

Lo *secret* più segreto (nel medioevo italo-catalano)

Raffaele Pinto
Universitat de Barcelona

Emanuela Forgetta
“L’Orientale” di Napoli

La mia sarà solo una breve introduzione che forse è esagerato definire metodologica e che vorrebbe però illustrare, in qualche misura, la mentalità letteraria di cui il Tirant è documento e monumento. A seguire, Emanuela parlerà dei personaggi femminili del Tirant, che nella loro varia tipologia descrivono uno spazio romanzesco femminile che è giusto ed opportuno ad analizzare nell’insieme e quindi nella sua specificità di genere, come magnificamente fa lei.

Parto da un testo che considero come il più importante dei manifesti di rivendicazione del plurilinguismo in ambito non solo catalano-aragonese ma addirittura europeo, e cioè la lettera alla duchessa di Soma con cui Joan Boscà introduceva il secondo libro delle sue poesie. Lo sguardo del barcellonese abbracciava in una sola panoramica la poesia provenzale, italiana, catalana e spagnola (con le letterature classiche sullo sfondo), in un pellegrinaggio ideale che vedeva ben unificati territori letterari che nel corso della storia si erano frammentati e riaggregati secondo la logica politica del potere, una logica che allora, però, l’intelligenza critica poteva sovraneamente guardare dall’alto in basso. In realtà, ciò che la politica separa, la letteratura unisce, rivelando la sostanziale unità di cultura che soggiace a lingue che solo fuori della letteratura appaiono diverse, cioè non immediatamente traducibili. In Boscà la letteratura romanza (e la riflessione critica che la accompagna) è un diasistema nel quale lingue diverse sono ‘dialetti’ di una unica esperienza vitale del mondo che si esprime poeticamente. Solo perché sono integrati in tale diasistema, che garantisce la immediata traducibilità fra tutte loro, i ‘dialetti’ romanzi possono progredire e superarsi, nella gara per la ‘gloria della lingua’, dalle origini provenzali alla attualità castigliana.

Da quelle pagine straordinarie, riprendo qui un passaggio, e cioè la risposta di Boscà ai suoi critici, che detestavano la poesia italiana per i suoi contenuti di pensiero, contenuti che, dicevano, occultano la bellezza del puro significante, al quale, secondo loro, la poesia si riduce. I primi due argomenti addotti da Boscà mettono appunto in evidenza il rifiuto, nei critici, di una poesia di pensiero come era tipicamente quella italiana. Innanzitutto “unos se queixavan que en las trovas de esta arte los consonantes (cioè le rime) no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como en las castellanas” (Boscán, 116). L’accusa è chiara: l’estensione dell’endecasillabo italiano, rispetto alla brevità del verso spagnolo dei ‘cancioneros,’ riduce l’impatto fonico della rima, “que queda cubierta” dalle altre sillabe del verso, poiché occupa in esso uno spazio proporzionalmente minore. Questo primo argomento genera il secondo: se il *consonante* perde la sua centralità e il suo primato, allora “este verso no sabían si era verso o si era prosa” (Boscán, 116). Anche qui il ragionamento è chiaro: se la poesia viene identificata con il *consonante*, cioè con i valori puramente fonici del verso, questo non si distingue più dalla prosa. L’alternativa è quindi fra una poesia di pensiero, quella italiana, e una poesia di *consonantes*, cioè di puro melodismo, quella spagnola. Si osservi la acutezza del ragionamento di Boscà: nella prospettiva dei difensori della poesia tradizionale spagnola, fra significante e significato il rapporto è inversamente proporzionale, per cui la poesia si caratterizza per la povertà concettuale del verso, che concentra la sua espressività nel significante, al contrario della prosa, che esalta il concetto riducendo al

minimo i valori fonici del testo. È questa un'equazione sinteticamente rivelatrice delle caratteristiche della poesia romanza fra Medioevo e Rinascimento, che ci fa capire per esempio, in modo folgorante, come il minimalismo metrico di Ausiàs March (ossia la sua povertà melodica) sia al servizio del suo massimalismo teoretico: la principale linea di sviluppo della poesia moderna va in direzione di un prosciugamento dei dispositivi fonetici e formali e di un arricchimento dei valori intellettuali (come vediamo nel supremo modello marchiano). Possiamo quindi senz'altro assumere come principio storiografico generale che, a partire da Dante, la poesia di livello alto, in Europa, è poesia di pensiero.

