *als draußen* wahrnehmen oder ob Colombina mit dem Schließen des Fensters sich auch von uns abschließt und das Gedicht gewissermaßen «zumacht».²⁹

Wir hatten schon fünf unerwartete Sprünge aufgezählt, durch die uns Brossa geführt hatte. Zählen wir jetzt die weiteren auf:

²⁶ Immerhin ist es noch Pierrot, eine Theaterfigur, der auf der Vespa wegfährt. Als Lebensbruchstück (*forma de vida*) ist auch der 2. Vers («Passa un cotxe») im weiter unten behandelten Gedicht UN HOME ESTERNUDA gemeint.

²⁷ Im Sinne von Marinettis Verherrlichung der Motorfahrzeuge.

²⁸ Wir werden in einem der weiter unten zu behandelnden Gedichte Brossas (POEMA AMB FONTS NEGRES) mit einer noch verblüffenderen «Ta» Pierrots konfrontiert werden.

²⁹ Siehe ebenfalls das in der vorherigen Fußnote angekündigte Gedicht.

6. Die literarische Welt des Theaters war nicht wirklich Bühne: auf der Vespa, die sich als konventionelles Bühnenrequisit verbietet, fahren wir in die Straße des wirklichen Lebens hinaus.
7. Aber kurz nachdem wir das Theater verlassen haben, sind wir dort schon wieder zurück: Colombina.
8. Erneut jedoch, kaum ist der Name vorbei, merken wir, dass das Fenster, das geschlossen wird, und das Zurücktreten kein Stück Bühnenfiktion sein kann (es geht nicht um pseudorealistische Sturmimitation auf der Bühne), sondern sich auf alltägliches Leben beziehen muss.
9. Die im Gedichttext genannte Colombina scheint sich ein von Generationen tradiertes Wissen leise selbst in Erinnerung zu rufen («...denn Blitzschläge / töten Männer wie Frauen») — oder kann es auch ein Erzähler sein, der einen Kommentar zur Handlung seiner Hauptfigur abgibt, und uns damit aus dem Theater und aus dem Gedicht herausführt, vielleicht in ein Märchen oder eine Erzählung?³⁰
10. Unsere Lektüre endet mit einem kurzen «Aufleuchten» eines beeindruckenden meteorologischen Augenblicks.

In diesem Gedicht werden wir mehrfach über die Kluft und die Systemgrenzen zwischen der dichterischen Selbstreflexion und dem Leben, zwischen dem Leben und dem literarischen Bereich der dramatischen Kunst, des Gedichts und des Erzählens (alle drei Grundgattungen sind integriert), ebenso wie zwischen dem Gedicht und dem Alltag hinweggeführt, so dass das neue, plötzliche Ineinandergreifen verschiedener Denkebenen, das Koestler als Fundament der Kreativität ansieht, und insbesondere die Überschreitung von Diskursgrenzen sich im Gedicht mit aller Deutlichkeit manifestiert und zugleich einen «kreativisierenden» Effekt auf den Leser³¹ ausübt.

Ich möchte jetzt die vielfältigen Bisoziationen von Gattungssystemen, Denkbereichen und Reflexionsstufen weiterverfolgen, in die uns so viele weitere Gedichte Brossas führen. Brossa öffnet uns dabei die Augen für das Miteinanderverknüpftsein aller Elemente des Lebens und aller Formen der Kunst, die wir konventionell als voneinander geschieden sehen.

³⁰ Man könnte an Colometa, die Hauptfigur aus Mercè Rodoredas *La plaça del diamant*, Barcelona: Club Editor, 1962, denken (die ersten beiden Namenssilben stimmen mit «Colombina» überein), obwohl ein Bezug Brossas auf den nach seinem Gedicht erschienenen Roman nicht möglich ist.

³¹ Die Konsequenzen dieses rezeptionsästhetischen Aspekts können hier nicht weiterverfolgt werden.

Ich gehe dazu zunächst einmal zurück zu einem der ersten publizierten Gedichtbände Brossas, *Em va fer Joan Brossa* (Barcelona: Cobalto, 1951), und zu dem zweiten Gedicht in diesem Band.³²

UN HOME ESTERNUDA

Un home esternuda.
Passa un cotxe.
Un botiguer tira la porta de ferro avall.
Passa una dona amb una garrafa plena d'aigua.
Me'n vaig a dormir.
Això és tot.

EIN MANN NIEST

Ein Mann niest.
Ein Auto fährt vorbei.
Ein Ladeninhaber zieht die Eisenjalousie herunter.
Es geht eine Frau vorbei mit einem Krug Wasser.
Ich gehe schlafen.
Das ist alles.

Eine reine, lakonische Beobachtung des Alltags, die besonders durch die Unwichtigkeit der «Handlung» im ersten Vers lyrischen Konventionen zuwiderläuft. Erst im 5. Vers wird auch das lyrische Ich präsent, aber wiederum ausgerechnet mit der Ankündigung der Beendigung aller wachen Tätigkeit. Wir haben hier eine fast vollständige Identifikation von Leben und Gedicht vor uns: Der «reine» Alltag soll uns plakativ vor Augen geführt werden. Eine Stellungnahme des Ich scheint zu fehlen. Dennoch wird in diesem Gedicht von 1951 wie von selbst die begrenzte Existenzmöglichkeit

³² S. 16. In Glòria Bordons Anthologie (siehe oben im Text bei Fußnotenziffer 21), S. 125. Das erste Gedicht des Bandes *Em va fer Joan Brossa* habe ich in meine Anthologie *Ein Spiel von Spiegeln. Katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, mit 7 Farbzeichnungen und 3 Collagen von Antoni Tàpies, Katalanisch und deutsch, Leipzig: Reclam 1987, S. 130-131, aufgenommen. Siehe dort, S. 130-145, eine Auswahl von 8 Gedichten bzw. Bildgedichten von Brossa.

unter der Diktatur — auch in der lakonischen Syntax — spürbar. Ein erster Anflug von Selbstreflexivität zeigt sich im sechsten und letzten Vers, der die fünf Handlungen der ersten fünf Verse bewertend abschätzt: der Sprecher/Dichter ist sich der begrenzten Bedeutung des Mitgeteilten bewusst. Er behauptet zugleich implizit, dies sei jedoch für ein Gedicht durchaus genug und widerspricht damit unserer Erwartung, dass Leben nicht identisch mit Dichtung ist.³³

Im Grunde, so sagt uns ein späteres Gedicht,³⁴ reicht schon viel weniger für eine lyrische Mitteilung:

POEMA

La boira ha tapat el sol.

Us proposo aquest
poema. Vós mateix
en sou el lliure i necessari
intèrpret.

GEDICHT

Der Nebel hat die Sonne verdeckt.

Ich schlage Ihnen dieses
Gedicht vor. Sie selbst
sind dessen freier und notwendiger
Interpret.

³³ Schon der Titel des Bandes, *Em va fer Joan Brossa* (Mich machte Joan Brossa), zieht sich auf das «reale» Gemachtwordensein des Gedichtbandes zurück und weicht einer konventionellen Titelgebung aus - löst damit freilich erst recht ein kompliziertes reflexives Spiel aus: der Gedichtband spricht als «ich», der Name des Dichters taucht - außerhalb des Titels - nicht noch einmal als «Autor» auf (aber auf dem Originaltitelblatt sind im Titel die Wörter Joan Brossa rot gedruckt), etc.

³⁴ Aus *EL saltamartí*, 1963, publiziert in Barcelona: Llibres de Sinera, 1969. In *Poemes de seny i cabell*, Barcelona: Ariel, 1977, auf S. 652.

Der poetische Befund — Nebel vor der Sonne — rückt schon im zweiten Vers in die Distanz. Die Reflexion bezieht Dichter und Leser aufeinander und weist letzterem — überraschend in der Explizitheit der Aussage — seinen Anteil am kommunikativen Akt zu.

Ähnlich deutlich und selbstreferentiell ist das folgende Gedicht, das die thematische Vorgabe ganz zurücknimmt und lediglich auf die (transzendente) Schönheit ansich abhebt.³⁵

POEMA

A tu, qui
siguis, t'invito
a trobar les coses amb
la transcendental bellesa,
com jo les trobo, i tindràs el
poema.

Setembre de 1961

GEDICHT

Dich, wer
du auch seist, lade ich ein
die Dinge aufzufinden mit
der transzendentalen Schönheit,
wie ich sie finde, und dann hast du das
Gedicht.

An den Apellationsstil von Ex-voten, Wegemarken und Grabdenkmälern erinnernd, jedoch mit verfremdenden und prononcierten Enjambements,³⁶ wird der unbekannte Leser/Wanderer eingeladen, es dem Dichter gleich zu tun im Finden (*trobar* wie der *trobador*) der Schönheit, denn damit sei das Gedicht bereits da: der Leser ist hier vom Interpretieren in frappanter, magischer Plötzlichkeit zum Kreator avanciert.

³⁵ Aus *Els ulls i les orelles del poeta*, (1961), publiziert in *Poemes de seny i cabell*, S. 585.

³⁶ Brossa arbeitet, wie mehrere der in diesem Aufsatz zitierten Gedichttexte zeigen, sehr bewusst mit dem Enjambement.

Noch reduzierter und zugleich totaler als in der Verszeile «La boira ha tapat el sol» sinnt uns der Dichter folgendes Gedicht ohne Titel an:³⁷

El firmament.

Ein Subjekt/Substantiv muss genügen. Jede weitere verbale, adjektivale oder syntaktische «Ausschmückung» verbietet sich angesichts der Erhabenheit und Unendlichkeit des Gegenstandes. Die experimentelle «Frechheit» (d. h. konventionsverletzende Aktion), dem Leser lediglich minimalistisch ein Substantiv mit Artikel hinzuwerfen, wird beim wiederholt lesenden Festhalten an diesem «Vers» zu einer weit ausholenden deiktischen Geste, der Artikel fast zu einem Demonstrativ. Die Geste verharrt am Versende im unendlichen Raum. Der Kürze der Aussage ist die Weite des nächtlichen Firmaments umgekehrt proportional. Der Leser ist kreativ verunsichert, wie weit er sich bei einer besonders gering erscheinenden dichterischen Anstrengung einer Auslegung als «freier und notwendiger Interpret» im Sinne des letzten Satzes des vorherigen Gedichts überlassen und dem Gedicht Tiefe zubilligen darf. Das Gedicht wirkt damit auf den Betrachter/Leser analog zu dem mit wenigen Pinselstrichen (wie von einem Kind) hingemalten abstrakten Bild.

Ein ähnlich den Leser auf die weitere Ausfüllung verweisendes Gedicht, das sich begnügt (analog zur *arte povera*) nur einen Anlass zu geben, ist das folgende:³⁸

Escolteu aquest silenci.

Hört diese Stille.

Ist dies eine Aufforderung zum Innehalten in einer geschwätzigen Welt («silenci» als Positivum) oder — als 1963 geschriebenes Gedicht — ein

³⁷ Aus *Poemes irregulars* (1957-1958), publiziert in *Poemes de sery i cabell*, S. 89.

³⁸ Aus *El saltamartí*, 1963, publiziert in Barcelona: Llibres de Sinera, 1969; zitiert aus *Poemes de sery i cabell*, S. 663. In einer zweiten, von Glòria Bordons herausgegebenen Anthologie von Brossatexten; Joan Brossa: *Poesia i prosa*, València: 3 i 4 (Tres i quatre), 1995, ist im Inhaltsverzeichnis (auf S. 299) dieses Gedicht mit der Angabe der Seite 130 verzeichnet, doch die Seite 130 ist vollkommen leer. Es gibt keine Anzeichen, dass das mir vorliegende Exemplar ein Fehldruck ist.

politischer Verweis auf das von der Zensur erzwungene Schweigen («silenci» als Negativum): Joan Brossa schreibt zu dieser Zeit im Bewusstsein dessen, dass er das meiste seiner katalanischen Dichtung nicht veröffentlichen kann.

In einem weiteren Gedicht fehlt uns gar jeder thematische Vorschlag; wir bekommen nur noch eine formale Bemerkung mit auf den Weg:³⁹

Mer fragment d'un poema més llarg.

Reines Fragment eines längeren Gedichts.

Sicher wird man diese Zeile als Fragment eines Gedichts ansehen können. Doch zugleich ist sie nicht einmal das: die Selbstreflexivität der Zeile steht im paradoxen Widerspruch zu ihrem Anspruch, *selbst* dieses Textfragment zu sein. Wir werden diesem Spannungsverhältnis noch in den nächsten Gedichten begegnen: das *signifiant* (die Wörter) kann unter logischen Aspekten nicht das gemeinte *signifié* (das Fragment) sein, doch unsere gewohnte Korrelierung von *signifiant* und *signifié* und die, wenn auch rudimentäre, Gedichtform, treiben uns zu der Annahme, die vorliegende Zeile sei das angesprochene Gedichtfragment.

Eine wiederholte Lektüre weist uns zum Fragmentcharakter jeder Kommunikation, jedes Gedichts, jedes Lebens weiter: alles ist immer nur Teil von etwas anderem, längerem, größerem. In *diesem* Sinne jedoch ist unsere Verszeile gar kein Fragment mehr, sondern ein vollständiges Gedicht mit einer transzendenten Aussage.

Die Verszeile, thematisiert als Bruchstück, bringt uns schon in die Nähe des Gedichts als Objekt. Hierhin führt uns Brossas Kreativität schließlich in folgendem Gedicht:⁴⁰

³⁹ Aus *Un, i no dos* (1959-1960), publiziert in *Poemes de sery i cabell*, S. 146.

⁴⁰ Siehe dazu meinen Beitrag *Joan Brossa: prestidigitador de la lletra i de la paraula —mag del poema— fregolitzador dels objectes*, in: Joan Brossa, ed. Josep P. Montaner, Manel J. M. Romero, Pere Bessó, València: La Forest d'Arana, 1994, p. 247-250. Das folgende «Poema amb fons negre» gehört in den Gedichtband *Poemes civils*, Barcelona: Ed. R. M., 1961; in *Poemes de sery i cabell*, S. 379.

POEMA AMB FONS NEGRE

A la dreta del poema, un sofà
marró. Al mig del poema,
Pierrot estirat damunt els versos.
Travessa el poema Arlequí amb
un colom negre a la mà.
Entra al poema Colombina
i arrenca al sofà dotzenes
d'agulles de fer mitja.

Se'n va.

GEDICHT MIT SCHWARZEM HINTERGRUND

Rechts vom Gedicht ein braunes
Sofa. In der Mitte des Gedichts
Pierrot, auf den Versen ausgestreckt.
Es durchquert Harlekin das Gedicht mit
einer schwarzen Taube in der Hand.
Es betritt Colombina das Gedicht
und reißt aus dem Sofa Dutzende
von Stricknadeln.

Sie geht.

Wenn wir mit unserer normalen Erwartung den Gedichtstitel lesen, vermuten wir zunächst einen Hinweis auf die graphische Präsentation, also ein auf schwarzem Hintergrund gedrucktes Gedicht (mit weißen Lettern). Da wir das Gedicht allerdings wie üblich schwarz auf weiß vor uns sehen, haben wir schnell eine Erklärung zur Hand: es müsse einen Originaldruck geben, in dem das vom Titel Angekündigte graphisch korrekt wiedergegeben sei.

Aus diesen Überlegungen reißt uns die erste Hälfte des ersten Verses: «Rechts vom Gedicht». Wir haben es offenbar mit einem derart materialisierten Gedicht zu tun, dass es ein Rechtsdavon (und ein Linksdavon?) gibt. Ehe wir noch zögernd vermuten können, dass sich dies auf die Blattseite beziehen

kann, auf der das Gedicht abgedruckt ist, überrascht uns das Versende, das uns zu einem Möbelstück führt: einem Sofa. Die Existenz dieses Sofas zieht unweigerlich das Gedicht in die Kategorie eines Objekts, das dreidimensional einen Platz einnimmt, von dem aus rechts ein Möbel stehen kann. Die Fiktionalität des Gedichts wird radikal mit der Materialität von lebensweltlichen Objekten verzahnt, der Status des papierernen Trägers der lyrischen Kommunikation radikal verwirrt. Wir werden vielleicht nicht gleich so weit denken, dass wir uns das Gedicht als Möbel denken, aber doch als irgendein, vielleicht später genauer vorzustellendes Objekt. Die Folge des zweiten Verses bestätigt uns bereits, dass es eine Mitte dieses Gedichts/Objekts gibt, ehe im dritten Vers die eklatante Überraschung folgt: die pfiffig-naive Komödienfigur Pierrot⁴¹ hat sich mitten in das Gedicht auf die Verse gelegt.⁴² Mit diesem Akt hat Pierrot (der Dichter?) den Prozess der Materiewerdung des Gedichts besiegelt. Es ist (vollends?) zu einem Objekt geworden, auf das man sich legen kann, ja der Leser überlegt überrascht, ob Pierrot quer über den Versen liegt oder auf einem Vers in der Mitte — wobei er seinen Körper über die Wortzwischenräume hinweg vielleicht den Majuskeln und Minuskeln anpasst.⁴³

Die Commedia dell'arte-Atmosphäre wird durch den Eintritt Harlekins fortgesetzt, der das Gedicht durchquert⁴⁴ — mit einem für den Auftritt von Magiern typischen Ingrediens, einer Taube. Der Leser visualisiert dabei möglicherweise, dass Harlekin die Verse ein wenig auseinanderdrücken muss, um das Gedicht zu durchqueren. Wie sich im Vers vorher das Gedicht als Liegemöbel materialisierte, so hier auch noch als ein Objekt eng zusammen-

⁴¹ Üblicherweise in weißer Maske und weitem, weißen Kostüm; siehe Kay Dick, *Pierrot*, London: Hutchinson, 1960.

⁴² Einen analogen Effekt in der Prosa provoziert Italo Calvino in seinem Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi, 1979, S. 11, als sich der Nebel - der Rauch aus dem Schornstein der Lokomotive - über den Kapitelanfang und den ersten Absatz legt: «Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatatore di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso.» Zu den weiteren mit der *Mise-en-abîme* verwandten Effekten, zu denen man auch einige von Brossas Vorgehensweisen rechnen könnte, siehe Inge Mees: «Die *mise en abîme* und Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore*», Frankfurt am Main, Magisterarbeit, 1991.

⁴³ Den Kopf und die Kniekehle(n) auf eine Majuskel abgelegt, das Gesäß auf eine Minuskel (ein 'm' zum Beispiel) oder zwischen zwei Worte gebettet?

⁴⁴ «travessa», kann auch mit «überquert» übersetzt werden, je nachdem, ob man stärker das Gedichtobjekt oder den Bühnenaspekt sieht.

stehender paralleler Begrenzungen. Der magische Aspekt der Verwandlung⁴⁵ behält weiter die Oberhand über den reinen und realistischen Theateraspekt. So «zaubert» auch das Wort «colom» die dritte Commedia dell'arte-Figur herbei, Colombina, die in das Gedicht hineintritt, auf dem — wie wir erinnern — Pierrot ausgestreckt liegt. Wir erinnern auch, dass das Sofa rechts vom Gedicht, also außerhalb, steht. Aus diesem Sofa nun reißt Colombina Dutzende von Stricknadeln (die offenbar dort eingestochen waren — vielleicht ein Grund, warum Pierrot sich lieber auf die Verse gelegt hat). Der Leser, der dem Charme erliegt, diese irrealen Situation zu visualisieren zu versuchen, muss sich Colombina als im Innern des Gedichts vorstellen, aus dem sie (mit dem Arm) hinausgreift, um bis zum Sofa hinauszulangen.

Eine Leerzeile im Gedicht deutet nun eine Pause an. Dann endet die komplexe evozierte magische Situation des Gedichts in lakonischer Kürze mit zwei Silben: «Sie geht.» Colombina verlässt die Gedichtskonstruktion und den Raum, in dem diese und das Sofa stehen, und hinterlässt uns — nachdenklich, überraschend aufgestört aus unseren Rezeptionsgewohnheiten. Das Personen-trio, mit dem uns schon das erste Gedicht konfrontierte, Pierrot, Harlekin und Colombina, hat wieder und gleichzeitig in spezifisch neuer Weise, unsere Vorstellungskraft in Bewegung gebracht.⁴⁶

Doch schauen wir uns den Text noch genauer an: Der Objektcharakter des Gedichts wird durch die Selbstreflexivität des Textes in die Schwebelage gebracht, denn das Gedicht, von dem die Rede ist, ist eigentlich nicht das Gedicht, das wir vor Augen haben. Wir lesen, wenn wir lediglich von der logischen Ebene her argumentieren, in einem Text die Beschreibung der Position eines Gedichts und der mit diesem in Verbindung tretenden drei Akteure. Es scheint aber, dass wir, um der magischen Seite gerecht zu werden, dieses Gedicht mit dem uns vorliegenden Text gleichsetzen müssen; ja der Titel POEMA AMB FONTS NEGRES zwingt uns dazu: dem uns vorliegenden Text wird die Bezeichnung POEMA ausdrücklich zugesprochen und wir können nicht umhin, den bestimmten und bestimmenden Artikel «el

⁴⁵ Der «Fregolisme» des italienischen Verwandlungskünstlers Leopoldo Fregoli (1867-1936) hat Brossa bekanntlich sehr stark beeinflusst. Siehe meine in den Fußnoten 40 und 19 genannten Beiträge. Brossa sagt selbst: «Frègoli és un surrealista *avant la lettre*. Aquest afany de proteisme, de rapiditat, d'invenció, de sorpresa constant, el converteixen en un precursor.» (Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Pòrtic, 1971, S. 63)

⁴⁶ Brossa sagt selbst: «Arlequí, Pierrot i Colombina, aquesta és l'essència del teatre. Vull dir que el teatre és un mitjà que treballa damunt la imaginació i la sensibilitat», ebenfalls in Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Pòrtic, 1971, S. 69.

poema» (vier Mal wiederholt, dazu noch ein Mal «els versos») auch mit demonstrativem Wert («d'aquest poema aquí») zu lesen. Damit verweist es auf etwas, das es zugleich selbst ist — ist Subjekt und Objekt zugleich.

In der Zwitterstellung zwischen Objekt und Beschreibung eines Objekts befinden sich eine Reihe weiterer Gedichte Brossas, die uns Leser auf dem eingeschlagenen Weg der paradoxen Perspektive auf das Materielle des Gedichts weiterführen.⁴⁷

PONT

Aquest és el camí
que serveix per a passar
del poema anterior al següent.

BRÜCKE

Dies ist der Weg,
der dazu dient, hinüberzugehen
vom vorherigen Gedicht zum nächsten.

Sehen wir Gedichte als materielle Objekte, so ist es nur folgerichtig, dass Brücken zwischen ihnen errichtet werden können. Vielleicht sind Literaturhistoriker im besten Falle die Brückenbauer zwischen den in der Zeit aufeinanderfolgenden literarischen (hier: lyrischen) Texten.

In einem weiteren Gedicht impliziert Brossa den Leser in anderer Weise — diesmal wieder in komplexem Ineinandergreifenlassen verschiedener Ebenen und Systeme:⁴⁸

⁴⁷ Das folgende Gedicht stammt aus *El cigne i l'oc* (1964), publiziert in *Rua de llibres* (1964-1970), Barcelona: Ariel, 1980, S. 79.

⁴⁸ Aus *Poemes civils*, 1960; zitiert nach *Poemes de seny i cabell*, S. 392.

Un pont
cobert de molsa de cap a cap
fixat a les dues riberes
entre espessor de joncs.

Quan el lector llegeixi aquest poema
pagarà a la caixa allò convingut
i passarà a l'altra banda del
pont.

Eine Brücke
ganz mit Moos überdeckt
an beiden Ufern verankert
zwischen Schilfdickicht.

Wenn der Leser dieses Gedicht liest
muss er an die Kasse das Vereinbarte zahlen
und geht dann auf die andere Seite der
Brücke.

Die Ebene der ersten Strophe — eine «romantische» Brücke — wird in der zweiten Strophe verlassen, um den Leseakt zu thematisieren, und dieser wird sogleich in eine dritte Ebene, den Freizeitbereich des Brett- und Unterhaltungsspiels⁴⁹ integriert: der Zahlung des (Spiel-)Geldes folgt dort das Setzen der die spielende Person vertretenden Spielfigur — hier auf die andere Seite der Brücke. Doch weist dieses letzte Wort des Gedichts wieder auf den ersten Vers und damit auf die Anfangsebene zurück, wodurch die verschiedenen Systemebenen und der Leser in irreduzibler Weise vereint werden. Das Lesen des in der ersten Strophe evozierten Bildes der Brücke wird in der zweiten metasprachlich thematisiert, mit dem Akt einer Teilnahme an einem Unterhaltungsspiel verknüpft, der Leser in der Sprache einer Spielanweisung zu einem, allerdings spielerischen, Zahlungsakt verpflichtet und am Ende als eine Art Gegenwert der Weg zur anderen Brückenseite freigegeben. Der Leser, der sich ja nicht in einem Spiel befindet, überträgt die Spielsituation auf die Lesesituation bei der ersten Strophe und fragt sich, welche andere Seite es für ihn zu erreichen gibt, wenn er sich in das Gedicht hineinziehen

⁴⁹ In der gesamten Dichtung Brossas ein bedeutendes thematisches und Inspirationselement.

lässt. Jetzt können symbolische, allegorische Deutungen einsetzen (Brücke — Moosbedeckung — zwei Ufer — Füßen im Dickicht), die durch das plötzliche Ineinandergreifen der verschiedenen Bereiche provoziert werden.

Das Gedicht (und seine Brücke), ist uns Lesern hier diffus als begehbar erschienen. Das nächste Gedicht ist so stark Objekt, dass es physisch ausmessbar wird:⁵⁰

Aquest poema
té dues estrofes.

Entre l'una i l'altra
hi ha una distància
d'un centímetre.

I arrenca un plor callat
tot tapant-se la cara amb les mans.

Era pastor?

Dieses Gedicht
hat zwei Strophen.

Zwischen der einen und der anderen
herrscht ein Abstand
von einem Zentimeter.

Und bricht in stilles Weinen aus,
verdeckt dabei das Gesicht mit den Händen.

War er Hirte?

Die auf die Form, wie das Gedicht auf die materielle Fläche gedruckt ist, zielende Selbstreferentialität, ist nur auf den ersten Blick physikalisch korrekt; denn genauer betrachtet⁵¹ kann weder die Zentimeterzahl noch die Zahl der

⁵⁰ Aus *Poemes civils*; zitiert aus *Poemes de sery i cabell*, S. 406.

⁵¹ Wenn wir «Aquest» als sofort referentiell auf die vier Strophen und nicht als verzögert referentiell auf die beiden letzten auffassen.

Strophen richtig sein: eine merkwürdige Unruhe erfasst den Leser schon bevor er dann die Evokation der Emotion in der vorletzten Strophe liest und durch die kryptische Frage des letzten Verses ohne Antwort zurückgelassen wird.

Bei Brossa haben aber Strophen nicht nur Zentimeterabstände, sondern Gedichte haben Rückseiten, die sichtbar werden, wenn man über ein Spiel von Spiegeln verfügt.⁵²

[...]
Un joc de miralls
permet de veure l'altra banda del poema.
[...]

Ein Spiel von Spiegeln
erlaubt, die andere Seite des Gedichts zu sehen.⁵³

Wieder erlaubt der Verweis auf die (fiktive) materielle Seite des Gedichts auch eine metaphorische Lektüre: das Spiel von Spiegeln, Metaphern, Allegorien erlaubt den Blick auf eine andere Seite.

Diesen verwirrend komplexen und außerdem wieder metaphorisch/allegorisch lesbaren Aspekt der Selbstreferentialität führt Brossa im folgenden Gedicht noch weiter:⁵⁴

⁵² Aus *Poemes civils*, 1960, zitiert aus *Poemes de seny i cabell*, S. 453. Das ganze Gedicht lautet: «Per a tenir autoritat i exigir una / disciplina cal proveir tots / els homes d'allò que necessiten. // Un joc de miralls / permet veure l'altra banda del poema. // El teló és una superfície de tela / on hi ha pintat un paisatge, / o un edifici, o una plaça, / o qualsevol altra cosa.»

⁵³ Es dürfte sich hier um einen der berühmtesten Verse Brossas handeln: Pere Gimferrer stellt ihn einem seiner Gedichtbände als Motto voran und ich selbst habe so meine katalanisch-deutsche Anthologie katalanischer Lyrik des 20. Jahrhunderts betitelt. Siehe alle Angaben in *Zeitschrift für Katalanistik* 8 (1995), S. 198-199, in meiner Rezension von Carme Rieras *Mirror Images / Joc de miralls* (S. 197-199).

⁵⁴ Aus *Els ulls i les orelles del poeta* (1961), publiziert in *Poemes de seny i cabell*, S. 553. Am Fuß der Seite trägt dieses Gedicht die Widmung: «Homenatge a Pompeu Fabra».

ENTREACTE

Els mots corren a canviar-se
de vestit. Baixen els telons, i les bambolines
vénen de nou damunt els bastidors.
Els subjectes, els verbs i els adverbis,
ja vestits d'altra manera, tornen
a escena. Resta un grup
d'adjectius mirant pel
forat del teló.

El poema següent ara començarà.

ZWISCHENAKT

Die Wörter beeilen sich das Kostüm
zu wechseln. Die Vorhänge fallen, und die Hängedekorationen
senken sich erneut auf die seitlichen Stellwände.
Die Subjekte, die Verben und die Adverbien,
bereits neu gekleidet, kehren
auf die Bühne zurück. Es bleibt eine Gruppe
von Adjektiven über, die durch das
Loch im Vorhang schauen.

Das nächste Gedicht wird gleich beginnen.

