

SCRITTORI SARDI

OPERA PUBBLICATA CON IL CONTRIBUTO DI



**REGIONE AUTÒNOMA DE SARDIGNA**  
**REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA**

ASSESSORATO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, BENI CULTURALI,  
INFORMAZIONE, SPETTACOLO E SPORT

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

COMITATO SCIENTIFICO: Edoardo Barbieri, Università Cattolica di Brescia – Rosanna Bettarini, Università di Firenze – Tonino Cabizzosu, Facoltà Teologica della Sardegna – Paolo Cherchi, Università di Chicago – Marcello Cocco, Università di Cagliari – Paolo Cugusi, Università di Cagliari – Carlo Donà, Università di Messina – Andrea Fassò, Università di Bologna – Giuseppe Frasso, Università Cattolica di Milano – María Dolores García Sánchez, Università di Cagliari – Victor Infantes de Miguel, Università Complutense di Madrid – Dino Manca, Università di Sassari – Giuseppe Marci, Università di Cagliari – Giovanna Carla Marras, Università di Cagliari – Mauro Pala, Università di Cagliari – Patrizia Serra, Università di Cagliari – Nicola Tanda, Università di Sassari – Maurizio Virdis, Università di Cagliari.

I volumi pubblicati nella collana del Centro di Studi Filologici Sardi sono passati al vaglio da studiosi competenti per la specifica disciplina e appartenenti ad università italiane e straniere. La valutazione è fatta sia all'interno sia all'esterno del Comitato scientifico. Il meccanismo di revisione offre garanzia di terzietà, assicurando il rispetto dei criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni, ai sensi dell'art. 3-ter, comma 2, del decreto legge 10 novembre 2008, n. 180, convertito dalla legge 9 gennaio 2009, n. 1.

ANTONIO LO FRASSO

LOS DIEZ LIBROS  
DE FORTUNA DE AMOR

a cura di  
Antonello Murtas

introduzione di  
Paolo Cherchi

SCRITTORI SARDI  
Opere ispano-sarde

Coordinamento editoriale e scientifico  
*Maria Dolores García Sánchez*

Redattore  
*Antonello Murtas*

Revisione testi  
*Tiziana Deonette*

Antonio Lo Frasso  
*Los diez libros de Fortuna de amor*

ISBN: 978-88-8467-795-2  
CUEC EDITRICE © 2012  
prima edizione dicembre 2012

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI  
PRESIDENTE Nicola Tanda  
DIRETTORE Giuseppe Marci  
CONSIGLIERI *María Dolores García Sánchez*, Dino Manca, Mauro Pala,  
Patrizia Serra, Maurizio Viridis

Via Bottego, 7  
09125 Cagliari  
Tel. 070344042 - Fax 0703459844  
[www.filologiasarda.eu](http://www.filologiasarda.eu)  
[info@centrostudifilologici.it](mailto:info@centrostudifilologici.it)

Realizzazione editoriale:  
CUEC Editrice  
by Sardegna Novamedia Soc. Coop.  
Via Basilicata 57/59, 09127 Cagliari  
Tel. e Fax 070271573  
[www.cuec.eu](http://www.cuec.eu) / [info@cuec.eu](mailto:info@cuec.eu)

Realizzazione grafica A. De Cicco | Hangar Factory, Cagliari  
Stampa Grafiche Ghiani, Monastir (Ca)



Immagine tratta da *Los diez libros de Fortuna de amor*, Barcellona 1573, Libro Segundo, carta 40r

## INTRODUZIONE

La creatività letteraria della Sardegna fu tenuta a battesimo nel 1573 da un romanzo pastorale di Antonio Lo Frasso. Non è in assoluto il primo lavoro letterario che la Sardegna abbia prodotto. In effetti la cultura sarda aveva già dato alcune opere religiose di tipo agiografico, cioè di un genere che, come quello dell'epica, ha tenuto a battesimo molte lingue volgari, rispondendo alle necessità del culto religioso. Anche la Sardegna, dunque, celebrò i suoi santi con poemetti timidi ma preziosi come lo sono tutti i documenti delle origini che intendono esplorare e mettere alla prova le possibilità letterarie di una lingua quotidiana e, nel caso del sardo, utilizzata solo per testamenti e leggi e condaghi. Ma il romanzo che ci accingiamo a leggere è la prima opera di *fiction* prodotta da un sardo. Sennonché l'opera non è scritta in lingua sarda, ma in una lingua che è comunque "ufficiale" nella Sardegna del tardo Cinquecento. Inoltre l'autore compose il romanzo e le altre sue opere stando fuori dalla sua terra. Però sardo è il protagonista e sardi sono tutti i protagonisti della prima parte; sardo è l'ambiente, e la lingua sarda è celebrata in alcuni componimenti che il romanzo contiene. Del tutto sarda è la vicenda che sta al centro dell'opera, ed è una vicenda in cui è necessario l'intervento di una istituzione giudiziaria dominata da chi detiene il potere effettivo dell'isola ma che risiede in Spagna, per cui l'uso della lingua spagnola può avere il vantaggio di raggiungere la *audience* del potere al quale spetta il dirimere una vertenza giuridica.

Poiché tutta la produzione di Lo Frasso a noi nota è in lingua spagnola, gli storici della letteratura spagnola ne rivendicano l'appartenenza alla loro letteratura nazionale. I sardi invece non hanno esitazioni a ritenerlo uno

“scrittore sardo” che ha preferito adottare una lingua per lui non nativa ma solo ufficiale. Siamo alle origini di quel problema della dualità o pluralità di appartenenza nazionale che è particolarmente acuto in Sardegna. Per giunta questo scrittore dimostra una padronanza di varie lingue, tutte documentate nel suo romanzo – oltre allo spagnolo troviamo testi in italiano, catalano e in sardo – e presumibilmente tutte queste lingue costituivano per l’autore potenziali mezzi di comunicazione. Ciò pone il problema del perché abbia scelto lo spagnolo come lingua di base per un’impresa letteraria così vasta come mai non si era vista in Sardegna. Per altro, i casi di diasistemi linguistici e culturali in genere sono abbastanza frequenti nelle origini di molte letterature (ad esempio i primi poeti italiani scrivevano in provenzale o in francese), ma in Sardegna si dà il caso veramente unico nell’Europa del tempo di una autentica pluralità di lingue. Il plurilinguismo era rarissimo e quasi sempre utilizzato per fini retorici, come poteva essere il provenzale discorso plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras, o il bilinguismo di qualche autore catalano come Villena. Solo in Sardegna autori come Araolla e Asquer e Lo Frasso sono genuinamente plurilingui, e per questo la decisione di scrivere in una lingua anziché in un’altra indica una vera “scelta” che va oltre il gioco della retorica, una scelta che possiamo chiamare di “politica culturale”.

Comunque si voglia decidere la questione – se Lo Frasso sia un autore che appartiene agli scrittori ispanofoni o se sia un autore sardo che decide di scrivere in spagnolo – è meglio prestare fiducia all’autore, il quale si definisce come “autore sardo”, e dobbiamo tenere conto del fatto che tutte le opere sue a noi note hanno una chiara ed enfaticamente sarda componente sarda in quanto legate alla sua vita a sua volta legata alla Sardegna per motivi biografici e tematici. Di lui conosciamo un poemetto in ottave dedica-



to alla battaglia di Lepanto. Un'altra opera è costituita da una raccolta di detti sentenziosi ed è dedicata ai figli rimasti in Sardegna. Entrambe le opere sono scritte in spagnolo e non presentano elementi di plurilinguismo perché, a differenza del romanzo, nessun elemento interno ne giustificerebbe l'uso. La prima è scritta in spagnolo perché l'impresa di Lepanto è prima di tutto un evento guidato dalla Spagna, e poi soprattutto perché il sardo non conosce ancora la lingua dell'epica e dell'encomio; la seconda contiene riferimenti biografici che all'autore sembra opportuno far conoscere in Spagna. Il romanzo è scritto in massima parte in spagnolo perché in questa lingua esisteva una tradizione letteraria che dava al nostro autore un orientamento, un codice, un modello per sperimentare un fatto nuovo che in sardo sarebbe stato molto difficile concepire. La fantasia ha bisogno della memoria per esistere, e la letteratura ha bisogno della letteratura o della memoria letteraria per nascere. Nella Sardegna dei tempi di Lo Frasso nessuno poteva "programmare" la creazione di una lingua o una tradizione letteraria perché queste non nascono per programmi ma per una coincidenza di vari fattori fra i quali contano molto anche la potenza fantastica di un autore, il desiderio della sperimentazione o una forte vocazione identitaria, e moltissimo le aspettative del pubblico. Una lingua letteraria nasce spesso per un caso, per un esperimento bene riuscito; altre volte non nasce perché i tentativi di crearla abortiscono. È nello statuto del fatto letterario che ogni lavoro "letterario" deve seguire codici e regole perché queste sono lenti importantissime utilizzate poi nel valutarne la natura e l'appartenenza alla sfera di messaggi che chiamiamo "letteratura". Per intenderci, una semplice lettera di un soldato sardo alla madre deve cominciare con un "cara mamma" altrimenti non sarebbe tecnicamente una lettera. O sempre per in-

tenderci: oggi non desterebbe stupore se un fisico sardo scrivesse in inglese, saltando perfino l'italiano, la lingua ufficiale della scuola e della quale comunque continua a servirsi per trattare temi autobiografici o di finzione. Un sardo non è più sardo né più letterato o dotto se usa la sua lingua materna, ma sarà senz'altro un sardo che per motivi di politica culturale usa uno strumento anziché un altro. Lo Frasso, indipendentemente dalla lingua in cui scriveva, o forse proprio per la lingua in cui scriveva, stava facendo opere "letterarie", e nessuno dei suoi contemporanei gli avrebbe tolto un'oncia di sardità solo perché scriveva in una lingua che, se non era di qualità *native*, era pur sempre la lingua dell'amministrazione e del potere. Per questo non ci preoccuperemo di sentenziare su un fatto quasi metafisico sul come e sul perché o sul quando nasca una lingua letteraria, ci occuperemo soltanto del fatto che, ad un certo punto della storia, questa venga ad esistere e in che forma si presenti. Se riusciamo a capire perché il nostro autore scelse quella lingua e quella tradizione anziché un'altra lingua e un'altra tradizione, siamo già in grado di capire alcune cose importanti del suo lavoro: a chi intendeva destinarle, ed entro quale codice comunicativo intendeva collocarle.

\* \* \*

Non c'è dubbio che nella scelta linguistica di Antonio Lo Frasso abbiano giocato fattori biografici: lo si deduce dalla presenza di elementi autobiografici inseriti nelle opere e che l'autore vuole siano recepiti dalla *audience* dei governanti spagnoli. Sennonché il problema è che i dati riguardanti la vita del nostro autore sono scarsi e vaghi, in primo luogo perché gli archivi ne sono pressoché privi o sono stati scarsamente interrogati; in secondo luogo

perché i dati ricavabili da informazioni autobiografiche disseminate in un'opera letteraria presentano le incertezze tipiche delle versioni affabulate dei fatti. I documenti principali sono affermazioni che si leggono nella dedica ai figli del libricino di *Los mil y doscientos conseios*, di cui ci occuperemo presto. Nella dedica di questo ai figli, Alfonso e Scipione, l'autore osserva che essi sono rimasti ad Alghero con la madre e con i nonni, mentre lui, il padre, si deve fermare a Barcellona per questioni indicate in modo evasivo, "por mas servicio de Dios y descanso de nuestra casa y de vosotros"<sup>1</sup>. Dice anche che a rendere difficile il ritorno all'isola sia la traversata in mare. Questa dedica ha la data del 1571. Dagli archivi della Curia di Alghero la Roca Mussons ha riportato alla luce tre certificati di battesimo del figlio Alfonso (1560), di una figlia Clara Laudomia (1562) non ricordata nella dedica forse perché morta nel frattempo, e di "Francesch Sipion" (1565); da questi documenti veniamo a conoscere anche il nome della moglie "señora Jeronima"<sup>2</sup>. Risulta che nel 1560 e fino al 1565 Antonio Lo Frasso era ad Alghero, e che nel 1571 e fino al 1573 risiedeva a Barcellona. Dal frontespizio dei *Los diez libros de Fortuna de amor*, che vedremo fra poco, egli dice di essere sardo e militare e di Alghero. Il dato del luogo di nascita è confermato da un passo del prologo in cui decanta le bellezze e le ricchezze della Sardegna e parla anche delle sue città: "La segunda ciudad y llave del reino

<sup>1</sup> Così si legge nella lettera dedicatoria de *Los mildoscientos conseios*, citato per esteso *infra*.

<sup>2</sup> M. A. ROCA MUSSONS, *Antonio Lo Frasso, militar de l'Alguer*, Sassari, Carlo Delfino, 1992, p. 23. Il saggio della Roca Mussons costituisce la prefazione all'edizione anastatica del nostro romanzo, ed è lo studio migliore su Lo Frasso comparso fino ad oggi per il rigore della ricerca e per la ricchezza di dati nonché per l'interpretazione generale del romanzo.

es la ciudad de l'Alguer, puerto de mar donde yo nací" (p. 18)<sup>3</sup>. Si noti che nel frontespizio l'autore si dice "sardo de la ciudad de l'Alguer" perché forse la sua famiglia era di origine logudorese, come proverebbe il nome, e non catalana, come si potrebbe pensare dalla sua nascita ad Alghero. La data di nascita è incerta<sup>4</sup>, ma con buona approssimazione la si può collocare nel decennio 1525-1535, immaginando che si sarebbe sposato sui venticinque anni. Come si dice nel frontespizio del romanzo, fu "militar", cioè apparteneva ad una classe di cavalieri che avevano il grado di cavaliere ma non tutti i titoli e i privilegi. Fra questi titoli Lo Frasso usufruiva di quello di *mossen*, cioè messere, e poteva partecipare alle sedute delle *cortes* (il parlamento del vicereame sardo) che si tenevano ogni dieci anni; e fra i privilegi aveva quello di un trattamento speciale nel caso che venisse imprigionato: poteva avere una locazione più ampia e aerata e luminosa di quanto

<sup>3</sup> Tutte le citazioni dal romanzo contenute nel presente saggio sono ricavate dalla presente edizione.