Il terzo argomento della *Carta*, contro i conservatori, viene dedotto dai primi due: essendo la poesia destinata ad un pubblico femminile, e poiché “las mugeres no curan de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante” (Boscán, 116), l'endecasillabo italiano per la sua ampiezza di pensiero è inadatto alla versificazione spagnola perché le donne non lo capirebbero. Notevolissime sono qui le implicazioni antropologiche del paradigma ispanico conservatore: la misoginia del ragionamento sul disinteresse delle donne per i contenuti intellettuali è finalizzata a ridurre radicalmente il luogo che la poesia occupa nella gerarchia dei saperi: un luogo infimo, giacché la poesia è solo un futile passatempo delle donne. L'arretratezza culturale di questa sottovalutazione della poesia emerge con chiarezza se si pensa che già San Tommaso, tre secoli prima, aveva messo in discussione la marginalità ideologica della poesia (nei confronti della filosofia e della teologia). Nella prima *Quaestio* della *Somma teologica*, alla domanda se si giustificassero le metafore nella Bibbia, la tesi per cui la poesia “est infima inter omnes doctrinas” (d'Aquino) veniva confutata dimostrando che le metafore, in quanto finalizzate alla rappresentazione di immagini, è lo stadio iniziale della conoscenza, e dunque hanno un sia pur limitato valore conoscitivo. Quindi, già a partire dal 200 l'alta cultura europea aveva liquidato l'idea che la poesia fosse solo culto della forma e preponderanza del significante.

Il punto della *carta* su cui mi voglio soffermare è la risposta a questa terza obiezione, relativa alla inferiorità intellettuale delle donne. Posto che le critiche dei conservatori sono insensate poiché l'unico verso che essi concepiscono è quello “que calzado y vestido con el consonante (cioè ridotto alla rima) os entra del golpe por el un oido y os sale por el otro,” alla terza obiezione Boscà risponde che “tengo yo a las mugeres por tan sustanciales, las que aciertan a sello, y aciertan muchas, que en este caso quien pusiese a defendellas las ofendería” (Boscán, 117). Boscà attacca i critici del verso italiano su due fronti: da una parte non è vero che la poesia sia solo il *consonante*, dall'altra non è vero che le donne non sono *sustanciales*, cioè intellettualmente non attrezzate.

L'idea che l'endecasillabo sia un verso di pensiero veniva a Boscà dal *De Vulgari Eloquentia*, tradotto e diffuso in italiano nel 1528 (II v 2):

Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententiae, constructionis et vocabulorum.

[Di tutti questi metri l'endecasillabo è il più solenne, sia per la sua durata temporale quanto per la capacità concettuale, di costruzione e di vocaboli] (Alighieri 2012, 172-174).

In Dante la rivendicazione della dignità intellettuale dell'endecasillabo è ovviamente al servizio della rivendicazione della dignità intellettuale della poesia. È ciò che Boscà ha perfettamente compreso e quindi parte dall'endecasillabo per dimostrare che la poesia non è necessariamente solo il *consonante*, cioè culto della forma. Che inoltre le donne siano soggetti di pensiero, e quindi pubblico privilegiato della poesia e

della letteratura, gli veniva suggerito innanzitutto dal *Cortegiano* di Castiglione, che tradusse, il cui terzo Libro è dedicato alla descrizione delle virtù femminili, fra le quali spiccano quelle intellettuali. Ma Castiglione a sua volta lo deduceva da Boccaccio, che in quasi tutta la sua opera, e in particolare del *Decameron*, si rivolge, direttamente o indirettamente ad un pubblico femminile (nella *Fiammetta* entra addirittura nella pelle e nella psicologia di una donna). E Boccaccio, a sua volta, lo deduceva dal capitolo XXV della *Vita nuova*, in cui l'iniziativa di scrivere poesia d'amore in volgare era da Dante attribuita alla volontà del poeta di dirigersi ad una donna:

E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini (Alighieri 1980, 174-175).