Während in den vorherigen Gedichten sich diese selbst als ganze materialisiert hatten, sehen wir nun ihre Bestandteile, die Wörter, zu eigenständiger Existenz personalisiert. Das Gedicht ZWISCHENAKT gibt uns — zwischen den Akten (wir werden erst im letzten Vers sehen, um was für «Akte» es sich handelt) — den Blick frei hinter die Kulissen, und da sehen wir, dass Wörter ihre Kleidung wechseln, sich neu in neue Kontexte gruppieren und grammatische Gruppen von Wörtern mal auftreten, mal im Hintergrund bleiben, aus dem sie allerdings, offenbar neugierig, weiter teilnehmen am Wörtertheater: Ironisch verweist uns Brossa darauf, dass gerade die Adjektive in der nächsten «Szene» nicht mit auftreten können — wenn sie auch danach gieren. Eine historische Lektüre dieses sich scheinbar nur in der Selbstreflexion bewegen-

den Gedichts von 1961 würde den kritischen Aspekt der oberflächlich ausstaffierenden Verwendung von Wörtern, der fadenscheinigen Rhetorik der Diktatur hervorheben können.

Auf eine «Zeilenpause» hin folgt der letzte Vers, wie die Ankündigung eines Theaterdirektors. Die Akte, um die es sich handelt, sind dichterische Akte, sind die aufeinanderfolgenden Gedichte eines Gedichtbandes.

Gedichte besitzen nicht nur Ausdehnung als Objekt und folgen physisch aufeinander, von ihren Wörtern in jeweils neuer Zusammenstellung vorgetragen, sie haben auch eine eigene Zeit, die zu der des Leseakts im Gegensatz steht.⁵⁵

EL TEMPS

Aquest vers és el present.

El vers que heu llegit ja és el passat
-ja ha quedat enrera després de la lectura-
La resta del poema és el futur,
que existeix fora de la vostra
percepció.

Els mots
són aquí, tant si els llegiu
com no. I cap poder terrestre
no ho pot modificar.

DIE ZEIT

Dieser Vers ist die Gegenwart.

Der Vers, den ihr gelesen habt, ist schon Vergangenheit
-er blieb zurück nach der Lektüre-
Der Rest des Gedichts ist die Zukunft,
die außerhalb eurer

⁵⁵ Das folgende Gedicht stammt aus *El saltamartí*, 1963; zitiert aus *Poemes de seny i cabell*, S. 653.

Wahrnehmung existiert.

Die Wörter
sind hier, ob ihr sie lest
oder nicht. Und keine irdische Macht
vermag dies zu ändern.

Die das zeitliche Fortschreiten der Lektüre begleitende Selbstreflexivität gerät mit dem gedruckten Text in einen Spannungskontrast, der sich letztlich nicht auflösen lässt. Brossa spielt darauf in der letzten Strophe an, in der er die von der Lektüre unabhängige Existenz der Wörter unterstreicht (wiederum auch historisch lesbar als ein 1963 ausgesprochenes Bekenntnis zur Kraft des dichterischen Worts trotz jeder Zensur). Brossa nimmt damit die Komplementärposition zu seinem anfangs zitierten POEMA: «La boira ha tapat el sol» ein, wo er jeden von uns als «lliure i necessari / intèrpret» des Gedichts anspricht. Beide Aspekte fasst Octavio Paz⁵⁶ in einem Zitat zusammen, das Arthur Terry im «Pròleg» zu *Poemes de seny i cabell* wiedergibt: «El texto permanece, resiste a los cambios de la lectura. Resiste a la historia. Al mismo tiempo, el texto sólo se realiza en esos cambios. El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. No hay poema *en sí*, sino *en mí* o *en tí*».⁵⁷ (Diese Bemerkung von Paz spricht auch die in meiner Analyse der Brossagedichte nur angedeutete historische Lektüre an.)

Noch einmal zeigt uns Brossa die immer wieder überraschende Komplexität seines Dichtens in einem streng komponierten Sonett aus drei Quartetten mit abschließendem Reimpaar, das man neben Joan Mirós⁵⁸ kindliche Welt der Freude an spielerischen Zeichen und Objekten stellen kann. Dieses «Sonett aus Papier» (nur im Vorbeigehen auf den papierernen Träger eines gedruckten Sonetts verweisend) zeigt im Stil von Papierfaltanweisungen wie der Leser/das Kind ein Gedicht herstellt, das Flüge durch

⁵⁶ Mit Octavio Paz (und Rafael Alberti) zusammen erhielt Brossa 1988 die Picasso-Medaille der Unesco.

⁵⁷ Terry, S. 16; Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974, S. 209.

⁵⁸ In dem Buch *Tres Joans*, Barcelona: La Polígrafa, 1978, hatten sich die befreundeten, den gleichen Vornamen tragenden und dem Avantgardedenken verpflichteten Joan Miró, Joan Brossa und der barceloniner Kunstförderer Joan Prats zu einer gemeinsamen Publikation zusammengetan. Arthur Terry hat hervorgehoben: «els poemes de Brossa a vegades fan la impressió de ser uns equivalents verbals de les pintures de Miró o de Tàpies, els dos artistes que ha tractat més íntimament en el curs de la seva carrera» («Pròleg» zu *Poemes de seny i cabell*, S. 11).

unser Universum vollführen kann:⁵⁹

SONET DE PAPER

Agafes i doblegues el sonet,
que formi quatre gruixos de paper,
i hi marques tres rectangles A B B
A de manera que s'aguanti dret.

Després, i quan els tinguis doblegats,
ajunta'ls per la línia de punts
D D; plegats els tres quartets ben junts,
retalla'n el que sobri pels costats.

Llavors has de tallar l'apariat;
fes-ho pel llarg i, quan el tinguis pla,
aguanta bé la forma amb una mà
i amb l'altra deixa el fons en llibertat.

Veuràs com el poema i cada vers
mouen les ales pel teu univers.

Schon ohne auf Brossas mit den hier beigezogenen Texten verwandte visuelle Poesie einzugehen, haben wir einen für Brossas Kreativität typischen Bereich erkunden können. Einem Werk, das über 100 während eines halben Jahrhunderts geschriebene Gedichtbände umfasst, konnten wir allerdings nur in einer kleinen Parzelle — speziell auf seine Produktion der sechziger Jahre bezogen — näher kommen. Immerhin können wir einige entscheidende Konstanten von Brossas Kreativität, soweit sie in den beigezogenen Gedichten zu Tage traten, benennen: mit dem einfachsten Material und der Beziehung populärer Spiel-, Theater- und Zauberelemente kreiert Brossa Kontraste und überraschende Sprünge. Er sagt es selbst in dem langen und bedeutsamen, als Buch publizierten Interview, das Jordi Coca mit ihm gemacht hat:⁶⁰

⁵⁹ Aus *Llumenerada* (1961-63), publiziert in *Poemes de seny i cabell*, hier S. 633. Auf eine Übersetzung, die nur bei exakter Wiedergabe des Reimschemas abba der drei Quartette und bei abschließendem Paarreim Sinn hätte, verzichte ich.

⁶⁰ Siehe oben, Fußnote 45, S. 51.

«Tota aquesta mitologia popular m'agrada moltíssim; tots aquests trencaments per a produir efectes no habituals; contrastos i salts al buit [...] amb el material més humil». Brossa entledigt sich der Beschränkungen des konventionellen Denkens, die ein Hemmschuh für den schöpferischen Gedankensprung sind. Er ordnet in seiner Darstellung den Zusammenhang unserer Erfahrungen neu. Brossa sucht die alles Überflüssigen entkleidete Sprache und die höchstmögliche sprachliche Konzentration, mit der er gleichzeitig spontan neue Verknüpfungen für den Leser einführt. Er definiert das Gedicht selbst als: «Una concentració de llenguatge i un assaig de correspondències. El valor d'un poema el determina el nombre de finestres que obre al lector.» (Coca, S. 62) Und Arthur Terry⁶¹ bestätigt «la seva recerca constant de l'«essencialitat», o sigui, d'un llenguatge extremament despullat, en què la poesia queda reduïda al mínim essencial». Brossa gelingt es insbesondere dadurch die Fenster zu öffnen, dass er die konventionellen Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie, zwischen Leben und Gedicht zum Verschwinden bringt. Terry spricht von Brossas Absicht, «de suprimir els límits convencionals entre el real i l'imaginari» (S. 10).

Um noch einmal Arthur Koestler zu zitieren: «The creative act consists in combining previously unrelated structures in such a way that you get more out of the emergent whole than you have put in.»⁶² Und: «The creative act [...] combines, reshuffles, and relates already existing but hitherto separate ideas, facts, frames of perception, associative contexts.» Er betont noch einmal den «sudden leap of the creative act» (S. 2) und weist uns damit auf die frappierenden Effekte, die Brossas Gedichte ebenso auf uns gemacht haben, wie Picassos Stierkopf, bei dem der real vorgegebene Sattel und Lenker durch den kreativen Akt zu einer Wirkung rekombiniert werden, die mehr ist als die Summe ihrer Teile und die Abschottung der Realität gegenüber der Phantasie aufbricht. Wie bei Picasso wird auch bei Brossa in avantgardistischen Tun zugleich der schwierige Status des Dichters/Künstlers in schwieriger Zeit — im Kampf für die Freiheit des Ausdrucks — transparent.

Doch Brossa ist sich der Fragilität der Arbeit des Dichters und der Fragilität seiner Gedichte bewusst.⁶³

⁶¹ In seinem «Pròleg» zu *Poemes de seny i cabell*, S. 7-38, hier S. 13.

⁶² In seinem Aufsatz «The three domains of creativity», in: *The concept of creativity in science and art*, ed. Denis Dutton / Michael Krausz, Boston: Martinus Nijhoff, 1985, S. 1-17, hier S. 1.

⁶³ Aus *Un, i no dos*, 1959-1960, publiziert in *Poemes de seny i cabell*, hier S. 212.

Una ratxada de vent
trenca la cadena de l'ancora
i el poema s'estavella contra
les roques.

Eine Windböe
lässt die Ankerkette zerbersten
und das Gedicht zerschellt gegen
die Felsen.

Aproximació a una de les iniciatives culturals de Lleida
en els anys de la transició:
el cas de «La gralla i la dalla»

En aquestes planes ens ocupem d'un dels col·lectius que va desplegar-se a Lleida entre 1974 i 1985: «La gralla i la dalla». Els aspectes que el fan particularment interessant són: no haver estat adscrit a cap àmbit confessional; ser el primer grup d'arrel universitària que s'organitza; situar-se a l'avantguarda; circumscriure la seva activitat al voltant de la producció, la lectura i la recerca poètiques; explicitar una filosofia de desenvolupament cultural pensada per a la ciutat, encara que l'equip l'integren sobretot joves fills de les comarques del voltant de Lleida; voler crear una conscienciació popular sobre la cultura i els mecanismes que, a Lleida, hi incidien; pretendre fer trontollar el sistema de poders mitjançant la crítica punyent; tirar endavant una revista periòdica de poesia, una iniciativa aleshores, tal com la van concebre, sense precedents a Lleida.

En definitiva, va ser un projecte de joventut, ensamblat i activat per un parell d'individualitats que n'eren el motor. Va organitzar un seguit d'activitats de difusió i suport de la poesia i dels poetes, de les cançons i dels cantants. Va publicar una quantitat no menyspreable de poemes i en va editar una part important quan no hi havia cap editorial a Lleida ni pràcticament lectors; encara menys consumidors de llibres de poesia. Editaven els seus llibrets costejant-los ells mateixos i els venien de tu a tu, a la universitat, als bars, als recitals de cançons, als companys o als joves que anaven guanyant per a la causa, la «seva causa». Amb més intensitat de la que encara els crítics oficials locals li volen reconèixer, el cert és que «La gralla i la dalla» va ser present en la vida cultural de la ciutat, i hi va intervenir activament durant onze anys, a cavall de dues èpoques.

1. Unes notes de context

La gènesi, els plantejaments programàtics i la trajectòria de «La gralla i la dalla» s'han d'entendre a partir d'unes coordenades ambientals que tenen com a referència ineludible els fets de la Guerra Civil i les conseqüències que va tenir a Lleida l'aplicació de l'ideari polític dels vencedors. Encara que

soni a clixé recurrent cal afirmar, un cop més, que els efectes d'aquell enfrontament bèl·lic foren devastadors per a la ciutat i els seus habitants. I això no només des del punt de vista infraestructural,¹ sinó sobretot des de la influència en la dinàmica cultural interna, a tots nivells i en tots els sentits. Així, la societat lleidatana viu, pràcticament des del moment que la ciutat és guanyada pels nacionals, un any abans de la fi oficial del conflicte, una llarga època de total abaltiment que durarà ben bé una vintena d'anys.

Durant tota la dècada dels quaranta, en especial, les regnes del desenvolupament i la formació ideològica de la societat lleidatana de l'època queda exclusivament a mans dels executors del programa franquista: els dirigents oficials i els *vocacionals*. Aquests eren, sovint, professionals liberals, ben considerats, en relació estreta, econòmicament i política, amb les classes dominants. En aquest sentit cal citar dos exemples d'un cert tipus d'organitzacions existents aleshores, paradigmàtica cadascuna des del seu àmbit d'acció: El Caliu i l'Institut de Estudios Ilerdenses. El Caliu va ser creat al 1941 i el formaven una vintena de lleidatans de soca-rel, professionals de prestigi social i benestants que es van aplegar en associació per «vetllar per la conservació del patrimoni, les tradicions i els usos locals», tot definint-se de manera explícita com a membres d'una tertúlia de caràcter festiu i gastronòmic.² Ben aviat, i ja durant tot el període de dictadura, els caliuencs van aconseguir ser un grup influent i determinant en els àmbits de govern locals.

L'Institut de Estudios Ilerdenses (IEI) comença a funcionar un any després que El Caliu i, per l'afinitat d'interessos que els uneix s'hi vinculen alguns dels caliuencs de més pes. L'IEI, en tant que institució model del Movimiento, organitzarà en la línia que aquest li marcarà la seva estructura propagandística i d'activitats.³ A les actituds i actuacions d'aquestes dues corporacions, cal afegir, encara, la feina que van fer la resta d'entitats d'àmbit nacional que també incidien en els diferents sectors socioeducatius de la ciutat, com ara la Secció Femenina, la OJE [...].⁴

¹ *Lleida problema i realitat*, Barcelona: Edicions 62, 1967, p. 55-56; Manuel Lladonosa: «Actituds cíviqes i culturals» a Serra d'Or, Barcelona, núm. 133, octubre 1970, p. 25-28.

² José Nadal Gaya & Emilio Reimat Montull: *Caliu Ilerdenc, 50 anys de vida lleidatana 1941-1991*, Lleida: Caliu Ilerdenc, 1991, pp. 14, 45-70.

³ Miquel Pueyo i París: *Lleida: ni blancs ni negres, però espanyols*, Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 128-136.

⁴ Per resseguir l'acció educativa i cultural de la Secció Femenina a Lleida és imprescindible consultar el llibre de la doctora Antonieta Jarne i Mòdol: *La secció femenina a Lleida*, Lleida: Pagès editors, col·lecció seminari, 1991, sobretot des de la pàgina 152 a la 173.

La conseqüència immediata de la influència que emanen aquests cenacles i l'efecte de les actuacions dels delegats governamentals — com el cas del tristament famós bisbe Don Aurelio del Pino —⁵ és que Lleida pateix, molt més que cap altra de les capitals de comarca catalanes la força incisiva de l'ideari anticatalanista totalitari. Un exemple d'això que diem és la tasca de deteriorament i anul·lació de l'autoestima dels lleidatans com a tals i del propi sentiment de pertinença al territori català, desvirtuant el fet estricte de la situació geogràfica de la ciutat, certament a tocar de terres aragoneses. Feina orientada amb campanyes més o menys declarades d'acostament a l'Aragó i a un goteig constant en els mitjans de comunicació de missatges de caire estrictament localista, minimitzador dels potencials de la ciutat de cara a l'exterior, que va donar lloc al fenomen conegut com a *leridanismo*. Un concepte aquest que va provocar postures enfrontades entre els que n'eren defensors i els que concebien una ciutat no tancada en les particularitats pròpies sinó oberta a l'exterior, en especial cap a Catalunya i, sobretot, cap a Barcelona.⁶

Just en el tombant de dècada hi ha la primera iniciativa no oficial: s'inaugura el Cercle de Belles Arts, (1947), el primer espai cultural que promovia tertúlies i conferències amb un cert aire innovador. Va ser com una primera esclatxa a la qual s'hi van afegir, lentament, altres iniciatives orientades més o menys obertament contra la monopolització social, ideològica i cultural unidireccional de la Dictadura. Propostes de progrés focalitzades cap a dues línies bàsiques: la formació educativa i la cultural. En aquest sentit, van ser rellevants la creació de l'Academia de Licenciados l'any 1951⁷ que s'havia de convertir un any després en el recordat i citat Col·legi Sant Jordi, l'aparició de la revista *Labor* al novembre de 1953 i l'Alliance Française, uns quants

⁵ J. Barallat: *L'Església sota el franquisme*, Lleida, 1938-1968, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, en especial tota la segona part.

⁶ El *leridanismo* és un fenomen complex que va arrelar en el subconscient col·lectiu amb unes conseqüències tals que diria que encara cuegen en segons quins sectors. Tal vegada per això caldria encara aprofundir més en l'estudi dels diferents posicionaments que va suscitar i les repercussions que va tenir tot plegat a curt i a llarg termini. Fins ara, les reflexions més extenses sobre el tema es poden resseguir a Miquel Pueyo (1984) op. cit.; a Josep Vallverdú: «Lleida i Barcelona» dins *Lleida, problema i realitat*, Barcelona: Edicions 62, 1967, p. 165-207; a Josep Vallverdú: «Lleida i l'esperit» a *Les terres de Lleida en la geografia, en l'economia i en la cultura catalanes*, Barcelona: Pòrtic, 1971, p. 87-104; a F. Porta: «El leridanismo, nuestro leridanismo», a *Labor*, Lleida, 2.7.1955, p. 3.

⁷ Enric Castells: *50 lleidatans III*, Lleida: Ribera i Rius, 1992, p. 91-92.

mesos després, pràcticament al mateix temps que les congregacions marianes del Pare Gabernet comencen a funcionar.

Totes aquestes activitats tenien un clar posicionament d'actituds per reivindicar no només la llengua i la cultura catalanes sinó, i sobretot, denunciar la situació de manca de llibertats i de reduccionisme en què es vivia. A la banda oposada, al 1953 apareix *Mensaje*, publicació a manera de separata d'Ilerda, la revista oficial d'Institut de Estudios Ilerdenses, que tenia com a objectiu explícit aglutinar la colla de versaires locals que «con la poesía alberguen ansias de ecumenidad espiritual a los eternos valores de Religión y Patria».⁸

La dècada dels seixanta és especialment interessant en actes de caràcter cultural enfronts al règim establert, tot i la censura i les limitacions encara vigents. Exemples paradigmàtics en aquest sentit són l'aparició, malgrat la seva brevíssima durada, del grup Cogul l'any 1964, i el muntatge de la Petite Gallerie, al 1968, com a complement de l'Alliance Française. A la vora de les individualitats locals i de comarques que continuaven treballant per un objectiu global comú apareixen els membres joves de la nova generació.⁹ Una colla que, havent o no havent viscut la Guerra, n'heretaven les seqüeles i el desgavell final. Una generació, amb una base de formació catalanista, disident, progressista, part de la qual es va organitzar al voltant de grups parroquials, propers a la ideologia catòlica de caire liberal o no confessionals. Casos concrets són l'Esbart Màrius Torres, creat al 1962, els grups de teatre amateur gestats a l'empara d'algunes de les parròquies, el Club Esportiu Huracans, que van començar ja al 1966 a donar difusió pública de les classes de llengua catalana que organitzaven, i altres.

Cal afegir a tot plegat, encara, dos fets celebrats pels grups d'activistes contemporanis: d'una banda, el bisbe del Pinó es jubila i marxa de Lleida; de l'altra, J. M. Martínez de Val, en prendre possessió del seu càrrec com a governador civil diu unes frases en català. Era l'any 1968 i el primer cop, en tots aquells temps de postures oficials contràries a l'ús de la llengua catalana, que s'usava aquesta llengua en un acte d'aquestes característiques. Un any abans, paradoxalment, l'Institut de Estudios Ilerdenses creava la Càtedra de Cultura Catalana Samuel Gili Gaia, que fa una feina interessant de divulgació en aquest sentit. És l'hora també que comencen a fer-se presents les activitats

⁸ L'encarregat de l'antologia i ànima del projecte era Ferran Colas, membre actiu d'El Caliu.

⁹ Una bona part, però, de manera personal, treballant individualment i desvinculada de qualsevol grup, com ara Jordi Pàmias, Josep Vallverdú, Josep Lladonosa, Josep Barceló, Manuel de Pedrolo [...].

dels partits polítics d'esquerra ja vertebrats en la clandestinitat i que s'anuncia un esdeveniment important en el futur immediat i llunyà de la ciutat: Lleida serà seu universitària. Paral·lelament, apareix *Lleida, problema i realitat*, el primer manifest de crítica oberta contra la situació de la ciutat.

Als inicis dels anys setanta, la feblesa de la pressió governamental es evident. El 1971 s'inaugura a Lleida la seu d'Òmnium Cultural. El 1973 obre la primera discoteca de grans dimensions amb recitals de Joan Manuel Serrat i Víctor Manuel, exemples que esperonen les vocacions cantaires de la joventut local que també vol fer sentir la força de les seves composicions musicades. El curs 72-73 els estudis universitaris s'amplien amb la branca de Filosofia i Lletres, de la qual es podien cursar a Lleida els tres primers cursos. La mort del dictador el 1975 crea un punt d'inflexió en el sistema establert. El pas cap a la democràcia s'accentua i les llibertats queden garantides amb les eleccions generals. *Mensaje* deixa de publicar-se just aquell any, alhora que les manifestacions públiques de suport a la cultura catalana se succeeixen fins pràcticament el moment que pren possessió el nou Consistori, elegit per votació democràtica el 1979.

El llast arrossegat de l'herència dels setanta, la manca de qualsevol infraestructura fa difícil la vertebració cultural de la ciutat. Les expectatives d'immediatesa a resoldre la situació que tenien els qui havien estat lluitant a la contra en grups i associacions culturals es manifesten, però, demanant més rapidesa a resoldre una situació que denuncien contínuament. Aquests collectius retreuen ara a les autoritats públiques i privades per l'estat de la cultura i el seu poc desenvolupament, encara lentíssim, i a la mateixa societat per la poca implicació que té en aquest procés. A aquestes veus s'afegiran també, reiteradament, les de «La gralla i la dalla».

2.1 1973-1974: la gestació de «La gralla i la dalla» a redós de la universitat

En el context que acabem d'esbossar, des del moment que obre les portes oficialment com a tal, el curs 72-73, la universitat — l'Estudi general — va adquirir un paper important. Tot i les improvisacions i els dèficits infraestructurals i de recursos a l'hora de la implantació, es va bastir amb el millor professorat possible. Per als estudis d'humanitats, en concret, les primeres promocions es van formar sota el mestratge i influència d'intel·lectuals progressistes, crítics amb l'actuació de la classe dirigent. Alguns d'ells havien estat formats a les aules republicanes sota el mestratge de noms tan representatius com Vicens Vives, Maluquer, Molas [...]. Una part s'havien manifestat ja, a mitjans dels seixanta, a partir d'anàlisis de context, sobre

què calia a la ciutat en aquell moment per avançar en una línia de progrés. Uns altres estaven implicats en la creació de centres educatius innovadors i de pensament catalanista. Ens referim a persones com Victor Siurana, Josep Vallverdú, Enric Farreny, Jaume Magre, Manuel Lladonosa, Jordi Pàmias, que estrenen la nova vida universitària a la vora de professors que arribaran de fora més tardanament, com Jordi Solé Tura o Josep Murgades, entre altres.

Val a dir que en els primers temps el nou espai va funcionar més com a element integrador i catalitzador d'inquietuds que com a marc acadèmic, d'estudi en sentit estricte. El punt històric que es vivia afavoria l'existència d'un ambient altament polititzat i la llibertat que s'insinuava fomentava l'esperit reivindicatiu. La llibertat d'expressió, el no als tabús com ara el sexe, les adhesions a altres col·lectius marginats, i les protestes i demandes de solució a les mancances de recursos materials i humans que patia el nou espai universitari eren els temes recurrents, aleshores. Els espais buits de contingut formal, però, van afavorir el debat i les tertúlies. Unes activitats aquestes que eren especialment actives entre l'alumnat de Filosofia i Lletres, fet al qual contribuïa la circumstància que eren molt pocs que s'hi havien matriculat.

Nogensmenys, des del punt de vista de la imatge exterior, l'espai universitari acabat de formalitzar va dotar la ciutat de majors possibilitats i perspectives de preparació acadèmica per als joves tant de la ciutat com de les comarques veïnes que volien accedir a estudis superiors. Si més no, ara ja no els calia desplaçar-se a Barcelona o a Saragossa per fer-ho, fet que va introduir un incipient sentiment de prestigi de ciutat, de normalització del paper de la seva capitalitat. Aquelles aules van posar en contacte i van agrupar una colla bigarrada d'individualitats lleidatanes i de les comarques. Sobretot, va perllongar l'estada a la ciutat d'una colla de joves de poblacions més o menys allunyades que s'hostatjaven uns en residències estudiantils, altres, els que gaudien d'una permissivitat familiar més alta, en pisos. Així, es va afavorir l'existència de grups que, no sent-ne fills, vivien la ciutat i l'avaluaven des de la seva perspectiva de comarca. Grups tal vegada amb més possibilitats de relació i de mobilitat que els locals — molt més controlats — que van fer de la llibertat de què gaudien una bandera reivindicativa, una part dels quals es van implicar del tot en el present i en el futur de la ciutat on feien vida.

Del conjunt de matriculats a Filosofia i Lletres, aviat van destacar dos noms. D'una banda Josep Borrell, originari de Mollerussa, membre dels grups de cançó folk molllerussencs Pam i Pipa, i Ponent: De l'altra, Francesc Pané, d'Arbeca, un any més jove, abrandat orador.¹⁰ Tots dos coincidien en

¹⁰ Tots dos s'havien format en ambients marcadament catalanistes. Borrell a les aules del

inquietuds i motivacions i van esdevenir els dinamitzadors de col·loquis, tertúlies, debats, lectures i comentaris de llibres de política, de poesia, de filosofia, etc. a l'aula, en els descansos, en els bars connotats com a progressistes, al seu pis d'estudiants, etc. Als temes de reivindicació comuns a la generació dels setanta, s'hi van afegir altres de circumstancials inherents a l'entorn immediat en què es movien: la universitat com a element motor de la vida i la infraestructura cultural de la ciutat. Tots dos van incloure en el debat la seva pròpia passió: la poesia. La poesia com a pràctica i com a tema d'anàlisi i reflexió teòrica: els estils i els corrents; els autors d'avantguarda aquí tot just coneguts, Breton, Papasseit [...]; el paper que havia de tenir com a única sortida per arribar a una connexió de la cultura amb el poble. I la cultura, amb majúscules, per a ells era en aquells moments els versos, l'element exclusiu de comunicació.

3. 1974-1975: de la creació a l'escissió de l'equip inicial de grallers

Un dels grafiti més reeixits del maig de 1968 afirmava «La revolta, i solament la revolta és creadora de llum, i aquesta llum no pot prendre sinó tres camins: la poesia, la llibertat i l'amor.» Una part d'aquella primera promoció d'universitaris estaven convençuts que la universitat havia de ser el motor de la vida cultural de la ciutat i que, en no ser així, havien de ser ells qui esperonessin els bastiments dels esquemes de la ciutat dinàmica i progressista a què aspiraven. Per a ells, la revolta es va concretar a organitzar-se a partir d'una mateixa afició poètica i sota la bandera d'un nom corrosiu, colpidor i buscadament suggeridor de connotacions agressives: «La gralla i la dalla». Era a punt d'acabar el primer trimestre del curs 74-75. En l'empresa s'hi van identificar quinze nois i noies de la branca comuna de llengües de Filosofia i Lletres capitanejats per Pané i Borrell. El més jove tenia divuit anys i el més gran vint-i-dos.

Els plantejaments programàtics de què parteix el grup se centren en tres pols bàsics d'actuació: primer, incidir de manera crítica, a través del treball poètic individual i com a equip, sobre la realitat sociopolíticocultural que els voltava. Segon, provocar l'aparició de noms i veus noves que parlessin i

Seminari de Solsona i Pané en els moviments escoltes. L'un i l'altre, també, havien rebut el mestratge d'un professor que els havia de potenciar l'orientació cap a la literatura: Jordi Pàmias - més tard premi Carles Riba de poesia, Mestre en Gai Saber, etc. - que acabaven de tenir com a tutor al batxillerat i al qual aniran retrobant al llarg de la seva trajectòria com a grup de poesia i com a poetes en solitari.

escriessin poemes des de ponent per a la mateixa societat de ponent i per a la resta, amb un llenguatge clar, directe i universal. Tercer, connectar amb els nuclis actius de les terres de Lleida per tal de cohesionar el panorama cultural, compartir idees, experiències, alhora que augmentaven la relació entre els artistes i els autors de tot el territori. L'obertura d'un circuit cultural havia de possibilitar, en conseqüència, poder publicar. A la pràctica, encara, s'hi va afegir un altre aspecte: donar-se a conèixer com a grup d'avantguarda, trencar els esquemes conservadors i encarcarats i jugar a la provocació constant. La revolta és, sobretot, escàndol, diran. I van defensar aquesta idea organitzant, dins i fora de la facultat, actes, a manera de happenings i performances, amb un fons tothora present reivindicatiu de la llibertat total d'acció i d'expressió. En la seva primera etapa, actes anecdòtics així els van servir, d'una banda, per donar-se a conèixer en l'àmbit acadèmic com els *enfants terribles* de la universitat. De l'altra, per incorporar en el si de l'ambient d'estudiants una estètica i unes maneres reflexes de la doctrina hippie, que aquí arribava de nou, tot i estar absolutament superada arreu. Els grallistes procuren ja des del primer moment no quedar-se en l'anonimat ni en l'espai universitari estricte. L'objectiu és arribar a la gent. Dos mesos després d'haver-se organitzat, al desembre de 1974, acorden amb el *Diario de Lérida* que hi tindran un espai periòdic per difondre els seus poemes. La col·laboració, però, no va més enllà d'una única aparició que van encapçalar amb un titular directe, «Al poble de Lleida»: «ens dirigim a vosaltres per tal de trencar alguns dels silencis que ens ofeguen. Som poetes: el bull rabent dels sentiments i com a tals desvetllarem amb un cop, «la paraula», la veritable valor de l'home: la llibertat.»