<sup>4</sup> Sulla biografia di Lo Frasso si possono consultare: P. TOLA, *Dizionario Biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Torino, Tip. Chirio e Mina, 1837-1838, vol. II, pp. 105-106; P. MARTINI, *Biographia sarda*, Cagliari, Reale Stamperia, 1837, pp. 235-243; E. TODA Y GÜELL, *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid, 1890, pp. 207-208, nn. 608-609; M. A. ROCA MUSSENS, *Considerazioni e contributi documentari su un'opera e un autore: Antonio Lo Frasso e Los libros de fortuna d'amor*, in "Bollettino dell'Associazione Archivio storico sardo di Sassari", 14 (1989), pp. 177-184; Idem, *La città di Barcellona: spazio bucolico-cortese nel romanzo di Antonio Lo Frasso Los diez libros de fortuna d'amor*, in *Boletín de la Real Academia de buenas letras de Barcelona*, 41 (1987-1988), pp. 29-56; questi due saggi vengono rifusi nel saggio introduttivo della stessa M. A. Roca Mussons, *Antonio Lo Frasso, militar de l'Alguer*, cit., pp. 7-64. I saggi della Roca Mussons sono i contributi più importanti e intelligenti su Antonio Lo Frasso, non solo per la sua biografia ma anche per l'interpretazione generale del romanzo.

non fosse una cella in comune con altri prigionieri, e avere un accesso agevolato agli istruttori del processo. Alcuni di questi privilegi figurano nell'evento centrale descritto nel romanzo. Da quei certificati di battesimo risulta anche che era sposato con una "signora", titolo che indica una persona del suo cetto o rango. Da un'ottava del dialogo che il protagonista Frexano dietro il quale "se disfraza" l'autore, apprendiamo che fu imprigionato per due anni e mezzo:

Dos años y seis meses me tuvieron  
en una prisión triste y muy obscura,  
y después que mi disculpa clara vieron  
por el proceso, leyes y escriptura,  
los fieles amadores al juez dixeron  
que padecía injusto mi intención pura.  
Y el juez cruel, viéndome destruido  
me dio la libertad tan consumido. (p. 396)

Il tutto deve aver avuto luogo dopo il battesimo del terzo figlio, cioè dopo il 1565 e prima del 1571. Si trasferì a Barcellona lasciando la moglie e i figli ad Alghero, e un patrimonio dissestato. Giunto a Barcellona si dedicò alla letteratura e nel 1571 pubblicò i due poemetti ricordati; nel 1573 pubblicò il romanzo presso un editore barcelonense. Dopo questa data si perdono di lui tutte le tracce. Sembra inverosimile che un autore che si scopre così produttivo riesca poi a tacere per vari anni. Inverosimile sembra anche l'ipotesi avanzata dalla Roca Mussons secondo la quale il Frexano, cioè l'eteronimo di Lo Frasso nel romanzo, sia anche l'autore di un *pliego suelto* o foglietto<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Il titolo del foglietto pubblicato dalla Roca Mussons (op. cit., pp. 66-76) è *La Unión. La Relación verdadera de la Santa Unión, firmada en esta noble y leal ciudad de Barcelona, contra toda suerte de gente de*

pubblicato a Barcellona nel 1606, quando il nostro autore sarebbe già stato un ottantenne. Un silenzio protratto così a lungo fa pensare che Lo Frasso sia deceduto a Barcellona e non molto dopo la pubblicazione del romanzo.

A Barcellona scoprì una vocazione letteraria che probabilmente si coniugava col bisogno di distinguersi, e la letteratura gli offriva il modo più illustre per riuscirvi. Non siamo in grado di affermare se si trattò di una vocazione scoperta improvvisamente in terra straniera o se in quelle circostanze il Nostro ebbe modo di realizzare un bisogno di espressione covato per lungo tempo ancor prima di approdare in terra catalana. Non possediamo alcuna indicazione di una sua precedente attività da letterato, e non sappiamo se ciò possa dipendere dal fatto che i frutti di una vocazione del genere non arrivarono mai alla stampa oppure se andarono perduti. È certo, però, che prima di arrivare a Barcellona il nostro autore avesse un bagaglio di letture notevole. Non si può immaginare che un autore ormai quarantenne si lanci a creare opere senza avere letto molto e con attenzione, di aver appreso cosa siano un verso, un metro, una strofa e un componimento intero, senza aver pensato alle nozioni di genere e, ovviamente, al problema della lingua da scegliere, e soprattutto è difficile credere che non si fosse esercitato assiduamente a comporre versi in sardo e in italiano e in spagnolo. Una volta stabilitosi in Spagna il problema della scelta linguistica era fortemente condizionato dall'ambiente in cui si

*mala vida: donde se cuentan los bienes que ha hecho y haze cada dia, mudando los hombres de mal en bien. Es obra muy curiosa y apasible para quien lo leyere, porque finge el autor la Unión en una dama, que va exortando a los hombres y mugeres de toda suerte de vicios: van las coblas glossadas al cabo con romances antiguos, que dan mucho gusto y contento. Compuesta por el pastor Frexano.*

trovava, non solo per motivi del pubblico in generale ma di un pubblico particolare davanti al quale il nostro profugo voleva dire esattamente (o quasi) quali erano state le ragioni vere del suo doversi allontanare dalla Sardegna. L'Isola faceva parte del regno spagnolo, e al mondo dei governanti egli voleva far conoscere la verità relativa ad una vicenda personale. Esistevano, dunque, motivi autobiografici che contribuivano ad orientare in modo decisivo la scelta linguistica.

Una volta stabilita la lingua da adottare, rimaneva il problema di una scelta ugualmente ardua relativa al genere letterario in cui cimentarsi. Qui le possibilità erano veramente numerose e varie, e Lo Frasso si cimentò in tre generi che gli consentivano di sottolineare la sua origine sarda, di encomiare i suoi governanti, di trattare in modo, più o meno diretto, elementi propriamente autobiografici e di mostrare il suo dominio dell'arte poetica. Tali scelte sono un segno del fiuto, se non proprio della genialità, del nostro autore. In generale Lo Frasso non cercò argomenti rari che richiedessero un sapere che non possedeva, né cercò argomenti strambi che non gli avrebbero procurato alcuna nomea. Si orientò invece verso temi e generi che gli avrebbero garantito un pubblico vario e vasto. E anche queste decisioni mostrano oculatezza e buon senso.

Esordì pubblicando un volume che contiene due componimenti<sup>6</sup> diversi come indica il frontespizio: *Los mil y doszientos conseios discretos sobre los siete grados y estamentos de la nostra humana vida, para bivar en servicio de Dios y honra del mundo y en el principio del presente libro*

<sup>6</sup> I due poemetti si possono leggere oggi nell'edizione di L. SPANO, *Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*, Cagliari, Gasperini, 1973. Notevoli stralci si trovano in F. ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1954, pp. 85-99.

*el verdadero discurso de la gloriosa victoria que N. S. Dios ha dado al Sereniss. Don Juan d'Austria contra l'armada Turquesa. Dirigido el discurso al muy Illustre conde de Sorris, y los conseios a dos hijos del Autor. Compuesto per Antonio delo Frasso militar sardo de la ciudad de Lalguer. Barcelona 1571* (l'editore, non indicato nel frontespizio, è la tipografia J. Cortey – P. Malo). Il primo di questi è un poemetto in 109 ottave sulla battaglia di Lepanto. Non poteva esserci un argomento di maggior attualità. La battaglia di Lepanto in cui le forze coalizzate dell'Europa sotto l'egida spagnola sconfissero l'impero ottomano aveva avuto luogo qualche mese prima che il nostro autore pubblicasse il suo primo volume in cui si contengono due opere. La battaglia ebbe luogo il 7 ottobre 1571 e la vittoria dei cristiani rappresentò un evento epocale che suscitò emozioni fortissime e promosse una fungaia di opere che ne esaltavano la portata simbolica e il valore militare. Lo Frasso fu uno dei primissimi ad occuparsi dell'evento e vi dedicò *El verdadero discurso de la gloriosa victoria*. Il poema si apre con un'aringa o orazione con cui il principe Juan de Austria, ammiraglio della flotta cristiana esorta gli uomini al combattimento, per proseguire con la descrizione della battaglia. Il pregio dell'opera non sta nella bellezza delle ottave o del racconto – le intonazioni epicheggianti sono costanti e prive di vera qualità epica – bensì nella tempestività con cui venne alla luce. Tuttavia l'aver composto l'opera a ridosso dell'evento narrato tradisce una certa frettolosità.

L'altro poemetto è di natura didattica e didascalica. Con esso l'autore intende presentare ai figli una gamma di arti, professioni e mestieri perché possano orientare la scelta che li accompagnerà per tutta la vita. Ha una struttura che ricorda le tassonomie enciclopediche basate sul numero sette e, come le opere di quel genere, si compiace



e si esaurisce in descrizioni ed enumerazioni dei vari tipi di professione e di mestieri. La descrizione è eseguita in terzine di settenari<sup>7</sup>, ed è suddivisa in sette gruppi corrispondenti ad altrettante classi sociali (*grados y estamentos*) identificate da mestieri: ecclesiastico, pastore, agricoltore, artigiano, notaio, commerciante, medico; quest'ultimo *grado* raggruppa medici, avvocati, cavalieri, soldati a piedi, a cavallo leggero, a cavallo armato, capitani e colonnelli di guerra. Le terzine presentano un'innovazione metrica perché al consueto schema ABA sostituiscono quello di ABB. L'opera, come abbiamo già menzionato, è indirizzata ai figli che risiedono in Sardegna. In questo modo, dunque, la componente sarda si affaccia di nuovo, ma questa volta avendo un elemento autobiografico più marcato; e lo ricalca quel "militar sardo de la ciudad de l'Alguer".

\* \* \*

<sup>7</sup> Che le terzine siano di settenari lo sostengono G. MANNO, *Storia di Sardegna*, a cura di A. Mattone, Nuoro, Ilisso, 1996, vol. III, p. 256, nota 218 (la prima edizione dell'opera apparve nel 1826 a Torino, presso gli editori Alliana & Paravia); e P. TOLA, *op. cit.*, mentre G. Siotto-Pintor dice che si tratta di ottonari (*Storia letteraria di Sardegna*, Cagliari, Tipografia Timon, 1843-1844, vol. IV, p. 78). La verità è che Lo Frasso oscilla per mancanza di rigore metrico, poiché quasi sempre usa ottonari ma con una certa frequenza omette qualche sillaba. Per esempio, nella descrizione dell'arte del sarto dice:

*Aguja, tixera, dedal*  
*Terneis siempre aparejado*  
*Si acaso sois llamado*

dove i primi due versi sono ottonari e il terzo è un settenario (cfr. J. ARCE, *La literatura hispánica de Cerdeña (Contribución al concepto de literatura española de Menéndez y Pelayo)*, in «Archivum», VI (1956), p. 145.

Come utilizzare questo scoprirsi abile a comporre versi e combinarlo con un messaggio autobiografico ma senza mettersi chiaramente in primo piano? E come usare l'elemento autobiografico senza cadere nel modulo della confessione e comunque usarlo per giustificare la propria presenza in terra spagnola e addirittura per rivendicare la propria innocenza? Lo Frasso intendeva spiegare a chi lo ospitava ma anche ai suoi conterranei il motivo per cui aveva lasciato la sua terra, e doveva farlo cercando di evitare un aperto tono apologetico che di preferenza richiede il racconto in prima persona che però rischia di rendere sospetta la propria difesa. Parlare di se stesso non era cosa facile e in un certo qual modo non appariva cosa legittima: l'unica forma di finzione che consentisse di farlo era la lirica, altrimenti la dimensione "autobiografica" del tutto esplicita non era consentita se non in casi veramente eccezionali ed esemplari, e l'autobiografia come genere letterario dovrà attendere il Settecento per diventare di moda, quando la rivoluzione borghese, esaltando il *self-made man*, renderà l'impresa possibile. Nel Cinquecento spagnolo esisteva il genere del personaggio che scrive in prima persona, ma questo era il romanzo picaresco, in cui l'autore reale e il personaggio coincidevano benché solo nella finzione, e Lo Frasso non poteva né voleva prendere le vesti di un picaro. Fra tutti i generi che potevano assecondare il proprio disegno, Lo Frasso individuò con perspicacia e con intelligenza quello che meglio poteva accogliere le sue intenzioni. Era il romanzo pastorale. Basterebbe questa scelta a riscattare il nostro autore dalla taccia di mediocrità. Il romanzo pastorale ai giorni di Lo Frasso poteva contare su un pubblico scelto che dava segni di stanchezza verso il romanzo cavalleresco e, a differenza di questo aveva un pubblico più raffinato e aristocratico. Dopo il trionfo dell'*Arcadia* di Sannazaro

e soprattutto dopo il successo dell'imitatore portoghese Jorge de Montemayor – i suoi *Siete libros de la Diana* in spagnolo (1561), e della imitazione di questi libri fatta dal valenzano Gaspar Gil Polo con la sua *Diana enamorada* (1564) – si noti: pochi anni prima che Lo Frasso scrivesse i suoi *Diez libros de Fortuna de amor* – il successo del genere pastorale in forma di romanzo, e non più di bucolica o di egloga alla maniera dei Garcilaso o dei Boscán, era stato immenso; pertanto Lo Frasso, cimentandosi in quel genere, trovava già un pubblico disposto a leggerlo. Il romanzo pastorale gli era congeniale perché gli permetteva di conservare, di esibire e di moltiplicare le sue capacità poetiche per le quali doveva avere una forte disposizione, come si può dedurre dai numerosi componimenti poetici presenti ne *Los diez libros de Fortuna de amor*, che d'ora innanzi citeremo come *Libros de Fortuna*. Il genere si era cristallizzato nella forma del prosimetro e quindi alle parti propriamente narrative in prosa alternava o inframmezzava sezioni poetiche che consentivano di inserire non solo ottave e terzine ma svariatissimi tipi strofici e metrici; e Lo Frasso, come vedremo, non si lascerà sfuggire l'opportunità di esibire un vastissimo campionario di sperimentazioni poetiche di ogni tipo. Per giunta il romanzo pastorale poteva contenere epistole sia in versi che in prosa, e anche questo diffusissimo genere letterario offriva campo di sperimentazione al nostro Lo Frasso. Inoltre questi poteva mettere in scena molti personaggi che parlavano e cantavano in lingue diverse, e questo consentiva di usare il plurilinguismo che l'autore si compiaceva di esibire<sup>8</sup>. Ma soprattutto il romanzo consentiva di inserire

<sup>8</sup> Su questo aspetto del romanzo si veda A. ROSSICH, *Literatura plurilingüe en Sardenya*, in P. Maninchedda (a cura di), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, Atti del VI Congresso dell'Associa-

elementi autobiografici perché il genere permetteva *el disfraz*, ossia la maschera o il travestimento grazie al quale si poteva parlare in prima persona ma senza ammettere che questi fosse la stessa persona dell'autore; e si poteva far riferimento ad eventi reali perché lo schermo della finzione poteva celarne i protagonisti reali pur rendendone facilissima l'identificazione. Non solo: il romanzo pastorale poteva accogliere elementi del paesaggio e di vita della Sardegna anche se i pastori, come tutti i pastori convenzionali, tendono ad essere uguali in tutte le latitudini, un po' come succede ai cavalieri dei libri di cavalleria. Il paesaggio del romanzo, pur stilizzato secondo i modelli, viene sempre indicato con riferimento a paesi e a città note. Del resto tutto il romanzo è intriso di precisi riferimenti storici a luoghi e a personaggi, e ciò conferisce un tasso di credibilità a quanto si può leggere dietro le parti affabulate. Nel genere del romanzo pastorale, dunque, le intenzioni celebrative e difensive di Lo Frasso sembravano avere trovato lo strumento più congeniale. Si parla di "intenzioni" che però non sono formulate in modo preciso in alcun luogo: le deduciamo da cosa e da come l'autore realizza il suo lavoro.