Il radicalismo del pensiero di Dante viene purtroppo spesso trascurato o ignorato, ma questa linea di riflessione filogina inizia proprio con Dante e attraversa la cultura letteraria moderna fino ad oggi. Il mito di Beatrice, archetipo di tutte le muse in carne ed ossa dei poeti, è collegato all'altro mito, complementare, delle "donne che hanno intelletto d'amore," che nelle *Rime* prendono il suo posto come destinatarie del testo: una letteratura intellettualmente attrezzata in lingua volgare, come quella che Dante inaugura, è possibile solo se alle donne viene riconosciuto un *intelletto d'amore*, che è innanzitutto la libertà di amare, come i personaggi femminili di Boccaccio e Martorell, ma poi anche la consapevolezza teorica del desiderio, che non è solo vissuto dalle donne ma anche pensato da loro, il che le rende capaci di ascoltare e comprendere la parola del poeta (oltre che di pronunciarla loro stesse). Come lucidamente scrive Domenico De Robertis nell'edizione della *Vita Nuova* (Alighieri 1980, 174-175): "le donne sono l'avanguardia simbolica, di questo nuovo schieramento in favore del volgare."

Il volgare è lingua letteraria e di cultura perché è lingua materna, cioè lingua delle donne. Questo è il primo assioma della mentalità filogina che a partire da Dante impregna la società europea. Dalla necessità dell'uso letterario e colto della lingua materna potrebbe dedursi l'esclusività della lingua materna, che dovrebbe escludere dall'uso del parlante qualunque altra lingua. Invece fin da Dante è evidente il contrario: il "miglior fabbro del parlar materno," cioè Arnaut Daniel, nel *Purgatorio* parla nella sua lingua, ossia il provenzale, ma il poeta che la usa è Dante, dimostrando fattualmente che il primato della lingua materna apre il soggetto che parla al plurilinguismo, poiché ogni lingua materna è potenzialmente gli appartiene. Il radicalismo di pensiero di Dante, che è anche radicalismo di linguaggio poetico, feconda la riflessione di Boscà (e fino ad un certo punto anche la sua prassi poetica) facendo del plurilinguismo la chiave interpretativa del suo diagramma storiografico della poesia romanza. Ecco allora un secondo assioma della mentalità filogina costitutiva della modernità: l'idea di plurilinguismo è possibile solo in uno spazio mentalmente femminile. Spiego questa idea in due parole, se mi si concede una breve parentesi sociolinguistica e autobiografica. In casa mia, quando ero bambino, mia madre usava il dialetto con i miei nonni e l'italiano con i suoi figli, ossia con me e con i miei fratelli. Sto parlando degli anni '50, quando in Italia l'italiano cessò di essere una lingua di minoranza per diventare una lingua di uso relativamente diffuso. Quello che accadeva a casa mia succedeva, in effetti, nella maggioranza delle case italiane, per cui si può dire che l'italiano contemporaneo è una lingua creata dalle donne italiane, che decisero di sostituire una lingua materna (la loro, che era il dialetto) con un'altra lingua materna (la mia, che fu l'italiano). Contro il pregiudizio che fa della lingua materna una bandiera nazionale, i fondatori della modernità letteraria europea sapevano bene che una lingua naturale non è in sé materna, ma lo diventa quando viene utilizzata in ogni uso e registro personale e civile, ed è quindi strutturale principio di plurilinguismo, come l'esperienza

del barcellonese Boscà esemplarmente dimostra e come hanno dimostrato le mamme italiane italianizzando i loro figli senza perdere la loro competenza dialettale. In questo sdoppiamento femminile fra lingue materne diverse vediamo le radici antropologiche e moderne del multilinguismo, di cui la Corona d’Aragona fu, in sede letteraria, il primo laboratorio, fra Medioevo e Rinascimento. Questo elemento antropologico fondativo fu infatti prefigurato dai geniali scrittori che hanno creato la nostra civiltà, Dante, Boccaccio, Castiglione, Boscà per esempio, e Joanot Martorell.

* * *

È noto come alcuni degli elementi che ritroviamo nel *Tirant lo Blanch* siano rappresentativi della novella cavalleresca mentre altri, di contro, siano propri dell’opera catalana citata e in netta opposizione con quelle che erano le tendenze dominanti della letteratura bassomedievale, ossia: il marcato erotismo che in quest’opera, fatta eccezione della narrativa di derivazione decameroniana, non ha pari, e l’uso di un linguaggio spiccatamente colloquiale.¹ Tali elementi rappresentano una novità nella letteratura catalana del XV secolo e meglio si comprendono se ricondotti al contesto culturale che li genera, quello valenzano dell’epoca. Scriveva Bandello (47) in una delle sue novelle, la XLII per la precisione:

Valenza, quella dico di Spagna, è tenuta una gentile e nobilissima città dove, sì come più volte io ho da mercadanti genovesi udito dire, sono bellissime e vaghe donne, le quali sì leggiadramente sanno invescar gli uomini, che in tutta Catalogna non è la più lasciva ed amorosa città.