La reflexió sobre com donar-se a conèixer en l'ambient artístic de la ciutat els va dur a organitzar una exposició muntatge poèticovisual a partir de la concepció de l'art complet: poemes i materials quotidians.¹¹ Una decisió aquesta que no tot l'equip compartex, per la qual cosa no tots s'hi impliquen. Amb tot, des 3 al 13 de juliol de 1975 *Caosi/s* es presenta a la sala Gosé del Col·legi d'Arquitectes. El nom de la mostra volia reflectir l'atmosfera de caos en la qual vivien i la preocupació per l'ús adequat dels mots per provocar les

¹¹ Segons el testimoni de Josep Borrell, el muntatge alludia a les preocupacions bàsiques de la societat i de l'home més normal del carrer: el sexe, el poder, el consum, la llibertat, etc., i era un assaig de l'aproximació del fet poètic a un públic molt ampli i heterogeni. Una connexió que se simbolitza en la mostra amb una tenda d'indi on tothom podia escriure el seu poema si ho volia. La invitació que hi havien escrit era propícia: «Si d'alguna manera et sents poeta, entra i escriu». Sobre aquests detalls vegeu J. M. Benet i Massana: «En la sala Gosé poesia signífera», in: *El Correo Catalán*, 5-7-1976, p. 111.

sensacions que pretenien. *Caosi/s* reflecteix la dicotomia del grup inicial: uns quants escriuen en castellà i uns altres escriuen en català.

En la mostra conviuen també les dues posicions amb presentacions diferents, amb una simulació de portes d'entrada diferents per a cada opció: Josep Vallverdú obre la part de mostra en llengua catalana i Cristina Lacasa la de llengua castellana. El muntatge va tenir una repercussió notable en els ambients més progressistes de la ciutat, en els mitjans de comunicació, i un seguit de valoracions contraposades. L'expectació que van aconseguir els va animar a recollir tots els poemes en un llibre antològic titulat també *Caosi/s*,¹² on van posar per escrit, per primer cop, el seu programa d'objectius. Miquel Lladó, des d'un dels diaris locals, en dirà que aquell conjunt de poemes és el testament d'una vida tot just si encetada.¹³

Comentari que fou tota una premonició. Mentre Lladó fa aquesta afirmació des de la seva columna, «La gralla» es disgrega. La qüestió idiomàtica va ser, encara que no l'únic, un dels condicionants importants. De fet, els grallers que hi perduren, i els que s'hi incorporen més tard, usen el català com a llengua única en totes les seves manifestacions. A banda de les diferències ideologicolingüístiques, la diversitat de punts de vista sobre la funció social del grup entre Pané i Borrell i la resta determinen la ruptura.¹⁴ En la represa del curs 75-76, només ells dos mantenen la idea inicial i es disposen a tirar, pràcticament sols, el projecte endavant. El desembre de 1975 tornen a aparèixer en públic, ara oficialment com a secció poètica de l'Esquella Teatre, i enceten així la segona època.¹⁵

¹² La gralla i la dalla: *Caosi/s*, Lleida: Facultat de Filosofia i Lletres (comissió de cultura), 1975.

¹³ Miquel Lladó: «Els joves poetes de Lleida i llur antologia "La gralla i la dalla"», in: *Diario de Lérida*, desembre 1975.

¹⁴ Fent referència a aquests problemes, en l'autopresentació del grup en el butlletí de l'Esquella, que encara que no porta data podem afirmar amb prou probabilitat que correspon al mes de desembre de 1975, es pot llegir: «[...] gent de tota mena, condició, llengua i de Filologia i Lletres es vestia de rapsoda [...]. Tanmateix la gesta, volem dir l'acció, requeria vertadera acció; és a dir fets concrets. I vés per on! que aquest punt la cosa comença a fallar».

¹⁵ Alhora que La gralla es converteix en la secció poètica de l'Esquella Teatre, Ponent - grup de cançó catalana del qual també formava part Josep Borrell - s'hi integra també i a partir d'aleshores apareixerà també sota l'aixopluc de l'Esquella com a secció de cançó. Aquest conjunt de folk el componen a més de Borrell (Xerri), Teima, Jordi Oró, Miquel Àngel Tena i Miquel Sancho. A partir d'aleshores, aquest grup organitza un seguit d'actuacions de nova cançó, tant la que es fa a Lleida com la de la resta de Catalunya, de renom. Els dos grups - La gralla i Ponent - es fan publicitat d'un a l'altre. En els desplaçaments i actuacions fora de Lleida, els cantautors parlen de l'estil poètic dels grallers, en venen els llibres i

4. 1976-1978: de «La gralla i la dalla II» a un altre moment d'impàs

En aquest període el grup aglutina onze nois. Excepte Pané i Borrell, cap és universitari. Un fet aquest buscat a consciència: pretenien que el producte que elaboressin fos realment sortit de la mateixa sava del poble. Així, cadascú es va proposar elaborar una poètica pròpia per tal de ser més conxeadors del conjunt d'aquests estils particulars de fer poesia. El plantejament és a dos nivells: un treball personal i un altre, paral·lel, de conjunt. La finalitat última era compartir una problemàtica popular enfront de la situació elitista de la cultura i en aquest cas de la poètica, tot desmitificant el poeta i l'acte de creació.

A partir del gener de 1976, i pràcticament durant tot l'any, apareixen en públic amb assiduitat. Al febrer són signants d'un manifest contra la decisió de l'Ajuntament de no donar el nom del poeta lleidatà Màrius Torres a l'institut masculí de segon ensenyament. Una reivindicació en la qual s'hi impliquen fins al punt que organitzen una manifestació en contra i un cicle d'actes per homenatjar durant tres dies, amb recitacions de poemes i conferències sobretot, el nom del poeta. Aquell any és també el del Congrés de Cultura Catalana, al qual s'adhereixen des del primer moment. Ells són els encarregats de fer arribar la proclama als pobles del voltant i de participar en la cloenda a la vora d'altres poetes locals com ara Jaume Pont.¹⁶

Paral·lelament, són cridats a participar en una exposició de dibuixos a la sala Domingo's de Lleida i a fer unes xerrades a la Universitat Autònoma de Barcelona i al Col·legi Universitari de Tarragona. Des d'ara, i fins a primers de 1977, tindran una secció fixa a *La Mañana* en la qual cada component explicitarà quina és la seva concepció del quefer poètic i el posicionament que té envers la societat que l'envolta. L'interès d'aquests articles rau en el fet que per primer cop es fa pública en un mitjà periòdic una reflexió sobre el fet poètic individual i col·lectiu. La seva, la que expliquen, és una poesia jove sense escola, amb condicionants evidents tant de domini de la llengua com d'ofici. Amb una temàtica popular, de problemes quotidians, d'amors i desamors, d'alegries i frustracions, la poesia per a ells és l'expressió dels propis neguits, l'única arma per vèncer una situació i una societat que viuen de manera anòmala. I, sobretot, la poesia per a ells és experimentació.

miren de fer nous adeptes i amants de la poesia.

¹⁶ Jordi Pamias: «El nom de l'institut», in: *Institut de Batxillerat Màrius Torres, 150 aniversari (1842-1992)*, Lleida: Institut de Batxillerat «Màrius Torres», 1993, p. 315-318.

Dels assajos sobre les possibilitats poètiques amb eines diverses a més de la paraula, en surt, la primavera del 1976 *Objectes-24*¹⁷ un opuscle que conté una desena de poemes visuals. Segons Pané aquest va ser l'únic treball sobre poesia concreta que va aparèixer en aquella època al territori de Lleida, en un moment que només Guillem Viladot havia fet alguna cosa en aquest sentit. Al pròleg, punyent en el gust per la incitació que no va abandonar mai el grup, queda explícit la motivació final: «La poesia ha obeït massa els impulsos i la força de les paraules i ha oblidat — llástimosament — l'essència dels objectes. Et demanem, ara, lector, que aprenguis a refregar-te les coses pel cos, a fruit amb aquest contrast. Cal que facis l'amor amb els objectes.» Mesos més tard, en un retorn a l'estudi del mot com a eina poètica, publiquen Masss [...] suave intítulat, en la mateixa línia, amb un explícit joc de paraules: *Cuixes i Queixes*.¹⁸ El recull de poemes són les restes d'un muntatge poèticovisual que preparaven i que no va reeixir com a tal. Tal vegada, que es frustri aquest projecte és conseqüència d'una altra incubació de problemes interns que provoquen un nou trencament i un intens període de silenci. Període que ve marcat pel darrer article que publiquen en aquesta època titulat explícitament «La gralla i la dalla ha mort a cops de fetge de vedella salvatge».¹⁹ L'articulista, un dels membres del grup, fa al·lusió a la pèrdua del sentit del col·lectiu, al desencís respecte les possibilitats efectives de la funció regeneradora que s'havien autoproposat, i a l'excessiva existència d'individualitats, com a motius principals de la desfeta a la vora de la manca de suports, sobretot econòmics, externs al grup.²⁰

Tot i aquests problemes, hi ha un nou intent de redreçar l'equip amb només cinc membres i, així, publiquen en ple estiu *Lloança del magall*.²¹ Pané justifica el títol dient que «ens plantejem obertament la cultura de Lleida i la

¹⁷ La gralla i la dalla: *Objectes 24*, Lleida: Impres Rapit, 1976. Hi escriuen Eduard Falcó, Enric Pociello, Josep D., Francesc Pané.

¹⁸ La gralla i la dalla: *Masss...suave*, Lleida: Impres Rapit, 1976. Hi escriuen Francesc Pané, Toni Castellseguer, Pep Segon, Alfons Ros, Josep Borrell, Esteve Mestre, Ignasi Aldomà, Jordi Pérez, Jordi Gener, J. Querol, C. Casanova.

¹⁹ L'article, que no està signat, suposadament l'escriu Josep Borrell. Vegeu «La gralla i la dalla ha mort a cops de fetge de vedella salvatge», in: *La Mañana*, 19-2-77.

²⁰ De fet, qui més havia actuat públicament a banda de la feina amb l'equip era Josep Borrell, el qual, a més de ser membre del grup de cançó Ponent, havia fet diferents col·laboracions com a poeta a la ciutat i a altres indrets del Principat.

²¹ La gralla i la dalla: *Lloança del magall*, Lleida: Impres Rapit, agost 1977. Hi escriuen Josep Borrell, Francesc Pané, Toni Castellseguer, Esteve Mestre i Josep M. Gené.

seva poesia, per això creiem que és important una paraula que simbolitzi la duresa del treball en el camp i per això hem escollit el magall.»²² Al pròleg, ell mateix insisteix en aquesta idea: «Nosaltres amb el magall restem fidels a la vida d'un país mal fecundat — per negligència i per interessos econòmics — que es diu Lleida.»

Formalment, «La gralla» torna a estar organitzada. De fet, no ho estarà en ferm fins a finals del setanta-vuit. Tot aquest any el dediquen a reunir nous membres, a reflexionar i a preparar noves iniciatives per a la represa. Francesc Pané continuarà en solitari escrivint a *La Mañana* tot publicant periòdicament durant tot aquell any una sèrie de *Lletres a Adonai*, de contingut divers, numerades a manera d'històries per capítols.

5. 1979-1985: de la darrera represa a la fi definitiva del grup

Les revisions de grup sobre la feina feta i la que volien fer, els fa adonar que no havien avançat gaire en els propòsits de dinamització de la societat. S'adonen que han de reprendre la tasca des del punt on la van deixar, amb més cura i tal vegada amb propostes més rellevants. Així, a finals d'any publiquen *Glop de llop*.²³ El llibre recull una darrera tria antològica dels poemes més actuals dels quatre membres que conformen ara «La gralla». Com en els anteriors, el títol recull el fons d'intencions del contingut. *Glop de llop* és, així, un conjunt de diferents moments de la vida elevats a la categoria d'història per l'efecte del poema — o llop que engull a glops el seu voltant. Teoria aquesta presa directament dels postulats de Joan Brossa, un dels poetes de qui es manifestaran seguidors incondicionals. La maduresa a què més amunt alludíem es reflecteix amb claredat en aquest treball, d'una banda en la cura i el detall de l'edició i, de l'altra, en el fet que es plantegen la necessitat dels *avals* qualitatius per poder fer-se un lloc en el panorama cultural del moment. En aquest sentit, es fan prologar per Jordi Pàmias, antic mestre seu i aleshores recent guanyador del Carles Riba de poesia, 1978.

Borrell i Toni Castellseguer, en nom del grup, justifiquen el seu llarg silenci argumentant que «els poetes rumien més que no surten a l'escenari». Ho diuen tot just al gener del 79, en el moment que presenten *Glop de llop*

²² J.A. Rosell Pujol: «Poesia en Lleida, 'Lloança del magall», entrevista a Francesc Pané, in: *La Mañana*, 4-9-1977.

²³ La gralla i la dalla: *Glop de llop*, Lleida: Imprès Rapit, 1978. Hi escriuen Esteve Mestre, Francesc Pané, Toni Castellseguer i Josep Borrell.

als mitjans de comunicació.²⁴ Gràcies a l'entitat de Jordi Pàmias el llibre es presenta en societat amb tots els honors en un acte oficial al saló noble de l'Institut de Estudios Ilerdenses. Aquest acte, sobretot, i la bona acollida del llibre, els retorna el reconeixement com a grup paradigmàtic que havien tingut uns anys abans. Així, són cridats a participar en les Segones Jornades d'Estudi de les Terres de Lleida, organitzades al mes de maig pel Col·legi Major Ilerdense de Barcelona, on fan un recital poètic a la vora de Jordi Pàmias i d'alguns dels cantautors de Ponent.

Tots, en grup i individualment, continuen mantenint els seus posicionaments ideològics. Se situen enfront de qualsevol de les manifestacions que feien amb una orientació de combat ideològic decantat cap a posicions esquerranes radicals de reivindicació catalanista. És tot just amb les Joventuts Comunistes que organitzen el primer Programa d'Assaig Cultural que es fa a la ciutat, dins el qual es munta la primera mostra de poesia de Lleida al carrer. Tot plegat, s'esdevenia al llarg del darrer trimestre del 79. Paral·lelament a aquests actes de projecció pública de la seva obra, els membres del grup continuen amb la feina de captació de poetes, de reflexió, de muntatge de tertúlies amb estudiants i professors universitaris, de llengua i literatura catalanes, sobretot, d'adhesió a qualsevol manifestació de caire cultural que es fes a la ciutat, i continuen els debats interns sobre l'enfocament de la feina com a equip. En aquest sentit, preparen el muntatge d'una exposició de poesia *tout court* i el projecte d'edició dels materials. Malgrat el temps i les il·lusions invertides, els documents i l'utilatge de *Les golfes*, nom que havia de portar la mostra, quedaran inèdits. Com a contrapunt, el grup augmenta amb dos membres més i decideixen encetar un projecte nou, força ambiciós: una publicació periòdica diferent a totes les que havien aparegut a la ciutat fins aleshores. Curosos com són amb el detall simbòlic del nom de les publicacions que treuen, batejaren la iniciativa amb el nom de *L'Estrof, revista de poesia*.

L'Estrof apareix el desembre de 1979 amb la consciència d'omplir un buit en el panorama cultural de Lleida i amb una invitació explícita a tothom que hi volgués participar. Des del primer número es manifesta oberta a totes les iniciatives, idees i opinions que aportessin quelcom d'original o creatiu en el camp de la poesia. L'objectiu en crear-la és demostrar que a Lleida es pot, i s'ha de fer, cultura. Per això el grup té la idea que un cop cobert aquest objectiu deixaran de publicar-la. Així, es plantegen una col·lecció de 10

²⁴ Toni Castellseguer i Josep Borrell: «Glop de llop», la represa de «La gralla i la dalla», in: *La Mañana*, 20-1-79.

números: un cada trimestre.²⁵ El recompte final donava un període teòric de presència de la publicació de tres anys i mig. Creien que en aquest temps les institucions polítiques democràtiques, que tot just si acabaven d'arribar al poder municipal, ja s'haurien consolidat; que les mancances infraestructurals de la ciutat s'haurien resolt o estarien en vies de resoldre's; que, en definitiva, la torxa de la cultura activa la prendrien les institucions.

D'entrada, l'aparició de la revista fou molt celebrada.²⁶ *L'Estrof* se situa a la vora d'altres revistes contemporànies com *Faig*, *Quaderns Crema*, *Quaderns de Ponent*, *Els Marges* i la balaguerina *Escrivim a les parets* per citar només les que més hi coincidien amb idees i/o contingut. Aquest cop, a banda de la possibilitat de subscriure's a la revista, els membres del grup no només en fan de promotors i venedors sinó que connecten ja amb els circuits de distribució d'algunes llibreries de Girona, Tarragona i Barcelona.

Per al grup *L'Estrof* va ser un darrer cartutx, el definitiu. Van voler condensar en un producte molt elaborat i madur tots els plantejaments i idees que havien anat deixant esbossades en les etapes anteriors. Amb un tiratge per número de tres-cents a quatre-cents exemplars, i finançat pels mateixos membres del grup,²⁷ des del primer número fins al darrer destaca per ser un producte estèticament acurat, de disseny agradable i molt reeixit. Pel que fa al contingut, l'esquema temàtic es mantindrà gairebé fix en els vuit números que es van editar. Una tria determinada que respon del tot als objectius que s'havien plantejat com a programa de treball: fer-ne una plataforma de crítica literària; connectar amb les avantguardes i la cultura d'elit del moment; revisar el passat literari autòcton (culte i popular); incorporar plomes d'arreu dels Països Catalans i donar-les a conèixer, alhora que ells mateixos es

²⁵ La gralla i la dalla: «L'Estrof, una revista de poesia de Lleida», in: *Diario de Lérida*, 25-2-80.

²⁶ El primer número es presenta a l'Ateneu Popular de Ponent, el quatre de febrer del vuitanta. La nota que acompanya la circular informativa de l'acte diu: «[...] voldríem recomanar a tots els socis, d'una manera especial, l'assistència a la presentació d'aquesta revista i la lectura poètica que l'acompanya per la importància del grup La gralla i la dalla, un nucli de poetes lleidatans que en un ambient cultural tan desolat com el que sofreix la nostra ciutat, s'esforcen per trobar camins nous d'autenticitat i renovació en aquest camp de la literatura. Enfront de la colonització cultural a la qual ens condemna la televisió i enfront uns valors purament consumistes que segrega l'actual civilització, creiem que el suport decidit a aquest tipus d'iniciatives i d'esforços com el de La gralla i la dalla constitueix una petita però important aportació a un nou tipus de societat i de relacions humanes.»

²⁷ Per a alguns números compten amb petites subvencions indirectes de l'Ajuntament de Lleida i del Departament de Cultura de la Generalitat.

donaven a conèixer en un context de més ampli abast com a escriptors. A l'hora de plasmar aquests objectius en seccions, en decideixen quatre de fixes: Manifest; Lectura; Escriptura, i Poetes.

El Manifest obria a tall de salutació cada número. En l'editorial signada pel director — un graller diferent cada número — es recollien, sovint a manera de proclama reivindicativa, amb un contingut crític, punyent i compromès, la inquietud del grup sobre la problemàtica i el desenvolupament de l'ambient cultural a Lleida. Des d'aquest espai denunciaven la immobilitat de la societat privada que comença a ser benestant, a implicar-se a crear infraestructures d'edició i difusió dels autors locals, alhora que increpen les autoritats per la manca de decisió a potenciar-les.

En l'apartat Lectura, s'hi inclouen articles d'anàlisi, crítica i investigació de la tradició literària de Ponent, la llunyana i la més immediata; ressenyes de lectures d'autors d'avantguarda universals i articles d'assaig al voltant dels diferents corrents poètics contemporanis. En aquesta secció van aparèixer articles de recerca que ara són de consulta imprescindible com: «La Renaixença lleidatana i la poesia», de Josep Borrell;²⁸ «Mensaje o el lluïment leridano», de Francesc Pané;²⁹ «La novella policíaca i Rafael Tasis un iniciador», de Ramon Miró,³⁰ etc.

Escriptura i Poetes són dues seccions de creació literària. Hi recullen l'obra tant d'escriptors coneguts com d'estudiants que tot just assajaven de fer versos o prosa. En aquestes planes hi van viure textos de Joan Brossa, Rosa Fabregat, Jaume Pont, Guillem Viladot, Jordi Pàmias, M. Mercè Marçal, etc. a més de tots els membres de l'equip de redacció.

Vist en conjunt, la revista és, com a projecte, una iniciativa única a Lleida, amb reminiscències — salvant totes les distàncies temporals i circumstancials — a propostes anteriors com *Vida Lleidarana* (1926-1928), *Art* (1933) i *Labor* (1953-1959). Diferències clares d'intencions i contingut les separen, però. *L'Estrof*, amb tot, es ressent dels problemes que ells denunciaven constantment: la manca, en general, del costum d'escriure i investigar per publicar. El dèficit més evident de la revista és la nòmina d'escriptors col·laboradors que va provocar massa sovint una reiteració constant dels mateixos autors, en especial dels propis membres de La gralla. Un perill aquest contra el qual ja s'havia pronunciat Borrell i en el primer escrit de

²⁸ Treball publicat en tres parts als Estrof 2, 3 i 4.

²⁹ Vegeu *L'Estrof*, 3 (tardor 1980), p. 39-45.

³⁰ Vegeu *L'Estrof*, 7 (tardor-hivern 1982), p. 55-66.

salutació: *L'Estrof* no volia ser la «revista del grup», feta pel grup. Ja cap al final, anava abocada a ser-ho.

Actualment, ells mateixos reconeixen que la revista fou més valorada fora d'aquí que a Lleida mateix. A tall d'exemple, al 1983 es comença a editar al Baix Vinalopó una revista de característiques semblants, *La Rella*. A la presentació del primer número editorial, el director recorda *L'Estrof* i li reconeix el paper que té de model per a la seva publicació.³¹

L'Estrof publica el darrer número la tardor de 1985. Els motius que provoquen l'abandonament del projecte són diversos. Uns de caire personal, com la mort de Toni Castellseguer que enfonsa anímicament la resta del grup; el casament d'Esteve Mestre, cosa que fa que aquest s'allunyi també dels seus companys. Els altres, tal vegada les raons definitives del desenllaç, són d'indole més pragmàtica, com ara l'augment progressiu i constant dels costos de la revista, costos que suportaven pràcticament amb les seves aportacions particulars. En el darrer Manifest, en aquest sentit, fan pública la seva renúncia a continuar editant *L'Estrof* i la seva resistència a demanar ajuts econòmics substanciosos ja que «[...] hem tingut clar malauradament que aconseguir la tranquil·litat editorial de la revista volia dir la servitud ideològica.»³²

Amb la fi d'aquest projecte editorial es desfà també definitivament «La gralla i la dalla». Tanquen un període d'onze anys d'activisme i d'intents de mantenir la torxa en el camp de la producció poètica local. Una iniciativa que després d'ells no tornarà a reprendre cap altre grup. Dels contemporanis seus amb qui van començar, Ponent s'havia disgregat ja i només Miquel Àngel Tena continuava en el món de la cançó com a professional; el director de L'Esquella Teatre havia acceptat quatre anys enrera una proposta del nou equip municipal democràtic per convertir el seu somni teatral en una Aula Municipal de Teatre. Els esquellaires foren, tal vegada els únics que van abandonar la seva trajectòria «de combat» amb la possibilitat de crear una infraestructura artística i una dinàmica social en aquest sentit. «La gralla» també ho havia pretès tot al llarg de la seva vida com a grup, però, no hi van reeixir.

³¹ *La rella*, Baix Vinalopó: octubre 1983. A l'editorial llegim: «[...] vaja el nostre reconeixement més sincer per a *L'Estrof*, revista quadrimestral de poesia, editada a Lleida, i coordinada tan magníficament pel grup La gralla i la dalla. En tot moment ens ha servit de model a seguir. Potser és una de les millors revistes literàries que s'editen als PPCC».

³² Josep Borrell: «Vuitè manifest. Encara un vuitè manifest, o darrer comunicat?», in: *L'Estrof*, 8 (tardor-primavera 1985), p. 15.

El destí, les circumstàncies i la dinàmica política han fet que allò que no van poder fer com a grup ho acabessin aconseguint com a individualitats, si més no els dos fundadors de La gralla. En efecte, una dècada més tard, tots dos tenen càrrecs de govern o de decisió que els permet incidir directament en els aspectes de vertebració sociocultural i d'infraestructures culturals que havien denunciat des de les pàgines de *L'Estrof* i sobre els quals havien anhelat poder actuar.

Thomas Eufinger (Frankfurt am Main)

Bibliografía de 230 llibrets en català d'obres musicals dels segles XIX i XX

En la seva «Introducció» a la quarta part de la publicació *Dotze anys d'investigació: tesis i tesines sobre llengua i literatura catalanes (1981-1992)*¹ Vicent Simbor Roig, avaluant els temes que els autors de tesis i tesines han escollit en el camp de la «Literatura contemporània» catalana, posa de relleu, com el període de 1789 a 1892 «és el que manté a hores d'ara uns buits bibliogràfics més amplis i d'urgent atenció» (p. 67) i afegeix que el «teatre és segurament el gènere més oblidat dels estudis universitaris» (p. 68).

El corpus de textos al qual volem atreure l'atenció amb la següent bibliografia és encara molt més oblidat que el teatre *strictu sensui* no sols als estudis universitaris. Com a exemple: en els 11 volums de la magna *Història de la literatura catalana* (Barcelona: Ariel 1984-88) es dediquen poquíssimes pàgines al gènere.² És veritat que es tracta d'un gènere literari menor - o el text, poètic o prosaic, que acompanya obres musicals - però la xifra de 230 textos (que segurament no són tots els que una recerca prolongada podria treure a llum) és prou impressionant com per començar a incorporar aquest corpus a l'atenció dels investigadors de la literatura catalana.

La llista següent consigna els textos catalans d'obres musicals, és a dir d'obres dramàtiques que van acompanyades totalment o parcialment de música. Es tracta d'obres en català en les quals només excepcionalment un personatge canta o parla en una altra llengua (espanyol, francès, etc.). Consignem els títols i subtítols i els noms dels autors i compositors sense normalitzar, tal com ens els donen els llibrets originals o els catàlegs bibliogràfics consultats. Només unifiquem quan hi ha varies grafies. Els noms dels teatres d'estrena s'han adaptat als noms d'avui si encara existeixen o si els

hem trobat citats en obres catalanes sobre teatre. Per a la ubicació del llibret ens hem limitat a mencionar la Biblioteca Nacional de Catalunya (a Barcelona) o la BNE (a Madrid) si s'hi trobava, cosa que no significa que no es trobi encara en altres llocs. Les obres amb ubicació BNC han estat totes consultades. Les obres amb ubicació BNE es citen segons el *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, 3 volums, Madrid: Ministerio de Cultura, 1991.

En un apèndix consignem unes 70 obres més que hem trobat citades en diferents publicacions; són textos d'obres musicals els quals en la majoria dels casos no deuen haver estat publicats com a llibret. Aquest apèndix pot servir, en tot cas, per a continuar la recerca de més llibrets o de manuscrits. També caldrà revisar els fons existents de partitures per extreure'n la part escrita. La bibliografia següent no pretén més que posar a disposició modestament una primera enumeració del que es conserva d'aquests textos.

Abreviacions:

BNC: Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona

BNE: Biblioteca Nacional de España, Madrid

s.a.: sense any

s.i.: sense indicació de l'impressor

s.l.: sense lloc

Ubi: Ubicació

Estr: Estrena

Abad Monzo, Miquel: ¡Per fí te veig. Verge dels Desamparats!. Comedia lírica valenciana en dos actes i en vers. Música: Francesch Lozano Graullera. Estr: Teatro del Patronato, 2.5.1948. València, Mater Desertorum, 1971. Ubi: BNE: T/44.181.

Albanell Vilas, Joaquim: Los bandolers. Sarsuela en dos actes y en vers. Música: Lluís G. Jordá. Vic, Tip. y Librería Católica de Sant Joseph, 1897. Ubi: BNC: A-393 i BNE: T/14.695.

Albanell Vilas, Joaquim: La caritat. Sarsuela històrica en un acte y en vers. Música: Eusebi Bosch. Estr: Lo Teatro Catòlic. Barcelona, Biblioteca Regional, 1901. Ubi: BNC: A-I fol.

¹ A cura de Manuel Pérez Saldanya i iniciat per Tilbert Dídac Stegmann, València: Universitat de València, Servei de Publicacions, 1993, ISBN 84-370-1411-5.

² Vol. 7, p. 484-6; vol. 8, p. 440-4; vol. 9, p. 198-9.

Albanell Vilas, Joaquim: Los Pastorets nous. Drama biblich en tres actes y en vers. Música: Joseph Ribera. Vic, Imp. Católica de Sant Joseph, 1895. Ubi: BNC: A 90, 8°.

Alcoverro Carós, Joseph: La Competencia. Sarzuela en un acte y en vers. Música: Juliá Vilaseca. Estr: Sant Andreu de Palomar, Circol Católich, 29.1.1899. Barcelona, Biblioteca de La Talfá Catalana, 1899. Ubi: BNC: A-138.

Altimira, Francisco de Asís: Una cita á las foscas ó sia Per fondo que's fassi'l foch, lo fum sempre respira. Juguèt lírich catalá pera tres personas. Música: Francisco de Asís Altimira. Barcelona, Imp. de Narciso Rodriguez, 1866. Ubi: BNC: A-3, 8°.