\* \* \*

Il frontespizio del romanzo ci dà per esteso il titolo e alcune indicazioni del contenuto nonché della figura sociale dall'autore. Eccolo: *Los diez libros de Fortuna d'Amor compuestos por Antonio de lo Frasso, militar sardo de la ciudad de l'Alguer, donde hallarán los honestos y apa-*

*zione italiana di studi catalani, Cagliari 11-15 ottobre 1995, Cagliari, CUEC, 1998, pp. 467-510, in particolare il capitoletto "Alternança de llengües", pp. 491-492.*

*zibles amores del pastor Frexano y de la hermosa pastora Fortuna, con mucha variedad de invenciones poéticas historiadas. Y la sabrosa historia de don Floricio y de la pastora Argentina, y una invención de justas reales y tres triumphos de damas. Dirigido al ilustríssimo señor don Luis Carroz y de Centellas, conde de Quirra y señor de las Baronías de Centelles.* Si pubblicò a Barcellona presso la casa di Pedro Malo, in un volume in 4° di bella stampa e con belle incisioni: un libro, diremmo, di pregio<sup>9</sup>. Poiché il romanzo è piuttosto lungo ed è tenuto insieme da un'esile trama di fatti poco marcati dalla loro singolarità e per giunta spesso ripetuti, ci pare utile presentarne una specie di riassunto per vederne subito la struttura e il disegno generale che a sua volta metterà in evidenza le debolezze maggiori dell'opera. Inoltre il riassunto farà vedere che il romanzo nato come pastorale venga a chiudersi con un affresco urbano in cui si intrecciano elementi cavallereschi ed encomiastici e lunghe solfe poetiche che potrebbero far parte a sé come canzonieri. Si vedrà che il riassunto mette in sequenza una serie di elementi che nel romanzo trovano spesso una concatenazione poco accettabile dal punto di vista narrativo; ed è proprio questa scarsa coesione narrativa che rende necessario un resoconto ordinato degli elementi che fanno parte del romanzo perché solo a questo patto possiamo riferirci ad essi nel corso della nostra analisi.

<sup>9</sup> Di questa prima edizione esiste una ristampa anastatica con ampia introduzione di M. A. Roca Mussons, *Antonio Lo Frasso militar de l'Alguer*, cit.

*Los diez libros de Fortuna d'Amor compuestos por Antonio de lo Frasso, militar sardo de la ciudad de l'Alguer. En Barcelona, 1573.*

Sonetto dedicatorio “Al ilustríssimo y mi señor don Luis Carroz y de Centellas, conde de Quirra y señor de las Baronías de Centellas”.

Dedica allo stesso. Si apre con un ricordo di Michelangelo, la cui arte servì a dare lustro alle persone che dipingeva e scolpiva: così l'autore vuol dar lustro ai suoi “rustici versi” per celebrare l'arte del suo dedicatario, la cui protezione aiuterà i *Libros de Fortuna* ad acquistare merito.

Segue una “Carta del autor a los lectores”. In essa annuncia sotto “figura” che il suo corpo è come un deserto, e la sua opera è piena di fiori poetici in cui egli spera che il lettore ne trovi almeno alcuni che siano di sua soddisfazione. Spiega anche perché non ha usato la sua lingua nativa per scrivere l'opera.

Sonetti laudatori al señor Jerónimo Vidini y Melone, señor de Puzumayor, o Pozzomaggiore; e altro sonetto di questi all'autore; un sonetto a Francisco Calça cavaliere Catalano, e un sonetto di questi all'autore; segue un sonetto dall'autore a Luis Juan Vileta, dottore in Teologia della cattedrale di Barcellona.

“*Prólogo del presente libro*”. Descrizione della Sardegna e delle sue ricchezze. Attenzione particolare ad Alghero. Elogio dei suoi signori e delle qualità dei sardi che amano l'amicizia degli “spagnoli”. Sono soldati di valore e procurano uomini al regno: sono più di ventimila che hanno un cavallo e sono “de pelea”, cioè di combattimento. Racconta come Fortuna nacque da genitori che, stanchi di vivere in città si ritirarono in campagna. Con loro era una “ama”, ‘padrona’, che si chiamava Seriana, e vivono in una capanna vicino al fiume Serineo, a tre leghe dal paese. Vicino abitano Frondineo e Frondinea, algheresi, che hanno un figlio,

Frexano. Questi un giorno è invitato da Seriana a cogliere delle mele da un albero, e dopo avere adempiuto a tale richiesta scende dall'albero e vede Fortuna, la più bella delle pastore, e a lei dà il numero più alto di mele (sei). Nasce l'amore "onesto" che l'autore racconterà. Il racconto sarà autobiografico sotto "disfraz". E, avvertendo l'amore, Frexano scrive a Fortuna la lettera con la quale si apre il libro primo.

Libro I – La "carta" è una dichiarazione d'amore, accompagnata da due sonetti, una canzone e una *glosa*. Composta la lettera, Frexano la consegna al servo Florineo perché la porti a Fortuna. La quale legge; è sorpresa e non risponde, cosa che però farà se sente di farlo. Prima di congedarsi Florineo guarda al *çurrón*, o bisaccia, dove vede due versi che dicono la "pena" di Fortuna per "no publicar mi pena". Frexano vedendolo tornare presto capisce che non gli porta alcuna risposta, per cui lì per lì decide di scrivere un'altra lettera. E Florineo portandola canta una canzone. La nuova lettera sollecita una risposta e reitera le dichiarazioni d'amore. Prega Fortuna di capire quanto lui la ami al leggere ancora un sonetto e un glossa. Fortuna è sorpresa della dichiarazione e trova poco discreto il fatto che le abbia scritto. Comunque non risponde. Florineo vede un'altra scritta sulla sua bisaccia che esalta la libertà dall'amore. Al ritorno Florineo trova Frexano che canta dei versi d'amore (terzine incatenate). Scrive una terza lettera con nuove dichiarazioni di pene d'amore. Fortuna non risponde, ma dice che sarebbe contenta di sentire Frexano cantare i suoi versi. Frexano è felice, e nascosto fra i mirti vicini alla capanna di Fortuna canta una serie di ottave. Sono cinquanta! È un po' stanco di tanto cantare, cambia metro e passa a cantare in terzine. Fortuna all'alba esce dalla capanna, e in un bel prato si mette a cantare una canzone che contiene "le leggi

d'amore", che sono soprattutto discrezione, segreto, buona creanza, sincerità, ecc. Sospende la sua esibizione perché sente un pastore che a sua volta canta: è Frexano che intona un sonetto. E si avvicina a Fortuna che sta con altre due pastore. Né lui né lei rivelano quello che è avvenuto fra di loro. Allora Frexano, avendo alcuni "dubbi d'amore", chiede alle tre pastore che glieli risolvano, e si ha così un gioco. Ognuna di esse dice in tre ottave cos'è l'amore. Frexano canta un sonetto sui mali d'amore, il "fuoco ghiacciato". Le pastore se ne vanno. Frexano è sul punto di parlarle d'amore, ma nel frattempo arriva Seriana, la balia di Fortuna, e allora Frexano vuole che tutto rimanga celato e che la balia non dubiti del suo onesto amore, e canta sei ottave, contando sul fatto che Frexano capirà la *letra*: e in questo modo prega l'amante che non vada rendendo pubblico il suo amore. Lo prega di tenersi lontano dagli invidiosi, dai giocatori, dai disonesti; gli consiglia di vivere pulito e di chiedere a Minerva, la musa che governa i circostanti monti sacri, che gli dia prudenza e scienza. Frexano è felice avendo capito il senso del messaggio. Fortuna torna a casa chiamata dalla madre Archidea perché è l'ora di pranzo, e Frexano se ne parte e si avvia verso il monte Parnaso per avere una guida nel comportarsi nel futuro in modo "saggio" come vuole la sua Fortuna.

Libro II – Frexano si avvia al Parnaso, e dopo giorni di viaggio si presenta a Minerva dicendole in ottave che si presenta a lei per obbedire all'amata. Minerva gli dice che il dono dell'acqua della fonte che rende prudenti non viene concesso facilmente, e comunque non lo potrà richiedere se non le rivela il nome dell'amata. Frexano glielo rivela e chiede il dono di comporre una poesia che piaccia a tutti. Ma l'acqua della fonte cavallina non gli viene data perché è riservata solo a Mantova (i.e.



Virgilio) e alla Grecia (i.e. Omero), ma per compensarlo della fatica del viaggio gli dà una foglia di alloro con una scritta: “¿Qué vale cordura / si no hay ventura?” (“a che vale la saggezza se manca la buona fortuna?”). Frexano capisce il senso del motto, compone un sonetto e parte. Scendendo dal monte trova Riberino il quale gli canta un sonetto che parla di Frexano. Arrivando vicino a casa sente un grande pianto di pastori e capisce che la sua Fortuna è nei guai perché un agnello si è impigliato e si trova sospeso sopra un burrone e nessuno riesce a salvarlo. Frexano lo salva, e approfitta dell’occasione per manifestare a Fortuna il suo dolore e la supplica di rispondergli. Fortuna rende manifesto il proprio amore, e gliene dà conferma con un sonetto, al quale Frexano risponde con un altro sonetto. Fortuna gli chiede del viaggio al Parnaso e gli consiglia di riposarsi. Frexano le mostra i versi di Minerva, e Fortuna gli fa vedere un suo motto “Del firme y leal servicio / se alcança beneficio” (“dal servizio amoroso fermo e leale si ricava beneficio”). Frexano sente speranza e chiede a Fortuna che gli risponda. Ottenuta la promessa, parte e arriva a casa e sente Florineo che canta una canzonetta. Frexano raccoglie il gregge e i due cenano. Dopo cena scrive una lettera a Fortuna in cui le racconta, con una glossa, un sogno. Racconta, dunque, in versi, che in sogno era venuto a trovarlo Fortuna la quale gli dava la palma della vittoria per il suo amore; e tanta era la felicità di Frexano che compone una canzone inserita all’interno della glossa. Ma poi si sveglia e si ritrova solo con la sua passione. Finita la lettera, la consegna a Florineo perché a sua volta la consegna, e questi trova Fortuna che incide versi sulla corteccia di una quercia. E Florineo, mentre la guarda, compone anch’egli una canzone. Mentre canta, Fortuna scrive una lettera che consegna a Florineo, il quale torna da Frexano e lo trova che canta. Questi, vedendolo venire sorridente, capisce di avere una risposta. Nella lettera Fortuna dice

del suo amore, e spiega a Frexano che non ha risposto alle sue precedenti perché temeva che questi divulgasse il segreto, come spesso fanno i pastori che ricevono lettere da amate. Lo invita a venire la domenica al matrimonio della pastora Minandra. Chiude con un sonetto che dovrebbe aiutarlo a ricordare il senso della lettera. Felicissimo Frexano scrive una lettera e un sonetto. Florineo li porta alla destinataria che trova in dolci canti di un sonetto. In risposta gli manda dei fiori e gli ricorda di non essere assente alle nozze. Frexano sta cantando una canzonetta. Dopo una notte di attesa, arriva il giorno delle nozze e Frexano parte per la festa. Vicino alla capanna di Minandra trova già raccolti in un prato pastori nel momento in cui vengono premiati. Quindi canti, balli e giochi, in uno dei quali Frexano deve scontare una penitenza: le pastore gli dicono un verso o un *mote* e lui con il suo *rabel*, o viola, deve comporre e cantare una *glosa* per ciascun verso (in tutto sono sette). E poiché nelle sue risposte Frexano ha messo molto sentimento, le pastore si chiedono chi di loro abbia vinto il suo cuore, e cercano di capirlo studiando i suoi sguardi. Frexano capisce le loro intenzioni e cerca di non guardare Fortuna. Nel frattempo entrano in campo sette maschere ognuna delle quali ha sulla bisaccia una scritta e nel bastone una "impresa". I pastori esortano le pastore a danzare l'antica *aya*, piena di *mudanças* o volte e scambi di *notes*. Guidano la danza Frexano e Fortuna; alla fine tutti i pastori decidono di glossare un sonetto sulla morte di Leandro. Le pastore sono contente e cantano un sonetto composto da Frexano. Dopo questo gioco l'uomo canta di un sogno in cui ha visto il pastore Teseo che chiede giustizia a Venere e a Cupido contro Medea, la sua pastora. Teseo chiede che venga fatta giustizia contro l'amante che lo fa soffrire. All'interno del poema parlano le "potencias del cuerpo humano" (lingua, occhi, cuore, alma, sentimento, memoria, pensiero, volontà, affetto, desiderio,

prudenza, bontà, “planeta y ventura” (“astri e fortuna”), ignoranza, discrezione, sapere; parlano prendono la difesa gli *estamentos de mujeres* o classi di donne: donzella, vedova, maritata. Quindi Amore si difende. Teseo si stanca e altri pastori “glossano” il suo stato. Infine arriva la sentenza di Venere e Cupido. Prima gli occhi trovano un avvocato. La condanna ricade sugli occhi che verranno bendati, così che tutti gli amanti vadano ciechi girando il mondo (“y vayan en romería / de Cerdeña hasta Hungría / sin gozar de los plazerés / desta vida” (“e vadano in pellegrinaggio, dalla Sardegna all’Ungheria, senza godere dei piaceri di questa vita”). Gli occhi rispondono cantando un lamento, che serve a temperare gli sguardi dei pastori. E ognuno ritorna a casa. Frexano nella sua trova Florineo che canta un sonetto composto dal padrone e conservato in un libro che questi teneva nella capanna. I due parlano della natura dell’amore.

Libro III – Seriana porta a Frexano una lettera di Fortuna in cui gli dice del suo grande amore, ma poiché “la letra con dos sentidos s’escrive” (“un testo si scrive con due sensi”) e di conseguenza potrebbe essere mal interpretata, gli chiede che venga a parlarle. Sospettando che sia intervenuto qualche cosa di serio, chiede a Seriana di aspettare e compone una lettera in versi (terzine: una specie di epistola metrica). Si reca all’appuntamento e canta una serie di ottave composte giorni prima, immaginando che Fortuna sarebbe contenta di sentirlo. Canta lamentandosi del fatto che Fortuna lo derida e comincia a ricordare casi di ninfe fedeli il cui nome è rimasto nella storia: Giunone, Fillide, Laodomia, Cornelia, Ero, Alcione, Porzia – a ciascuna vien dedicata un’ottava –; poi enumera le donne che piansero la perdita degli amanti: Egeria, per esempio; poi passa ad altri amanti che morirono d’amore: Pompeo,