E insistendo su un modello femminile ivi presente avverte Bandello (47): “E se per avventura ci capita qualche giovine non troppo esperto, elle di modo lo radeno che le siciliane non sono di loro migliori nè più scaltrite barbiere.” L’inizio della novella del domenicano ed in particolare l’uso dei due aggettivi che accompagnano la parola città, nella sua seconda occorrenza, ovvero ‘lasciva’ e ‘amorosa,’ ben introducono il clima che si respirava nella Valenza del XV secolo. Anche se, ci tiene a sottolineare Fuster (130), bisogna supporre che i mercanti genovesi fossero soliti frequentare una specifica tipologia di donne durante il loro soggiorno in quella città. Nel *Tirant*, sottolinea lo studioso valenzano, tali “virtù” sono sì presenti ma vengono rese in una “*versió respectable*.” Rifacendosi al testo di Martorell, Fuster (130) scrive:

És l’únic passatge de la nostra gran novel·la quatrecentista que parla de la pàtria dels seus autors. Passatge, per cert, ben pintoresc i carregat d’un eufòric entusiasme local, quant a la ponderació de la terra, i paradoxalment de mal auguri respecte del futur de la ciutat. Però venint al cas: “la gent qui és d’allí natural,” escriu Joanot Martorell, “molt bona e pacífica e de bona condició;” i agrega que les valencianes, en concret, “són molt femenils, no molt belles, mas de molt bona gràcia e més atractives que totes les restants del món.” I sí, Martorell confirma que sabien “invescar gli uomini:” “ab llur agraciast gest e ab la bella eloqüència encativen los hòmens.” Efectivament, el cavaller novel·lista pensa en unes dames distintes a les dels mercaders de Gènova. Tanmateix, el sentit últim és bastant afí. I en aquell escenari virolat, de la València que encetava el Renaixement, les dones es mouen potser “plenes de seny,” però

¹ Questo intervento deriva interamente dall’articolo: “Lo secret de Carmesina”, pubblicato sulla *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. Riferimento bibliografico completo: Forgetta, E. “Lo secret de Carmesina.” *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* XVI (2013): 163-187.

també endutes per la joia de viure, amigues del plaer i de la vanitat. Europa, a la seua manera, les admirava.

In relazione a tale premessa, capiamo che le donne del Tirant sono al contempo ‘leggiadre’ e ‘assennate.’ Il panorama è assai variegato, Martorell delinea diversi profili femminili dai quali emerge una grande verità: esse sono donne in carne ed ossa, né ‘redentrici,’ né ‘peccatrici;’ se sono buone o cattive, sarà il buon senso a dircelo. Elemento di grande innovazione in rapporto al romanzo arturiano, epperò in linea con la tradizione (androcentrica) in fatto di funzione visto che l’autore continua a considerare la donna sostanzialmente come oggetto del desiderio. Scrive a tal proposito Badia:²

Martorell descriu el món femení amb interès libidinós. No és casual que tot el que fan i diuen les dones del nostre grup de Constantinoble tingui alguna cosa a veure amb l'amor, amb el sexe o amb les relacions amb els homes.

Nel tracciare la mappa delle donne presenti nell’opera di Martorell, ci imbattiamo subito in Carmesina, la principessa, che l’autore presenta come una giovane inesperta nelle arti dell’amore e sulla quale fanno presa i discorsi dei predicatori che ella si compiace di seguire alla lettera, o quasi. Discorsi che, neanche a dirlo, mettono in guardia sui pericoli delle passioni amorose. Dice di lei sua cugina Stephania: “aquesta, que té lu cor més temerós e l’enteniment grosser en amar” (Martorell, 855). Accanto a Carmesina troviamo il suo amato, Tirant, che dovrebbe risvegliare in lei il desiderio. Un primo contatto fisico si stabilisce tra i due attraverso un bacio formale, l’osculo cerimoniale durante il quale la giovane donna, in quanto principessa, porge la mano al cavaliere affinché gliela baci. Nell’istante in cui ciò sarebbe dovuto avvenire, la principessa, però, non permette al cavaliere di baciarle la mano sul dorso come previsto dalle “forme” ma la gira e fa sì che egli ne baci il palmo, “perquè besant de dins és senyal d’amor e besant defora és senyal de senyoria” (Martorell, 513). Questo è il momento che getta le basi della relazione amorosa e segna l’inizio del noviziato, attraverso il quale l’innamorato va conquistando, a poco a poco, il corpo dell’amata. Nel corso della narrazione vari saranno i tentativi attuati dal cavaliere per raggiungere alcune delle parti del corpo di Carmesina: una mano, un braccio o una gamba risulteranno terreni inespugnabili. Ad ostacolare il contatto fisico non è soltanto la reticenza della giovane principessa, a volte a farle da barriera è la cerchia delle donzelle che ostacola il cavaliere in alcune sue iniziative, come dimostra il celebre episodio della scarpa:

Tirant no hi pogué satisfer, sino que les donzelles li tenien les mans, per les burles e jocs que li feya, perquè no la deslligàs. E com véu que se n’anava e ab les mans no la podia tocar, allargà la cama, e posà-la-y davall les faldes, e ab la çabata toquà-li en lo loch vedat, e la sua cama posà dins les cuxes. Llavors la Princesa corrent ixqué de la cambra e anà on era l’Emperador. E la Viuda Reposada tragué a Tirant per la porta de l’hort. Com Tirant fon en sa posada, descalçà’s les calces e sabates; e aquella calça e sabata què havia tocat a la Princesa devall les faldes, féu-la molt ricament brodar. E fon estimat lo que y posà, ço és, perles, robins e diamants, passats XXV mília ducats (Martorell, 790).

Verso la fine del capitolo CLXXXVIII, durante un incontro successivo, i due innamorati si confrontano, e Tirant, dietro richiesta della principessa, spiega il perché di

² Vd. riferimento completo in bibliografia.

quella bizzarria: indossare una calza ‘brodada’ e l’altra no. Come anche le scarpe, una adornata, l’altra no. “Puix les mies mans bastar no y pogueren” — si sta riferendo al giorno in cui le donzelle gli avevano impedito di toccare la principessa — “la cama ab lo peu hi hagueren a suplir, e la mia camà entrà entre les vostres cuxes e lo meu peu tocà un poc més avant, lla hon la mia amor desija atényer felicitat complida” (Martorell, 795-796). Carmesina non solo conferma a Tirant di ricordare bene l’accaduto, aggiunge anche con una certa malizia: “Pero temps vendrà, que, així com ara te has brodada la una cama, que les dues te poràs brodar. E lesporàs posar a ta libertat lla hon desiges” (Martorell, 796).

Se Carmesina deve essere iniziata al desiderio, sua cugina Stephania ha invece le idee molto più chiare in fatto d’amore. Ella propende, e lo dice chiaramente nel testo, per l’*amor viciousa* che mira alla soddisfazione sessuale: “tal amor me par molt millor que nenguna de les altres” (Martorell, 527). Due episodi, legati a questa figura femminile, destano particolare interesse. Il primo è il passaggio in cui Diafebus “besà-la tres voltes en la boca a honor de la sancta Trinitat” e lei prestamente risponde “vull que a voluntat mia prengau possessió de mi, però de la cintura amunt” (Martorell, 633). In questo caso, l’ironia tipica del Tirant con quel “prengau possessió de mi” ricrea il linguaggio giuridico delle pratiche vassallatiche trasformando una parte del corpo della giovane in territorio posseduto (Cacho Blecua). L’altro episodio, invece, si concentra attorno ad una fatidica frase pronunciata da Stefania nel CLXIII capitolo. Nel difendersi dinanzi a Plaerdemavida, altro personaggio femminile di spicco, circa il furtivo incontro amoroso con Diafebus dice: “no m’han pujada al lit per força, car yo m’i só sabuda pujar” (Martorell, 709).