Altimira, Francisco de Asís: Qui no vulga pols, que no vaigi a l'era ó siga L'Escombraire. Juguèt catalá a tres personas. Música: Francisco de Asís Altimira. Barcelona, Imp. de Ramírez, s.a. Ubi: BNE: T/13.645.

Altimira, Francisco de Asís: El soldado y la criada. Juguete bilingüe. Música: Francisco de Asís Altimira. Barcelona, Imp. de Jacinto Sánchez, 1863. Ubi: BNE: T/23.604.

Anfruns de Gelabert, María: La tía d'Antilles. Comedia bilingüe en tres actes i en prosa. Música: María Teresa Alsina de Barasoain. Estr: Cornellà de Llobregat, Patronato Obrero, 8.12.1933. Barcelona, Graf. Bachs, 1966. Ubi: BNE: T/40256 i T/40.257.

Angeles, José i Burgos, Enrique: Avans de la prosesó. Sainete líric, bilingüe, en un acte y tres cuadros, en prosa. Música: José Fayós. Estr: València, Teatre de la Princesa,³ 22.3.1901. València, Imp. Vda. de Emilio Pascual, 1901. Ubi: BNC: A-417 i BNE: T/22.626.

Angeles, José: Cambiar d'estat. Choguet líric, bilingüe en un acte, en pròsa y vers. Música: José Bellver. Estr: Barcelona, Teatro Eldorado, 23.5.1901. València, Vda. de Emilio Pascual, 1901. Ubi: BNC: A-417 i BNE: T/22.722.

³ Vegeu Sirera, Josep Lluís: El Principal de València, Barcelona, 1984, p. 79.

Arimon, Joaquín i Vidal Valenciano, Eduart: Lo somni daurat. Zarzuela en dos actes y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès,⁴ 22.3.1872. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1872. Ubi: BNC: A-14, 8° i BNE: T/24.281.

Artís Balaguer, Avelí: Vilacalmosa. Farsa lírica en dos actes. Música: Carles Oro. Barcelona, Imp. de Salvador Bonavía, 1910. Ubi: BNE: T/22.636.

Asmarats, Joseph: Els plats trencats. Sarsueleta còmica en un acte. Música: Joseph J. Verdaguer. Estr: Barcelona, Cine Teatre, agost del 1911. Barcelona, Salvador Bonavía, s.a. Ubi: BNC: A-182, 8°.

Aulés, Eduardo: Dos carboners. Judici verbal en un acte y en vers. Música: Francisco Pérez-Cabrero. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 18.8.1877. Barcelona, Librería de Eudalt Puig, 1877. Ubi: BNC: 6 IV C.1 i BNE: T/25.267.

Aulés, Eduardo: La mar vella. Passatemp còmic-líric en un acte y en vers. Música: Clèment Cuspiner. Barcelona, Establiment Tipografich Al Timbre Imperial, 1885. Ubi: BNC: A-46, 8° i BNE: T/13.634.

Balaguer, Víctor: Don Joan de Serrallonga. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 187?. Barcelona, Manero editor, 1868. Ubi: BNC: 83-4°-69.

Barchino, Paco: ¡La caraba!. Sainet líric en un acte y en prosa. Música: J. Sánchez Roglá. Estr: València, Teatro Regional, 8.10.1926. València, Imp. de Manuel Pau, 1926. Ubi: BNC: A-375, 8°.

Barchino, Francisco: El pardalót de San Chuán. Fuga volaora valenciana en set picotaes. Música: Vicent Gallego. Estr: València, Salón Novedades, 19.2.1932. València, Imp. Moliner, 1928. Ubi: BNC: A-378, 8°.

Baró, Teodoro: Pardalets al cap. Joguina lírica en un acte. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatro del Circo, 1871. Barcelona, Imp. de Salvador Manero, 1871. Ubi: BNC: A-50, 8°.

⁴ Vegeu Curet, Francesc: Història del teatre català, Barcelona, 1967, p. 171.

- Basas, Luis: Lo espardeñé. Tonadilla a dúo. Primera y segunda parte. Música. Luis Basas. Barcelona, Imp. de la Publicidad de Antonio Flotats, 1858. Ubi: BNC: A-3, 8°.
- Benejam Vives, Joan: Foc y fum. Quadro de costums en tres actes i vers. Música: Fransech Rosello. Ciutadella, Tip. del Sagrado Corazón de Jesús, s.a. Ubi: BNC: A 446/7.
- Brasés, Andreu: De dotse a una. Pasatje líric bilingüe en un acte y en vers. Música: Joseph Rivera. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 15.11.1871. Barcelona, Imp. de Salvador Manero, 1871. Ubi: BNC: A-34.
- Burgas, Josep: Lliga de protestants o El de la reforma. Sainete en un acte, dividit en tres quadros. Música: Eusebi Bosch Humet. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli:⁵ 9.2.1926. Barcelona, La Escena Catalana, any IX (segona part), 1926, n.º 201, Llibrería Bonavia, 1926. Ubi: BNC: A-VIII.
- Campmany Pahissa, Narcís i Molas, Joan: Lo cant de la Marsellesa. Sarsuela en tres actes y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 6.6.1877. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1877. Ubi: BNC: A-36, 8°.
- Campmany Pahissa, Narcís i Molas, Joan: Las Cuas. Sarsuela en dos actes y en vers. Música: Joan Rius. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 26.8.1876. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1876. Ubi: A-36, 8°.
- Campmany Pahissa, Narcís: De la Terra al Sol. Viatje fantástich inverosimil, bufo, ballable y de gran espectacle en 3 actes y 11 quadros, en prosa y vers escrit baix idea de Julio Verne. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre Tívoli, 23.8.1879. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1879. Ubi: BNC: A-36, 8°.
- Campmany Pahissa, Narcís: ¡¡Dorm!! Juguèt cómic-híric en un acte y en vers. Música: Joan Rius. Estr: Barcelona, Teatre Novetats,⁶ 15.5.1876. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1876. Ubi: BNC: A-33.

⁵ Vegeu Curet, Francesc: Història del teatre català, Barcelona, 1967, p. 171.

⁶ Vegeu Curet, Francesc: Història del teatre català, Barcelona, 1967, p. 171.

- Campmany Pahissa, Narcís: L'esca del pecat. Juguèt híric en un acte y en vers. Música: Joseph T. Vilar. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 27.10.1871. Barcelona, Imp. de Salvador Manero, 1871. Ubi: BNC: A-33.
- Campmany Pahissa, Narcís: Laura. Entremés cómic-híric en un acte y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatro Español, 18.4.1885. Barcelona, Arxiu Central Líric-Dramàtic de Rafel Ribas, 1885. Ubi: BNC: A-33, 8° i BNE: T/3.333.
- Campmany Pahissa, Narcís: La lluna en un cove. Sarsuela en un acte y en vers. Música: Joseph Teodor Vilar. Estr: Barcelona, Teatre Novetats, 18.5.1871. Barcelona, Establiment Tipogràfic de Salvador Manero, 1881. Ubi: BNC: A-33, 8°.
- Campmany Pahissa, Narcís: Lo metje dels gegants. Sarsuela en un acte. Música: Cosme Ribera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 17.8.1874. Barcelona, Arxiu Central Líric-Dramàtic de Rafael Ribas, 1879. Ubi: BNC: A-33.
- Campmany Pahissa, Narcís: Pensa mal y no errarás. Zarzuela en dos actes y en vers. Música: Francisco Vidal. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 7.8.1865. Barcelona, Establiment Tipogràfic dels Suc. de N. Ramírez y C., 1880. Ubi: BNC: A-34, 8°.
- Campmany Pahissa, Narcís: Petaca y boquilla. Juguèt cómic-híric en un acte y en prosa. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre Novetats, 4.3.1880. Barcelona, Arxiu Central Líric-Dramàtic de D. Rafel Ribas, 1880. Ubi: BNC: A-35, 8° i BNE: T/12.592.
- Campmany Pahissa, Narcís: ¡¡La por!! Sarsuela en un acte y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre Novetats, 7.4.1877. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1877. Ubi: BNC: 6 IV C. 9/19.
- Campmany Pahissa, Narcís: La prometensa. Juguèt híric-dramàtic, en un acte y en vers. Música: Joseph Teodor Vilar. Estr: Barcelona, Teatre Novetats, 24.5.1870. Barcelona, Eudalt Puig, 1870. Ubi: BNC: A-33, 8°.
- Campmany Pahissa, Narcís und Molas, Joan: Lo Rellotje del Montseny. Sarsuela fantástica y d'espectacle en quatre actes, catorse quadros y en

- vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 24.7.1878. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1878. Ubi: BNC: 36, 8°.
- Campmany Pahissa, Narcís und Brasés, Andreu: Los set pecats capitals. Sarsuela fantástica-comica-lírica-dramática en 4 actes y en vers. Música: Joan Rius. Estr: Barcelona, Teatro de Novedades, 27.2.1875. Barcelona, Llibrería de Eudalt Puig, s.a. Ubi: BNC: A-I, fol. i BNE: T/46.688.
- Campmany Pahissa, Narcís: Lo vano de la roseta. Sarsuela en un acte y en vers. Música: Dionis Trullás. Estr: Barcelona, Teatre Novetats, 30.3.1876. Barcelona, Arxiu Central Líric-Dramàtic de Rafel Ribas, 1876. Ubi: BNC: 83-8°-1890 i A-33,8°.
- Campos Martí, José: Un flamenco d'Alboraya. Zarzuela bilingüe en un acto y en verso. Música: Rigoberto Cortina. Estr: València, Teatre Ruzafa,⁷ 6.2.1885. València, Imprenta y Llibrería de Ramón Ortega, 1885. Ubi: BNE: T/5.916.
- Campos Martí, José: El gallet de Favareta. Juguete cómico-lírico bilingüe en un acto y en verso. Música: Vicente Peydró. Estr: València, Teatre Apolo,⁸ 1892. València, Imp. de San José, 1896. Ubi: BNC: A-136 i BNE: T/1.713.
- Canals, Josep: Marió. Idili en un acte. Música: Eusebi Folquer. Estr: Martorell, Teatro El Progreso, 25.12.1934. Martorell, s.i., 1934. Ubi: BNE: T/33.590.
- Capdevila Vilallonga, Lluís i Mora, Víctor: Canço d'amor i de guerra. Música: Rafael Martínez Valls. Estr: Barcelona, Teatre Nou, 16.4.1926. Barcelona, Catalunya Teatral, any III, Núm. 61, Llibrería Millà, 1934. Propietat de Thomas Eufinger.
- Capella, Jacinto: Barcelona, al dia. Capritxo comich-líric en un acte. Música: Eveli Burrull. Estr: Barcelona, Teatre de Novetats, 29.9.1904. Barcelona, F. Badia, 1904. Ubi: Propietat de Thomas Eufinger.

⁷ Vegeu també Sirera, Josep Lluís: El Principal de València, Barcelona, 1984, p. 79.

⁸ Idem, p. 79.

- Carcassó, Juliá: Alí-oli. Humorada cómico-lírica en un acte y en vers. Música: Francisco Pellicer. Estr: Barcelona, Teatro Jardín Español, 4.8.1894. Barcelona, Imp. de Simón Alsina y Clós, 1894. Ubi: BNE: T/13.660.
- Carner, Josep: Canigó. Opera en tres actos. Música: Antonio Massana. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 21.5.1953. Barcelona, La Voz de su Amo, 1961. Ubi: BNE: M/5.900, 35. També imprès a: Carner, Josep: Obres completes, Barcelona: Editorial Selecta, 1968, p. 1159-1209.
- Carner, Josep: Canigó. Poema heróic de Jacinto Verdaguer, adaptació a la escena en tres actes d'en Josep Carner. Música: Jaume Pahissa. Figueres, 1910. Barcelona, Llibrería Científic y Literaria de Josep Agustí, 1910. Ubi: BNE: T/45.961. També imprès a: Carner, Josep: Obres completes, Barcelona: Editorial Selecta, 1968, p. 1159-1209.
- Carner, Josep: El comte L'Arnau. Visió llegendària en quatre quadres. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal,⁹ 1905. Barcelona, Imp. Henrich y C., 1905. Ubi: BNC: A-234. També imprès a: Carner, Josep: Obres completes, Barcelona: Editorial Selecta, 1968, p. 1137-1142.
- Carner, Josep: «El giravolt de maig. Música: Eduard Toldrà. Estr: Barcelona, Palau de la Música Catalana, 27.10.1928», in: Josep Carner: Obres completes. Barcelona, Edit. Selecta, 1968. Ubi: BNE: 7/74.712.¹⁰ També imprès a: Carner, Josep: Obres completes, Barcelona: Editorial Selecta, 1968, p. 1211-1247.
- Carner, Josep: Lo miracle del Tallat. Llegendària de Poblet en 3 quadros. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 1905. Barcelona, Imprenta Henrich, 1905. Ubi: BNC: A-234. També imprès a: Carner, Josep: Obres completes, Barcelona: Editorial Selecta, 1968, p. 1155-1158.
- Carrión, Ambrosi: Els esclops de la sort. Rondalla per a infants en un próleg, dos actes i tres quadres. Música: Eusebi Bosch Humet. Barcelona, Imp. d'Art, 1915. Ubi: BNE: T/44.821.

⁹ Vegeu Curet, Francesc: Història del teatre català, Barcelona, 1967.

¹⁰ Idem.

- Casademunt, Joan Manuel: Societat familiar o Tenorios y castanyas. Sainet lírich-bilingüe en un acte y tres quadros. Música: Jaume Biscarri. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 31.10.1900. Barcelona, Biblioteca de Lo Teatro Regional, 1901. Ubi: BNC: A-152 i BNE: T/16.109.
- Casp, Xavier: Vinatea. Opera en tres actes. Música: Matilde Salvador. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 19.1.1974. València, Art Gráf. J. Mari Montañana, 1975. Ubi: BNE: T/49.495.
- Chirivella, Pedro: Día de próba. Pas de comédia, líric, bilingüe, en un acte y en vers. Música: Julián Benlloch. Estr: València, Salón Novedades, 11.1.1909. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1920. Ubi: BNE: T/28.184.
- Chirivella, Pedro: El gobernador del páti. Disparate cómico-lírico, bilingüe, en un acto, dividido en tres cuadros y en prosa. Música: Julián Benlloch. Estr: València, Teatre de la Princesa, 7.12.1909. València, Imp. Com. de V. Gallego, 1910. Ubi: BNC: A-418, 8°.
- Chirivella, Pedro: Tot debaes. Passatemps líric, en un acte y en vers. Música: Julián Benlloch. Estr: València, Salón Novedades, 13.11.1908. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908. Ubi: BNE: T/28.186.
- Clavé, José Anselmo: L'aplech del Remey. Zarzuela bilingüe de costumbres catalanas en dos actos y en verso. Música: José Anselmo Clavé. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 30.12.1858. Barcelona, Establ. Tip. de la Viuda e Hijos de Gaspar y Comp., 1864. Ubi: BNE: T/47.137.
- Coll Britapaja, José: L'Angeleta y l'Angelet. Sarsuela cómica en dos actes. Música: José Coll y Britapaja. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 15.3.1879. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1879. Ubi: BNE: T/8.050.
- Coll Britapaja, José: Las cent donzellas. Zarzuela bufa en tres actes. Música: José Coll y Britapaja. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 5.4.1873. Barcelona, Imp. de Salvador Manero, 1873. Ubi: BNE: T/24.285 i T/1.753.
- Coll Britapaja, José: La fantasma groga. Caricatura romántich-caballeresca en tres actes y cuatro cuadros. Música: P. Lacombe. Estr: Barcelona, Teatre

- del Circ Barcelonès, 28.11.1873. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1876. Ubi: BNE: T/12.969.
- Colomer, Conrat: Las campanetas. Joguina en un acte y en vers. Música: Joseph Ribera. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 13.2.1873. Barcelona, Archivo Central Lírico-Dramático, 1873. Ubi: BNE: T/24.361.
- Colomer, Conrat: Lo célebre Maneja. Sarsuela bufa en un acte y en prosa. Música: Pérez Cabrero. Barcelona, Lo Teatro Regional, 1897. Ubi: BNE: T/3.346.
- Colomer, Conrat: Lo pou de veritat. Sarsuela fantástica semi-seria en tres actes dividits en sis cuadros y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 20.2.1875. Barcelona, Archiu Central Líric-Dramátich, 1875. Ubi: BNE: T/24.365.
- Colomer, Conrat: Primer jo... Sarsuela en un acte y en vers. Música: Joseph Ribera. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 24.3.1873. Barcelona, Imp. de Salvador Manero, 1872. Ubi: BNE: T/24.377.
- Colomer, Conrat: Lo somni de la Ignocència. Sarsuela en un acte. Música: Urbano Fando. Estr: Barcelona, Teatre Jardí Espanyol, 5.6.1895. Barcelona, Biblioteca de Lo Teatro Regional, 1895. Ubi: BNE: T/12.678.
- Colomer, Conrat: Verdalet pare y fill del comers de Barcelona. Sarsuela en dos actes. Música: Urbano Fando. Estr: Barcelona, Teatre Jardí Espanyol, 26.5.1896. Barcelona, Biblioteca de Lo Teatro Regional, 1896. Ubi: BNC:T/2.204.
- Coma, Abelardo: Lo diari d'en Brusi. Juguet cómich-líric, inverossimil y bilingüe en un acte y en vers. Música: Abelardo Comas. Estr: Tarragona, Teatre de L'Ateneu, 8.10.1876. Ubi: Propietat de Thomas Eufinger.
- Còsta y Garriga, Josèp: Lo Allotjat. Sarsuela en un acte y en vers. Música: M.T.y S. . Estr: Manresa, Joventut Catòlica, 1.4.1888. Manresa, Imp. de Sant Josèp, 1899. Ubi: BNC: A-138.

- Cuduñet Guix, Jaume: El Messies Llibertador o Els pastorets de Betlem. Melodram pastoril en 5 actes i 7 quadres. Música: Lluís Alemany, Barcelona: Tip. Ribó, 1951. Ubi: BNE: V/c° 2.299, 13 i V/C° 2.299, 12.
- Duch Salvat, Eugeni: L'ou com balla. Revista barcelonina en un acte, dividit en vuit quadros. Música: Enric Nogués und Josep María Torrens. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 28.11.1922, Barcelona: Salvador Bonavia, 1922. Ubi: BNE:T/28.215.
- Duró Gili, Joseph: La rosa de Jericó. Epissodis bíblichs en vers, en un prólech, tres actes y un epílech dividits ab onze quadros. Música: Rossendo Molera, Barcelona: Biblioteca L'Escon, 1910. Ubi: BNE: T/18.423.
- Duró Gili, Joseph: Vidamor. Rondalla en tres actes y deu quadros. Música. Rossendo Molera. Barcelona, Biblioteca L'Escon, 1910. Ubi: BNE: T/22.886.
- Enrich, Miquel: Camí d'estels. Poema dramatic en nou quadres repartits en quatre actes. Música: Joan Vidal i Roda. Estr: Barcelona, Teatro de La cort Angèlica de Sant Lluís Gonçaga» de Gracia. Barcelona, Biblioteca L'Escon, 1916. Ubi: BNE: T/29.205.
- Escalante, Eduardo (pare, 1834-1895): ¡Als lladres!. Zarzuela valenciana en un acto y en verso. Música: Benito Monfort. Estr: Teatro del Circo, 19.9.-1874. València, Juan Mariana y Sanz, 1874. Ubi: BNE: T/9.921 i T/24.653.
- Escalante, Eduardo (fill, 1854-1921): Les Barraques. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros. Música: Vicente Peydró. Estr: València, Teatre de la Princesa, 10.11.1899. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1900. Ubi: BNE: T/15.408 i T/22.868.
- Escalante, Eduardo (fill, 1854-1921): La chent de tró... Sainete lírico en un acto dividido en tres cuadros y en verso. Música: Vicente Peidró. Estr: València, Teatre de la Princesa, 2.12.1898. València, Sociedad de Autores Españoles, 1900. BNE: T/15.958.

- Escalante, Eduardo (fill, 1854-1921): Plors y alegrías. Zarzuela bilingüe en un acto, dividido en tres cuadros, en verso. Música: Salvador Giner. Estr: València, Teatre Apolo, 9.11.1906. València, Sociedad de Autores Españoles, 1907. Ubi: BNE: T/22.710.
- Escalante, Eduardo (fill, 1854-1921): El presilari. Drama lírico en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso. Música: Vicente Peidró. Estr: Teatre de la Princesa, 14.5.1901. València, Sociedad de Autores Españoles, 1907. Ubi: BNE: T/22.862.
- Escalante, Eduardo (fill, 1854-1921): Quintos y reganchaors. Zarzuela bilingüe en dos actos y en verso. Música: Vicente Peidró. Estr: València, Teatre Ruzafa, 21.12.1888. València, Antigua Librería de Juan Mariana y Sanz, 1889. Ubi: BNC.
- Escalante, Eduardo (fill, 1854-1921): El Roder. Zarzuela cómico-dramática bilingüe, en un acto, dividido en tres cuadros, en verso. Música: Salvador Giner. Estr: València, Teatre Apolo, 18.10.1905. València, Sociedad de Autores Españoles, 1905. Ubi: BNE: T/22.885.
- Fando, Urbano: Lo príncep del Congo. Sarsuela bufa, en un acte y 5 cuadros. Música: Urbano Fando. Estr: Barcelona, Teatre Jardí Espanyol, 13.7.1894. Barcelona, Imp. de Simon Alsina y Clos, 1894. Ubi: BNE: T/3.365.
- Fernández, Manuel: Que és gran Barcelona. Revista cómic-líric-ballable en un acte, cinc quadres, dos sub-quadres i dos apoteosis. Música: J.A. Martínez. Estr: Barcelona, Teatre Comic, 8.7.1922. Barcelona, Publicacions Ráfols, s.a. Ubi: Propietat de Thomas Eufinger.
- Ferrer, José: El barbé. Pieza bilingüe. Música: Francisco Vidal. Barcelona, Imp. de la Publicidad, a cargo de Antonio Flotats, 1858. Ubi: BNE: T/2.041 i T/27.308.
- Ferrer, José: La mistaira. Juguet líric catalá. Música: Francisco Vidal. Barcelona, Imp. de Joaquín Bosch, 1857. Ubi: BNE: T/2.055, T/2.094 i T/45.596.

- Ferrer Codina, Antón: Barbers de Saló. Sarsuela en un acte. Música: Francisco Salvat. Barcelona, Tip. de Francisco Badia, 1898. Ubi: BNC: A 122, 8°. i 83-8-20198.
- Ferrer Codina, Antón: Celos de un Rey. Sarsuela en un acte. Música: Whifeflparry. Barcelona, Arxiu Central Lirich-Dramatic Rafel Ribas, 1883. Ubi: BNC: 83-8an-20.200.
- Ferrer Codina, Antón: Un debut. Sarsuela en dos actes y en prosa. Música: Urbano Fando. Estr: Barcelona, Teatre Jardí Espanyol, 5.6.1896. Barcelona, Francisco Badia, impresor, 1896. Ubi: BNC: 83-8-20198.
- Ferrer Codina, Antón: Lo suplici de Tántalo. Sarsuela en dos actes. Música: Joan Manent. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 27.10.1900. Barcelona, Imprempta F.Badía, 1900. Ubi: BNC: 83-8°-C 81/5.
- Ferrer Fernández, Joseph Antoni: Los catalans en Africa (a: Al Africa minyons, b: Ja hi van al Africa, c: Minyons, ja hi som, d: Ja tornen). Crònica dramàtica dels voluntaris de Catalunya. Música: Francisco Porcell und Francisco Llampallas. Estr: part a: 14.11.1860, part b: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 24.1.1861. Barcelona, Imp. de la Publicitat de Antoni Flotats, 1860. Ubi: BNE: T/10.477, T/19.879, T/19.926, T/24.868 i T/24.720.
- Figueras Ribot, Francisco und de Boter, Francesch: Els entremaliats. Sarsuela còmica en un acte. Música: Francesch Salvat Vilaseca. Estr: Barcelona, Teatro Principal, 2.10.1907. Barcelona, Imp. de Salvador Bonavia, 1910. Ubi: BNE: T/21.798.
- Figueras Ribot, Francisco: La llissó de dibuix. Sarsuela en un acte y en prosa. Música: Urbano Fando. Estr: Barcelona, Teatre Jardí Espanyol, 11.7.1896. Barcelona, Francisco Badía, Imp., 1896. Ubi: BNE: T/18.727.
- Figuerola Aldrofeu, Manuel: La conquista del papá. Juguet còmic-hlirich en un acte y en vers. Música: Salvador Raurich. Estr: Barcelona, Teatre Gran Vía, 30.11.1893. Barcelona, Librería Espanyola de López, editor, s.a. . BNE: T/12.588.

- Folch, Josep Marí: La princesa i el pastor. Rondalla en dos cuadros. Música: Net Blai. Estr: Sant Boi del Llobregat, Centre Estiuenc Sant Jordi, 24.9.1918. Barcelona, Bagaña, 1924. Ubi: BNE: T/33.443.
- Forga Clará, Ricardo: ¡El somni d'un angel!. Visió en un acte y tres cuadros. Música: Pere Picó. Estr: Barcelona, Centro de Cultura Social Popular de la Parroquia de la Concepción de Barcelona, 16.5.1920. Barcelona, Tallers Grafics del DiARIO DEL Comercio, 1920. Ubi: BNE: T/26.691.
- F.P.B.: La rialla: Joguina còmica-lírica en un acte y en vers. Música. M.T.S. . Estr: Manresa, Teatre de la Joventut Catòlica, 1.9.1887. Manresa, Imp. de Sant Joseph, 1887. Ubi: BNC: A-43.
- F.T. i M. Pbre.: Lo fill pròdich. Dram bíblich-moral, en quatre actes y en vers. Música: Joseph Carbonell. Estr: Girona, Teatro del Centro Católich d'Obrers de Sant Pere de las Presas, octubre del 1886. Olot, Imp. y Llibrería de Joan Benet, 1887. Ubi: BNE: T/5.620.
- García Marco, Nicolás: El tío Boquilla. Sainet en un acte y en prosa. Música: Nicolás García Ibáñez. Estr: Teatro Regional, 5.11.1926. València, Societat de Autors Españols, s.a. . Ubi: BNE: T/28.168.
- Garriga Folch, Pedro: Lo general Bumbum oder Una embaixada moruna. Disparat còmic-hlirich-polítich ab un acte, sis cuadros y en vers. Música: L. Botey. Barcelona, Est. Tip. de La Hormiga de Oro, 1894. Ubi: BNE: T/1.741.
- Gay, Francesc: El misteri de Nadal. Melodrama pastoril en tres actes. Música: Josep Baró. Barcelona, Biblioteca L'Escon, 1927. Ubi: Propietat de Thomas Eufinger.
- Giral, Emili: Les caramelles. Ensaig dramàtic en dos quadros y en vers. Música: Joseph Planas. Vilanova i Geltrú, Imprempta Social de Joseph Ivern Salvó, 1912. Ubi: BNE: T/19.244.
- Gomís Sentís, Manuel: La canço trista. Sarsuela dramàtica en dos actes y tres cuadros. Música: Josep Muset Ferrer. Estr: Vic, Teatre de la Joventut Catòlica, 7.4.1912. Barcelona, Formento del Teatro Católico, 1912. Ubi: BNE: T/32.870.

- Gual, Adrià: Els tres tambors. Canço popular catalana: humorisada per a l'escena en tres quadros. Música: Enric Morera. Barcelona, Imp. Henrich y Comp., s.a. . Ubi: BNC: F83. 8an.3113.
- Guasch Tombas, Arturo: Los gelos de la Coloma o Baralla de dos guapas per un jove comprimit. Parodia en un acte. Música: Carles Oró. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 15.12.1894. Barcelona, Biblioteca de Lo Teatro Regional, 1895. Ubi: BNE: T/9.285.
- Guasch Tombas, Arturo i Dalmases Gil, F.: La Lola. Parodia. Música: Ricardo Giménez. Estr: Barcelona, Teatre Novetats, 21.12.1893. Barcelona, Imp. de Simón Alsina y Clos, 1894. Ubi: BNE: T/2.181.
- Gubert, Pau: Cada hu del seu ofici. Música: Pere Soler. Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1923. Ubi: BNE: T/28.788.
- Guimerà, Àngel: Gala Placidia. Música: Jaume Pahissa. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 1913. En: Guimerà, Àngel: Obres completes, vol. 1, Barcelona, Editorial Selecta, 1975, p. 25-112.
- Guimerà, Àngel: Les monges de Sant Aimant. Música: Enric Morera. En: Guimerà, Àngel: Obres completes, vol. 2, Barcelona, Editorial Selecta, 1978, p. 844-997.
- Guimerà, Àngel: La reina vella. En tres quadres. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 16.1.1908. Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1908.14 Ubi: BNC:A-242. També imprès a: Guimerà, Àngel: Obres completes, vol. 2, Barcelona: Editorial Selecta, 1978, p. 1065-1086.
- Guimerà, Àngel: La resurrecció de Llätzer. Visió en un acte dividit en dos quadres. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 6.3.1907. Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1907.15 Ubi: BNC:A-244. També imprès a: Guimerà, Àngel: Obres completes, vol. 2, Barcelona, Editorial Selecta, 1978, p. 1049-1064.
- Guimerà, Àngel: La Santa Espina. Rondalla en tres actes i sis quadres. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 19.1.1907. En: Guimerà, Àngel: Obres completes, vol. 2, Barcelona, Editorial Selecta, 1978, p. 999-1048.