Piramo, Rinaldo, Achille, Ercole, Pirro. Segue una serie di metamorfosi: Filemone, la figlia di Eristeo, Siringa. Fortuna ascolta con attenzione e va verso di lui cantando un sonetto. Si siedono alla fontana e sentono un rumore: è un unicorno. Fortuna sviene e Frexano la tiene fra le braccia. Le bagna il viso. Le dice che l'unicorno viene ogni cinque anni a purificare la fonte col suo corno; se vede una donna se ne innamora e si lascia prendere, e viene ucciso da chi intende sfruttare le virtù del suo corno. Si promettono di essere casti prima del matrimonio. Fortuna dice che le donne amano con maggior fermezza degli uomini. Frexano non contesta perché una questione del genere richiede molto sapere e tempo. Comunque si discute della "natura" o "complessione" dell'uomo e della donna. Usano paragoni di metalli e diamanti, e la discussione procede per molte pagine. Dalla differenza di complessione fra l'uomo e la donna deriva il fatto che le donne abbiano maggior fermezza in amore (e per questo più spesso degli uomini soccombono), e gli uomini sono più passibili di mutamenti. Siccome l'argomento è molto complesso, Fortuna promette di tornarvi, ma intanto prega Frexano di cantare e questi canta un sonetto. Finito il canto, Fortuna dà a Frexano una trecciolina dei suoi capelli e pone un dubbio: due pastori amano una ragazza che odia l'uno e ama l'altro; ma i genitori la spingono a sposarsi con quello che lei detesta; da ciò scaturisce il problema/dubbio se il dolore di chi la perde sia comparabile in intensità alla gioia di chi la possiede. Altro problema: il dolore della pastora di avere perso l'amato equivale all'odio che sente per chi la possiede? Giocano alla penitenza e Fortuna fa poi un gioco per cui un cerchio con un fiore va a finire vicino a Frexano il quale per penitenza deve fare un sonetto. Si ripete il gioco e Frexano riesce a baciare la mano di Fortuna. Si ripete il gioco, e Frexano canta una *redondilla*. Si ripete il gioco e ancora Frexano viene penalizzato con l'ordine di

cantare un madrigale. Si ripete il gioco e questa volta il cerchio si ferma davanti a Fortuna che deve cantare una canzone che è poi un dialogo a due. Ma ecco un rumore: cacciatori che sentono il canto si avvicinano, e Fortuna, per paura di essere scoperta vuole scappare, Frexano per dissimulare il piacere avuto nel baciare ancora una volta la mano di Fortuna, si mette a cantare in modo che anche lei lo possa sentire. Appena finisce di cantare le sue ottave, arriva Duriano, uno dei migliori amici di Frexano. Duriano accenna a un vicino con il quale esiste un disaccordo, simile a quelli che esistono tra pastori e signori oziosi. I due mangiano e, prendendo lo spunto da una scritta sulla bisaccia, discutono sulla ricchezza e di come chi la consegue creda di essere superiore ai pastori. E il discorso va in direzione “politica” e risulta che i pastori si sentono espropriati del loro *prado* dai signori che, ricchi, hanno potere presso il governo. Frexano anche lui si lamenta della situazione e delle accuse che circolano su di lui dicendo che maltratta i pastori. Sentono, intanto, la voce di Teseo, e Duriano parte lasciando un sonetto. Tornandosene a casa Frexano sente due donne, una bianca e l'altra nera, che litigano per un amante (Celio) che avevano visto pascolare il gregge e che cantava una canzone. Frexano esorta le due donne ad appellarsi al giudizio di Belidea. Arrivano al palazzo di Belidea: lunga descrizione delle cinque torri, dei portali, delle corti, delle pareti e delle scritte che si trovano ovunque. In una sala l'uomo trova donne sposate, donzelle e ninfe divise in schiere, ciascuna con ruoli diversi. Davanti a Belidea le due donne raccontano dell'incontro con Celio e la discussione verte su un paragone fra le donne bianche e le nere. Celio dice che non ha scelto né l'una né l'altra, e Cupido dice che le aveva ferite perché lo avevano disprezzato. Descrizioni minute e allegoriche di raffigurazioni e statue che si trovano nei cortili e nelle sale. Nel palazzo trovano anche dei vecchi che hanno il compito di scri-

vere rime, di cui danno un campione a Celio e Frexano, i quali, infine, lasciano il palazzo, e Frexano torna tardi alla sua capanna.

Libro IV – Mentre riposa in una grotta, Frexano, vede in sogno Cupido; lo afferra per il gonnellino e gli parla in rima e Cupido gli risponde in rima (ottave). In questo scambio di versi Cupido predice a Frexano eventi sfortunati. Per mezzo di Seriana riceve una lettera da Fortuna che gli annuncia di aver perso il gregge mentre stava con lui, e che la madre vuole sposarla col ricco pastore Gilmeno, “de los buenos del prado” (“fra i facoltosi del campo”), e lo invita ad incontrarla al monte Doliano per dove passerà recandosi ad una festa. Frexano accetta per lettera di incontrarla. Fortuna canta versi amorosi di allegria. Racconta a Seriana l'accaduto con Frexano e discutono sul bisogno e sull'opportunità delle confidenze. Fortuna si addormenta, e nel sonno compone dei versi. Seriana disquisisce sulla natura del sogno. Mentre parlano si sente un canto “en tono italiano” (p. 215), (riferito allo schema metrico, non alla lingua): è Frexano. L'incontro al monte Doliano serve a confermare fedeltà al giuramento di rispettare l'onore di Fortuna. Frexano canta una canzone in questo senso. I due concertano di lasciare *el prado* e di andare in terre d'oltremare. Frexano va alla capanna a prendere quanto gli serve per imbarcarsi. Lascia sola Fortuna che scrive dei versi su una quercia. Sente voci di cacciatori, fugge a nascondersi e perde un mantello ricamato (“un lienço labrado”). Frexano rientrando trova quel mantello e immagina che Fortuna sia stata malmenata, la chiama, grida ma Fortuna dorme e non lo sente; l'uomo quindi canta il proprio dolore in terzine. Finalmente Fortuna sente e si riuniscono: era successo che Fortuna si era nascosta per cambiarsi d'abito e vestirsi da pastore per potersi imbarcare. I due scendono al por-

to Ambenio (Ambenia) presso Alghero. C'è una nave pronta a partire e Frexano prega uno scrivano di far salire anche Fortuna che però deve presentare come un fratello. La nave è basca e parte non appena s'imbarcano. Ma il carico è in eccesso e il vento è troppo debole, e dopo una notte di viaggio si accorgono di essere ancora vicini a terra. Si vedono allora navi che vengono in senso contrario: sono pirati. Segue la descrizione della battaglia in ottave. I pirati vengono sconfitti, e la nave rientra in porto. Fortuna va a rifugiarsi dalla sorella ad Alghero e Frexano torna alla sua capanna. Fortuna, dopo aver cenato a casa della sorella, dorme e vede in sogno Venere che fa un bando invitando tutte le dame del luogo a fare una rassegna, a fare una sfilata. Fortuna promette di assistervi con la sorella, ma poi si sveglia e il sogno svanisce. Però lo stesso sogno viene fatto da Frexano il quale lo descrive all'amata, facendo una lunga rassegna in ottave sulle dame algheresi – in una di queste ottave l'autore ricorda la sua origine algherese. Finita la rassegna o "trionfo", ciascuna dama canta una *redondilla*. Fortuna è felice di aver ricevuto la lettera e di aver sognato in modo simile Frexano. Frexano incontra l'amico Duriano, e insieme parlano dei problemi dell'età; e parlano del vecchio Belio settantenne che sposa una ventenne. Dopo l'incontro Frexano va a casa dei genitori che abitavano in città.

Libro V – Frexano canta un *romance* a maniera di serenata per Fortuna e lo continua con una *redondilla*. Fortuna gli lancia dalla finestra una lettera di gelosia che lei sente per Claudinea, accusando Frexano di ipocrisia. Frexano risponde e le lascia la lettera alla finestra. Frexano dice di aver semplicemente risposto ad una domanda di Claudinea in piazza, ma di non essersi trattenuto con lei; e se non ha fatto la serenata sotto la finestra di Luzerina (sorella di Fortuna) è stato per

evitare le maldicenze. Fortuna è soddisfatta. La madre la richiama in campagna, e Frexano, venutolo a sapere, parte per poterla accompagnare. Strada facendo sentono la voce di Frassu che canta in lingua *montañesa*, cioè in sardo, un sonetto (p. 279) che descrive bene lo stato d'animo di Frexano e il suo desiderio di por fine alle pene d'amore. Incontrano un altro pastore che canta in terzine (con anafora di "enfada me") degli "enfados de amor" ("noie d'amore"). Prima di arrivare alla capanna di Fortuna, Frexano canta un sonetto, e poi ne canta ancora un altro contro gli invidiosi. Arrivati presso una fonte, si separano e si danno appuntamento per l'indomani nello stesso luogo. Tornando a casa Frexano incontra Duriano che è sconvolto perché i *ganaderos* (o allevatori di bestiame) stanno usando i pascoli dei pastori per i loro porci e le liti sono costanti. Ora gli allevatori sono al potere! Tornato alla capanna, e dopo aver cenato con Florineo, Frexano dorme ma viene svegliato da latrati e rumori. Viene arrestato e portato in prigione senza sapere perché. In carcere, innocente, riprende il sonno, e sogna un ragazzo che con un'arpa canta varie ottave di presagio: soffrirà molte pene per "invenciones de maliciosos"; sarà accusato di aver ucciso Mireno. Frexano invoca l'aiuto di San Leonardo, protettore dei carcerati, con un sonetto in sardo. Con la poca luce che entra nella cella, scrive su ogni parete una *quintilla* dichiarando la sua innocenza e lamentandosi delle sofferenze immeritate. Durante l'interrogatorio gli viene chiesto se conosce Mireno. Risponde di sì e che è un pastore che gli doveva duecento pecore. Gli chiedono se la notte passata è uscito dalla capanna, e risponde di essere uscito solo per essere portato in carcere. Sollecita l'intervento di un "mayoral" che vive lontano, e questi propone che il prigioniero sia sistemato "en la sala". Frexano rifiuta di riconoscersi colpevole e di espatriare. Gli amici vogliono pagare una cauzione per lui. In prigione scrive ancora *quintillas* contro il giudice. Riceve



una lettera di Fortuna: gli dice che il traditore Espuriano con altri sono i colpevoli dell'accusa; ma presto verrà fuori la verità e gli chiede di non dimenticarla e gli promette di essergli sempre obbediente. Frexano risponde che preferisce l'onore alla fuga perché questa sarebbe un'ammissione di colpevolezza. E le manda una canzone "y prisión de amor". È passato un anno, e viene a visitarlo Dorianò che sta per andare oltremare. Frexano vede la possibilità di sollecitare per suo medio l'intervento di un *mayoral* o giudice superiore e riaprire così il processo onde essere riconosciuto innocente o condannato. Un giudice superiore trova giusta la sua richiesta, ma un giudice locale rimanda il processo. Frexano compone versi sulla sua sorte. Un giorno di gennaio sente un grande vocio e pianti: i pastori protestano la morte per l'omicidio di Duriano. Compone una serie di ottave in morte dell'amico e le manda all'amico Claridoro. Manda una lettera ai fratelli di Dorianò. Riceve una lettera di Fortuna che gli dice che i genitori, mentre stava a letto ammalata, le hanno messo un anello sposandola col pastore Sarzino che lei detesta. Frexano risponde che ormai non gli rimane altro rimedio che espatriare una volta uscito di prigione. Fortuna, piena di rimorsi, passa vicino al carcere, e Frexano, non sapendo che poteva sentirlo, con la zampogna canta una serie di terzine. Appena finisce la canzone, arriva il *mayoral* e viene liberato. Libero e senza piaceri e senza più averi – i pochi che gli rimangono li affida a Florineo – parte per imbarcarsi dal porto di Arborea con un galeone diretto a Barcellona.

Libro VI – Lascia tutti i suoi averi a Florineo e parte per Arborea. Strada facendo e mentre riposa sotto un frassino ricorda le sette terzine di un amico alle quali aggiunge una glossa. Finita questa scrive una *quintilla* sulla corteccia del frassino. Lasciando i confini del

*prado* vede un pioppo sulla cui corteccia scrive un'altra *quintilla* in cui dice dei propositi della sua nuova vita. Nel corso del viaggio arriva ad un palazzo, e qui due guardie, Passione e Tormento, lo portano all'interno. Vi figurano dappertutto delle scritte in forma di "motto". Viene condotto davanti ad un uomo triste che gli chiede se dall'amore ha avuto gioie (*contentos*) o tormenti. Viene ospitato per una notte e l'indomani assiste al "desafío o batalla de los descontentos y contentos de amor" ("alla sfida degli scontenti e dei contenti in amore"). Comincia una sezione lunghissima che occupa gran parte del sesto libro. Altercano Descontento e Contento. Vince Descontento, e Frexano si associa ai suoi seguaci. Riprende il suo viaggio, e finisce nel palazzo della saggia Belidea dove trova la saggia che brucia imprese date da donne ai loro amanti che poi hanno ingannato. Frexano si associa a loro e chiede anche lui giustizia. Belidea li organizza in *estamentos* o classi, e tutti devono consegnare la loro "impresa" nominando l'amata, come se la consegnassero con un canto a Cupido, immaginando che questi sia lì presente. Segue una rassegna di tali consegne. Fra questi è anche Frexano che consegna la treccia dei capelli che Fortuna gli ha dato (p. 361). Belidea brucia il tutto; e gli amanti sono contenti. Frexano manda il resoconto della visione a Florineo e arriva al porto di Arborea.

Libro VII – Navigazione difficile. Dopo vari giorni la nave approda e lui si siede in un prato vicino alla città. Arriva una barca con un signore che riconosce come Claridoro. Insieme si intrattengono scambiando ottagone. Claridoro gli chiede come mai si trovi in Catalogna e Frexano gli racconta delle sue vicende in Sardegna. ("dos años y seis meses me tuvieron", p. 396, "mi hanno detenuto per due anni e sei mesi"). Claridoro gli dice delle bellezze di Barcellona. E, a sua richiesta, comin-

cia con una rassegna di 50 bellissime dame catalane. Claridoro gli promette prati e vita pastorale ricca. E gli chiede il nome dell'amata. Frexano descrive "Fortuna" e spiega perché le ha dato questo nome per *disfraçarla* o celarne l'identità, e come non può dimenticarla (p. 394); ma Claridoro lo rassicura che troverà di meglio. Consolato Frexano compone un sonetto che glossano insieme, un'ottava per uno, cioè per un totale di quattordici ottave. Entrano a Barcellona. Descrizione di due palazzi, uno della Dogana e l'altro il palazzo dei Conti di Barcellona dei tempi di Carlo Magno. Visita e descrizione del secondo. In esso assistono ad una festa di nozze. Donna Anna de Cardona suona e canta e glossa un sonetto. La signora del palazzo viene a sapere che sono presenti due pastori forestieri dotati di talento poetico. Se li fa portare davanti e li invita a cantare. Frexano canta di amore. Gli chiedono di cantare in sardo, e in sardo fa un'ottava e la glossa. La *señora* Mencia gli concede di rimanere nel *prado* sotto il suo favore, e gli fa portare una bisaccia e un bastone. Entrambi hanno delle iscrizioni. Una scritta (p. 450) ricorda la data sette ottobre del 1571, giorno della battaglia di Lepanto. Finita la festa vanno alla capanna di Claridoro dove viene ben accolto dalla famiglia. Cenano e Claridoro gli dà una parte del suo gregge.

Libro VIII – Comincia la giornata con una passeggiata nel nuovo *prado*. Sente due coppie di pastori che cantano, ma non vuole unirsi a loro perché si sente straniero e perché è triste. Ma ricorda una storia di un matrimonio di un cavaliere importante con una pastora, e la ritiene storia degna di essere scritta, e pensa di mandarla a una dama importante. Comincia così la "Historia de don Floricio y de la hermosa pastora Argentina, con una invención de justas reales de cincuenta cavalleros de Barcelona" ("una invenzione di un torneo regio di

cinquanta cavalieri di Barcellona”). Don Floricio è un cavaliere che vive in un castello e che non è mai stato colpito da una freccia di Cupido. Un giorno a caccia sente una pastora che canta una canzone che racconta esempi di “amor impaciente” che rende impazienti gli amanti di ugual grado. Si dà il testo della canzone. Il cavaliere vuole vedere la cantante e attraversa prati e fiumi e deve anche uccidere un drago. Uscito dal bosco trova una capanna dove c’è una pastora bella e strana. Questa si spaventa e chiama il fratello. Il quale chiede all’intruso chi sia e come si sia permesso di entrare nel suo *prado* senza averne il permesso. Il pastore lo invita a mangiare. Nasce così l’amore tra il cavaliere e Argentina, e dopo molte ottave si sposano. Finisce con un sonetto la parte in versi, e comincia quella in prosa. Sposi nel castello dove Argentina diventa la castellana. Don Floricio indice delle *justas reales* o giostre reali, e dal campo manda alla moglie una descrizione della *justa* o torneo, con una lunga rassegna di nobili catalani con le loro imprese (molte scritte in catalano). Finita la rassegna, Floricio ritorna al castello. E Frexano finisce di scrivere questa storia che manda alla contessa di Aitona.