Per la stessa tipologia d’amore propende anche l’Imperatrice, madre di Carmesina. Personaggio attraverso il quale l’autore sovverte gli standard e rielabora uno dei miti classici che gli autori medievali avevano conosciuto attraverso Ovidio o Seneca, quello che contempla una relazione incestuosa tra una donna e il figliastro. In fatto di amore (e di fortuna), l’Imperatrice assieme al suo amato Hypòlit, risulterà la vera beneficiaria della storia. Ella, con vari sotterfugi, riuscirà ad eludere la sorveglianza del marito e ad unirsi fisicamente al suo amato quante volte vorrà. La sua però non è semplice lascivia, il sentimento sottende le sue azioni:

E per ço dien los naturals philòsofs que lo cor és lo més noble membre del cors, e tots los altres membres són a ell subjectes, e li són obedients a tot lo que lo cor los mana; e nengun altre membre no pot res fer si, sinó tant com lo cor vol, e totes les virtuts que lo cos posseyr pot, han de haver principi del cor, d’on se mostra clarament que ell és senyor (Martorell, 776).

L’idea che la natura umana sia corrotta e che gli impulsi sessuali siano delle brutte inclinazioni che debbano essere represses, nel caso di questo personaggio, è stata sostituita da un altro sistema di valori: la ricerca del piacere e l’allegria immediata (Cacho Blecua).

E arriviamo alla vera e unica antagonista di Carmesina, la Viuda Reposada, un tempo sua balia. Questa figura femminile incarna la gelosia, la perversione, il delirio di onnipotenza e la distruzione. Alcuni studiosi hanno considerato la Viuda alla stregua di apologo completo sul terrore che l’universo maschile ha verso le donne ossessive, quelle che non accettano le regole del gioco.³ Scopo principale dell’antagonista è quello

³ Si consulti a tal proposito: Beltran Llavador, Rafael. *Tres magas en el arte de la seducción: Trotaconventos, Plaerdemavida y Celestina* e Ruiz-Doménec, J. E. *Set dones per a Tirant*; riferimento completo in bibliografia.

di separare gli amanti Carmesina e Tirant e fagocitare quest'ultimo nel suo cupo desiderio. A tal fine, la donna insinua maldicenze sul conto della principessa, fa saltare importanti incontri, addirittura ricrea presunti tradimenti come quello in cui, diabolicamente, tinta di nero la faccia di Plaerdemavida la spinge in cortile a giocare con Carmesina. Ricreato lo scenario, fa poi chiamare Tirant in camera sua, esortandolo a guardare dalla finestra la passione che, in apparenza, si consuma tra Carmesina e l'ortolano Lauzeta. Un altro episodio che mette in evidenza tutta la tossicità di questo personaggio è quello dell'urlo che la Viuda si lascia sfuggire intuendo che Carmesina e Tirant sono insieme in una stanza attigua e in procinto di avere un rapporto. Dalle profondità della sua gola, ella fa uscire un "I què és lo que teniu, filla?" (Martorell, 905), obbligando tutti ad accorrere e facendo saltare quello che poteva essere l'incontro decisivo tra i due innamorati. L'autore, però, gioca con questa figura femminile, le fa credere di essere onnipotente fino a che, smascherata dall'"aiutante" Plaerdemavida circa l'episodio dell'ortolano, viene presa dal panico e, temendo la vendetta di Tirant, si suicida.

Quanto al desiderio il primato lo detiene Plaerdemavida, giovane donna e persona di fiducia della principessa. A dire di sé è lo stesso personaggio che si definisce "seconda" a tutte le altre donne in bellezza e intelligenza, in fatto d'amore, invece, nessuno la supera. Facendo il paragone con le altre donne, Plaerdemavida afferma: "yo les passe de fermetat de amor" (Martorell, 1030). A lei dobbiamo le esortazioni costanti fatte a Tirant e a Carmesina affinché si uniscano fisicamente. Dissolve i timori della principessa circa i rapporti carnali, invita il cavaliere alla fermezza mentre procede nella sua battaglia d'amore. Nota è la scena del bagno, nella quale Plaerdemavida con il solo aiuto delle parole e dello sguardo ricrea per Tirant uno scenario di grande erotismo. Mentre la principessa, in compagnia delle donzelle e della stessa Plaerdemavida si sta preparando per il bagno, viene posizionata una cassa giusto in direzione della donna che si spoglia. Plaerdemavida vi fa nascondere Tirant e, tornando dalla principessa, lascia la porta socchiusa in modo che il cavaliere possa guardare indisturbato. Il preludio è costituito da un gesto: l'accensione d'una candela. "La Princesa es començà a despullar" e la giovane dama, sottolinea l'autore "li parà lo siti, que venia endret, que Tirant la podia molt ben veure." E quando finalmente Carmesina "fou tota nua," Plaerdemavida "pres una candela encesa. Per fer plaer a Tirant" (Martorell, 895). A partire da questo momento, l'aiutante di Carmesina fa crescere gradualmente l'eccitazione nel cavaliere mediante il linguaggio: "si Tirant fos ací, si us tocava ab les sues mans així com yo faç, yo pens que ell ho estimaria més que si·l fahie[n] senyor del realme de França," dice alla principessa perché l'uomo la senta; e aggiunge: "si Tirant fos ací, si us tocava ab les sues mans així com yo faç, yo pens que ell ho estimaria més que si·l fahie[n] senyor del realme de França" (Martorell, 895). E conclude:

Oh Tirant senyor, e hon sou vós ara? Com no sou ací prop perquè poguésseu veure e tocar la cosa que més amau en aquest món ni en l'altre? Mira, senyor Tirant, vet ací los cabells de la senyora Princesa; yo·ls bese en nom de tu, qui ets dels cavallers del món lo millor. Vet ací los hulls, e la boca: yo la be- se per tu. Vet ací les sues cristal·lines mamelles, que tinch cascuna en sa mà: bese-les per tu. Mira com són poquetes, dures, blan- ques e lises. Mira, Tirant: vet ací lo seu ventre, les cuxes e lo secret (Martorell, 897).

Plaerdemavida, maestra in fatto di seduzione, è un personaggio chiave nella lettura del desiderio femminile nel *Tirant lo Blanch*. E lo è grazie al suo epicureismo. Il messaggio che costantemente dai suoi discorsi passa è che non bisogna rinunciare ai beni d'amore che la vita ci offre in virtù di possibili beni futuri: "E no pense la magestat

vostra sinó en lo present, que l'esdevenidor s'ignora quin serà." E ancora: "no tingau temps, que lo temps perdut no·s pot cobrar. Despullau-vos prestament" (Martorell, 787). Ma sopra ogni cosa è maestra in fatto di desiderio per la sua grande capacità di linguaggio. In molti hanno lodato le doti linguistiche di Plaerdemavida. Cervantes parlava de «las agudezas» di Plaerdemavida; Coromines della sua «frescal fraseologia» (renedo puig). Dice Beltrán Llavador:⁴ "El hombre tiene el poder, pero la mujer tiene la palabra. Y la utiliza para seducir." Il primato del desiderio è dunque suo, di Plaerdemavida, in quanto possiede il più potente strumento di seduzione: la parola.

⁴ Vd. riferimento in bibliografia.

Opere citate

- Alighieri, Dante. *Vita Nuova*. Domenico De Robertis, ed. Milano-Napoli: Ricciardi, 1980.
- . *Opere di Dante*. Enrico Fenzi ed. Roma: Salerno Editrice, 2012.
- Badia, Lola. “Tot per a la dona però sense la dona: notes sobre el punt de vista masculí al Tirant lo Blanc.” *Journal of Hispanic Research* 2 (1993): 39-60. Versióne digitale: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tot-per-a-la-dona-per-sense-la-dona---notes-sobre-el-punt-de-vista-mascul-al-tirant-lo-blanc-0/html/ffcc321e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_2_ (ult. cons. 21/09/2022).
- Bandello, Matteo. *Novelle*. Torino: Cugini Pomba e Comp. Editori, 1853.
- Beltran Llavador, Rafael. “Tres magas en el arte de la seducción: Trotaconventos, Plaerdemavida y Celestina.” En Elena Real Ramos ed. *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*. València: Universitat de València-Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1995. 29-38. Versióne digitale: https://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/000/231/488/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/00023148-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html (ult. cons. 21/09/2022).
- Boscán, Juan. *Obra completa*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. *El beso en el Tirant lo Blanch*. Madrid: UNED, 1995. Versióne digitale: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-beso-en-el-tirant-lo-blanc-0/html/ffe70062-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html (ult. cons. 21/09/2022).
- D’Aquino, Tommaso. *Summa Theologiae I, 1-49*. The Aquinas Institute/Emmaus Road Publishing, 2017 (Formato E-book).
- Fuster, Joan. *Textos d’exili*. València: Generalitat Valenciana, 1991.
- Martorell, Joan. *Tirant lo Blanch*. Albert Hauf ed. València:
- Ruiz-Doménec, José Enrique. *Set dones per a Tirant*. Barcelona: Columna, 1991.