- Guimerà, Àngel: Titaina. Drama lirich en dos quadros. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 18.1.1910. Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1910. Ubi: BNC: 83-8an 18144. També imprès a: Guimerà, Àngel: Obres completes, vol. 2, Barcelona, Editorial Selecta, 1978, p. 1087-1117.
- Guma, C. (Julio Francisco Guibernau): Lo primer dia. Juguèt cómich-lirich en un acte y en vers. Música: Ricardo Giménez. Estr: Barcelona, Teatre de Novetats, 15.2.1892. Barcelona, López, Editor, Llibrería Espanyola, s.a. . Ubi: BNE: T/12.621.
- Guzmán Guallar, José: Nit d'albaes. Drama lírico en tres cuadros, bilingüe y en verso. Música: Salvador Giner. Estr: València, Teatre de la Princesa, 14.11.1900. València, Imp. de José Peidró, s.a. . Ubi: BNE: T/15.579.
- Hernández-Casajuana, Fausto: Tra-ca-trac. Revista en un acte y uit cuadros. Música: J. Manuel Izquierdo, Cl. Romero, Nicolás García, Pedro Sosa und Miguel Ausensi. Estr: València, Salón Novedades, 10.12.1932. València, Imp. Carceller, 1932. Ubi: BNE: T/31.741.
- Iglesias, Ignasi: La reina del cor. Comedia lírica en un acte. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli (Teatre Líric Català), 17.2.1901. Barcelona, Tip. L'Avenç, 1903. Ubi: BNC: 83.12: C73/5. i BNE: T/18.535.
- Lamote de Grignon, Ricard: La flor. Opera d'infants en set escenes breus. Música: Ricard Lamote de Grignon. Estr: Barcelona, Festa del Comiat, 20.12.1934. Girona, Dalmau Carles Pla, 1935. Ubi: BNE: T/33.456.
- Liern, Rafael María: Dos pichones del Turia. Juguete lírico bilingüe en un acto y en verso. Música: Francisco Asenjo Barbieri. Estr: Teatro de la Zarzuela, 28.11.1863. Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1863. Ubi: BNE: T/22.774.
- Liern, Rafael María: El que fuig de Deu. Juguete bilingüe-cómico-lírico en un acto y en verso. Música: Monfort. Estr: Teatre de la Princesa, 31.1.1874. València, Librerías de Juan Mariana y Sanz, 1878. Ubi: BNE: T/8.310.

- Llurba, Rossend: Pasqua Florida oder Les caramelles. Música: C. Pérez Martínez. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 14.11.1922. Barcelona, Salvador Bonavía, llibreter, 1922. Ubi: BNE: T/28.214.
- Marquina, Eduart: Emporium. Drama líric en tres actes. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 20.1.1906. Barcelona, Fidel Giró, imp., 1906. Ubi: BNC: C 400/1511.
- Martínez, Marcial: Rosaura la gitana. Música: Manuel Gomila Aymerich. Barcelona, Balmes, 1946. Ubi: BNE: T/33.091.
- Masriera, Lluís: Un idili prop del cel oder Pel juny carabasses. Música: Eduard Toldrà. Estr: Barcelona, Teatro Studium, 22.10.1933. Matarò, Imp. Minerva, 1934. Ubi: BNE: T/31.752.
- Massó Torrents, Jaume: La Fada. Drama líric en un acte. Música: Enric Morera. Estr: Sitges, 1897. Barcelona, L'Avenç, 1897 (amb traducció en francès). Ubi: BNC: 83-8°-22839.
- Mestres, Apel·les: La barca. Idili dramàtic. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 23.9.1903. Barcelona, Tipolitografia de Salvat y C., 1903. Ubi: BNC: 83-8an-19851.
- Mestres, Apel·les: Gaziél. Poema dramàtic en tres quadres. Música: Enric Granados. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 27.10.1906. Barcelona, Edicions 62, Antologia catalana, 1969. Ubi: BNC.
- Mestres, Apel·les: En Joan de l'Os. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 27.9.1907. Ubi: BNC.
- Mestres, Apel·les: Picarol. Música: Enric Granados. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 23.2.1901. Barcelona, A. López, 1901. Ubi: BNE: T/16.207.
- Mestres, Apel·les: La Rosóns. Marina dramàtica en un acte. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 22.1.1901. Barcelona, Casa Editorial de Teatre, 1910. Ubi: BNC: 83-8°-C 17/18.

- Mestres, Apel·les: La Viola d'or. Rondalla bosquetana en tres actes. Música: Enric Morera. Estr: Bosch d'en Terrés (Garriga), Teatre de la Naturalesa, 30.8.1914. Barcelona, Imp. J. Santpere, 1914. Ubi: BNC: 83-12°-C27/8.
- Millà, Lluís: La capseta dels petons. Juguet còmic líric. Música: Joseph Guarro. Barcelona, Imp. de S. Bonavía, 1904. Ubi: BNE: T/16.377.
- Millà, Lluís: El naixement de Jesús o Els pastorets catalans. Música: A: Marraco und S.S. Farrés. Estr: Calella, La Paz Social, 1931/32. Barcelona, Llibreria Millà, 1931. Ubi: BNE: T/30.377 i T/54.567.
- Millás, Manuel: El tir per la culata. Cuadret líric dramàtic de costums valensianes, en un acte y en vers, dividit en quatre cuadros. Música: José Fayos. Estr: València, Teatre de la Princesa, 25.9.1909. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910. Ubi: BNE: T/21.806.
- Mirabent, Anton und Mestres, Modest: Errar de un punt. Joguina còmica-lírica en un acte y en vers. Música: Joseph Ventura. Estr: Societat Niu Guerrer, 2.10.1887. Barcelona, Imprenta de Cristóbal Miró, 1887. Ubi: BNE: T/15.065.
- Molas Casas, Joan: Las guanteras. Juguet còmic líric en un acte y en vers. Música: Joan Rius. Barcelona, Galería Dramática de J. Molas y Casas, 1894. Ubi: BNE: T/11.101.
- Molina, Enric: Un rey de pega. Monolech líric en un acte y en vers. Música: Josep María Comella. Barcelona, Bibl. Lo Teatro Regional, 1894. Ubi: BNC: A-114-8°.
- Molla Ripoll, Enric: Lo cant del valencià. Música: Pere Sosa. València, Diario de Valencia, 1922. Ubi: BNE: T/30.378.
- Monseny Carbonell, Joseph: Mare y filla. Drama còmic líric ab tres actes y en vers. Música: Joseph Monseny Carbonell. Barcelona, Imp. de La Industria de Manuel Torsis, 1901. Ubi: BNE; T/16.084.
- Montero, Joaquín: El Papitu Santpere. Setmanari sonor en dues planes i varios seccions. Música: Duran Alemany, Más, Pou, Quirós, Torrents und Viladomat. Estr: Barcelona, Gran Teatre Espanyol, 22.12.1932.

- Barcelona, La Escena Catalana, any XVII (segona època), N° 371. Ubi: BNE.
- Montero, Joaquín: Lo senyor Palaudarias. Sarsuela en un acte. Música: Arturo de Isaura. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 31.12.1896. Barcelona, Arxiu de Angel Guix, 1897. Ubi: BNE: T/13.751.
- Montoliu, Manuel de: Donzella qui va a la guerra. Visió dramàtic-musical. Música: Joan Baptista Lambert. Estr: 12.5.1906. s.l., A. López Robert, s.a. Ubi: BNE: T/45.128.
- Montoliu, Manuel de: La niña dormida al bosc. Rondalla escènica d'espectacle en dos actes i quatre quadros. Música: Frederic Alfonso. Estr: 27.4.1907. Barcelona, Imp. Santpere, s.a. . Ubi: BNE: T/51.489.
- Mora, Víctor: L'àliga roja. Obra lírica. Música: Rafael Martínez Valls. Estr: Barcelona, Teatre Apolo, 12.4.1932. Barcelona, La Escena Catalana, N° 356, 1932. Ubi: Propietat de Thomas Eufinger.
- Mora, Víctor: La legió d'honor. Música: Rafael Martínez Valls. Estr: 1930. Ubi: BNC.
- Mora, Víctor: La taverna d'en Mallol. Impressió lírica en 1 acte, dividit en 2 quadros. Estr: Barcelona, Teatre Nou, 19.4.1930. Barcelona, La Escena Catalana, 1930. Ubi: Propietat de Thomas Eufinger.
- Morell, Ramón i J.: ¡Bon viache!. Entremés lírico-bilingüe, en verso. Música: G. Blanes. Estr: València, Teatro-Salón Novedades, 4.12.1908. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908. Ubi: BNE: T/17.002.
- Nicolau Balaguer, Vicente: ¡Mare dels Desemparats!. Comedia cómico-lírico-dramática, bilingüe, en un prólogo, tres actos y un apoteosis, divididos en trece quadros en prosa y verso. Música. Miguel Asensi. Estr: València, Teatro del Patronato de la Juventud Obrera, 18.5.1924. València, Mater Desertorum, 1917. Ubi: BNE: T/44.168 i 7/86.327.
- Nogueras Oller, Rafael: Rodamón. Obra lírica en dos actes i cinc quadros. Música: Narcisa Freixas. Estr: Barcelona, 8.11.1907. Barcelona, Imp. J. Santpere, s.a. . Ubi: BNE: M/44, 6.

- Oliva Bridgman, J.: Hespèria. Poema líric en un acte. Música: Joan Lamote de Grignon. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 25.1.1907. Barcelona, Ed. Vidal, Llimona y Boceta, 1907. Ubi: BNC: A-307.
- Pach, Albert: La rondalla dels infants. Rondalla escènica en un acte, dividit amb tres quadros. Música: Ricart Vives. Barcelona, L'Escon, 1910. Ubi: BNE: T/18.540.
- Palanca Roca, Francisco: Un casament en Picaña. Música: Juan García Catalá. Estr: València, Teatre de la Princesa, 26.11.1859. València, Imp. de la Rechenerasió Tipogràfica, 1859. Ubi: BNE: T/18.959.
- Palanca Roca, Francisco: ¡¡El sol de Rusafa!! Sarsuela en un acto y en vers. Música: Juan García Catalá. Estr: València, Teatre de la Princesa, 5.10.-1861. Ubi: BNE: T/20.685, T/9.236 und T/23.845.
- Palanca Roca, Francisco: Suspirs y llágrimas. Música: Juan García Catalá. València, Imprenta de Don Ignacio Boix, 1860. Ubi: BNE: T/6.320 und T/27.336.
- Palau i Fabre; Josep: Homenatge a Picasso. Música: Joan Albert Amargós. Estr: Barcelona, La Cova del Drag, 19.10.1971. Barcelona, Edicions 62, 1981. Ubi: DL 80.61 = 49.9 Ga/12an.
- Pamies, Ramón: Deu infant. Melodrama líric en tres actes y en vers catalá. Música: Climent Lozano. Barcelona, L'Escon, 1912. Ubi: BNE: T/22.811.
- Pamies, Ramón: L'estel de Nazareth. Drama líric en un prolech y tres actes, subdividit en quinze quadros. Música: Miguel Ferrer. Barcelona, Establ. Tip. de La Hormiga de Oro, 1903. Ubi: BNE: T/16.355.
- Pamies, Ramón: La visió de frare Lleonart o Els Reys d'Orient. Visió musical en dos quadros. Música: Pere Solé. Barcelona, L'Escon, 1911. Ubi: BNE: T/22.860.
- Picas, Jaume: Amunt! (Sull'aria ed il vento). Opera en tres actos i cinc quadros. Música. Joan Altisent. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu. Barcelona, Aymà, 1958(?). Ubi: BNC: C400/1175 i BNE: T/35.529.

- Picas, Francisco d'A. : La flor de Nadal. Espectacle dels pastorets en tres parts, dividides en vint quadres. Barcelona Editorial Nereida, 1957. Ubi: BNE.
- Pico Campanar, Ramón: Garraf. Poeme dramàtic en cinch actes. Música: Josep García Robles. Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1894. Ubi: BNE: T/22.899, T/18.637 i T/ 18.638.
- Pitarra, Serafí: El castell dels tres dragons. Gatada en tres actes. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 2.12.1922. Barcelona, Salvador Bonavía, 1922. Ubi: BNC: 83.8an.22.046 i BNE: T/48.480.
- Pitarra, Serafí: La esquella de la torratxa. Gatada dramàtica musical escrita en vers y en català del que ara's parla. Música: Joan Sariols. Estr: Barcelona, Teatre Odeon, 24.2.1864. Barcelona, Imp. de Ramírez, 1864. Ubi: BNE: T/51.759 i T/50.883.
- Pitarra, Serafí: Los estudiants de Cervera. Quadro de costums, en dos actes y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 3.7.1871. Barcelona, Imp. de Jaime Jepús, 1871. Ubi: BNE: T/24.191 i T/51.768.
- Pitarra, Serafí: La festa del barri. Quadro de costums em dos actes y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre de Novetats, 12.9.1870. Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1870. Ubi: BNE: T/24.194.
- Pitarra, Serafí: La fira de Sant Genis. Quadro de costums en dos actes y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 13.7.1872. Barcelona, Imp. de Jaime Jepús, 1872. Ubi: BNE: T/24.277.
- Pitarra, Serafí: Lo moro Benani. Pas que no ha passat en dos actes y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona: Teatre del Circ Barcelonès, 15.3.1873. Barcelona, Imp. de Espasa y Salvat, s.a.. Ubi: BNE: T/24.275.
- Pitarra, Serafí: Los pescadors de Sant Pol. Quadro en dos actes, en vers y en català. Música: Joseph Teodoro Vilar. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 15.4.1869. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1869. Ubi: T/23.959 und T/38.449.

- Pitarra, Serafí: Lo pla de la Boquería oder Lo rovell del ou. Quadro en dos actes, en vers y en català. Música: Joan Sariols. Estr: Barcelona, Teatre Català (Romea), 18.4.1869. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1869. Ubi: BNE: T/23.960.
- Pitarra, Serafí: A posta de sol. Balada en dos actes y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre de Novetats, 18.9.1871. Barcelona, Imp. de Jaime Jepús, 1871. Ubi: BNE: T/24.192.
- Pitarra, Serafí: L'punt de las donas. Gatada dramàtica-musical en dos actes, en vers y en català del que ara's parla. Música: Juan Sariols. Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, 1865. Ubi: BNE: T/23.853.
- Pitarra, Serafí und Serra, Joseph: La Rambla de las flors. Música: Joseph Teodoro Vilar. Estr: Barcelona, Teatre de Novetats, 1.6.1870. Barcelona, Imp. de Jaime Jepús, 1870. Ubi: T/23.995.
- Pitarra, Serafí: Lo sacristá de Sant Roch. Quadro de costums en dos actes y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 20.6.1874. Barcelona, Imp. de Espasa y Salvat, 1874. Ubi: BNE: T/24.190.
- Pitarra, Serafí: Si us plau per forsa. Proverbi en dos actes, en vers y en català del que ara's parla. Música: Anton Gordon. Barcelona, Imp. de Ramírez y Comp., s.a. . Ubi: BNE: T/51.767 und T/23.602.
- Pitarra, Serafí: L'últim rey de Magnolia. Opera cómica en tres actes y en vers. Música: Joseph Teodoro Vilar. Estr: 1868. Barcelona, Llibrería D'Eudalt Puig, 1868. Ubi: BNE: T/23.725 i T/38.714.
- Planas de Taverne, Lluís: La Paula té unes mitges oder El Maco dels encants. Sarsuela en dos actes, de costums barcelonines de l'any setanta cinc. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Victoria, 8.10.1924. Barcelona, La escena catalana, any VII (segona época), num. 164, 11 octubre 1924. Ubi: BNC: 833.61 Esc.
- Planas de Taverne, Lluís: El senyor Ramón enganya les criades. Comedia dramàtica en tres actes. Música: Francesc de A. Font. Estr: Barcelona, Teatro Apolo, 25.11.1922. Barcelona, La Escena Catalana, any V, n° 118, 1922. Ubi: BNC: A VIII 5.

- Poal-Aregall, Miguel: Pel teu amor. Sainet líric en dos actes, el segon dividit en dos quadres. Música: Josep Ribas. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 21.12.1922. Barcelona, Publicacions Rafóls, 1922. Ubi: BNE: T/27.585.
- Pous, Joseph María: Barcelona de nit. Monólech cómich-líric. Barcelona, Tip. Espanyola, 1892. Ubi: BNC: 6 IV C., 12.
- Pous, Joseph María: Los encants de Sant Antoni. Sainete líric. Música: Modest Ferrer. Estr: Barcelona, Teatre de Novetats, 9.5.1896. Barcelona, Biblioteca de Lo Teatro Regional, 1896. Ubi: BNC: 6IV C.12.
- Pous, Joseph María: Un músich de Regiment. Sarsuela en un acte y en vers. Música: Joseph Ainé. Estr: Barcelona, Teatre del Buen Retiro, 11.8.1884. Barcelona, Arxiu Central Líric-Dramàtic, 1884. Ubi: BNC: A-52.
- Pous, Joseph María i Gassó, D.J.: Las reformas. Revista bilingüe reformista, proyectada en un acto, un prólogo y cinco cuadros, en verso, prosa, mímica y música. Música: Ricardo Giménez. Barcelona, Tip. Española, 1892. Ubi: BNE: T/46.705 i T/9.299.
- Puig, Guinersindo: La rateta. Comèdia amb il·lustracions musicals i amb un quadre. Música: Lambert. Barcelona, Imp. de la Casa de caritat, 1922. Ubi: BNC.
- Puigdollers Macià, Joseph i Masriera, Arthur: Bruniselda. Drama líric en tres actes y cinc quadros. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 1906. Barcelona, Imp. el Anuario de la Exportación, 1906. Ubi: BNC: A-324.
- Pujol Rubió, Joan: Emilieta. Música: Joaquim Palmada. Girona, Tip. de Masó, 1918. Ubi: BNC: A-324.
- Ribera, Ramón: La mare. Drama líric en tres actes, basat en la obra de Santiago Rusiñol. Música: Cassià Casademont. Barcelona, La Escena Catalana, any IX (segona època), n° 199, 1926. Ubi: BNC: 833.61, 4° i AVIII, 9, 4° i BNE: Ti/321.

- Rius Vidal, Angel de: Les barquetes de paper. Drama líric. Música: M. Pastó Benvenuto. Barcelona, Llibreria Salvador Bonavia, s.a. . Ubi: BNC: A-334.
- Rius Vidal, Angel de: Toni, el caçanius. Quadret líric. Música: M. Pastó Benvenuto. Barcelona, Llibreria Salvador Bonavia, s.a.. Ubi: BNC: A-334.
- Roca, Jaume: De Sant Vicens al Xivarri y vice-versa. Comedia lírica de costums, en vers català, en set quadros, tres actes y un prólech. Música: Lleonart Franch. Estr: Lleida, Saló-Teatre del Centre Tradicionalista, 10.4.1898. Barcelona, Imp. F. Altés y Alabart, 1898. Ubi: BNC: A-138.
- Roig, Andreu: L'Adoració dels tres Reys d'Orient. Melodrama bíblic en dos actes y sis quadros. Música: Bernat Salas. Estr: Teatre del Patronat Obrer. Palma, Imp. La Esperança, 1925. Ubi: BNC: 782.8i Roig, 8°.
- Roig, Joaquim: La rata sabia. Juguet cómich líric en un acte y en vers. Música: Josep María Comella. Barcelona, Establiment Tipogràfic, 1897. Ubi: BNC: A-91.
- Roig Barreros, Enrich: La nena del Vendrell. Juguet cómich-líric en un acte y en vers. Música: Cosme Rivera. Estr: Barcelona, Teatre del Circ Barcelonès, 5.2.1873. Barcelona, Imp. de Narcis Ramirez y Compañía, 1873. Ubi: BNC: A-62 i BNE: T/15.311.
- Roure, Alfons: Aquesta nit i mai més. Jazz Melodia. Música: Frederic Cotó. Estr: Barcelona, Teatre Espanyol, 23.11.1934. S.l., s.i. s.a. . Ubi: BNE: T/44.566.
- Roure, Alfons: El rei fa treballs forçats. Concert de cant i piano. Música: Josep Suñé. Estr: Barcelona, Gran Teatre Espanyol, 31.3.1934. Barcelona, Llibreria Bonavía, 1934. Ubi: BNC: T/44.565.
- Roure, Conrat i Vidal Valenciano, Eduardo (Dos Gats dels Frares): Antany y engüany. Esposició de fets, dits, personatjes y altres coses fantasmagóricas-líricas-dramàticas-filosóficas, satíricas-epigramáticas-políticas y económicas. Música: Dos Gats dels Frares (Conrat Roure i Eduardo Vidal Valenciano). Barcelona, Llibreria Espanyola e I. López, 1865. Ubi: BNE: T/23.001.

- Roure, Conrat: Lo desengany. òpera catalana en 2 actes. Música: Antoni Baratta. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 12.6.1885. Barcelona, Tipografia Espanyola, 1885. Ubi: BNC: A-18.
- Roure, Conrat: De teulades en amunt. Escenas de terrat en un acte y en vers. Música: Joseph Ribera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 28.10.1872. Barcelona, Jaume Jepús, 1872. BNC: 6-IV C2/18.
- Roure, Conrat: La marmota. Humorada en un acte. Música: La Mascota. Barcelona, Llibreria d'Eudalt Puig, 1887. Ubi: BNC: A-43.
- Roure, Conrat: Matrimonis á Montserrat oder Buscant la perduda. Anada en dos actes y en diferents quadros. Música: Joseph María Comella. Barcelona, Biblioteca de Lo Teatro Regional, 1896. Ubi: BNC: A-107.
- Rubio Antich, Carles: La tornada d'en Nandu. Aproposit en un acte i en prosa. Estr: Teatre Còmic, 28.12.1922. Barcelona, s.n., s.a. . Ubi: BNE: T/27.584.
- Rusiñol, Santiago: L'alegria que passa. Quadro líric en un acte. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Tívoli, 8.1.1901. Barcelona, Tip. L'Avenç, 1901. Ubi: BNE: T/30.686 i T/17.145. També imprès a: Rusiñol, Santiago: Obres completes, vol. 1, Barcelona, Editorial Selecta, 1973, p. 423-436.
- Rusiñol, Santiago: Cigales i formigues. Quadro líric en un acte. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 20.2.1901. En: Rusiñol, Obres completes, Barcelona, Edit. Selecta, 1947. Ubi: BNE: 5/42.225. També imprès a: Rusiñol, Santiago: Obres completes, vol. 1, Barcelona, Editorial Selecta, 1973, p. 448-459.
- Rusiñol, Santiago: El jardí abandonat. Quadro poematic en un acte. Música: Joan Gay. Estr: Vendig, 1906. Barcelona, Tip. L'Avenç, 1900. Ubi: BNE: T/15.839 i T/31.673. També imprès a: Rusiñol, Santiago: Obres completes, vol. 1, Barcelona, Editorial Selecta, 1973, p. 437-447.
- Rusiñol, Santiago: La nit de l'amor. Drama líric en un acte. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Català (Romea), 20.1.1905. Barcelona, Tip. L'Avenç, 1905.20 Ubi: BNC: A-354. També imprès a: Rusiñol,

- Santiago: Obres completes, vol. 1, Barcelona, Editorial Selecta, 1973, p. 460-472.
- Sales, Joan: En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa. Música: Joan Altisent. Estr: (en parts, l'obra sencera no s'ha estrenat encara)) Barcelona, Palau de la Música Catalana, 14.5.1958. Barcelona, Club Editor (El pi de les tres branques), 1972. Ubi: BNC: 082.1 Pi, 12°.
- Sales Vidal, Francisco de: Pauleta la planchadora. Zarzuela catalana en un acto. Música: Antonio Urgellés. Barcelona, Libreria de Eudaldo Puig, 1876. Ubi: propietat de Thomas Eufinger.
- Saperas, Miquel: Flor d'escuma. Rondalla en un acte i en vers del Teatre d'infants. Música: Pere Niubó. En: Saperas, Miquel: Teatre. Barcelona, s.n., 1922. Ubi: BNC: A-356 i BNE: T/77.v.1.
- Serra Barris, Joan: A cal prestomista. Sarsuela en un acte y en prosa. Música: Esteve Burés Rosal. Estr: Manresa, Teatro del Ateneo Obrero Manresa, 1.3.1896. Manresa, Tip. de Burés y Comp., 1896. Ubi: BNC: A-113 i BNE: T/8.071.
- Serra Barris, Joan: Viuda y nuvia. Sarsuela en un acte y en prosa. Música: Ignasi Barris. Estr: Teatro del Centro de la Unión Comercial, 25.12.1892. Manresa, Imp. El Progreso, 1895. Ubi: BNC: A-113 i BNE: T/45.855.
- Sirera, Rodolf: Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista. Òpera breu per a dos cantants i quatre actors de pantomima. En: Sirera, Rodolf: Tres variacions sobre el joc del mirall..., Barcelona, Edicions 62, 1977. Ubi: BNC: 80.61=49.9 Gall.12°.
- Soler Más, Agustí: I jo, qué? Comèdia musical. Música. Manuel Camps. Estr: Manresa, Sala Ciudad, 7.12.1983. Barcelona, Millà, 1985. Ubi: BNE: V/C° 16.564, 8.
- Thous, Maximiliano: ¡De carcaixent ... y dolses. Apropósit bilingüe en un acte y en vers. Música: Chusép García Solá und Eduardo Senís. Estr: València, Teatro de Ruzafa, 5.6.1896. València, Imp. Juan Guix, 1896. Ubi: BNC: A-172 i BNE: T/2.221.

- Thous, Maximiliano: Foch en l'era. Episodi valencià en un acte, en vers y en tres cuadros. Música: Salvador Giner. Estr: València, Teatro de la Princesa, 31.1.1900. València, Imp. El Mercantil, 1900. Ubi: BNC: A-135 i BNE: T/15.573.
- Trías Fabregas, Joan: La dóna d'aygua. Música: Cassià Casademont. Estr: Teatre Eldorado, 27.6.1911. Barcelona, Oliva, 1911. Ubi: BNE: T/45.631.
- Vallmitjana, Juli: Montanyes blanques. Drama en quatre actes. Música: J. Cumellas i Ribó. Barcelona, Llibreria L'Avenç, 1912. Ubi: BNC: A-83-8°-5110 i BNE: T/20.453.
- Vallmitjana, Juli: Tassarba. Drama líric en un acte. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 1916. Barcelona, Antoni López, Llib., 1916. Ubi: BNC: 83-8° 11557.
- Verdaguer, Jacint i Manuel de Falla: Atlàntida. Cantata escènica en un pròleg i tres parts. Música: Manuel de Falla. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, novembre del 1961. S.I., Auvidis Valois, 1993 (text imprès acompanyant el CD d'una gravació d'un concert). Adaptació per piano publicada per Ricordi. Ubi: Propietat de Thomas Eufinger.
- Vidal Pomar, Joseph María: La vinguda del Messias. Drama líric en un prolech y tres actes. Música: Manel Pastó Benvenuto. Estr: Teatro del Centro Moral Eulariench, 26.12.1910. Barcelona, Imp. de la Casa Provincial de Caritat, 1911. Ubi: BNE: T/8.541.
- Vidal Roig, Francisco: Modus vivendi. Zarzuela bilingüe, en un acto y en prosa. Música: Miguel Asensi. Estr: Teatro del Patronato de la Juventud Obrera, 21.7.1912. València, Imp. de Tomás Seco, s.a. Ubi: BNE: T/31.027.
- Vidal Valenciano, Eduard: A sort y ventura. Humorada en un acte y en vers. Música: Nicolau Manent. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 25.8.1871. Barcelona, Imp. de Jaime Jepús, 1871. Ubi: BNE: T/10.714 i T/24.193.
- Vidal Valenciano, Eduard: Un beneit de Jesucrist. Juguina lírico-dramática, en vers. Música: A. Altimira. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1864. Ubi: BNE: T/45.523.

- Vidal Valenciano, Eduard: Un beneit de Jesucrist. Juguina lírico-dramática, en vers. Música: A. Altimira. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1864. Ubi: BNE: T/45.523.
- Vidal Valenciano, E. i Roca Roca, J.: La criada. Sarsuela en dos actes y en vers. Música: J. Navarro. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli. Montjuich del Bisbe, Imp. de La Renaxensa, s.a. Ubi: BNE: T/10.712.
- Vidal Valenciano, Eduard: De Barcelona al Parnás. Zarzuela revista cómico-lírico-dramática-satírica-fantástica en dos cuadros y en vers. Música: Joseph Ribera. Estr: Barcelona, Teatre Jardí del Tívoli. Barcelona, Imp. de J. Jepús, 1872. Ubi: BNE: T/24.276.
- Vidal Valenciano, Eduard (Llauradó, Isidro): Dos milions. Zarzuela en un acte y en prosa. Música: Joseph Ribera. Barcelona, Archivo Central Lírico-Dramático de Rafael Ribas, 1872. Ubi: BNE: T/24.282.
- Vidal Valenciano, Eduard i Carcassona, B.: La Guardiola. Sarsuela en tres actes. Música: Enrich Martí. Estr: Teatre del Tívoli. Barcelona, Tip. de Pujol, 1895. Ubi: BNE: T/7.016.
- Vidal Valenciano, Eduard i Burgell, Rafael: La manescala. Zarzuela en dos actes. Música: Cosme Ribera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 22.7.1874. Barcelona, Imp. Barcelonesa, 1874. Ubi: BNE: T/53.415.
- Vidal Valenciano, Eduard: ¡María!. Cuadro líric-dramàtic de costums catalans. Música: Nicolau Manent. Barcelona, Est. Tipogràfic de Jaume Jepús, 1866. STo: BNE: T/23.678.
- Vidal Valenciano, Eduard i Roca Roca, Joseph: Micos. Extravagancia lírica dramática en un acte y en vers. Música: Juan Rius. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 10.7.187?. Monjuich del Bisbe, Imp. de la Renaxensa, 187?. Ubi: BNE: T/10.717.
- Vidal Valenciano, Eduard i Burgell, Rafael: Un pobre diable. Zarzuela bufa en un acte. Música: Joseph Ribera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 10.7.1873. Barcelona, Archivo Central Lírico-Dramático de Rafael Ribas, 1873. Ubi: BNE: T/24.284 i T/12.796.