Libro IX – Si apre con due storie d’amore che Frexano sente cantare da due persone entrambe tradite. Sono Don Floris e Dulcino. Storie lunghe e senza veri eventi. Segue una sezione di “questioni d’amore”. La prima: difende le pastore belle contro le mediocri e brutte. Il dibattito mette a fronte la bellezza “fisica” e la bellezza “spirituale”. Alla fine Frexano, chiamato ad esprimere un giudizio, chiede ai contendenti di riassumere in un sonetto le opinioni esposte, ma il giudizio viene rimandato. Intanto sorge una seconda questione, questa volta tra Frexano e Vidinelo: se sia meglio una pastora superiore ai 25 anni o una non superiore ai quindici. La

discussione si complica con il richiamo alle teorie degli elementi. Sembra notevole la discussione sull'amore e gli aspetti fisiologici e morali. È una sezione in cui si citano Boscán, Ausiàs March (in catalano) e molto Petrarca (p. 557) in italiano. Si cita anche Castiglione (p. 558). Ai contendenti viene richiesto di riassumere le rispettive tesi. Si citano ancora Pedro Mexía (i *Diálogos*) e Jerónimo Rebolledo (valenciano) e ancora Ausiàs March (p. 566). Il tutto – importante per le teorie d'amore – termina con un canto in terzine di Cormineo, fatto con un'anafora continua ("*desenfádome*": "mi rassereno"). E si anticipa una conclusione, omaggio alla *condesa* Francisca de Centellas y de Alagón, consistente in un "jardín de amor" di varie rime. Il che costituirà l'ultimo libro.

Libro X – Si apre con un *parabién* o augurio per le nozze dalla contessa. Lunghe ottave in cui interessa un accenno al fatto che l'autore viene a sapere delle nozze mentre compone in tipografia il libro (p. 583), e usa la scusa del poco tempo per giustificare il "disordine" del giardino poetico. Ci sono due suoi sonetti, poi quattro di un Albano; poi un *villancico*; poi dieci ottave di vari sul tema della fiamma d'amore; segue una vilanesca; poi un "triumpho en favor de doze damas catalanas", che è poi una canzone, poi vari sonetti, poi un *villancico*, quindi una *epístola pastoril* in terzine; quindi una villanesca o un *villancico*; una canzone a "una dama que está enferma"; una glossa, due sonetti rispettivamente al vicerè e alla viceregina di Sardegna; un sonetto al conde de Sorris e un altro alla contessa, uno a don Luis de Castelví, conde de Lácana (Laconi) e uno alla moglie; uno al conte di Sedilo, e un altro alla moglie; segue una serie di cinque sonetti che hanno elementi tipici da bestiario; quindi una canzone; un lettera in prosa del pastore Florindio a Marplandinia quando

lo privò dei favori d'amore; e la lettera si chiude con un sonetto; altra canzone, altro sonetto, una *follía* che sembra un *villancico*; una sestina; altri tre sonetti, un *villancico*; una epistola in versi sciolti; infine un "Testamento de Amor. Cómo la muerte apareció al contento Pastor y le mandó ordenar de su vida, compuesto por el autor, cuyo nombre va en la primeras letras de los versos" ("Come la morte apparve al pastore mentre era contento, e gli intimò di porre ordine nella sua vita. Composto dall'autore il cui nome si legge nelle prime lettere dei versi").

Si chiude con un sonetto all'autore di Jerónimo Vidini y Melone.

\* \* \*

Il sommario indica che il romanzo si divide nettamente in due parti, e la cesura avviene a metà dell'opera, nel libro V in cui il protagonista viene imprigionato e Fortuna si sposa con un altro pastore. In questo libro, dunque, finisce la storia d'amore tra Frexano e Fortuna, e finisce anche l'ambientazione pastorale del racconto. Il risultato è che Fortuna scompare e Frexano deve lasciare la Sardegna alla volta di Barcellona dove si svolgerà il seguito del romanzo, quindi non più nei campi ma in un ambiente urbano, e con storie d'amore secondarie o comunque non vissute quasi mai in prima persona come invece accade nella prima parte. Il taglio è netto per quanto riguarda il racconto amoroso principale e l'ambientazione, ma rimane immutato il modo di raccontare: pochissimi sono gli eventi narrativi, moltissimi invece i componimenti poetici in entrambe le parti. Se c'è una qualche differenza bisogna indicarla nel fatto che gli eventi o racconti nella prima parte hanno delle "conseguenze", cioè contribuiscono a far procedere la storia principale, mentre nella seconda

parte questo rapporto causale è praticamente inesistente, e si ha l'impressione che le varie parti siano adiacenti e giustapposte ma mai concatenate. La scarsità di eventi narrabili diffusa in tutto il romanzo ne rallenta considerevolmente la lettura, e la trama del romanzo sembra piuttosto un'esile impalcatura disegnata per inserirvi una serie di vetrine in cui vengono esibiti versi e rime in quasi tutte le combinazioni strofiche conosciute.

Dal nostro riassunto emergono con frequenza alcuni episodi e situazioni che vengono ripetute in entrambe le parti e a volte in una stessa parte, ad esempio i "trionfi" o rassegne di donne e personaggi illustri, oppure le visite ai palazzi dove si dissolvono alcuni legami amorosi, i viaggi in nave, o gli episodi di danze. Questi duplicati pongono vari problemi tutti di natura estetica diversa: a volte di un episodio si capisce la funzione solo vedendolo alla luce del suo doppio; a volte la ripetizione invita a cogliere le differenze dovute al contesto in cui ciascuno di essi si trova; altre volte non si capisce bene perché ciò accada e ci si chiede se sia insufficienza di acume critico di chi legge o se non sia piuttosto un'operazione che intende soddisfare la mania riempitiva dell'autore. Nel complesso queste ripetizioni fanno percepire una certa specularità fra le due parti del romanzo che sottolinea la natura del simile/diverso intercorrente fra di esse.

Il sommario pone in rilievo un altro aspetto del romanzo che introduce un elemento "cortese" nella vita quotidiana dei pastori. Questo elemento è costituito dalle discussioni sulla natura dell'amore; dalle *quaestiones* su una casistica amorosa; dagli indovinelli, giochi, tenzoni poetiche, questioni d'amore che una secolare tradizione di letteratura cortese aveva tramandato e che la letteratura pastorale aveva solo in parte adottato. Il romanzo pastorale nella forma assunta dal modello dell'*Arcadia* aveva

trame esili ma organiche, ambientava le vicende nei campi e nei boschi, privilegiava le analisi psicologiche e la descrizione dei paesaggi cercando di riproporre nel romanzo l'ambiente e l'atmosfera degli idilli che erano state le prime forme di letteratura arcadica. Contribuiva molto a tale atmosfera la polifonia creata dai molti personaggi aventi ciascuno la propria storia particolare e la propria voce che però si armonizzava con quella degli altri anche perché il tema comune a tutti era l'amore per la donna e per la natura. Il nostro romanzo non si attiene strettamente a quel modello. Presta pochissima attenzione alla "coralità" del mondo pastorale tanto che nel complesso il romanzo ha un solo e dominante protagonista. Contamina la semplicità della vita pastorale con elementi estranei di stampo cortigiano; indugia su temi della letteratura pastorale quali l'amore e il problema della ricchezza, ma li tratta in termini astratti o li correda spesso di "glosse" che sono spiegazioni e amplificazioni di messaggi a significati molteplici.

A queste impressioni ricavate dal riassunto del romanzo e che rivelano un indizio di anomalia, possiamo aggiungerne altre ricavate da un confronto di tipo formale con i modelli maggiori del genere pastorale. Fino al momento in cui apparvero *Los libros de Fortuna* questi modelli erano *L'Arcadia* di Sannazaro in italiano, i *Siete libros de Diana* in spagnolo di Jorge de Montemayor e la continuazione in cinque libri fattane da Gaspar Gil Polo, intitolata la *Diana enamorada*. Un rapido paragone mostra come il nostro romanzo se ne allontani. Prima di tutto sotto il rispetto formale. L'estensione supera di molto quella dei modelli, e solo i romanzi pastorali più tardi come l'*Arcadia* di Philip Sidney (1581) e la sterminata *Astrée* di Honoré d'Urfé (1607-1626) sono superiori a quelle del nostro romanzo, mentre ancora inferiori gli sono la *Diana enamorada* di Gaspar Gil Polo e *La Galatea*



di Cervantes. La spiegazione più semplice e presumibilmente la più vera è che la lunghezza sia dovuta all'esuberanza versificatoria del nostro autore, al suo uso di ogni pretesto per farcire l'opera di materiali che amalgama molto male con il racconto principale e che in più di un caso sono estranei al genere pastorale.

Un altro aspetto formalmente diverso riguarda il rapporto quantitativo fra prosa e poesia. L'*Arcadia* di Sannazaro è divisa in dodici capitoli, e ogni capitolo si chiude con un componimento poetico. La *Diana* di Montemayor ha un totale di 56 componimenti poetici distribuiti in sette libri; alcuni di questi sono lunghissimi arrivando a superare i quattrocento versi, e l'ultimo libro si chiude con un'appendice di 1240 versi, quasi un intero libro, presentando sotto questo aspetto una notevole somiglianza con *Jardín de amor* che chiude il romanzo di Lo Frasso, che però è costituito da componimenti eterogenei. La continuazione di Gil Polo è anch'essa ricca di poesie, ma mai in numero pari al romanzo sardo che ha una quantità vertiginosa di poesie, presenti in tutti i capitoli e in tutte le parti, tanto che molto spesso si fa fatica a cogliere un rapporto fra questi canti e il contesto i cui si trovano. Non solo contiene molti componimenti, ma racchiude addirittura catene di componimenti che si moltiplicano quasi per partenogenesi nel senso che, finito un sonetto o due, comincia una canzone alla quale fa seguito un *quintilla*; e spesso un sonetto è ampliato da una *glosa*, vale a dire da un componimento costruito attorno ad un verso del sonetto, per cui un sonetto ne può originare altri quattordici! Anche questo squilibrio tra prosa e versi deve trovare una sua spiegazione prima di arrivare a considerarlo come un abuso: forse anch'essa ha un significato che sottende una funzione. In ogni modo non c'è dubbio che il nostro autore segua il modello spagnolo piuttosto che quello italiano.

Per quanto riguarda la trama, le differenze sono notevoli. L'*Arcadia* di Sannazaro racconta che Sincero, il protagonista, lascia Napoli e cerca rifugio e serenità in campagna perché la donna amata lo ha abbandonato, alla fine dell'opera rientra a Napoli e scopre che la sua donna è morta. I *Siete libros de Diana* prende avvio da un evento triste: l'assenza forzata di Sireno, "onestamente" amato da Diana, la quale a sua volta è amata da Silvano che però lei detesta. Durante l'assenza di Sireno, Diana si sposa con Delio, e Sireno e Silvano cercano consolazione nel palazzo di Felicia dove bevono l'acqua che fa dimenticare l'amore. La scena arcadica si svolge in questo palazzo e nei suoi giardini. La continuazione di Gil Polo, *La Diana enamorada*, riprende la storia e i personaggi del romanzo di Montemayor, ma ora Delio è geloso di un nuovo amante di Diana, e l'acqua della maga Felicia sana tutti, e finalmente Diana si sposa con Sireno. Il nostro romanzo ha un inizio felice, e solo a metà del racconto gli eventi mutano la sorte di Frexano e Fortuna, e nessuna "acqua magica" restaurerà l'amore perduto. Esiste però anche in esso il problema di un altro pastore che si innamora di Fortuna, ed esiste anche un terzo personaggio con cui si sposa. È presente anche il tema della gelosia molto frequente nella continuazione di Gil Polo; nel romanzo sardo questo tema o sentimento è legato a Fortuna. Sempre per quel che riguarda la trama, i romanzi spagnoli hanno un lieto fine, mentre quello sardo rimane senza una vera conclusione narrativa, tanto da risultare un po' un'"opera aperta", passibile di continuazioni.

Nei romanzi ricordati è presente qualche elemento magico mentre in questo il tema è quasi del tutto assente, a meno che non si considerino "magici" la presenza dell'unicorno (che sembra appartenere piuttosto al regno della mitologia) e l'acqua che fa dimenticare l'amore. Infi-

ne, mentre nel nostro esistono elementi politici e giuridici (si presentano nel libro IV e hanno conseguenze nel libro V), nei suoi modelli tali temi sono del tutto assenti. Inoltre nel romanzo di Lo Frasso manca quella idealizzazione della natura e del paesaggio che invece è spiccatissima specialmente nei romanzi spagnoli certamente per l'influsso della spiritualità dovuta all'erasmismo dominante nella cultura spagnola della prima metà del Cinquecento.

Ma se esistono differenze di tale entità, perché parliamo di modelli e continuiamo a definire il libro di Lo Frasso come un romanzo pastorale? Perché, evidentemente, ci sono anche molte similarità con questo genere di opera; ed esse sono decisamente più strette con l'opera di Montemayor, un po' meno strette con la *Diana enamorada* di Gil Polo, e molto generiche sono quelle con l'*Arcadia* di Sannazaro. Sono somiglianze che riguardano quasi esclusivamente l'ambientazione arcadica generale, la prosimetria, il sistema onomastico di stampo bucolico e classicheggiante e di matrice arborea e floreale, la predilezione per la vita campestre contrapposta a quella della città, il motivo dell'autobiografismo velato. Con Sannazaro e con Montemayor il nostro autore condivide anche una situazione linguistica affine: Sannazaro scrive in toscano un'opera che precedentemente aveva scritto in una versione molto vicina al napoletano e che solo in una seconda versione toscanizza; Jorge de Montemayor era portoghese di lingua nativa ma scrive in castigliano, come Antonio Lo Frasso scrive in una lingua probabilmente non appresa nella sua casa paterna. Si tratta di una somiglianza accidentale che non dovrebbe avere molto a che vedere con la sostanza delle opere di cui parliamo, e tuttavia è indicativa della ricerca di un livello linguistico alto perché la vita rustica dei protagonisti presuppone una vicinanza alla natura che, per il filone neoplatonico del pensiero rina-

scimentale, era il metro più genuino del vivere virtuoso. In ogni modo è importante ai fini del nostro discorso che Lo Frasso, esordendo, o quasi, nel campo delle lettere, si orienti verso un modello letterario che gode ai suoi giorni di un grande successo. I modelli spagnoli sono più vicini cronologicamente e più congeniali alle sue inclinazioni o disegni di quanto non lo sia la più lontana *Arcadia* di San-nazaro, troppo aristocratica e “umanistica” per i suoi gusti e per le sue capacità. Le opere spagnole gli sembravano più vicine anche perché non solo con esse condivideva il pubblico più immediato, ma perché gli offrivano un’architettura leggermente più elastica grazie alla quale poteva permettersi esperimenti come espandere la parte in versi e inserire una congerie di materiali che dimostravano il suo sapere letterario. Comunque l’interesse maggiore per quel genere era legato alla possibilità di poter inserire elementi autobiografici che avrebbero dovuto scagionarlo dalle imputazioni che l’avevano spinto all’espatrio. Se ciò significava travestirsi da pastore tanto meglio, perché il mondo rusticano, in quanto simbolo di innocenza e sincerità, costituiva la premessa migliore per l’episodio dell’imprigionamento e della successiva fuga verso l’innocenza o la libertà riconquistata. Attraverso il contrasto tra l’innocenza primitiva dei pastori buoni e la perfidia dei pastori cattivi appoggiati alla macchinosità interessata della burocrazia cittadina, Lo Frasso poteva mettere in rilievo il ruolo della Fortuna, inizialmente denotata come la donna amata, ma poi, alla luce dell’accaduto, trasformata nella personificazione e nell’allegoria della fortuna che travolge il protagonista Frexano.

