

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. (*Tragedia*, 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 *Tragedia 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 Gilibert de Próixita, «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 Avallè-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'innegabile 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 ardiment? (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 È 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'inevitabile 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'accorpore 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 Dasì 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 atorbada. (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 colloqui 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'entrelaçament 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 colloqui 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.