Vidal Valenciano, Eduard: Qui tot hu vol tot hu pert o La festa de l'ermita. Zarzuela en un acte. Música: Antón Lamarca. Barcelona, Imp. de Jaume Jepús, 1864. Ubi: BNE: T/23.816.

Vilà i Miró, Joan: El Ram de Sant Joan. Llegendes musicals en un acte. Música: Joan Vilà i Miró. Barcelona, 1995, Propietat de Thomas Eufinger.

Dins de la llista precedent 24 obres porten la indicació «bilingüe» en el subtítol, fet que consignem aquí per l'interès que pugui tenir:

- 1858: Clavé: L'aplech del Remey-Ferrer: El barbé
 1863: Altimira: El soldado y la criada - Liern: Dos pichones del Turia
 1871: Brasés: De dotse a una
 1874: Liern: El que fuig de Deu
 1885: Campos Martí: Un flamenco d'Alboraya
 1888: Escalante: Quintos y reganchaors
 1892: Campos Martí: El gallet de Favareta - Pous: Las reformas
 1896: Pous: Los encants de Sant Antoni - Thous: ¡De carcaixent ... y dolses!
 1900: Casademunt: Societat familiar - Guzmán Guallar: Nit d'albaes
 1901: Angeles: Avans de la prosesó - Angeles: Cambiar d'estat
 1905: Escalante: El Roder
 1906: Escalante: Plors y alegrías
 1908: Morell: ¡Bon viache!
 1909: Chirivella: Dia de próba - Chirivella: El gobernador del páti
 1912: Vidal Roig: Modus vivendi
 1924: Nicolau Balaguer: ¡Mare dels Desemparats!
 1933: Anfruns de Gelabert: La tía d'Antilles

70 obres més que fins ara no han pogut ésser localitzades però els títols de les quals es troben mencionats en publicacions diverses

Els llibres, diccionaris o enciclopèdies dels quals s'han tret aquestes indicacions es mencionen entre claudàtors al final de cada títol. El número final indica la pàgina. En alguns pocs casos no ha estat possible recuperar el lloc d'on s'havia tret la informació. S'utilitzen les següents abreviacions:

Burguete: Burguete, Sol: Vives. Madrid, 1978.

Curet: Curet, Francesc: Història del teatre català, Barcelona, 1967.

DBB: Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. Hildesheim, 1972.

Fernández-Cid: Fernández-Cid, Antonio: Cien años de música teatral en España. Madrid, 1975.

GEC: Gran Enciclopèdia Catalana. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1986-89.

LZ: Alíer, Roger: Libro de la Zarzuela, Barcelona, 1982.

Roda: Roda Batlle, Josep: Música i músics a casa nostra. Barcelona, 1993.

Angelona, Manuel: Setze jutges. Música: Francesc Pujades.

Aulés: Innocència. Música: Grant. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 30.11.-1906. [Roda, 123]

Aulés, Eduard: No diguis blat. Música: Borràs/ de Palau. Estr: Barcelona, Teatre Principal, novembre del 1907. Roda, 124]

Aulés, Eduard: A peu plat. Joguina. Música: Frederic Alfonso. Estr: Barcelona, novembre del 1907. [Roda, 123] [Curet, 414]

Boter, Francisco de: Parada i taverna. Música. Figueres. Estr: Barcelona, Teatre Principal, April 1908. [Roda, 124]

Brossa: La llar. Música: Bartolí. Estr: Barcelona, Teatre Principal, abril 1908.

Carcassó, Julià: Entre armats i congregants oder La prosesó per dins. Música: Francesc Pellicer. [Curet, 407]

Casademont Busquets, Cassià (Música): La festa major de Vilaflorida. [LZ, 75]

- Casademont Busquets, Cassià (Música): Una vegada era un rei. [LZ, 75]
- Casas i Amigó, Francex: La nit de Nadal. Música: Lamote de Grignon. Estr: 24.12.1905. [Roda, 122]
- Coll Britapaja, Josep (Música): La campana de Sarrià. Estr: 1880 [LZ, 323]
- Coll Britapaja, Josep (Música): Els Banys Orientals. Estr: 1881 [LZ, 323]
- Costa i Llobera, Miquel: La dona d'aigua. Música: Pecanins. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 8.11.1905. [Roda, 122]
- Fando, Urbà: L'Islla tranquil·la. Música: Urbà Fando. [Curet, 407]
- Ferrer Codina, Antoni: Un senyor sol, a tot estar. Música: Amadeu Vives (?) [Curet, 407]
- Folch i Torres, Josep Maria: Trista albada. Música: Bartolí. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 1901. [Curet, 407]
- Fuentes: Joves i vells. Música: Ferrer. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 17.5.-1907.
- Graner, Lluís i Gual, Adrià: La matinada. Música: Felip Pedrell. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 1905/1906. [Curet, 412]
- Gual, Adrià: Blancafort. Música: Enric Granados [Férrandez-Cid, 367]
- Gual, Adrià: La matinada. Música: Felip Pedrell. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 27.10.1905. [Roda, 122]
- Guimerà, Àngel: La Baldirona. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Novetats, 1900. [LZ, 75]
- Guimerà, Àngel: Euda d'Uriach. Música: Amadeu Vives. Estr: 1900. [LZ, 299]
- Iglesias, Ignasi: Les caramelles. Música: Enric Morera. [LZ, 74]

- Iglesias, Ignasi: Flors de cingle. Música: Cassià Casademont Busquets. [LZ, 322]
- Jordà, Josep Maria: Cors joves. Música: Gay. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 1901. [Curet, 407]
- Jordà Valor, Josep (música i text?): Un parent de l'altre món. Estr: Barcelona, 1872. [LZ, 329]
- Jordà Valor, Josep: Les roselles. Música: Esquerrà. Estr: Barcelona, Teatre Principal, octubre del 1907. [Roda, 123]
- Lapeyra, Josep (música i text?): Colometa la gitana. Estr: Barcelona, Teatre Tívoli, 12.1.1901. [LZ, 74]
- López-Chávarri, Eduard: Terra d'horta. [Roda, 141]
- Magenti Chelvi, Leopold (Música): La cotorra del mercat. [LZ, 330]
- Manén, Joan: Acté. Música: Joan Manén. Estr: Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 1904. [Curet, 420]
- Manén, Joan: El camí de sol. Música: Joan Manén. Estr: Brunswick (Alemanya), 1926 (en alemany). [Curet, 420]
- Marinel·lo: El fill del rei (La filla del rei). Visió d'espectacle. Música: Argelaga. Estr: Barcelona, Teatre Principal, novembre del 1907.
- Marquina, Eduard: La morisca. Música: Jaume Pahissa. [GEC]
- Mestres, Apel·les: Follet. Música: Enric Granados [Férrandez-Cid, 367]
- Mestres, Apel·les: Lilliana. Música: Enric Granados. [Férrandez-Cid, 367]
- Mestres, Apel·les: Nit de Reis. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 20.11.1906. [Roda, 123]
- Mestres, Apel·les: El país de vano (Pierrot lladre). Música: Sadurní. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 30.11.1906. [Roda, 123]

- Mestres, Apel·les: Petrarca. Música: Enric Granados [Férrandez-Cid, 367]
- Morató, Josep: La dama d'Aragó. Música: Esquerrà. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 28.10.1908. [Roda, 123]
- Morató, Josep: Les calderes de Pere Botero. Música: Esquerrà. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 23.11.1906. [Roda, 123]
- Morató, Josep: Els gendarmes o Qui vigila no dorm. Música: Sadurní. Estr: Barcelona, Teatre Principal, novembre del 1907. [Roda, 124]
- Morató: La sardana dels promesos. Música: Esquerrà. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 11.5.1906. [Roda, 123]
- Pahissa, Jaume (Música): Èdip rei. Estr: 1901. [Roda, 138]
- Pahissa, Jaume (Música): La presó de Lleida. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 1906. Versió nova amb el títol La princesa Margarida. Estr 1928, Gran Teatre del Liceu. [Férrandez-Cid, 455] [Roda, 138]
- Pahissa, Jaume (Música): Prometeu encadenat. Estr: 1903. [Roda, 138]
- Palma: Festa completa. Música: Freixas. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 28.10.1908 [Roda, 123]
- Pedrell, Felip: (Música): Ells i elles. Sarsuela. [Roda, 107]
- Pedrell, Felip: (Música): La guardiola. Sarsuela. [Roda, 107]
- Pedrell, Felip (Música): Lluch-Llach. Sarsuela. [Roda, 107]
- Pedrell, Felip (Música): La veritat i la mentida. Sarsuela [Roda, 107]
- Permanyer, Lluís: Spleen. Òpera en quatre escenes. Música: Xavier Benguerel. Estr: Barcelona, Festival Internacional de Música, 22.10.1984. Existeix un disc amb la gravació en directe d'una representació a Frankfurt am Main del 27.9.1985.

- Pin i Soler, J. : El miracle del Tallat. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 1906/1907. [Curet, 412]
- Pous, José María: Seguros matrimoniales. Sarsuela en tres actes. Música: Teodor Vilar. Estr: Teatro Español, 1886. [DBB]
- Pous, José María: Lo senyo paga. Sarsuela catalana en un acte. Música: Ricardo Gimenez. [DBB]
- Pous, José María: Tres per una. Sarsuela en un acte y en vers. Música: Joan Rius. [DBB]
- Prats: El portal de Bethlem. Música: Morera/Esquerrà. Estr: Barcelona, Teatre Principal, gener del 1908. [Roda, 124]
- Puiggarí: T'estimo. Música: Esquerrà. Estr: Barcelona, Teatre Principal, desembre del 1907. [Roda, 124]
- Puiggarí: Permeti'm. Música: Esquerrà. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 2.11.1906. [Roda 107]
- Rivas i Nonell: La festa de les donzelles. Música: Esquerrà. Estr: Barcelona, Teatre Principal, desembre del 1907. [Roda, 124]
- Ribera Miró, Josep (Música): Casualitats. [LZ, 335]
- Ribera, Miró, Josep (Música): De Barcelona al Parnàs. [LZ, 335]
- Roure, Conrat i Vidal Valenciano, Eduardo: L'art de la bruixeria. Música: Josep Anselm Clavé. Estr: 1867. [GEC]
- Sales Vidal, Francisco de: Entre Capmany y Figueras. Música: Antonio Urgellés. Barcelona, Librería de Eudaldo Puig. [vegeu la llista de llibrets en: Sales Vidal, Francisco de: Pauleta la planchadora, Barcelona 1876]
- Sales Vidal, Francisco de: L'Andreu et de Montañas. Música: Antonio Urgellés. [vegeu la llista de llibrets en: Sales Vidal: Pauleta la planchadora, Barcelona, 1876]

Trullol Plana, Sebastián: *Arthús*. Òpera en tres actes. Música: Amadeu Vives. Estr: Barcelona, Novetats, 1895. [Burguete, 135]

Verdaguer, Jacint: *Trista albada*. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre del Tívoli, 1901. [Curet, 407]

Via: *El testament de n'Amelia*. Música: Karr. Estr: Barcelona, Teatre Principal, abril del 1908. [Roda, 124]

Vilaregut: *Vora el mar*. Música: Alfonso/M: Ayarbe. Estr: Barcelona, Teatre Principal, febrer del 1908. [Roda, 124]

Viura, Xavier: *Fra Garí*. Música: Enric Morera. Estr: Barcelona, Teatre Principal, 20.4.1906. [Roda, 123] [Curet, 412]

Bibliografia

Achberger, Karen: *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945*, Heidelberg 1980.

Albet, Montserrat: *Mil anys de música catalana*, Esplugues de Llobregat: Plaza & Jané Editores, 1991.

Alier, Roger und Aviñoa, X. und Mata, F.X.: *Diccionario de la Zarzuela*, Barcelona: Ediciones Daimon, 1986.

Alier, Roger i Mata, Francesc: *El Gran Teatro del Liceo*, Barcelona: Edicions Francesc X. Mata, 1991.

Alier, Roger und Aviñoa, Xosé: *El libro de la Zarzuela*, Barcelona: Ediciones Daimon, 1982.

Alier, Roger: *L'òpera a Barcelona*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat catalana de Musicologia, 1978.

Aracil, R. Ll.: *Introducció als sainets d'Escalante*, València: Garbí, 1969.

Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1982.

Artís, Josep: *El Tívoli a través dels anys. Número extraordinari del periòdic L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona: L'Esquella de la Torratxa, 23.5.1919.

Aviñoa, Xosé: *Enric Morera*, Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1985.

Aviñoa, Xosé: *La música i el modernisme*, Barcelona: Curial, 1985.

Badello, Francesc de P.: *La música en Barcelona*, Barcelona: Librería Dalmau, 1943.

Bellina, Anna Laura: «Rassegna di studi sul libretto d'opera(1965-1975)», in: *Lettere italiane* (29/1977), p. 85-105.

Bertran, Marc Jesús: *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona, 1837-1930*, Barcelona: Institut Gràfic Oliva de Vilanova, 1951.

Bonastre, Francesc: *Felip Pedrell. Acotaciones a una idea*, Tarragona: Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.

Bragaglia, Leonardo: *Ubiria del libretto nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico*, 4 vol. Roma, 1970-1977.

Budwig, Andrew: «The rebirth of Atlantida: preparing the way for a new edition», in: Paolo Pinamonti (Ed.): *Manuel de Falla: Tra la Spagna e L'Europa*, Florenz: Leo S. Olschki Editore, 1989, p. 189-208.

Burguete, Sol: *Vives*, Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

Capdevila Rovira, Manuel: *Toldrà*, Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1980.

Carner, Josep: *Obres completes*, Barcelona: Editorial Selecta, 1968.

Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional, 3 vol., Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

Catálogo de obras en lengua catalana impresos desde 1474 hasta 1869. Ed.: M. Aguiló i Fuster, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923.

- Coll, Montserrat: *Lamote de Grignon*, Barcelona: Edicions de Nou Art Thor,
- Comas, Antoni: *La decadència*, Barcelona: Amelia Romero, editor / La Llar del Llibre, 1986.
- 68 *Compositors Catalans*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1988.
- Crichton, Ronald: *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989.
- Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, Barcelona: Ed. Aedos, 1967.
- Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Ed.: A. Elías de Molins, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1972 (reimpressió de: Barcelona, 1889).
- Donin-Janz, Beatrice: *Zwischen Tradition und Neuerung: Das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, 2 Bde., Frankfurt: Peter Lang Verlag, 1994.
- Fàbregas, Xavier: *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, Barcelona: Edicions 62, llibres a l'abast, 1971.
- Fàbregas, Xavier: *Història del teatre català*, Barcelona: Editorial Millà, 1978.
- Fàbregas, Xavier: *Teatre d'agitació política*, Barcelona: Edicions 62, 1969.
- Fernández-Cid, Antonio: *Cien años de teatro musical en España*, Madrid: Real Música, 1975.
- Fischer, Jens Malte (Ed.): *Oper und Operntext*, Heidelberg, 1985.
- Jaenisch, Julio: *Manuel de Falla und die spanische Música*, Zürich: Atlantis Verlag, 1952.
- Janés Nadal, Alfonsina: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona: Editorial Rafael Dalmau, 1983.

- Garcés, Tomàs: «Conversa amb Amadeu Vives», in: *Revista de Catalunya*, any III, núm. 24, Barcelona, juny del 1926.
- Gier, Albert (Hrsg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg, 1986.
- Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona: Enciclopèdia catalana, 1986-89.
- Honolka, Kurt: *Kulturgeschichte des Librettos*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978.
- Kunath, Martin: *Die Oper als literarische Form*. Phil. diss. Leipzig, 1925.
- Link, Klaus-Dieter: *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1975.
- Manent, Albert: *Josep Carner i el noucentisme*, Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Martorell, Oriol und Valls, Manuel: *El fet musical*, Barcelona: Dopesa, 1978.
- Martorell, Oriol: «El giravolt de maig», in: Orquestra simfònica de Barcelona nacional de Catalunya. 50 anys d'Orquestra. Programa d'un concert, Barcelona, 1995.
- Martorell, Oriol und Valls, Manuel: *Síntesi històrica de la música catalana*, Barcelona: Hogar del libro, 1985.
- Mestres Calvet, Juan: *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*, Barcelona: Ediciones Vergara, s.a .
- Millà, Lluís: *Catàleg d'obres catalanes*, Barcelona, 1926.
- Millet, Lluís: «Nova música catalana: El giravolt de maig», in: *Revista Musical Catalana*, núm 299, Barcelona, novembre 1928.
- Miracle, Josep: *Guimerà*, Barcelona: Editorial Aedos, 1958.
- Miracle, Josep: *Llibre de la Sardana*, Barcelona: Editorial Selecta, 1980.

- Miracle, Josep: «El teatre d'Àngel Guimerà». Pròleg de: Àngel Guimerà: *Teatre selecte*, Barcelona: Editorial Selecta, 1949.
- Ors, Joan: *El geni dramàtic d'Àngel Guimerà*, Barcelona: Editorial Catalana, 1924.
- Müller, Ralph: *Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert*, Winterthur, 1966.
- Müller-Blattau, Joseph: *Oper und Dichtung. Probleme des zeitgenössischen Musiktheaters*, Bremen, 1965.
- Panyella, Ramon: Josep Carner: «El giravolt de maig», in: Orquestra simfònica de Barcelona nacional de Catalunya. 50 anys d'Orquestra. Programa d'un concert, Barcelona, 1995.
- Pedrell, Felip: *Por nuestra música*, Barcelona: Heinrich y Cía, 1891.
- Planes, Ramon: *El mestre Morera i el seu món*, Barcelona: Editorial Pòrtic, s.a.
- Portinari, Folco: *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Ubiria del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Turin, 1981.
- Reichert, Georg: «Literatur und Musik», in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1965.
- Reichert, Georg: «Oper», in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, 1965.
- Ringger, Kurt: «"Wie eiskalt ist dies Händchen...": Betrachtungen zum italienischen Opernlibretto», in: *Universität im Rathaus*, Bd. 3. Mainz, 1984, p. 101-129.
- Riquer, Martí de / Comas, Antoni de / Molas, Joaquim: *Història de la literatura catalana*, Barcelona, 1980-88.
- Roda Batlle, Josep: *Música i músics a casa nostra*, Barcelona: Editorial Teide, 1993.

- Rolandi, Ulderico: *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Rom: Idizioni dell'Ateneo, 1951.
- Rovira Virgili, Antoni: «Àngel Guimerà, apunts per a un estudi crític», in: *Revista de Catalunya*, Barcelona, agost 1924.
- Sàbat, Antoni: *El Gran Teatre del Liceu*, Barcelona: Escudo de Oro, 1979.
- Sarsanedas, Jordi: «El teatre de Josep Carner», in: *Serra d'or*, any VII, núm 2, febrer 1965.
- Sirera, Josep Lluís: *Passat, present: futur del teatre valencià*, València, 1981.
- Sirera, Josep Lluís: «El Principal de València: les representacions teatrals en València durant el segle XIX», in: *Estudis Escènics* 24, Barcelona: Edicions 62, març 1984.
- Subirá, José: *Historia de la música teatral en España*, Barcelona: Editorial Labor, 1945.
- Subirá, José: *La tonadilla escénica*, Barcelona: Editorial Labor, 1933.
- Valls, Manuel: *Història de la música catalana*, Barcelona: Tàber, 1969.
- Valls, Manuel: *La música catalana contemporània*, Barcelona: Editorial Selecta, 1960.
- La Veu de Sitges. *Número extraordinari: En celebració del estreno de la ópera catalana, La Fada, de Morera*, Sitges, any IV, núm. 163, 14.2.1897.
- Wagner, Heinz: *Das große Handbuch der Oper*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1991.

**Tilbert Dídac Stegmann (Frankfurt am Main):
Pau Casals aus der Sicht der Violoncellpädagogik**

(Rezension von Ralf Schnitzer:

Die Entwicklung der Violoncellpädagogik im frühen 20. Jahrhundert

Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien:

Peter Lang, 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36,

Musikwissenschaft; 139 — Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Diss. 1994),

ISBN 3-631-48708-8, 333 S.)

Zu den Topoi bei der Aufzählung spezifisch katalanischer Leistungen in Kunst und Kultur gehört üblicherweise die Liste «großer Persönlichkeiten».¹ Es ist hier nicht der Ort, über die Instrumentalisierung großer Namen zur Konsolidierung von Gruppenidentität zu reflektieren.

Es genügt hier festzuhalten, dass Pau Casals Name² immer wieder im

¹ Diese «Liste» nenne ich in meinem Buch *Catalunya vista per un alemany*, Barcelona: La campana, 1986, 13. Auflage 1996, S. 30-31, die «petita lliçó». Zu einer «Katalanen-Liste» aus internationaler Sicht siehe im gleichen Buch S. 50-53.

² Ich folge dem katalanischen Usus, stets Casals katalanischen Vornamen zu benutzen, wie er selbst es in Katalonien auch tat. Zum Beispiel druckt das Buch von Pau Casals Bruder Enric Casals: *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, Barcelona: Pòrtic, 1979 (ein wichtiges Werk, das Schnitzer nicht konsultieren konnte), auf S. 87 das erste «Namensschild» der «Orchestra Pau Casals» ab, wie es im Programmheft zum ersten Konzert am 13.10.1920 erschien. Auf S. 92 und 94 finden sich weitere Wiedergaben von Konzertankündigungen, z. B. des letzten Konzerts am 12.7.1937 - immer als Orchestra Pau Casals, «dirigida pel Mestre PAU CASALS». Es sei aber aus eigener Erfahrung angemerkt, dass Casals im Ausland selbst auch die spanische Form Pablo benutzte, mit der er wohl auch von seiner (von katalanischen Eltern) in Puerto Rico geborenen Mutter angesprochen wurde. Jedenfalls signierte mir der 89-jährige Casals 1965 in den USA, als ich ihn beim Marlboro-Musikfestival in Vermont noch mangels Katalanischkenntnissen nur auf Spanisch anreden konnte, mein Exemplar der Cello-Solosuiten von Bach mit «Pablo Casals». Ebenso signiert Casals die katalanischsprachigen, im obigen Buch (S. 169-203) in ihrer handschriftlichen Form wiedergegebenen Briefe an seinen Bruder mit «Pablo». Ich gebe der katalanischen Vornamensform den Vorzug und folge damit der maßgeblichen *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1986-89, 24 Bände, die alle Vornamen von Katalanen einheitlich in der katalanischen Form aufführt. Auch für das Ausland kann diese Regelung als verbindlich übernommen werden.

engsten Kreis dieser «großen katalanischen Persönlichkeiten» auftaucht. Auch international dürfte eine breitere musikalische Öffentlichkeit diese Einschätzung teilen — wohl meist sogar mit der spezifischen Zuordnung «Katalonien».³

Jedenfalls ist es interessant ein Buch in die Hand zu bekommen, das zu beurteilen erlaubt, ob und wie die katalanische Bewertung eines großen Namens unter fachlicher, wissenschaftlicher Perspektive (und von außen) begründet werden kann. Bei dem vorliegenden Buch haben wir es mit einer Dissertation eines deutschen Musikwissenschaftlers und Cellopädagogen zu tun, dessen Arbeit durch die große Anzahl der betrachteten Lehr- und Studienwerke zum Violoncello und weiteren theoretischen cellistischen Veröffentlichungen sowie der berücksichtigten biographischen und autobiographischen Schriften beeindruckt. Es handelt sich nicht um ein Werk, das sich von seinem Ausgangspunkt her auf Pau Casals oder Katalanisches ausrichtet, sondern um eine objektive wissenschaftliche Analyse des didaktischen und musik- und instrumentalthistorischen Kontextes Europas und Nordamerikas, in den auch Pau Casals fällt. Diese fachliche Sicht und Breite der Untersuchung dürfte die beste Basis für eine Beurteilung abgeben.

Schnitzer untersucht in seinem Werk besonders vollständig die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, er greift aber auch bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts (mit den bedeutenden Cello-Lehrern Dotzauer und Kummer sogar ans Ende des 18. Jahrhunderts) zurück und berücksichtigt die Ausstrahlung der großen Cello-Persönlichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Der Zeitabschnitt, in den Pau Casals gehört, wird damit also in umfassender Weise abgehandelt.

Schnitzers Buch zeichnet — nach einem einleitenden Teil zur Problemstellung, zum Forschungsstand und zur Methodik — zunächst in einem weiteren Teil die «personelle Entwicklung» (35 Seiten) nach und verfolgt dann im Hauptteil des Buches (260 Seiten) die «Entwicklung der Lehre».

Der personenzentrierte Teil zeigt uns die Fortsetzung der «Dresdner Entwicklungslinie», die «Entwicklung in Frankreich» und die «Entwicklung außerhalb durchgehender Linien» und gipfelt in einer auf vier Seiten ausklappbaren chronologischen Übersicht, in der die großen Cellolehrer dadurch hervortreten, dass jeweils viele Pfeillinien von ihnen auf die Nachfolgenerationen ausgehen und damit ihren Einfluss zeigen. Die auf sie zuführenden Linien zeigen die Tradition, in der sie stehen. Durch verschiedene Punktie-

³ Siehe zu diesem Problembereich meinen Aufsatz in der *Zeitschrift für Katalanistik* 4 (1991), 9-27.

rung werden dabei die zusammengehörenden Entwicklungslinien unterschieden: die Dresdner Linie (Dotzauer, Kummer, Grützmaker, Klengel und parallel dazu Becker bis etwa zu Mainardi, Piatigorsky, Metzmaker und Hoelscher), die Linie Romberg und Nachfolger, die Brüsseler Linie (nach Platel und Duport von Servais ausgehend), die Linien Italien / England (Piatti etc.), die Linie Frankreich (Paris; mit Franchomme und später besonders Bazelaire und parallel Feuillard) und schließlich die Linie Pau Casals und Nachfolger, die zusammen mit den von Pau Casals Pariser Kollegen Diran Alexanian ausgehenden Linien das bedeutendste Liniennetz zu der Cellisten-generation der Mitte unseres Jahrhunderts ergibt.⁴ Das außergewöhnliche an Casals Position in der gesamten Graphik zeigt sich ferner darin, daß keinerlei Herkunftslinien zu ihm hinführen. Außerdem hat Schnitzer keinem anderen Cellolehrer seiner Zeit die gleiche Größe des Rechtecks zugeschrieben, mit der er *expressis verbis* (S. 46) «die Bedeutung [...] der Cellisten — insbesondere für die Lehre — hervorzuheben» versucht hat.⁵

Schon also dieser erste Blick auf die genannte Graphik zeigt uns für Pau Casals eine in der Geschichte der Cellopädagogik einzigartige und bis heute weiterwirkende Position. Schon hier läßt sich die Pau Casals zuteil werdende Einschätzung als der bedeutendsten Persönlichkeit in der gesamten Geschichte der Violoncellolehre ablesen. Dies wird auch durch das Inhaltsverzeichnis bestätigt: im genannten Hauptteil des Buches (Entwicklung der Lehre) werden lediglich Julius Klengel, Hugo Becker, Louis Feuillard, Paul Bazelaire und Diran Alexanian eigene Abschnitte und zwar nur als Unterkapitel gewidmet. Hingegen erhält Pau Casals als einziger Cellist überhaupt ein eigenes Kapitel.

Gehen wir noch einmal zu Schnitzers Einleitungskapitel über Problemstellung und Forschungsstand zurück: Er hebt (S. 8) hervor, dass der erste schriftliche Niederschlag von Violoncellolehre durch Michel Correttes in Paris 1741 erschienenes Werk *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection* nicht den Anfang einer Lehrtigkeit selbst, sondern den «Beginn einer Systematisierung des Lehrstoffs» markiert. Dennoch sei erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts ein pädagogisches Bewusstsein im eigentlichen Sinne zu konstatieren (S. 9). An Darstellungen der historischen Entwicklung dieses Bewusstseins fehle es gänzlich. Eine vor

⁴ Nur Julius Klengel, allerdings 40 Jahre früher als Casals gestorben und damit nicht mehr direkt die «jüngere» Generation beeinflussend, zeigt in der Graphik eine ähnliche «Ausstrahlung».

⁵ Allein J. J. F. Dotzauer (1783-1860) wird, als Urvater der Dresdner Linie, ähnlich gewertet.

fast 30 Jahren erschienene Arbeit von Josef Eckhardt⁶ über Dotzauer, Kummer und Romberg verbleibe ganz im Spieltechnischen.

Basis für Schnitzers Untersuchung sind außer den «möglichst vollständig» (S. 15) beigezogenen Cello-Lehrwerken und -Abhandlungen selbst die in biographischen Werken zu findenden pädagogischen und musikalisch-ästhetischen Bemerkungen. Auch hier nimmt Pau Casals eine Sonderstellung ein, da Schnitzer die Werke zu Casals eigens als «für die vorliegende Arbeit besondere Bedeutung» besitzend hervorhebt (S. 12). Insbesondere nennt er die auf Deutsch oder in deutscher Übersetzung vorliegenden Bücher von Rudolf von Tobel, Corredor⁷ und David Blum über Pau Casals (letzteres im Titel auch «die Kunst der Interpretation» hervorhebend).⁸ Auch Maurice Eisenbergs *Cello Playing of Today* (London 1957) beziehe sich ausführlich auf Casals und A. Borisiaks russisch erschienener Grundriß der Pau Casals Schule von 1929 sei bisher kaum berücksichtigt worden. Einzelbeiträge in der musikalischen Zeitschriftenliteratur «beschreiben und reflektieren insbesondere die Lehre der vorigen Cellisten, vornean das Wirken von P[au] Casals» (S. 13).

In Schnitzers Kapitel zur personellen Entwicklung wird bei Paul Tortelier erwähnt, wie er 1945 erstmals Gelegenheit hatte, «dem berühmten und von ihm bewunderten Cellisten vorzuspielen. 1950 wurde er vom katalanischen Meister zum Musikfest anlässlich des 200. Todestags J. S. Bachs nach Prades⁹ eingeladen» (S. 36). Die Pau Casals gewidmeten Seiten dieses

⁶ *Die Violoncellschulen von J. J. F. Dotzauer, F. A. Kummer und B. Romberg*, Regensburg 1968.