Per dare un’idea più precisa dell’imitazione/innovazione operata da Lo Frasso dovremmo vedere più da vicino le opere e confrontarle. Poiché si tratta di opere con le quali i nostri lettori probabilmente hanno poca familiari-

tà, ci sembra opportuno darne un riassunto essenziale di modo che almeno al livello generale, l'unico che questa introduzione riesca a sfiorare, si possano subito cogliere alcune similarità, lasciando poi a un commento il compito di stabilire in modo più preciso i rapporti testuali. In primo luogo riassumiamo *Los siete libros de Diana* di Montemayor.

La bella pastora Diana che dimora presso le rive del fiume Esla, nei pressi di León, è amata onestamente da Sireno e da Silvano: lei ricambia il primo ma detesta il secondo. Sireno deve assentarsi e Diana si sposa con Delio. Una volta tornato, Sireno si sfoga con Silvano, il quale gli racconta le cose non oneste che Diana avrebbe commesso durante la sua assenza. La pastora Selvagia conforta entrambi. Tre bellissime ninfe cantano l'abbandono di Sireno e Diana, vengono attaccate da alcuni selvaggi, ma si liberano di loro grazie all'intervento di Felismena, la quale canta i suoi amori per Félix che segue travestendosi da uomo, facendogli da paggio e portando i suoi messaggi d'amore; s'innamora però del paggio, e al vedersi rifiutata da questo cade morta e Félix fugge dalla corte. Tutti vanno a casa della saggia Felicia che troverà un rimedio per i loro mali. Strada facendo incontrano Belisa, l'innamorata di Arsileo, che viene ucciso dal proprio padre Arsenio, anche lui innamorato di Belisa. Nel palazzo delle ninfe la saggia Felicia ospita tutti e a tutti fa ogni sorta di festeggiamenti e doni, fra i quali non mancano canzoni, musiche, danze e specialmente un "Canto de Orfeo" che loda le dame della corte di Valencia, e la storia di Abindarráez e Jarifa. Felicia offre da bere ai pastori un'acqua incantata che li addormenta e fa loro mutare i sentimenti. Silvano e Selvagia si innamorano l'uno dell'altra, egli viene curato, e tornano tutti alla propria terra. Il rimedio è tanto efficace che Sireno vede Diana e rimane indiffe-

rente ai suoi riguardi e insensibile verso le sofferenze che dovrebbero causarle le gelosie del marito. Felismena si incontra alla fine con Félix e, grazie all'acqua incantata delle ninfe, anche lei recupera il suo amore.

Ed ecco il sommario della *Diana enamorada* di Gil Polo:

Diana, innamorata di Sireno, si lamenta con la pastora Alcida della freddezza di costui. Delio, marito di Diana, s'innamora di Alcida e la segue. Diana prega Marcelio che l'accompagni alla casa di Felicia. Nel viaggio s'incontrano con gli innamorati Taurisio e Berardo, e ragionano molto giudiziosamente di amore e di gelosia. Nel cercare la casa di Felicia si uniscono ad essi Ismena, Montano, Fileno e Felisarda, protagonista di una triste storia. Tutti loro sono curati dall'acqua incantata di Felicia e nei giardini di questa si celebrano danze, gare di canti, questioni o indovinelli in difesa delle donne; e in queste gare prendono parte i personaggi ricordati oltre ad altri del romanzo di Montemayor. Alcida racconta della morte improvvisa di Delio avvenuta durante il periodo in cui la inseguiva; Sireno e Diana celebrano le nozze, festeggiati da tutti con un bell'epitalamio.

Vediamo subito alcuni punti in comune col nostro romanzo. Saltano all'occhio varie coincidenze tematiche. Risolutiva nei due romanzi spagnoli è la visita al palazzo della saggia Felicia che rovescia completamente le sorti degli innamorati; un evento simile si ha alla fine del libro sesto del romanzo sardo quando Frexano visita il palazzo di Belidea. Comune a tutti e tre è il tema dell'acqua incantata, anche se nel romanzo sardo è diverso il personaggio che mesce (qui si tratta addirittura di Minerva). Nei *Libros de Fortuna* la presenza e la descrizione di un palazzo

speciale si dà due volte, prima dell'imprigionamento nel libro III e poi nel libro VII. Nella *Diana* di Montemayor si dà un lungo elenco di belle dame valenciane, nei *Libros de Fortuna* si fa un elenco di donne algheresi alla fine del libro IV e poi, al principio del libro VII, uno di belle barcellonesi, e quindi ancora nel libro X: sono i tre *triumphos* annunciati nel frontespizio. Il tema dei festeggiamenti delle nozze si trova alla fine della *Diana enamorada* e nel secondo dei *Libros de Fortuna*. Comuni a tutti e tre i romanzi sono i motivi dei corrieri che portano missive d'amore, anche se nel romanzo sardo il loro numero, o il numero delle loro prestazioni, è infinitamente più alto. Comune è il tema dell'incontro di amanti o di coppie di amanti durante il viaggio verso un punto di raduno che può essere un palazzo, una fonte o un luogo in cui si celebra una festa campestre. In queste feste i canti e le gare o i dialoghi fatti di scambio di canti sono normali, come sono immancabili i giochi delle "questioni" d'amore, degli indovinelli o delle discussioni che vertono su vari aspetti dell'amore, o delle passioni o delle virtù, aspetti che nel romanzo sardo si allargano a comprendere anche gli organi del corpo e le loro funzioni.

I motivi minori non sono meno fitti. Alcuni di questi riguardano i luoghi (sempre prati verdi), le case (sempre capanne), e vicino alle quali scorre un fiume. È uso dei pastori scrivere su cortecce di alberi; si ritrova il tema della perdita di un agnello o di una parte del gregge, che serve a introdurre il motivo del pericolo (in Sannazaro era il lupo) e si legge la solidarietà dei pastori. Ancora, comune è il dono di un cesto di frutta, una corona di fiori, del vestire semplice. Un commento puntuale apporterà sicuramente altri riscontri.

Ma il motivo che va ben oltre il semplice riscontro dell'analogia in quanto rende possibile il travaso nel ro-

manzo di elementi autobiografici è quello del *disfraz*, utilizzato esplicitamente da Montemayor e ripreso da Lo Frasso. L'autore spagnolo conclude la presentazione dell'"argomento d'este libro" nel seguente modo: "Y de aquí comiença el primero libro. Y en los demás hallarán muy diversas historias, de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debaxo de nombres y estilo pastoril"<sup>10</sup>.

È una dichiarazione di veracità confermata anche dal fatto che nella *Diana* siano presenti molti dati autobiografici velati dalla finzione di altri nomi. Il punto è fondamentale per il nostro romanzo. L'autore in un punto più o meno corrispondente a quello del modello, precisamente nella "Carta del autor a los lectores", dice:

Pues que tan justa causa en escribir me ha movido tan solo para publicar los amores del pastor Frexano y de la pastora Fortuna, naturales de mi patria, y narrar disfrazado la más parte del discurso de mi vida, aunque no ha sido poco mi atrevimiento escrevir en la presente lengua y dexar mi natural sarda –no por falta que no sea muy buena y muy cumplida de vocablos, tanto como alguna otra, excepto que fuera de mi patria, por ser tan estraña, no se dexa entender tan comúnmente como las otras– y por quanto en las ciudades y puertos de mar la gente de más lustre se precian aprender toda manera de lenguaje y leer algunos libros d'estrañas lenguas, de manera que razonablemente los más dellos dan razón de sí en algunas lenguas diferentes de la propia, yo, como el menor dello, haviendo frequentado la mayor parte de mis días en España, por que más comúnmente la gente goze de mis baxezas, he querido escrevir llanamente en

<sup>10</sup> J. DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, ed. Enrique Moreno Báez, Madrid, Real Academia Española, 1955, p. 11.



lengua castellana, en phrasis pastoril y cortesano, por que gusten de lo que mejor les paresciere, pues no soy el primero ni pienso ser postrero de los que han escrito y escriben diferentes de sus propias lenguas. Y en disculpa de todo esto me doy juntamente con mis lijeras obras por simple cordero, para que con el reluziente y agudo cuchillo de vuestro subtil juicio cortéis de la poética carne que más a vuestro propósito veréis. Y si en otra cuenta se me pusiere, os ruego que mi humildad aplaque vuestras iras, y con la devida obediencia a todos, imploro quedando satisfecho de confirmarme con la letra y dicho que dize: *Nemo sine crimine vivit.* (p. 8)

L'autore indica due fattori come motivazione a scrivere il romanzo: il primo è la storia dell'amore dei due pastori, il secondo è quello di narrare in modo velato la storia della propria vita. Come nel modello di Montemayor egli può raccontare vicende della propria vita celandole sotto il velo della finzione. Ma fino a che punto l'autore si identifica con il personaggio che si chiama Frexano, il protagonista maggiore del romanzo? Il punto è molto delicato, come del resto in tutte le narrazioni autobiografiche dove è difficile districare realtà e finzione. La sovrapposizione è certamente velata perché Lo Frasso era un "militar" e non un pastore. Inoltre Frexano non dice mai "io" se non quando racconta la storia del suo imprigionamento a Claridoro una volta che approda in Catalogna, o quando canta in prima persona il proprio amore, quando, cioè, assume lo statuto del personaggio lirico; ma non si identifica mai completamente con la voce dell'autore del libro. Eppure tanti altri indizi spingono a vedere la relazione fra l'autore e il suo personaggio. Uno di questi è il nome che rende trasparente il *disfraz*. Frexano, infatti, ricorda il *fraxinus* latino e il *fresno* spagnolo. Il *fresno* è un albero che corrisponde al "frassino" italiano e al *frassu* logudorese,

quindi il nome del protagonista, nonostante il travestimento, ci riporta all'autore. Il quale gioca sull'eteronomia di Frexano, Frassu, Fraxineo, immaginati come tanti altri personaggi ma decisamente tutti *alter ego* di Frexano/Lo Frasso. È interessante che nel quinto libro, proprio prima che Frexano venga imprigionato, il suo vero nome sardo *Frassu* appaia nelle vesti di un pastore che canta un sonetto in sardo (p. 279), quasi a voler assodare la propria identità più intima; e in prigione rivolga una preghiera a San Leonardo con un sonetto in sardo (p. 294), la lingua sua più "intima" e spontanea.

Frexano, "annotando" la lettera del primo di questi sonetti, vede che esso esprime esattamente il suo stato d'animo: anche per questa via i personaggi Frexano/Frassu coincidono e rompono il velo sotto cui l'autore si *disfrazza*. Il travestimento pastorale concedeva una grande libertà di raccontarsi, di dire al mondo la propria storia e la propria innocenza, di far arrivare questo messaggio ad un pubblico il più vasto possibile e ad un pubblico di potere al quale il suo caso poteva interessare. Il travestimento gli consentiva di mettersi in primo piano senza ostentare una difesa di se stesso che poteva comportare problemi di credibilità. Tuttavia è anche vero che una difesa così concepita presentava i suoi rischi o poteva produrre risultati parziali: dopo tutto la letteratura è finzione!

Il problema vero per i biografi è cosa credere. Il narratore/autore racconta l'episodio dell'incarceramento, ma non abbiamo prove alcune che confermino quanto lì si racconta. Si parla di un'accusa di omicidio e di giudici corrotti, ma desta qualche dubbio il fatto che, una volta riconosciuto innocente, egli lasci famiglia e figli e cerchi rifugio in Spagna. Lo fa pensare la serie di personaggi chiamati in causa nei numerosi testi di dedica, tutti perso-

naggi illustri e potenti, ligi al potere spagnolo<sup>11</sup>. Nel libro quarto si accenna ad un conflitto fra porcari e pastori, e quindi di proteste da parte di pastori contro i padroni che li sfruttano. Sappiamo che la società sarda di quegli anni era vessata da conflitti fra feudatari leali alla corona spagnola e feudatari che si opponevano alla politica vicereale. È verosimile che il “militar” Lo Frasso appartenesse alla fazione filo-spagnola, e questo lo coinvolgesse in qualche lite e lo rendesse vittima di qualche accusa grave. D’altra parte le dichiarazioni che Frexano fa a Claridoro nello scambio di ottave avvenuto al loro incontro (libro VII) lasciano capire che i motivi della fuga fossero di natura sentimentale, una storia d’amore con una donna che Frexano aveva voluto chiamare Fortuna non solo per nasconderne la vera identità ma anche perché essa era stata la causa della sua vicenda fortunosa. Forse non verremo mai a sapere cosa motivò la detenzione e l’espatrio fino a quando qualche documento d’archivio non chiarisca il tutto.

Comunque dal punto di vista della finzione narrativa l’episodio dell’incarcerazione e della partenza sono alquanto efficaci: dissolvono la storia in modo drastico e irreversibile, realizzano la metamorfosi di Fortuna in una personificazione della fortuna o fato e portano ad un mutamento di vita nel protagonista.

L’incarcerazione di Frexano si accompagna alla perdita di Fortuna e ha per conseguenza la fuga o l’allontanamento volontario dalle terre e dagli affetti familiari. In condizioni normali questo insieme di eventi rappresenterebbe la “conclusione tragica” di una storia, mentre nel nostro romanzo rappresenta l’occasione di cominciarne una

<sup>11</sup> Importanti a questo riguardo sono i dati presentati dalla Roca Mussons, *op. cit. passim*, che presta particolare attenzione ai dati paratestuali del romanzo.

nuova ma che per certi aspetti duplica quella già conclusa. Il personaggio principale è sempre Frexano, ma non è più il pastore con i suoi armenti e con Fortuna, che scompare in modo quasi assoluto e significativo. Ora Frexano è un pastore “inurbato” e più che da attore agisce da spettatore di un mondo estraneo. Rimane però sempre l'*alter ego* di Lo Frasso, multilingue e soprattutto il versificatore imperterrito che ha versi per tutte le occasioni. Lo dimostra il fatto che in una situazione mutata egli trovi modo di utilizzare ancora gli stessi generi, le stesse combinazioni strofiche, gli stessi tipi di componimento. Si pensi solo ad alcune simmetrie macroscopiche: il trionfo delle donne algheresi nella prima parte, e il trionfo delle donne barcellonesi nella seconda. Si pensi alle *quaestiones* presenti nell'una e nell'altra parte; alla duplicazione di palazzi fatati, alle rassegne di motti ed emblemi che trovano luogo sia nei campi dei contadi sardi che nei palazzi di Barcellona. Cosa può voler dire questo ripetersi? Sarà stanchezza inventiva o relatività delle cose inventate? Entrambe le risposte lasciano insoddisfatti: Lo Frasso non sembra mai privo di esuberanza inventiva, ma tante ripetizioni indicano semmai che questa vive indipendentemente dalle materie alle quali viene applicata. È un punto estremamente delicato perché tocca il cuore dell'opera, il modo con cui è stata costruita e lo spirito che vi alita dentro.