⁷ Katalanische Ausgabe: Josep M. Corredor: *Converses amb Pau Casals (Records i opinions d'un músic)*, mit einer «Carta-prefaci de Pau Casals», Barcelona: Selecta, 1967, 1974; in der 2. Auflage erweitert. Die Gespräche zwischen Casals und Corredor wurden auf Katalanisch gehalten.

⁸ Casals Buch *Licht und Schatten auf einem langen Weg*, Erinnerungen aufgezeichnet von Albert E. Kahn, englisch 1970, deutsch Frankfurt: Fischer 1974, wird an dieser Stelle nicht, aber in der Bibliographie erwähnt. Es fehlen hier und in der Bibliographie die Bücher Joan Alavedras zu Pau Casals: *L'extraordinària vida de Pau Casals*, Barcelona: Aymà, 1970; *Pau Casals*, Barcelona: Aedos, 1978; sowie weitere Bücher über Casals von Lilian Littlehale, Bernard Taper, Josefina Dalmau, Jesús García Pérez, Fritz Henle, Josep M. Inglès Rafecas, Elisa Vives de Fàbregas, Francesc Carrau Isern, Arthur Conte, Cecile Bruner, Baltasar Samper, Rubén Montiel, García Borrás, Josep Navarro i Costabella, J. Minchinton, H. L. Kirk und weiteren 6 bei Enric Casals (siehe Fußnote 2) und im Katalog *Llibres en català*, Barcelona: Departament de Cultura, 1981, genannten Büchern. Eine vollständige Erfassung der Bücher über Casals war aber wohl nicht Schnitzers Intention.

⁹ Dieser nordkatalanische Ort heißt korrekt Prada (de Conflent). Siehe dazu *Zeitschrift für Katalanistik* 2(1989), S. 178-180. Zur musikalischen Atmosphäre beim Festival in Prada vgl.

Kapitels werden dann folgendermaßen eingeleitet: «Die eigene Laufbahn Casals', dieses für das Violoncellspiel im 20. Jahrhundert bahnbrechenden Cellisten, ist in vielerlei Hinsicht eine Ausnahmerecheinung, die unter pädagogischem Aspekt besondere Betrachtung verdient.» (S. 42) Später heißt es: «Längst zum bedeutendsten Cellisten überhaupt geworden und ausgezeichnet mit kulturellen, gesellschaftlichen und akademischen Ehrungen, entschloß sich Casals ab 1936 zur Verweigerung jeder Konzerttätigkeit in totalitär geführten Ländern [...] auch [in] Spanien unter Franco und zog in den südfranzösischen Ort Prades.» (S. 43) «In seinen über 50 Kompositionen spiegelt sich über die musikalische Arbeit hinaus die menschliche Haltung Casals' wieder: Seine Werke sind einerseits geprägt von der katalanischen Volksmusik, viele von ihnen thematisieren andererseits religiöse und moralische Inhalte. Beispielhaft genannt seien seine «Sardana» für 32 Celli, das Oratorium «El Pessebre» sowie die Bearbeitung des Volksliedes "El cant dels ocells".» (S. 43) Zu der Sardana für 32 Celli fügt Schnitzer hinzu, dass sie 1927 für die Celloklasse von Herbert Walenn an dessen 1919 gegründeter Cello-Schule in London geschrieben wurde. Unter den zahlreichen Schülern von Pau Casals wird auch der Barceloniner Gaspar Cassadó behandelt (S. 44), der von 1958 bis zu seinem Tode 1966 Violoncellolehrer an der Musikhochschule Köln war. «Wenn Casals' Schüler in Erscheinung traten, dann nicht allein [...] als Konzertvirtuosen, sondern durch ihr pädagogisches Engagement; sei es als Lehrer an Konservatorien und Hochschulen — wie Troester in Hamburg, Garbousova in Harfort, Nelsova in New York sowie Rostropowitsch in Baku — oder mit schriftlich dargelegter Reflexion von Lehre und Unterricht auf dem Violoncello.» (S. 46)

Das Kapitel zur personellen Entwicklung schließt mit Pau Casals: «Völlig außerhalb der maßgeblichen Lehrtradition entwickelte sich Pa[u] Casals zum bedeutendsten Cellisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seine cellistische Ausbildung beschränkte sich auf frühen Unterricht an der Musikschule; danach genügte ihm im wesentlichen die eigene Auseinandersetzung mit dem Instrument und seiner Literatur neben Kompositionsstudien [...]. Dieser experimentative und weitgehend autodidaktische [...] Ansatz brachte schließlich neue Maßstäbe für Spiel und Lehre jenseits geltender Normen.» (S. 50) «[S]eine Lehre [zog] die hervorragendsten Cellisten seiner Zeit an; seine

auch: Nele Stegmann: «15 Jahre Festival Pau Casals [...]» in: *Polyglotte Romania. Homenatge a Tilbert Didac Stegmann*, Band 1: Beiträge zur Sprache, Literatur und Kultur Kataloniens sowie zur Geschichte der deutschsprachigen Katalanistik, hg. von Brigitte Schlieben-Lange und Axel Schönberger, Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 1991, S. 523-526.

Lehrarbeit griff in die bislang getrennten Entwicklungswege der europäischen Hauptzentren Deutschland und Frankreich ebenso ein, wie sie auch vordem bedeutungsschwache Länder — namentlich England und Rußland — belebte und integrierte [...]. Damit überwand Casals nationale und zugleich traditionsbedingte personelle Ausprägungen der Lehre [...] zugunsten [...] direkter, individueller Auseinandersetzung jedes Cellisten mit Instrument, Musik und letztlich sich selbst.» (S. 51).

Es folgt, wie gesagt, im Hauptteil von Schnitzers Arbeit die sorgfältige, geduldige Charakterisierung aller wichtigen pädagogischen Konstanten und Neuerungen in allen überlieferten Lehrwerken und -schriften zum Violoncello. Dabei ergibt sich eine Entwicklungslinie — die für Schnitzer deutlich die positivste Bewertung trägt —, die dem Musikalischen letztendlich den absoluten Vorrang vor dem Instrumentaltechnischen und Virtuosen einräumt. Sie gipfelt in Pau Casals und dem ihm gewidmeten Kapitel, S. 269-304, dem längsten, einem Cellisten gewidmeten Abschnitt der Untersuchung.

Schnitzer betont zunächst den Bruch, den Casals eigenständiger Lernweg mit den bisherigen Vorgaben der Cellolehre bedeutet. Er erwähnt, wie Pau Casals als Dreizehnjähriger in einem barceloniner Antiquariat die Solosuiten Bachs entdeckt und sie für sich alleine erarbeitet. Er hebt das Primat der musikalischen Aussage bei Casals hervor, obwohl ihn auch «seine spieltechnische Meisterschaft [...] bereits um die Jahrhundertwende über Klengel und Becker¹⁰ stellt» (S. 271). In der Lehre weicht Casals einer schriftlich festgelegten Methode aus, weil für ihn Technik «stetiges Werden» (273) und die «fortwährende Such- und Arbeitshaltung selbst» (273), wesentlichstes Thema der Lehre ist. Casals stellt Cellospielen in den Gesamtzusammenhang menschlicher Kommunikation und weist seine Schüler immer wieder darauf hin, daß sie durch das Instrument singen, ja sprechen und mitteilen sollen (279-280). Er leitet sie auf der «Suche nach den affektbestimmenden Elementen im Notentext als konkrete Angriffspunkte der Gestaltung» (282). «Angesichts solchen ausschließlich von der Musik ausgehenden und wieder auf sie gerichteten Ausdrucksbedürfnisses kann spieltechnische Ausführung für Casals jederzeit nur Mittel sein, nirgendwo aber Selbständigkeit beanspruchen. Konkrete spieltechnische Besonderheiten in Spiel und Lehre entstehen für ihn damit stets in Abhängigkeit von der je zu lösenden musikalischen Aufgabe und nicht als isolierter spieltechnischer Fortschritt.» (283)

¹⁰ Schnitzer zitiert auf S. 271 eine dies bestätigende Aussage von Fritz Reitz zu Pau Casals' erstem Konzert in Berlin im Jahre 1906, bei dem Hugo Becker in der ersten Reihe saß.

Weiter spricht Schnitzer dann Einzelheiten ausführlicher an: Casals' grifftechnisches Prinzip der «Perkussion», später ein weiteres Casalssches Prinzip, die «justesse expressive», dann das vibrato, die Saitenstimmung und schließlich das weite Feld der Bogenführung. Doch zusammenfassend wird wieder betont, der Fortschritt beim Schüler «bedeutet nicht mehr in erster Linie Bewältigung von Lagen, virtuosen Stricharten und Griffkombinationen, sondern Sensibilisierung für die Verbindungen zwischen Spieler, Instrument und Musik.» (292) Zur «Ausstrahlung und Wirkung von Casals als Musiker und Lehrer» sagt Schnitzer (296): «Mit seiner Eigenständigkeit erscheint der frühe Casals letztlich jeder vorausgegangenen Entwicklungslinie in Europa fremd, sein Auftreten — zunächst im Konzert — verursacht damit stets Konfrontation mit Traditionen und geltenden Maßstäben.»

Ein Zitat von Maurice Eisenberg lautet (297): «when I discussed the playing of Casals with my teachers Klengel and Becker, they dismissed his daring and originality with words to the effect that his approach was purely personal: he was a genius and only he could use such methods. Such were the prejudices of convention [...] that these distinguished masters appeared to have no desire to analyse or understand the diverse factors that had created the artistry they admittedly sincerely repected.»

Die beiden Zentren des Violoncellospiels in Europa, Deutschland und Frankreich verkennen lange «den von Casals ausgehenden Fortschritt.» (297) Allerdings bildet in Frankreich «Casals mit der Ecole Normale de Musique de Paris und der Unterstützung D[Iran] Alexanians ein wirksames Gegengewicht zur überkommenen Lehre». «Unbefangener und offener wird Casals' Wirken aber dort aufgenommen, wo nicht hervorragende Tradition das Selbstbewusstsein bestimmt. Gerade bislang untergeordnete Länder wie England, das europäische Rußland, die Schweiz und schließlich Amerika entfalten damit wesentlichen, von Casals ausgehenden — namentlich pädagogischen — Fortschritt» (297-8). Die vormalige Klengel- und spätere Casalsschülerin Guilhermina Suggia urteilt (298): «He revolutionised all the cello schools and created one which gives scope to all possibilities of the cello as the instrument capable of the finest musical expression».

Mit Bezug auf Christopher Buntings «umfangreiche und differenzierte Abhandlung [...] als spätestes theoretisches Werk eines Casals-Schülers»¹¹ stellt Schnitzer fest: «Gerade an diesem [...] Werk zeigt sich die bis in die Gegenwart reichende, nicht zeitgebundene Aktualität von Casals' Erkenntnissen, damit aber auch die ihnen innewohnende Offenheit zur Fortentwick-

lung.» (303) Später spricht Schnitzer aus gleichem Anlaß von der «universale[n] Gültigkeit von Casals' Lehre» (318).

In den beiden abschließenden Kapiteln («Zusammenfassung» und «Bewertung») kommt schließlich noch einmal Schnitzers Beurteilung von Pau Casals zum Ausdruck: «spätestens mit Casals' Wirken [müssen] nationale Ausprägungen und letztlich unbefragte Traditionsbindung überhaupt fallen. Bemühte sich Spiel und Lehre anfangs noch nahezu ausschließlich um handwerklich-virtuose Beherrschung des Instruments, so steht zuletzt die Komposition — und zwar gerade *nicht* das vom Cellisten selbst verfaßte Effektstück — gleichsam als musikalische Verantwortung des Instrumentalisten im Mittelpunkt.» (305) «Völlig abseits aller übrigen Entwicklung und mit deren Kriterien nicht mehr erfaßbar erscheint P. Casals.» Er wird «zum Auslöser epochemachenden Fortschritts». (316) «Wirklich neue Impulse [...] geben erst Spiel und Lehre Casals'; sein verändertes musikalisches, spieltechnisches und methodisches Bewußtsein wird [...] bereitwillig aufgenommen und schließlich weitergeführt.» (315)

Lehre ist für Casals «nicht methodisches Diktat, sondern stetiges Reagieren auf die von Schüler und Beispiel ausgehende Situation, gerichtet nicht auf mechanische Fertigkeiten, sondern auf musikalisches Verstehen, Erleben und Gestalten.» (318) Casals «erneuerte [...] das Violoncellspiel schlechthin und wirkte erstmals sogar auf andere Instrumente — namentlich die Violine». (322)

Pau Casals ist es schließlich auch, der die letzten Absätze des vorliegenden Buches beherrscht: «Einzig Casals trat aus d[er] fachspezifischen Beschränkung heraus, ordnete instrumentale Ausübung konsequent musikalischen Zielen und diese selbst schließlich menschlichen Grundwerten unter.» (324)

Tilbert Dídac Stegmann
(Frankfurt am Main)

¹¹ Christopher Bunting: *Essay on The Craft of 'Cello-Playing*, Cambridge 1982.

Amparo Tusón Valls:
Anàlisi de la conversa,
 Barcelona: Empúries, 1995

In den letzten Jahren hat auch in Spanien und speziell in Katalonien die Beschäftigung mit der gesprochenen Sprache schwunghaft zugenommen. Einschlägige Kolloquien wurden organisiert und die Publikationen nahmen zu. Suchte man jedoch weniger nach strukturalistischen oder diskursanalytischen Beschreibungen, sondern nach konversationsanalytischen Studien, die den Aspekt des interaktiven Prozesses der Kommunikation in den Vordergrund stellen, so suchte man bislang vergebens.

In diese Lücke traf nun Amparo Tusón mit einem in die Konversationsanalyse einführenden Lektürebändchen (von 110 Seiten), das die Autorin während eines Forschungsaufenthalts in Berkeley in englischer Sprache anfertigte und das später von Lluís Payrató ins Katalanische übersetzt wurde.

Im ersten Kapitel — «*Parla com un llibre*» / «*Escriu com parla*». *Això és possible?* — geht es zunächst um die Konversation als Gegenstand der Forschung und um die allgemeinen Unterschiede zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation. Dann werden die Funktionen des Schriftlichen und des Mündlichen jeweils an einzelnen Beispielen verdeutlicht.

Im zweiten Kapitel — «*Quan conversem, no tot el que diem és el que sembla*» — wird an einem einfachen Transkriptionsbeispiel aufgezeigt, welche Voraussetzungen und Wissensbestände in jede alltägliche Kommunikation mit eingehen und daß die wörtliche Bedeutung und die Bedeutung der Äußerung im Kontext oft auseinander fallen und der Sinn sich erst durch Kontextualisierungshinweise herstellen läßt. Sie geht auch darauf ein, was der Sinn von Transkriptionen ist, was man ihnen entnehmen kann und was nicht.

Im folgenden wird ihr Transkriptionsbeispiel, das im Übrigen keine der suprasegmentalen Informationen enthält, die sie vorher ausführlich erläutert hatte, noch einmal unter dem Aspekt von wörtlicher und kontextueller Bedeutung analysiert.

- (1) A — Et ve de gust anar a fer un volt?
- (2) B — Tinc molta feina.
- (3) A — Vaja. (p. 24)

Nach der ausführlichen Besprechung dieses Beispiels kommt sie zu dem Schluß, daß es sich hier um ein Beispiel handele, an dem man sehr gut aufzeigen könne, daß die Kommunikation zwischen zwei Gesprächspartnern auf einem Interpretationsprozeß gegenseitiger Intentionen beruhe:

Aquest és un exemple claríssim del fet que la comunicació és un *procés d'interpretació d'intencions* que es basa, no tant en el contingut lèxico-semàntic de les oracions emeses, com en el contingut pragmàtic, és a dir, en el sentit que s'associa a l'ús local, contextualitzat de determinats enunciats i que es basa en una sèrie de normes o convencions que anem adquirint al llarg de la nostra experiència com a *usuaris* de la llengua; normes que inclouen una sèrie de restriccions respecte del que és apropiat de dir i el que no és apropiat de dir en determinats contextos. Aquest coneixement acumulat ens permet portar a terme un *procés d'inferència conversacional* per interpretar adequadament els enunciats que s'emeten en una situació concreta i, a partir d'aquestes interpretacions, elaborar les nostres contribucions a la conversa (Gumperz). (p. 27/28).

Wenn man sich das Ausmaß der Interferenzprozesse betrachtet, die notwendig sind, damit wir uns gegenseitig verstehen, so ist es nicht verwunderlich, daß mitunter Mißverständnisse auftreten, es sollte uns eher wundern, daß es uns gelingt uns zu verstehen: «el que més aviat ens hauria de resultar estrany és que realment d'una manera bastant general arribem a entendre'ns.» (29)

Im dritten Kapitel — «*Què vol dir 'conversar'?*» geht es um die Tatsache, daß eine Unterhaltung eine Aufgabe ist, die von den Teilnehmern bewältigt werden muß und der bestimmte Maximen zugrunde liegen. Bewältigt werden muß der Gesprächsbeginn, die Aufrechterhaltung des Gesprächs und die Beendigung desselben. Die Autorin referiert grundlegende Thesen der bekannten Sprechakttheoretiker, Pragmatiker und Konversationsanalytiker (Grice, Sperber / Wilson, Searl, Brown / Levinson, Leech und Schegloff / Sacks).

Im vierten Kapitel — «*L'edifici de la conversa*» — wird in die Grundlagen der Gesprächsorganisation eingeführt mit Referenzen auf die nordamerikanischen Klassiker der Materie: Schegloff / Sacks / Jefferson. Sie referiert auch die Konzepte der sogenannten Birminghamer (Sinclair / Coulthard) und der Genfer Schule (Roulet).

Das fünfte Kapitel — «*La conversa espontània i altres tipus d'interacció verbal*» — handelt von den verschiedenen mündlichen *genres*, sie referiert

Kerbrat-Orecchioni, Charaudeau, etc. Die Variablen einer kommunikativen Situation nach Gumperz und Hymes werden eingeführt und detailliert erläutert.

Das sechste Kapitel — «Tots conversem, però ...ho fem de la mateixa manera?» — handelt vom Erwerb und Ausprägung der kommunikativen Kompetenz und von der Tatsache, daß diese an den soziokulturellen Kontext gebunden sei. Zwei Beispiele für unterschiedliche soziokulturell bedingte Gesprächsstrategien werden erläutert: Zunächst werden die schichten- und kulturspezifische Unterschiede dargestellt («Usos conversacionals i desigualtat social») und anschließend das unterschiedliche Gesprächsverhalten von Frauen und Männern («Estratègies comunicatives: igualtat i diferència»).

Im siebten Kapitel — «Enregistrament de dades i metodologia d'anàlisi» — soll anhand der Transkription einer alltäglichen Unterhaltung im familiären Milieu («On són les sabatilles?») die Aufzeichnung und Verschriftung der Daten und ihre Analyse gezeigt werden.

Im achten Kapitel — «Perspectives de futur» — wird dargestellt, daß es sich bei der Konversationsanalyse um eine noch recht junge Disziplin handelt, die mit Erfolg auf verschiedene Anwendungsbereiche, z.B. Didaktik, Kommunikation in Institutionen, etc. bezogen werden kann.

Es folgt eine recht ausführliche Bibliographie und eine kommentierte Bibliographie mit den wichtigsten Titeln.

Es handelt sich um eine sehr anschaulichen und umfangreichen Überblick in einer sehr einfach gehaltenen Sprache, die sicher auf das englische Original zurückzuführen ist. Den hart geprüften Lesern deutscher wissenschaftlicher Prosa mag der Text mitunter sehr schlicht erscheinen, ist aber für eine auf weitere Verbreitung zielende Einführung sicher angemessen. Ein Vorteil für die deutschen Leser ist sicher der, daß hier das gesamte einschlägige Vokabular der Konversationsanalyse ins Katalanische übersetzt wurde und damit zugänglich vorliegt.

Gabriele Berkenbusch
(Tübingen)

Konstanze Jungbluth:

Die Tradition der Familienbücher:

Das Katalanische während der Decadència,

Tübingen: Max Niemeyer, 1996

(Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie*; 272),

ISBN 3-484-52272-9

In der sprachhistorischen Methodendiskussion der letzten Jahre wurde wiederholt der Zusammenhang von Sprachgeschichte und *Textsortengeschichte* thematisiert. Dabei können die Textsorten oder Gattungen oder Diskurstraditionen - eine einheitliche Terminologie besteht hier nicht - zum einen als wesentlicher Gegenstandsbereich einer umfassenden *Kommunikationsgeschichte* gelten; zum zweiten scheinen sie gerade das geeignete Bindeglied darzustellen, das es erlaubt, außersprachliche (etwa sozialgeschichtliche) und innersprachliche Entwicklungen aufeinander zu beziehen.¹ Ausgehend von analogen Überlegungen hat Konstanze Jungbluth die bereits im literaturwissenschaftlichen Bereich mehrfach untersuchte Gattung des Familienbuchs² gewählt, um die sprachgeschichtliche Situation Kataloniens im 18. und 19. Jahrhundert in bislang weniger beachteten Aspekten zu erhellen.

Der Hauptteil der Arbeit gliedert sich in vier große Abschnitte. Das erste Kapitel («Das Familienbuch - eine europäische Tradition»; S. 1-25) bietet neben einer (allzu) knappen Einführung in die methodischen Grundlagen einer *Textsortengeschichte* («Texttradition, Texttyp und Alltagssprache /

¹ Vgl. etwa Hugo Steger: "Sprachgeschichte als Geschichte der Textsorten/Texttypen und ihrer kommunikativen Bezugsbereiche", in: Werner Besch / Oskar Reichmann / Stefan Sonderegger (Hrsg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Bd. I. Berlin/New York 1984, S. 186-204; Peter Koch: «Pour une typologie conceptionnelle et médiale des plus anciens documents / monuments des langues romanes», in: Maria Selig / Barbara Frank / Jörg Hartmann (Hrsg.): *Le passage à l'écrit des langues romanes*, Tübingen 1993, S. 39-81; sowie die zusammenfassende Diskussion in Raymund Wilhelm: *Italienische Flugschriften des Cinquecento (1500-1550): Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*, Tübingen 1996, S. 1-32: «Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte».

² Vgl. nur die Mainzer Habilitationsschrift von Christof Weiland: «*Libri di famiglia* und *Autobiographie in Italien zwischen Tre- und Cinquecento. Studien zur Entwicklung des Schreibens über sich selbst*, Tübingen 1993.

llengatge popular»; S. 1-6) eine historische Skizzierung der Gattung Familienbuch. Dabei wäre allerdings zu präzisieren, daß die von der Verfasserin konstruierte *Linie* - «der Ursprung der libri di famiglia in den Kaufmannsfamilien der Stadt Florenz im 11. - 15. Jahrhundert, die nachgewiesene Tradition im ländlichen Frankreich ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert, die Präsenz der Familienbücher in Katalonien im 18. und 19. Jahrhundert» (S. 20) - lediglich den fragmentarischen Forschungsstand zu der Geschichte dieser Gattung widerspiegelt; von einer tatsächlich in dieser Form historisch wirksamen Traditionslinie kann dagegen - zumindest auf der Grundlage der heute verfügbaren Kenntnisse - nicht gesprochen werden.³

Das zweite, sprachgeschichtlich orientierte Kapitel («Der Gebrauch des Katalanischen zu Ende der Decadència: Sprachverfall oder Sprachentfaltung?»; S. 27-54) enthält wesentliche Bausteine für eine externe Sprachgeschichte des Katalanischen im 18. und 19. Jahrhundert. Die zusammengetragenen Informationen gehen dabei an Faktenreichtum über die gängigen sprachgeschichtlichen Überblicke hinaus.⁴ Hervorzuheben sind hier insbesondere auch die Transkriptionen von Alltagstexten des frühen 19. Jahrhunderts: Eine Handwerkerrechnung vom 1. 3. 1848 (S. 32), ein Auszug aus dem Tagebuch des Juweliers Jaume Nogués vom Juli 1807 (S. 34), das Testament eines Pere Sebastià aus dem Jahre 1809 (S. 36) illustrieren den reich differenzierten schriftsprachlichen Gebrauch des Katalanischen im praktischen Bereich. Die verschiedenen sozial- und kulturgeschichtlichen Fakten erscheinen in ihrer Auswahl allerdings z. T. etwas willkürlich; so kommt etwa dem - sicherlich interessanten - Abschnitt über die Kaffeehäuser (S. 40ff.) im Rahmen der vorliegenden Arbeit lediglich ein anekdotischer Charakter zu. Bemerkenswert ist dagegen der Hinweis, daß die Zweisprachigkeit Katalanisch / Kastilisch offenbar zu Beginn des 19. Jahrhunderts *von den Katalanen nicht als konfliktiv wahrgenommen* wurde (S. 42).

Das dritte Kapitel ist der ausführlichen Präsentation der untersuchten Texte gewidmet («Die ausgewählten Familienbücher und vergleichbare

³ Wenn Konstanze Jungbluth behauptet, daß «für den italienischen Sprachraum die libri di famiglia im städtischen Bereich schon ab dem 11. Jahrhundert eine wichtige Rolle» spielten (S. 16), stellt sich überdies die Frage, welche konkreten Texte sie dabei im Blick hat: Die zitierte Passage (S. 10ff.) aus dem Buch von Weiland (s.o. Anm. 2) erlaubt diesen Schluß jedenfalls nicht.

⁴ Vgl. jetzt jedoch auch Antoni Ferrando / Miquel Nicolás: *Panorama d'història de la llengua*, València 1993, S. 129-163: «De l'abolició del règim foral al desvetllament nacional: la repressió de la llengua».

Quellen»; S. 55-115). Hierbei handelt es sich um die *Libreta de Memorias de Juan Batista Serifiana*, die Eintragungen aus den Jahren zwischen 1836 und 1902 enthält - vgl. hierzu auch die «Transkription der Notas del tems aus dem Familienbuch von Joan Serifiana» im Anhang (S. 178-212) -, um das Familienbuch von Sebastià Casanovas i Canut von der Mitte des 18. Jahrhunderts und um die anonymen Successos de Barcelona, die bis zum Jahr 1835 reichen. Allerdings ist das Kapitel in textwissenschaftlicher Hinsicht weniger bedeutsam: Die untersuchten Texte werden zwar auf die bereits vorliegenden literaturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse bezogen; neue Einsichten in die Tradition der Gattung Familienbuch werden dabei jedoch kaum zutage gefördert. Insbesondere dürften Spekulationen wie die Ausführungen über die Schreibmotivation von Sebastià Casanovas, der anscheinend *gegen seinen Vater anschreibt und sich schreibend aus seinem Schatten lösen will* (S. 83), in textlinguistischer, aber auch in gattungsgeschichtlicher Hinsicht kaum verwertbar sein. Von großem Interesse ist dagegen die sozialgeschichtliche Kommentierung der drei Texte, die uns insgesamt bedeutsame Einblicke in das Alltagsleben - in Rechtsstreitigkeiten, ökonomische Probleme, soziale Rollenerwartungen usw. - einfacher Bauern und Handwerker im 18. und 19. Jahrhundert erlauben.

Das vierte Kapitel schließlich («Beschreibung der Alltagssprache der menestrals und pagesos im 18. und 19. Jahrhundert / El llengatge popular»; S. 116-172) enthält eine eher traditionelle Beschreibung der in den Texten greifbaren Sprachform, von der *Graphie* (S. 120-123) und einem (allerdings vorrangig orthographischen Problemen gewidmeten) Abschnitt *Phonologie* (S. 124-132) über die *Morphosyntax* (S. 132-159) zur *Lexik* (S. 159-163) und zur *Pragmatik* (S. 163-170). Zweifellos erlaubt diese Sprachbeschreibung zahlreiche interessante Einzelbeobachtungen, wobei etwa die detaillierte *Diskussion zu «que»* hervorzuheben ist (S. 153-159). Das sprachhistorische Ziel der Arbeit, eine Charakterisierung der *katalanischen Nähesprache in ihrer historischen Dimension* (S. 170) kann hier jedoch nur bedingt erreicht werden. In der Tat ist es merkwürdig, daß die beobachteten Sprachdaten des 18. und 19. Jahrhunderts immerzu *kontrastiv zur heute geltenden Norm* (S. 120) bewertet werden. Auf diese Weise ist es jedoch kaum möglich, die Frage des Sprachwandels von der Beschreibung sprachlicher Variation im 18./19. Jahrhundert selbst sauber zu trennen. Hier hätte eine historisch angemessenere Vergleichsgröße gewählt werden müssen, wie sie etwa in den stärker distanzsprachlich geprägten Texten der zeitgenössischen Populärliteratur oder auch in der - im zweiten Kapitel der Arbeit (S. 48-54) ausführlich vorgestellten - *Grammatikographie und Lexikographie* der Zeit vorgegeben ist.

In dem kurzen Schlußkapitel («Kontinuität und Bruch»; S. 173-176) werden sodann der *textsortengeschichtliche* und der sprachgeschichtliche Ansatz zusammengeführt. Dabei wird insbesondere noch einmal deutlich, daß das literaturgeschichtliche Konzept der *Decadència* nicht zur sprachgeschichtlichen Charakterisierung einer Epoche tauglich ist, in der die *schriftsprachliche Produktivität* in katalanischer Sprache insgesamt zunimmt (S. 173). Konstanze Jungbluth verweist hier auf das anschauliche Beispiel einer Divergenz von literarhistorischer und sprachgeschichtlicher Periodisierung.

Raymund Wilhelm
(Heidelberg)

Jürgen Baer (Frankfurt am Main)

Seit 1945 im deutschen Sprachbereich
fertiggestellte oder begonnene
Promotions-, Magister- oder andere Examensarbeiten
katalanistischer Thematik: 3. Nachtrag¹

Der diesjährige Nachtrag zeigt ein erfreuliches Interesse der romanistischen Nachwuchswissenschaftler an katalanistischen Themen: Allein im Jahre 1995/96 (seit September 1995) sind sieben fertiggestellte und drei in Arbeit befindliche Dissertationen zu verzeichnen sowie acht fertige und fünf in Arbeit befindliche Magisterarbeiten und vier fertige und eine in Arbeit befindliche Diplomarbeit. Sollten weitere Arbeiten unserer Aufmerksamkeit entgangen sein, so bitten wir um entsprechende Mitteilung an die Redaktion der *Zeitschrift für Katalanistik*. Ebenso bitten wir, uns jeweils unverzüglich über alle neu verabredeten und fertiggestellten Arbeiten zu informieren. Für das nächste Jahr ist neben der Veröffentlichung in der *ZfK* eine Einspeisung dieser Liste ins Internet vorgesehen.

Die thematische Einteilung der Arbeiten in diesem Nachtrag entspricht der von Manuel Pérez Saldanya² verwendeten. Komplett aufgeführt sind auch in den vorhergehenden Aufstellungen bereits erwähnte Arbeiten, deren unvollständige Angaben inzwischen ergänzt werden konnten.

Lingüística diacrònica i història de la llengua

Bofill, Gilbert: «Die katalanische Sprache während der Renaixença», Dipl. Wien 1996 (Georg Kremnitz).

¹ Nachtrag zu den in der *Zeitschrift für Katalanistik* 4 (1991), S. 298-314, und 6 (1993), S. 245-247, erschienenen Bibliographien. Titel von Magister-, Diplom-, Lic.- und Staatsexamensarbeiten (sofern sie noch nicht als Verlagsveröffentlichungen erschienen sind), erscheinen in Anführungszeichen, Kursivsatz verweist auf selbständige Veröffentlichungen (z. B. Dissertationen, sofern sie nicht noch in Arbeit befindlich sind oder die Drucklegung noch nicht erfolgt ist).

² Manuel Pérez Saldanya: *Dotze anys d'investigació. Tesis i tesines sobre llengua i literatura catalanes (1981-1992)*, València: Universitat de València, 1993.

Jungbluth, Konstanze: «Zur Kontinuität des Katalanischen während der Decadència: die Tradition der Familienbücher», Diss. Tübingen 1994 (Brigitte Schlieben-Lange), [Publ.: Id.: *Die Tradition der Familienbücher. Das Katalanische während der Decadència*. Beihefte zur ZRPh, Bd. 272, Tübingen: Niemeyer, 1996].

Kailuweit, Rolf: «Vom EIGENEN SPRECHEN — eine Geschichte der spanisch-katalanischen Diglossie in Katalonien (1759-1859)», Diss. FU Berlin 1996 (Jens Lüdtke).

Koppelberg, Stephan: «Untersuchungen zum lateinischen Erbwortschatz des Katalanischen. Aspekte der Klassifizierung und Differenzierung im Verhältnis zu Gallo- und Hispanoromania», Diss. Münster 1996 (Horst Geckeler).

Philipp-Sattel, Sabine: «Die Anfänge der katalanischen Schriftkultur», Diss. Freiburg 1994 (Wolfgang Raible), [Publ.: Id.: *Parlar bellament en vulgar. Die Anfänge der katalanischen Schriftkultur im Mittelalter*, Tübingen: Gunter Narr, 1996 (ScriptOralia 92)].

Steinkrüger, Patrick O.: «Grammatikalisierungsphänomene während der katalanischen Decadència», Tübingen (Brigitte Schlieben-Lange), Diss. seit 1995 in Arbeit.

Torrent i Alamany-Lenzen, Aina-Maria: «Pompeu Fabra und die Gestaltung des modernen Katalanisch — Pompeu Fabra y la configuración del catalán moderno», Diss. Aachen 1996 (Richard Baum).

Lingüística sincrònica, sociolingüística i lingüística aplicada

Boldt, Daniela: «Die Stellung des Katalanischen im Département Pyrénées-Orientales», Mag. Augsburg 1995 (Günther Haensch).

Buck, Maria Elena: «Sprache und Identität am Beispiel des Sprachkontakts Spanisch-Katalanisch auf Eivissa», Heidelberg (Jens Lüdtke), Mag. seit 1996 in Arbeit.

Burgert, Ulrike: «Die Entwicklung des spanisch-katalanischen Sprachkonflikts seit Francos Tod», Mag. Tübingen 1995 (Brigitte Schlieben-Lange).

Dölen, Yasemin: «Die Frau im Sprichwort. Zur sprachlichen Repräsentation der Geschlechterverhältnisse im Italienischen, Katalanischen und Spanischen», Mag. Frankfurt am Main 1995 (Christine Bierbach).

Heindl, Brigitte: «Die gegenwärtige soziolinguistische Situation in Südfrankreich und Katalonien», Bamberg (Annegret Bollée), Dipl. seit 1996 in Arbeit.

Heinemann, Ute: «Romanproduktion im Spannungsfeld von spanischer und katalanischer Sprache», Mag. Frankfurt am Main 1992 (Birgit Scharlau), [Trad. et publ.: Id: *Novella entre dues llengües: el dilema català o castellà. Amb un pròleg de Francesc Vallverdú*. Kassel: Edition Reichenberger, 1996].

Heinemann, Ute: «Literarische Verarbeitung von Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt und Sprachkonflikt in Barcelona», Wien (Georg Kremnitz), Diss. seit 1993 in Arbeit.

Klima, Bernhard: «Medios de comunicación audiovisual en Cataluña: Análisis comparativo entre Televisión Española y Televisió de Catalunya en la primera mitad de los años noventa», Dipl. Wien 1996 (Georg Kremnitz).

Martínez Clotet, Montserrat: «El español de Barcelona — interferencias del catalán», Heidelberg (Jens Lüdtke), Mag. seit 1996 in Arbeit.

Péresse, Gwenn: «Zur aktuellen Situation der katalanischen Sprache im Département Pyrénées-Orientales (Frankreich)», Mag. Münster 1996 (Wolf Dietrich).

Seipel, Andrea: «Die katalanische Sprache — Passat, present i futur», Dipl. Wien 1996 (Georg Kremnitz).

Literatura Contemporània

- Baer, Jürgen: «Das erzählerische Werk Miquel Àngel Rieras: *Il·la Flaubert* und *Els déus inaccessibles*», Mag. Frankfurt am Main 1995 (Tilbert Dídac Stegmann).
- Gilges, Verena: «Avantgarde-Konzepte und intermediale Praxis in katalanischen Zeitschriften der 20er und 30er Jahre», Mag. Siegen 1995 (Volker Roloff).
- Meißner, Christina: «Das katalanische Judentum im Mittelalter und die neuzeitliche Rezeption von jüdischer Geschichte und Kultur in der modernen katalanischen Literatur», Bamberg (Gerhard Penzkofer), Mag. seit 1996 in Arbeit.
- Sturm Trigonakis, Elke: «Barcelona in der Literatur 1944-1988», Diss. Heidelberg 1994 (Arnold Rothe), [Publ.: Id.: *Id.*, Kassel: Reichenberger, 1994].
- Zeller, Petra: «Àngel Guimerà: Werk und Rezeption», Regensburg (Johannes Hösle), Diss. seit 1996 in Arbeit.

Altres

- Berger, Wolfgang: «Die Region Katalonien im 18. Jh. — Wirtschaftlicher Aufschwung und frühe Industrialisierung», Heidelberg (Volker Sellin), Mag. seit 1996 in Arbeit.
- Karagiorgi, Janula: «Gegenwärtige und geschichtliche Probleme der Autonomie Kataloniens», Dipl. Leipzig 1978 (Matthias Perl).
- Mesecke, Andrea: «Josep Puig i Cadafalch (1867-1956). Katalanisches Selbstverständnis und Internationalität in der Architektur», Diss. Bonn 1995 (Tilman Buddensieg), [Publ.: Id.: *Id.*, Frankfurt am Main: Lang, 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 37, Architektur; 15)].
- Mohr, Henrike: «Studien zum Regionalismus in Katalonien», Mag. Freiburg 1996 (Jörg Stadelbauer).

- Schwember, Karin: «Das Verhältnis von Materialität und Geistigkeit im Werk des katalanischen Künstlers Antoni Tàpies», Frankfurt am Main (Otfried Schütz), Mag. seit 1996 in Arbeit.

Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik
an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs
im Sommersemester 1995
und im Wintersemester 1995/96

Die folgende Aufstellung verzeichnet Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 1995 und im Wintersemester 1995/96. Aufgeführt werden die aus den Vorlesungsverzeichnissen zu entnehmenden Angaben zu den Veranstaltungen des Bereichs Romanistik (Katalanistik).¹ Die Auflistung bemüht sich um Vollständigkeit.² Die katalanisch tätigen Hochschullehrer und Lektoren werden gebeten, Änderungen der in den Verzeichnissen abgedruckten Angaben durch die Vorlesungspraxis (zusätzliche, ausgefallene, im Titel geänderte Veranstaltungen) der Redaktion mitzuteilen. Gleiches gilt für in der folgenden Aufstellung lückenhaft dokumentierte Angaben.

¹ Es können auch katalanistische Themen aus den Bereichen der Kunstgeschichte, Geschichte, Geographie, Politologie, Rechtswissenschaft u.a. angeführt werden, sofern die Redaktion diesbezügliche Vorlesungsverzeichniskopien erhält.

² Ein Dank an alle, die durch rechtzeitige Einsendung von Fotokopien aus den jeweiligen Vorlesungsverzeichnissen diese Aufstellung erleichtert und ermöglicht haben.

Bundesrepublik Deutschland

Aachen

Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule / Institut für Romanische Philologie

SS 1995 — WS 1995/96

— Keine katalanischen Lehrveranstaltungen

Augsburg

Universität / Sprachenzentrum

SS 1995:

— Übersetzungs- und Grammatikübungen zum Katalanischen: Günther Haensch

— Einführung in die katalanische Sprache II: Mercè Colomer

WS 1995/96:

— Einführung in die katalanische Sprache I: Mercè Colomer

Bamberg

Otto-Friedrich-Universität / Romanische Sprach- und Literaturwissenschaft

SS 1995:

— Katalanisch II: Maria Vicenta Revert i Gandia

— Katalanisch IV: Maria Vicenta Revert i Gandia

WS 1995/96:

— Katalanisch I: Maria Vicenta Revert i Gandia

— Katalanisch III: Maria Vicenta Revert i Gandia

Berlin

Freie Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 1995:

— Einführung in die katalanische Literatur: Josep Tèrmens

— Katalanisch I: Josep Tèrmens

— Katalanisch II: Josep Tèrmens

— Katalanisch III: Josep Tèrmens

WS 1995/96:

— Höfische Kultur und Literatur auf der Iberischen Halbinsel: Roger Friedlein

— Die Reconquista: Nikolas Jaspert

— Katalanisch I: Josep Tèrmens

— Katalanisch II: Josep Tèrmens

— Katalanisch III: Josep Tèrmens

Humboldt-Universität / Romanisches Seminar
SS 1995:

- «Art arbitrari» — Katalanischer Noucentisme als ästhetische Ideologie und literarische Strömung: Sabine Harmuth
 - Katalanisch für Anfänger: Josep Tèrmens
- WS 1995/96:
- Miguel de Unamuno und Joan Maragall: Sabine Harmuth
 - Katalanisch für Anfänger: Josep Tèrmens

Bochum

Ruhr-Universität / Romanisches Seminar
SS 1995

- Probleme der katalanischen Syntax: Pseudo — Relativa: Mario Horst Alsen
 - Die katalanische Literatur des Mittelalters: Prosa, Lyrik, Theater: Mario Horst Alsen
 - Katalanische Lektüre und Konversation: Wolfgang Schlör
- WS 1995/96:
- Einführung in das Katalanische: Wolfgang Schlör
 - Probleme der katalanischen Syntax: Ungelöste Aufgaben der aktuellen Norm: Mario Horst Alsen
 - Katalanische Literatur im Überblick vom Modernismus bis zum spanischen Bürgerkrieg: Mario Horst Alsen
 - La imatge de l'Espanya de les autonomies al cinema contemporani: Catalunya: Pilar Arnau i Segarra
 - Grundkurs Katalanisch I: Pilar Arnau i Segarra
 - Lesekurs / Lektürekurs Katalanisch: Wolfgang Schlör

Bonn

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar
SS 1995:

- Katalanisch für Anfänger: Isabel Oltra i Massuet
 - Katalanische Lektüre: Isabel Oltra i Massuet
- WS 1995/96:
- Katalanisch für Fortgeschrittene: Isabel Oltra i Massuet
 - Katalanische Lektüre: Isabel Oltra i Massuet

Braunschweig

Technische Universität Carolo-Wilhelmina / Romanisches Seminar und Sprachenzentrum

SS 1995:

- Katalanisch 100: Eva Solé
- Katalanisch 200: Eva Solé

WS 1995/96:

- Einführung in die Romanische Sprachwissenschaft: Karl-Ludwig Müller
- Katalanisch 200: Eva Solé
- Katalanisch 300: Eva Solé

Bremen

Universität / FB 10 Sprach- und Kulturwissenschaften (Romanistik)

SS 1995:

- Einführung in die Sozialgeschichte Kataloniens: Trinitat Margalef i Boada
- Katalanisch II (Curs de lectura i conversa): Trinitat Margalef i Boada
- Intensivkurs Katalanisch für Fortgeschrittene: Trinitat Margalef i Boada

WS 1995/96:

- Das Katalanische: Grenzen, Varietäten und Dialekte: Josp Maria Navarro
- Katalanische Kultur in Europa: Katalanische Schriftstellerinnen heute: Assumpta Terés
- Katalanisch I für AnfängerInnen: Trinitat Margalef i Boada
- Katalanisch II: Trinitat Margalef i Boada
- Katalanisch III: Lektüre moderner katalanischer Texte: Trinitat Margalef i Boada

Erlangen-Nürnberg

Friedrich-Alexander-Universität / Institut für Romanistik und Sprachenzentrum

SS 1995:

- Einführung ins Katalanische anhand ausgewählter Texte der katalanischen Literatur: Kurt Süß

WS 1995/96:

- Einführung ins Katalanische: Kurt Süß

Frankfurt am Main

Johann Wolfgang Goethe-Universität / Institut für Romanische Sprachen und Literaturen

SS 1995:

- Einführung in die Hispanistik (spanische, katalanische, portugiesische Literatur): Tilbert Dídac Stegmann
- Vielsprachige Romania: Ein Zugang zu allen romanischen Sprachen: Horst G. Klein, Tilbert Dídac Stegmann
- La poesia catalana de Joan Brossa: Tilbert Dídac Stegmann
- Katalanisch Stufe II: Iolanda Plans i Llopart
- Katalanisch III: Oberkurs: Ferran Ferrando Melià
- Complements de català Stufe II: Ricard Wilshusen
- Die Regionen und die Europäische Einigung: Klaus-Jürgen Nagel
- Theorien und Erklärungen zu Nationalismus, Ethnizität und Multikulturalismus: Hans-Jürgen Puhle

WS 1995/96:

- Sprachgeschichte der iberischen Halbinsel: Horst G. Klein
- Prosa junger katalanischer Autorinnen: Tilbert Dídac Stegmann
- Katalanisch: Stufe I: Iolanda Plans i Llopart
- Katalanisch: Stufe II: Iolanda Plans i Llopart
- Katalanisch: Stufe III: Iolanda Plans i Llopart
- Katalanisch: Stufe IV (Lectura i conversa): Iolanda Plans i Llopart
- Complements de català: Ricard Wilshusen

Freiburg im Breisgau

Albert-Ludwigs-Universität / Romanisches Seminar

SS 1995:

- Gattungen im Mittelalter: Barbara Frank
- L'Alemanyà dels viatgers catalans (1888 - 1939): Eva Centellas i Oller
- Katalanische Schriftstellerinnen (1960 - 1990): Horst Hina
- Katalanisch für Anfänger II: Eva Centellas i Oller
- Katalanisch für Fortgeschrittene II: Eva Centellas i Oller
- Preparació Certificat de Català: Eva Centellas i Oller
- Übersetzung Deutsch-Katalanisch: Eva Centellas i Oller
- Hörverstehen mit Video: Eva Centellas i Oller
- Textproduktion: Eva Centellas i Oller

WS 1995/96

- Einführung in die spanische und portugiesische Sprachwissenschaft: Andreas Wesch
- Die iberoromanischen Präpositionalsysteme: Heiner Böhmer
- Vom «Modernisme» zum «Noucentisme»: Die katalanische Literatur zu Beginn des Jahrhunderts: Horst Hina

- Katalanisch für AnfängerInnen I: Eva Centellas i Oller
- Katalanisch für Fortgeschrittene I: Eva Centellas i Oller
- Preparació Certificat de Català: Eva Centellas i Oller
- Deutsch — Katalanische Übersetzung: Eva Centellas i Oller
- Konversation: Eva Centellas i Oller

Göttingen

Georg-August-Universität / Seminar für Romanische Philologie

SS 1995:

- Katalanisch für Romanisten und Studierende aller Fachbereiche I: Assumpta Terés Illa

WS 1995/96:

- Katalanisch — Intensivsprachkurs: Assumpta Terés Illa
- Landeskunde Katalanisch: Assumpta Terés Illa

Halle-Wittenberg

Martin-Luther-Universität

SS 1995:

- Katalanisch II: Núria Borda
- Landeskunde Katalonien: Núria Borda

WS 1995/96:

- Sprachkurs Katalanisch I: Roger Friedlein
- Landeskunde: Die Balearen — Ein Abriß ihrer Kulturgeschichte

Hamburg

Universität / Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut

SS 1995:

- Fonología no lineal del castellano y del catalán: Conxita Lleó
- Mercè Rodoreda: Enric Pagès
- Katalanisch-Intensivkurs I: Enric Pagès
- Übungen zum Katalanisch-Intensivkurs I: Gemma Farrero
- Katalanisch-Intensivkurs II: Enric Pagès
- Lectura i conversa: Gemma Farrero
- Curs de traducció alemany-català: Enric Pagès

WS 1995/96:

- Grundzüge der generativen Morphologie: Conxita Lleó
- Grundzüge der generativen Syntax: Conxita Lleó
- Indicativo y Subjuntivo — Indicatiu i Subjuntiu: Conxita Lleó

- La Renaixença: Enric Pagès
- Katalanisch-Intensivkurs I: Enric Pagès
- Übungen zum Katalanisch-Intensivkurs I: Gemma Farrero
- Katalanisch-Intensivkurs II: Enric Pagès
- Lectura i conversa: Gemma Farrero
- Curs de redacció: Enric Pagès

Heidelberg

Ruprecht-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 1995:

- Einführung in die romanische Literaturwissenschaft: Frauke Gewecke
- Einführung in die romanische Etymologie: Andreas Michel
- Die Ausstrahlung der okzitanischen Dichtersprache im romanischen Mittelalter: Raymund Wilhelm
- La influencia islámica — árabe, persa, turca — en las lenguas y literaturas hispánicas: Artur Quintana
- Els àrabs en la llengua i literatura catalanes: Artur Quintana
- Katalanisch I: Enric Travesset
- Katalanisch II: Enric Travesset
- Textos Catalans: Enric Travesset

WS 1995/96:

- Einführung in die romanische Literaturwissenschaft: Frauke Gewecke
- Einführung in die romanische Sprachwissenschaft: Edgar Radtke
- Diachronische und synchronische Wortbildungslehre II: Jens Lüdtke
- Historische Lautlehre der romanischen Sprachen: Helmut Peter Schwake
- La influencia islámica — árabe, persa, turca — en las lenguas y literaturas hispánicas II: Artur Quintana
- Els àrabs en la llengua i literatura catalanes II: Artur Quintana
- Katalanisch I: Víctor Sevillano
- Übersetzungsübung: Deutsch-Katalanisch: Artur Quintana

Kiel

Christian-Albrechts-Universität / Romanisches Seminar

SS 1995:

- Cataluña: Su historia y su cultura: Francisco Povedano

WS 1995/96:

- Geografía y economía de España: Francisco Povedano
- Las regiones autónomas de España: Hadwig Ille

Köln

Universität / Romanisches Seminar

SS 1995:

- Aspectes de la història i la cultura catalanes: Isabel Oltra i Massuet
- Katalanisch Anfängerkurs: Isabel Oltra i Massuet
- Katalanisch Fortgeschrittenenkurs: Isabel Oltra i Massuet
- Comentari i discussió: Isabel Oltra i Massuet
- Curs de conversa: Isabel Oltra i Massuet

WS 1995/96:

- Katalanisch Anfängerkurs: Isabel Oltra i Massuet
- Katalanisch Fortgeschrittenenkurs: Isabel Oltra i Massuet
- Katalanisch Oberkurs: Isabel Oltra i Massuet

Konstanz

Universität / Sprachlehrinstitut

SS 1995:

- Katalanisch für Anfänger II: Anton-Simó Massó i Alegret

WS 1995/96:

- Katalanisch Sprachkurs: Anton-Simó Massó i Alegret

Leipzig

Universität / Sektion Theoretische und angewandte Sprachwissenschaft und Sprachenzentrum

SS 1995:

- Contologia catalana: Pere Calders: Núria Borda
- Einführung in die Geschichte Kataloniens: Núria Borda
- Grundkurs Katalanisch: Núria Borda
- Mittelkurs Katalanisch: Núria Borda

WS 1995/96:

- Grundkurs Katalanisch

Mainz

Johannes-Gutenberg-Universität

Fachbereich 15 / Romanisches Seminar

SS 1995:

- Maria Àngels Anglada: Wolf Lustig
- Katalanischer Sprachkurs II: Wolf Lustig

WS 1995/96:

- Einführung in die katalanische Sprache und Kultur: Wolf Lustig

Mannheim

Universität / Romanisches Seminar

SS 1995:

- Einführung in die katalanische Kultur: Enric Traveset
- Katalanisch II: Enric Traveset
- Katalanisch III: Enric Traveset

WS 1995/96:

- Sprachkurs Katalanisch I: Víctor Sevillano
- Catalunya frente a España. Historia y Actualidad: Víctor Sevillano

München

Ludwigs-Maximilians-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 1995:

- La poesia de Ausiàs March: Xavier González-Vilaltella
- Katalanisch für Anfänger: Xavier González-Vilaltella
- Katalanisch für Fortgeschrittene: Xavier González-Vilaltella

WS 1995/96

- La poesia de Comadira: Xavier González-Vilaltella
- Katalanisch für Anfänger: Xavier González-Vilaltella
- Katalanisch für Fortgeschrittene: Xavier González-Vilaltella

Münster

Westfälische Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 1995:

- Katalanisch für Fortgeschrittene: Joan Zamora

WS 1995/96:

- Katalanisch für Anfänger: Joan Zamora

Paderborn

Universität / Gesamthochschule / Fachgebiet Romanistik

SS 1995:

- Keine katalanischen Lehrveranstaltungen

WS 1995/96:

- Katalanisch für Anfänger: Montserrat Santamaria i Clarà

Regensburg

Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 1995 — WS 1995/96:

Keine katalanischen Lehrveranstaltungen

Siegen

Universität / Gesamthochschule / FB Sprach- und Literaturwissenschaften

SS 1995:

- Tirant lo Blanc und der Ritterroman, II: Josep Maria Taberner i Prat
- Katalanisch II: Josep Maria Taberner i Prat

WS 1995/96:

- Mercè Rodoreda, I: Die Jahre um «La Plaça del Diamant»: Josep Maria Taberner i Prat
- Katalanisch III: Josep Maria Taberner i Prat

Stuttgart

Universität / Sprachenzentrum

SS 1995

- Katalanisch I: Rosina Nogales
- Katalanisch II: Rosina Nogales

WS 1995/96

- Katalanisch I: Rosina Nogales
- Katalanisch III: Rosina Nogales

Trier

Universität / Fachbereich II — Romanistik

SS 1995 — WS 1995/96:

- Keine katalanischen Lehrveranstaltungen

Tübingen

Eberhard-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 1995:

- Lexikographie und Lexikologie: Gabriele Berkenbusch
- Katalanisch Anfängerkurs: Olga Boltó-Steinke
- Katalanisch Mittelkurs: Olga Boltó-Steinke
- Einführung in die katalanische Grammatik: Rosina Nogales
- Katalanische Geographie, Geschichte, Sprache, Literatur, Musik, Architektur und Politik: Rosina Nogales

- Die Bewegung des Modernisme in Katalonien: Montserrat Parrà
- WS 1995/96:
- Soziolinguistik: Gabriele Berkenbusch
 - Katalanisch Anfängerkurs: Rosina Nogales
 - Katalanisch Fortgeschrittene: Rosina Nogales
 - Katalanische Geographie, Geschichte, Sprache, Literatur, Musik, Architektur und Politik: Rosina Nogales

Österreich

Graz

- Karl-Franzens-Universität / Institut für Romanistik
 SS 1995 — WS 1995/96:
- Keine katalanischen Lehrveranstaltungen

Salzburg

- Universität / Institut für Romanistik
 SS 1995:
- Einführung in die Literatur Kataloniens: Kristin A. Müller
- WS 1995/96:
- Übersetzung als Faktor des Sprachausbaus (Kastilisch, Katalanisch, Galicisch, Papiamentu): Wolfgang Pöckl

Wien

- Universität / Institut für Romanistik
 SS 1995:
- Arbeitsgemeinschaft: Romanische Sprachwissenschaft: Georg Kremnitz
 - Die romanischen Sprachen: Eine Übersicht: Michael Metzeltin
 - Kontrastive Grammatik der romanischen Sprachen: Michael Metzeltin
 - Historische Grammatik der romanischen Sprachen: Michael Metzeltin
 - Arbeitskreis Literaturwissenschaft: Fritz Peter Kirsch
 - Sprachkurs Katalanisch I: Carles Batlle i Enrich
 - Sprachkurs Katalanisch II: Carles Batlle i Enrich
- WS 1995/96
- Arbeitsgemeinschaft: Romanische Sprachwissenschaft: Georg Kremnitz
 - Arbeitskreis Literaturwissenschaft: Fritz Peter Kirsch
 - Einführung in das wissenschaftliche Recherchieren in der Romania: Maria Aldouri-Lauber
 - Sprachkurs Katalanisch I: Carles Batlle i Enrich

- Sprachkurs Katalanisch II: Carles Batlle i Enrich

Deutschsprachige Schweiz

Basel

- Universität / Romanisches Seminar
 SS 1995:
- Katalanisch II: Beatrice Schmid
 - Lectures catalanes: Beatrice Schmid
- WS 1995/96:
- Léxico, lexicografía y etimología: Germà Colon
 - Introducció a la lingüística catalana: Beatrice Schmid
 - Lectures i exercicis: Beatrice Schmid

Zürich

- Universität / Romanisches Seminar
 SS 1995:
- Historia de las lenguas en la Península Ibérica II: Georg Bossong
 - Einführung ins Neukatalanische II: Jaume Sans
 - Curs superior de català — Mercè Rodoreda «Mirall trencat»: Jaume Sans
- WS 1995/96:
- Einführung ins Neukatalanische I: Jaume Sans
 - Curs superior de català — La Nova Cançó Catalana: Jaume Sans

Brigitte Schlieben-Lange (Tübingen)

El *Torsimany* i la tradició escolàstica

El *Torsimany* de Lluís d'Averçó normalment es vincula amb la tradició de les *Leys d'Amors*, és a dir dels compendis de la llengua i poètica trobadoresca. És interessant demanar-se si els gramàtics occitans i catalans coneixien la teoria lingüística universitària, escolàstica, que estava més interessada en les característiques universals de la llengua, o si n'estaven completament apartats interessant-se en la mera descripció de la llengua i de la poètica. Un detall específic ens permet afinar les possibles filiacions del *Torsimany*: el tractament dels casos de la declinació i el sentit del terme problemàtic de «(h)abitut» que Casas Homs, l'editor del *Torsimany* identifica massa directament amb «article». Es pot demostrar que efectivament Lluís d'Averçó comprèn d'una manera més ampla aquest terme: com a designació de tota mena de relacions de casos (incloent-hi preposicions i adverbis si tenen la funció de designar casos). Això ens fa suposar que d'Averçó tingué contacte directe amb les obres llatines dels modistes.

Xavier Vellón i Lahoz (Castelló de la Plana)

Misogyne Literatur und bürgerliche Moral:
Körperlichkeit als Thema der Satire in Jaume Roigs *L'Espill*

Der Aufsatz analysiert die frauenfeindliche Literatur und ihre Entwicklung im 15. Jahrhundert und bezieht sich dabei auf das Werk *L'Espill* (Der Spiegel, 1460) von Jaume Roig. Zunächst wird die Kritik und Satire analysiert, die auf das Körperliche gerichtet ist und dabei ein deformiertes Bild der weiblichen Sexualität zeichnet. Danach wird dieses Bild im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Denken interpretiert, das sich gerade auszuformen beginnt und — unter Überwindung der doktrinären Vorurteile des Mittelalters — den Platz der Frau in der neuen städtischen Gesellschaft umreißt.

Tilbert Dídac Stegmann (Frankfurt am Main)

Creativitat en els poemes de Joan Brossa

La creativitat, un fenomen no gens fàcil de captar, ha estat definida per Arthur Koestler el 1964 com a «bisociació» de sistemes, és a dir l'enllaçament inesperat d'idees i camps que no s'havien associat abans i no tenien relació. Charles S. Peirce, ja el 1890, parla de l'esperit creatiu i de síntesi que a través d'una idea estableix una conjunció entre elements dispars que sense aquesta idea no hauria estat possible. Examinant alguns dels poemes autoreflexius típics per a l'obra brossiana dels anys 50 i 60 es poden resseguir els múltiples salts inesperats i creatius als quals els poemes sotmeten al lector. En alguns poemes un vertiginós enllaçament de nivells reflexius, camps semàntics i gèneres literaris crea una síntesi unint la vida, el pensament i la literatura, contribuint així a superar la disgregació i dispersió a la que està sotmesa la societat d'avui.