Possiamo offrire due spiegazioni che sono diverse ma complementari. La prima è che la motivazione autobiografica impediva di raccontare una vita culminante in una sconfitta senza presentare anche il racconto di una qualche riscossa e rivendicazione: il non farlo avrebbe implicato la scrittura di una tragedia o di qualcosa del genere. La conclusione della *Arcadia* di Sannazaro finisce con il rientro in una città desolata e triste, ma non rappresenta una conclusione tragica quanto invece la fine di un'evasio-

ne, di un sogno idealizzante. E questo ci porta alla seconda spiegazione, che è la seguente: Lo Frasso sceglie il genere pastorale per i motivi indicati ma non ne capta il senso idealizzante che lo ispira o che dovrebbe ispirarlo, e per questo poteva ripeterne i motivi esteriori senza duplicarne lo spirito. Il romanzo pastorale nasce nel Rinascimento ed estende le sue propaggini fino a quando vive la convinzione che la natura contenga la misura di ogni perfezione. È legato al mito dell'età dell'oro rinato con la cultura dell'Umanesimo. Appartiene a quella tendenza all'idealizzazione di una vita edenica senza restrizioni sociali ed economiche. Da tale tendenza idealizzante nascono i grandi generi letterari della cavalleria e della vita pastorale. Fra i due generi esistono delle similarità di fondo perché sia il cavaliere che il pastore vivono per portare o rappresentare l'ideale della giustizia che il mito dell'età dell'oro riteneva nato con l'uomo. Lo conferma il fatto che Don Chisciotte, una volta disarmato come cavaliere, pensi di diventare pastore e di perseguire così gli stessi ideali di giustizia che ha perseguito da cavaliere; solo che da pastore si sarebbe fregiato del tirso e della zampogna anziché dello scudo e della lancia: in altre parole la sua vita avrebbe dovuto trovare il proprio modello in generi letterari diversi. Il genere pastorale, sia nella versione delle ecloghe umanistiche sia nella versione dei grandi romanzi, celebra quella idealizzazione. Lo si vede dall'arcano religioso che si sprigiona dalle descrizioni del paesaggio; lo si deduce dalla celebrazione dell'*otium* o del lavoro senza sudori e fatiche; lo si vede dalla nozione del tempo che rimane miticamente immutato; lo si coglie nella semplicità della vita, nella nobiltà delle intenzioni, nei riti della quotidianità, nell'esaltazione del canto come forma di espressione aristocratica, nella musica che purifica ulteriormente l'espressione linguistica. Di tutto questo si coglie molto poco nei *Libros de Fortuna*, dove appaiono, sì,

i motivi dell'*otium* e del canto, ma non vi alita quel senso dell'idealizzazione che si trova nei modelli. La lentezza del romanzo sardo non è della stessa qualità che vige nei modelli dove fa tutt'uno con la contemplazione della natura, con l'introspezione psicologica, con l'indugio calcolato sui giochi e sui canti, con i ritmi del tempo scandito da albe e tramonti, con la serenità dei riposi spesi in lieti conversari. Lo Frasso riprende quei motivi ma non li amalgama in un discorso che riesce a convogliare un senso di idealizzazione che stende un manto omogeneo su tanta materia diversa. Quando nella seconda parte del suo romanzo riprende e ripete moltissimi degli stessi temi e li immette in una situazione cortigiana e non più pastorale, egli dimostra di aver usato con poca coerenza materiali ai quali la tradizione delegava il senso della letteratura pastorale, ossia l'aspirazione idealizzante ad una vita edenica, ad un'evasione in un mondo naturalmente perfetto. Inoltre molti di questi motivi sono della stessa matrice cortigiana che diventerà predominante nella seconda parte del romanzo. Ora è vero che nella letteratura pastorale tradizionale si trovano in filigrana elementi cortesi e cortigiani, e dietro la semplicità rusticana dei pastori si vede in controluce l'aristocratico che si compiace della semplicità bucolica solo perché nobilitata dai modelli classici. Ma è anche vero che la letteratura rinascimentale, così attenta alle gerarchie formali, alla purezza e stabilità dei generi letterari, aveva distinto la letteratura pastorale da quella che con termine generico possiamo chiamare cortigiana, sollecita di elementi classici, di costruzioni allegoriche, di narrazioni brevi, di riscritture mitologiche, di utilizzi pittorici delle espressioni verbali, insomma di un linguaggio colto e di un compiaciuto intellettualismo. Mescolare i due generi letterari portava agli eccessi della *coacervatio* che crea ibridi e imprime al racconto principale una dinamica centrifuga col risultato

che molti elementi si distaccano dal nucleo coesivo “pastorale” e si fatica a trovarne la necessità letteraria all’interno di quel determinato registro.

Le osservazioni appena fatte devono essere documentate, altrimenti rimangono generiche e contestabili; ma per farlo non c’è altra via che seguire da vicino il testo accompagnandolo con una specie di “commento perpetuo”. Sarà un’operazione a tratti uggiosa e prenderà l’aria di una continua parafrasi, ma solo così capiremo concretamente cosa ha fatto Lo Frasso, come lo ha fatto, e perché il modo in cui lo ha fatto spieghi per un verso la sua condizione di acculturato e i meriti che in questo senso egli ebbe, e per un altro perché un suo autorevolissimo coetaneo, niente meno che Cervantes, considerò i *Libros de Fortuna* un’opera “disparatada”.

\* \* \*

Va a merito del nostro autore il fatto che egli fosse consapevole di fare un’opera in condizioni insolite e quindi con una buona dose di sperimentalismo. Nel passo della “Carta” di introduzione che abbiamo riportato Lo Frasso sottolinea la circostanza di muoversi in una lingua che non è quella materna, tuttavia pensa di muoversi con agio in quel *medium* espressivo in quanto ha vissuto a lungo in Spagna. Dice che avrebbe potuto scrivere in sardo, ma preferisce un’altra lingua non perché questo sia povero di vocaboli, piuttosto perché ha un pubblico limitato. Quello che non dice è che il sardo non aveva una tradizione letteraria nella quale poter iscrivere il suo romanzo, e sapeva benissimo di essere il primo ad inaugurare una tradizione così impegnativa. Lo Frasso scrive in una lingua “ufficiale” e di cultura, e in quella lingua sottolinea il fatto di essere un sardo che intende narrare una storia propria

ad un numero di lettori infinitamente superiore a quello che avrebbe se scrivesse nella sua lingua materna. Non è vanità, è necessità. Egli intende presentare un sardo e una Sardegna colti che la lingua dell'isola non sarebbe in grado di far conoscere. Un "militar" sardo può muoversi da pari nella cultura dei conquistatori, può dimostrare un processo di acculturazione di altissimo livello, può portare nel campo delle pastorellerie internazionali una rappresentanza degnissima di stare alla pari con quelle presenti ovunque arrivi la lingua spagnola. Lo Frasso però non aveva ben chiaro il fatto che la lingua non comunica solo la verità ma anche la mentalità: la sua cultura sarda non gli dava in ugual misura la mentalità così sofisticata da entrare nello spirito di quelle pastorellerie. Lo prova il fatto che nella stessa lettera dichiara "he querido escrivir llanamente en lengua castellana, en phrasis pastoril y cortesano", mostrando di avere un'nozione estrinseca di cosa sia lo stile, e mettendo sullo stesso piano la lingua o la letteratura pastorale e cortigiana. Sono osservazioni che troveranno conferma nel corso del romanzo.

\* \* \*

Il prologo si apre presentando la storia mitica della Sardegna; continua elogiandone la fertilità della terra e del sottosuolo; poi il contributo militare che può dare al re, e infine la situazione amministrativa e politica ai tempi dell'autore. Il "luogo della storia" è sempre importante nei romanzi pastorali perché il mondo dell'Arcadia non sia un'utopia, un "non-luogo", ma abbia una verosimiglianza di realtà storica e geografica e offra un costante punto di riferimento, perché è proprio dei personaggi dei romanzi pastorali avere rapporti col mondo che hanno lasciato. Lo Frasso ambienta le vicende del suo romanzo in Sardegna



ma scrive per un pubblico spagnolo, quindi è importante nobilitare la Sardegna ricordandone le origini che si perdono nel mito (*nobilitas ex vetustate*) e creando uno sfondo di atemporalità per la storia. In questo quadro generale s'innesta la storia dell'incontro tra Frexano e Fortuna, e si racconta l'episodio delle mele che il pastore coglie dall'albero e dà alla madre e alle sorelle di Fortuna, che ne riceverà sei. In filigrana vediamo l'episodio del giudizio di Paride, con la differenza che il pomo che questi dà a Venere si moltiplica per sei nella versione sarda: un eccesso che ha qualcosa della popolare letteratura nenciale. Ciò, però, non sorprende tanto quanto il vedere relegato in un prologo il momento drammatico dell'innamoramento, solitamente posto in evidenza dai narratori che incentrano il proprio lavoro sul tema dell'amore. Frexano sa indicare bene le cause dell'innamoramento quando descrive la pastora:

y vido que la más hermosa de todas era Fortuna, de edad de quinze años, un rostro muy perfeto y lindo, los ojos piadosos, la frente christalina, la nariz bien hecha y afilada, la boca graciosa, los labios y mexillas del color de fino coral, los cabellos crespos y ruvios, como las hebras del finísimo oro, y el gesto con tan lindo aire y gracia que mostrava más ser criatura divina que humana. (p. 21)

Descrizione che segue benissimo i canoni della *descriptio puellae* diffusi a partire dalle *poetriae* del Medioevo, inclusi quei capelli biondi tanto di maniera che neppure a una pastora sarda è concesso averli neri! La dislocazione di un elemento narrativo così importante ha la sua ragione nel fatto che Frexano lasci la città per seguire Fortuna, e in questo modo il trasferimento nel mondo arcadico è dovuto ad una passione amorosa – Frexano lascia Alghero perché

Fortuna se ne allontana con la sua famiglia – anziché a quel bisogno esistenziale di evasione che in ultima analisi motiva la letteratura arcadica. Il voler iniziare *in medias res* priva il protagonista di quell'elemento elegiaco della malinconia e nostalgia tipica dei personaggi dei romanzi pastorali. Un altro segno della consapevolezza che l'autore ha del proprio lavoro si vede, sempre in questo prologo, quando parla del titolo dell'opera e del perché abbia scelto il nome di Fortuna: perché, dice, essa cambia come è cambiato l'amore della sua donna. La dimensione allegorica dà uno spessore intellettuale ad un'opera che sotto questo aspetto sembrerebbe molto carente, così improvvisamente capiamo quanto di autobiografico sia possibile intravedere nel rovescio di fortuna che tocca la vita del protagonista. Il *Libro primero* si apre con una lettera in cui Frexano dichiara il suo amore per Fortuna; il messaggio è seguito da un sonetto, poi da un altro, quindi da una canzone; quindi da una strofa di canzone seguita da una "glosa" di nove strofe. Invia il tutto tramite un amico messaggero, Florindo, il quale nota nella bisaccia della pastora un motto. Poiché la lettera non ottiene risposta in quanto Fortuna non intende divulgare segreti, Florindo torna da Frexano e strada facendo canta anche lui una canzone. Frexano scrive una seconda lettera accompagnata da un sonetto e da una *glosa*. Il risultato è lo stesso, e il messaggero nota ancora un motto, e lo riporta all'amico. Frexano scrive una terza lettera e questa volta ottiene una risposta ma solo orale: Fortuna sarebbe felice di sentire Frexano comporre dei versi. L'uomo si apposta vicino a lei e quando crede di poter essere sentito intona un canto che si estende per ben cinquanta ottave, poi, stanco di cantarle, prende respiro e con un liuto intona quattordici terzine. Finalmente al sorgere del mattino Fortuna canta una serie di quindici *quintillas* (settenari e novenari con schema AB-BAB) in cui dà delle leggi d'amore per gli amanti.

Questa situazione di stasi e di attesa si prolunga per molto tempo tanto che il lettore comincia ad avvertire che la storia procede quasi solo come pretesto per offrire occasioni di comporre versi. L'azione è lentissima anche più di quanto non lo sia nei modelli di Lo Frasso. In quelli almeno la lentezza è compensata da una prosa elaboratissima che sembra adagiarsi al tempo e fluisce con esso senza notevoli scanditure di ritmo. La prosa di Lo Frasso invece è sbrigativa e poco limpida, certamente inferiore ai suoi versi che godono almeno della continua innovazione tecnica. I versi esibiscono una padronanza del repertorio di immagini e di temi, ma questa non sempre è coniugata con un'invenzione felice, tanto che immagini e temi scadono nel trito dei luoghi comuni e diventando banali. Riportiamo un paio di ottave ricavate dalle cinquanta che accompagnano la terza lettera:

Amarte más qu'el agua a la tierra  
y al de Oriente el cavernoso invierno,  
y a la selva abundosa y alta sierra,  
lo irracional do recibe gobierno;  
y al profundo ingenio nuestra guerra,  
y a la hermosa dama el niño tierno,  
y el dulce rui señor la primavera.  
Más te amo yo con afición sincera.

Muy más que Apolo a su Phaetón,  
y Piramo a su Tisbe estremamente,  
y David su querido Absalón,  
y Narciso a su rostro excelente.  
Y a la suave música Amphión,  
y el pastor su manada puramente,  
y el viandante al llano camino.  
Más amo y quiero tu gesto peregrino. (p. 53)

Le iperboli della prima ottava sono efficaci ma non sono tutte dello stesso livello: che l'usignolo ami la primavera è immagine manierata e trasparente, mentre non lo è quella del quarto verso, e alcune iperboli hanno del culterano e della cacozelia. I paragoni stabiliti nell'ottava seguente sostengono il tono con il ricorso alla mitologia; ma un lettore un po' schifiltoso troverebbe da ridire su quel "rostro excelente" di Narciso e su quell'inappropriato "gesto peregrino", aggettivo da repertorio lirico ma mal legato con *gesto* tanto che sembra scelto per assolvere la funzione della rima e ha l'aria di essere una zeppa. E se il lettore passa ai consigli d'amore con i quali Fortuna esordisce dispensando la sua sapienza in materia e le sue doti canore, non sente fastidio. Bastino le prime due *quintillas*:

El verdadero amante,  
 si quiere ser bien querido,  
 ha d'estar siempre rendido,  
 con fe y afición constante  
 a quien lo tiene vencido. //  
 Ha de ser sabio y discreto,  
 honesto y disimulado,  
 y el desseo y cuidado  
 conviene tenga secreto,  
 por no ser presto olvidado. (p. 60)

Qui il consiglio si snoda con leggerezza e precisione, e sembra che il tema della "dissimulazione" si convenga benissimo con il contesto secondo il quale Fortuna vuole che l'amore fra lei e Frexano si tenga nascosto; e poco importa che la giovane pastora si mostri scaltra nel dare precetti d'amore. La scelta della *quintilla* sembra molto indovinata perché il dire sentenzioso si adagia su un verso breve e su uno schema facile – l'uso della rima che non

può mai superare la sequenza di due rime – permette una facile memorizzazione molto utile per il proposito didattico del componimento. Rimane però l'impressione che il tono sia tipicamente popolare non per il livello stilistico che si attiene al grado medio (come vuole la letteratura didattica) ma per il modo di far coincidere il buon senso con il sapere che vi si predica. A questi insegnamenti d'amore Frexano risponde con un sonetto gremito di *adynata* tradizionali (“terra e cielo si uniranno / e al mondo verranno meno gli elementi / prima che io allontani dal mio pensiero l'amore puro e onesto...”) che intendono ribadire quanto sia fermo l'amore che egli sente per Fortuna. Mentre lui canta si uniscono a Fortuna altre due pastore e ad esse Frexano chiede che gli risolvano il dubbio di che cosa sia l'amore; e queste gli rispondono (ciascuna con tre ottave) sfruttando le definizioni reperibili in tanta letteratura cortigiana (“amore è un bambino cieco ed ignorante”) e in tanta concettistica (“con arco e faretra va cercando chi colpire”) della lirica del tempo (“amore è timido e sfacciato, e non è possibile darne una definizione”). Dalle loro spiegazioni Frexano deduce che anche le pastore soffrono del male che lui nasconde e per gratitudine dedica loro un sonetto, dicendo quanto sia difficile la situazione in cui si trova perché, se ne parla piangendo, esse ridono, pertanto preferisce tacere altrimenti le pene altrui diminuiscono mentre le sue si accentuano. Mentre le pastore tornano ai loro greggi Fortuna viene chiamata dalla balia, e per non farle sospettare niente canta una canzone di cui solo Frexano capisce il senso mentre la padrona può capire solo il senso letterale. In sette ottave Fortuna consiglia a Frexano di essere costante in amore perché questa virtù renderà i suoi buoni frutti. Gli consiglia di tenersi lontano dalle liti fra vari poteri – alludendo forse alle lotte fra pastori e porcari di cui si parlerà più avanti – e lo esorta a seguire la

propria virtù migliorando le sue doti di poeta. È quanto si capisce dall'ultima ottava:

Destos te apartarás porque conviene  
al vivir más honroso y descansado,  
sin desconfiar de lo que mantiene  
a nos y a la manada en el prado.

Vete a la Minerva que mantiene  
con sus musas nuestro monte sagrado  
y pídele saber de su prudencia,  
porque tengas un tanto de ciencia. (p. 70)

Il consiglio e il significato nascosto del canto di Fortuna rendono Frexano molto felice. Egli si prepara a seguirli e in questo modo si chiude il primo dei *Diez Libros de Fortuna*.

Possiamo ora indugiare su alcune impressioni. Il racconto procede con notevole lentezza e sembra che a condurlo non sia una sequenza di eventi ma di ripetizioni. Queste, di per se stesse non sono un elemento negativo, e la loro valutazione dipende in gran parte dalla funzione che assolvono. Destano qualche sospetto quando si presentano come “variazioni” perché allora indicano che l'autore non è riuscito a dire esattamente e persuasivamente ciò che intendeva dire, oppure che vuole fare sfoggio di saper dire in modi sempre diversi una stessa cosa. Può voler anche indicare un'ossessione, e Frexano è vittima di quella amorosa per cui tenacemente e con persistenza ripete lo stesso messaggio cambiando la formula sperando di essere ascoltato. Ammettiamo che sia questo il caso e pensiamo che sia veramente difficile vincere il cuore di Fortuna, ammettiamo anche che Lo Frasso intenda imitare Montemayor che nel primo libro della sua *Diana* usa molto il genere epistolare – diversamente dall'opera di Sannazaro e da quella di Gil Polo. Le lettere

inserite in testi narrativi (si pensi alle *novelas sentimentales* della fine del Quattrocento e anche ai libri di cavalleria come il *Tirant lo Blanc*) rappresentano spesso il momento dello scavo psicologico più intenso, mentre nel nostro romanzo le lettere di Frexano lamentano continuamente la frustrazione della passione, e lo fanno ricorrendo a luoghi comuni e a iperboli, come quella di paragonare il proprio petto a una fornace di fiamme ardenti che la bellezza di Fortuna crea. Data una simile mancanza di motivazione narrativa è chiaro che una lettera in più o una in meno non modificherebbero la situazione di stasi narrativa, contrariamente alle lettere di Diana a Sireno o di Selvagia a Ismenia contenute nel primo libro della *Diana* di Montemayor e che risultano fondamentali nello sviluppo della storia e dei personaggi.

Nel procedimento narrativo dei *Libros de Fortuna* spesso ci si imbatte in elementi la cui funzione è solo quella di creare un'occasione di poetare: sono elementi pretestuosi. È quanto si può dire delle due pastore le quali, ad un certo punto e senza chiara motivazione, riempiono la scena e contribuiscono a dare una loro opinione sulla natura dell'amore che avrebbe potuto dare benissimo Fortuna. È ciò che si può dire di molti versi che sono legati pretestuosamente al contesto in cui vengono declamati. Sono segni di una certa carenza di organicità, di qualcosa che non lega gli episodi fra loro e li affianca, producendo così più un effetto di accumulazione piuttosto che di progresso in quanto non sempre si capisce come essi nascano dalla situazione che intendono riflettere o sulla quale meditare. Normalmente nei romanzi pastorali che Lo Frasso aveva letto, la poesia aveva la funzione di tradurre o di espandere in senso lirico quanto la prosa aveva appena presentato, e in questo modo un determinato evento poteva essere considerato da un altro punto di vista e magari come un

momento di pausa o meditazione; la poesia, insomma, nasceva dalla prosa e ne produceva una risonanza lirica. Nel romanzo di Lo Frasso succede non solo che la poesia completi l'azione ma che, addirittura, qualche volta la motivi: basti pensare all'esortazione di Fortuna a Frexano perché si rechi alla fonte del monte Olimpio, cosa che il pastore farà nel libro successivo.

Non corriamo a condannare: per il momento diciamo semplicemente che il romanzo si sta assestando, che sta cercando la sua strada e il suo tono, sta creando una situazione. Quanto al fatto che i versi e la prosa utilizzino con frequenza luoghi comuni, possiamo dire che il luogo comune di per sé non è un fatto negativo neanche in letteratura: se esso manca di originalità, in compenso garantisce la comunicazione, e facendone uso Lo Frasso vuole scrivere di un amore vero ma difficile da portare a lieto fine, e vuole presentarsi come amante sincero e onesto. Se non altro apprendiamo che questa letteratura nasce dalla letteratura, e questo non è un merito da poco in quanto indica come un autore intenda inserirsi entro un livello di discorso artistico, voglia conoscere e far conoscere la propria storia con un linguaggio che assicura dignità e credibilità.

Il secondo libro si apre senza altri indugi con il viaggio appena suggerito da Fortuna. Frexano parte alla volta del monte Parnaso, dove sul punto più alto, presso la fonte *cabelina*, trova le nove Muse e, raffigurato su festoni, trova Cupido circondato da queste. Davanti ad esse stava scrivendo “Alguerino poeta<sup>12</sup>. Frexano”, il quale in un'ottava

<sup>12</sup> Non c'è dubbio che questo “alguerino poeta” sia Lo Frasso stesso. Ma poiché l'espressione riportata è immediatamente seguita da un punto fermo e quindi dal nome “Frexano” si potrebbe pensare a un “alguerino poeta Frexano”, che però crea difficoltà di altro tipo: Frexano incon-



formula il proposito della sua visita, e le prega di ascoltarlo. Minerva risponde a nome di tutte che lui non potrà bere l'acqua della fonte d'Elicona, che rende saggi e prudenti, a meno che non riveli il nome della donna che ama. Frexano dice che Fortuna lo ha mandato al posto dove ora si trova per essere indottrinato sulla dote che il destino ha voluto dargli, perché bevendo l'acqua pura della fonte d'Elicona la sua poesia possa piacere a tutti:

Soy Frexano, pastor que mi Fortuna  
 manda que venga aquí para enseñarme  
 lo que por mi destino de la cuna  
 ha querido mi estrella condenarme.  
 Y si mercedes no pido más de una,  
 ruegoos que no me la queráis negarme,  
 que beviendo de vuestro'agua pura  
 a todos dé más gusto mi <e>scriptura. (p. 72)

In sostanza Frexano chiede di avere un battesimo poetico in modo che le sue doti naturali producano frutti graditi ad ogni intenditore di poesia. Minerva risponde che l'acqua della fonte caballina è troppo preziosa e non l'ha offerta ad altri che ai poeti di Grecia (Omero) e di Mantova (Virgilio), e non può darla a chiunque la chieda. In compenso, però Minerva dona a Frexano una foglia d'alloro da poter mostrare alla sua amata, e nella quale si legge “¿Qué vale cordura / si no hay ventura?”, cioè: “a che vale la saggezza se non c'è la fortuna?”. Frexano ringrazia le Muse con un sonetto:

trerebbe se stesso mentre scrive davanti alle muse? Sembra preferibile lasciare “alguerino poeta” come un'indicazione generica per dire che il Parnaso viene visitato anche dai poeti di Alghero.

Llorad, húmidos ojos, el contento  
 que de mi alma se va ausentando.  
 Llorad, pues no sabéis la hora ni cuándo  
 afloxará mi gran pena y tormento.

Llorad, pues vivo yo tan descontento  
 por quien ciegos estáis imaginando.  
 Llorad, pues me causáis vaya penando  
 donde me lleva el alto pensamiento.

Dime, Amor cruel, desatinado,  
 ¿por qué me tienes en tal sepultura,  
 muerto con tal desseo y cuidado?

Si es falta de mi suerte y ventura,  
 bien será que yo me llame desdichado,  
 pues muero por amar tu hermosura. (p. 73)

L'episodio ricorda vagamente la visita al tempio di Minerva che troviamo nella *Diana* di Montemayor. Frexano, però, ne fa un uso diverso e con indicazioni di tipo metaletterario. Intanto egli chiede di diventare un poeta che sappia mettere saggezza nel suo canto, perché allora i suoi versi piaceranno a tutti. Come si vede, vige il principio oraziano che nella poesia si vuole combinare l'utile col dolce. Tuttavia il desiderio più profondo di Frexano è che la poesia conquisti l'amore; ma, come apprende da Minerva, tutta la saggezza ha poco valore se manca la fortuna. Frexano piange di contentezza perché ha appreso dalla Muse una lezione che terrà presente.

L'*inventio* dell'episodio fa sorridere per la sua ingenuità: usare una scalata al Parnaso per apprendere una verità così comune sembra un peccato di vanagloria; meno male che si tratta di un Parnaso non lontano dalla capanna del pastore! Tuttavia Lo Frasso intendeva dare grande risalto al personaggio che voleva introdurre, cioè la fortuna. La "ventura" o la buona fortuna è una componente fondamentale in amore, e Frexano ne ha una conferma

immediata quando vede che non è il solo fra i pastori a desiderare di bere l'acqua della fonte del Parnaso. Infatti, scendendo dalla montagna egli incontra tanti pastori che salgono il monte e fra i quali riconosce Riberino che gli canta un sonetto notando come l'amore lo ha alienato dall'essere pastore e come egli pensi solo alla sua Fortuna. Il sonetto di Riberino riferisce in essenza la vicenda di Frexano ma dimentica del tutto la vicenda sua più recente cioè l'ascesa al Parnaso. L'episodio sembra inutile o per lo meno sproporzionato rispetto alla verità che insegna. Ma si consideri che la "ventura" offre subito l'occasione (l'agnello caduto nel burrone) di parlare con Fortuna e di avere da lei una prova d'amore. Non solo: la ventura ha una valenza più ampia in quanto investe allegoricamente l'intera storia. Fin dall'inizio del romanzo viene fissato il principio che la ventura, "Fortuna", e non l'amore, controlla il destino del protagonista. È un'anticipazione troppo lontana ancora dagli eventi che ne proveranno la veridicità, per questo tutto l'episodio sembra sconnesso e ingenuo. Comunque per il momento raggiunge l'effetto immediato di compiacere Fortuna, la quale ha anche lei un motto che contesta quello di Minerva:

Del firme y leal servicio  
se alcança beneficio.

Nel complesso i due motti suggellano un patto d'amore in cui concorrono saggezza, buona sorte e tenacia. I due amanti conoscono bene il linguaggio dei voti, che nella formulazione concisa trova una maggior forza asseverativa: i motti, come i proverbi, sono verità universali che resistono al tempo. Con questa gioia nel cuore, Frexano torna alla sua capanna e trova Florineo che canta una canzonetta intrisa di ossimori che predicano i paradossi

dovuti all'amore, del tipo "qu'el mayor bien de su mal / es morir por su pastora" (p. 79). Frexano scrive a Fortuna una lettera in cui le racconta un sogno in cui l'avrebbe incontrata in un prato e lei gli avrebbe rivolto il saluto e la parola con molta dolcezza, tanto che Frexano avrebbe sentito l'impeto di cantarle una canzone, alla quale Fortuna avrebbe risposto con due stanze; ma viene il giorno e Frexano si trova solo, sorpreso del fatto che il sogno gli ha reso visibile ciò che in realtà non vede. La lettera contiene una glossa nella quale sono inseriti i testi composti da Frexano e da Fortuna. L'evento è singolare, e forse non ha analoghi nella letteratura coeva. Il romanzo pastorale non è estraneo ad eventi onirici – per esempio nell'*Arcadia* è un sogno a costringere Sincero a tornare a Napoli – ma è sempre un elemento che predice e che sollecita un'azione o una riflessione. Nel libro di Lo Frasso il sogno è la proiezione di un desiderio, ed è soprattutto un pretesto per scrivere nuovi versi: è una specie di *mise en abîme* che fa capire quanto il canto sia la vera gioia di questo romanzo.

L'intreccio di lettere e versi – ossia di due generi di comunicazione tradizionalmente privi o poverissimi di materia narrativa – si alternano per un bel pezzo: Frexano consegna la lettera a Florineo con la richiesta di attendere che Fortuna scriva una risposta. Le lettere, ormai frequentissime fra i due amanti, sono il genere più idoneo per le confidenze e le confessioni nonché per un'analisi dei propri sentimenti; sono uno strumento che permette un dialogo in cui le parole vengono misurate, calibrate e rese precise dal bisogno di presentare sentimenti complessi in modo che risulti chiaro sia al destinatario che all'estensore. Sennonché le epistole fra i nostri pastori non sembrano stimulate da questo bisogno di autoanalisi e hanno la stessa funzione dei versi: indicare una presenza senza però caratterizzarla. Per Lo Frasso le lettere sono occasio-

ni di bravura con scarsissima rilevanza funzionale nella storia in cui si trovano: riempiono le pagine ma non fanno armonia con il resto.

Finalmente si vive un po' di movimento con l'inclusione di un nuovo tema. Lo scenario è quello della festa nuziale in cui sono presenti sette pastore e nella quale appaiono poi sette pastori mascherati. I due gruppi danzano e fanno delle *mudanzas* o volte singolari. Ogni pastore ha un abito con una impresa o divisa (come se fossero cavalieri), e ogni impresa ha un motto. In realtà anche la bisaccia o un'altra parte degli indumenti possono contenere un motto – ad esempio nel mantello del primo pastore sono dipinte foglie di edera e nella bisaccia si legge: “Castedad y esperança / me tienen ya sepultado / que vivo tan inflamado” e la vera impresa iscritta nel bastone dice: “Ya no puedo compassar / el tormento y pesar / que sufro por bien amar” (p. 99) – e queste descrizioni vengono ripetute per ogni pastore mascherato. L'episodio nel suo insieme ricorda ancora il rito della danza nel tempio di Minerva nella *Diana* di Montemayor. I pastori si tolgono la maschera e si organizza una danza che viene guidata da Frexano e da Fortuna. Durante il ballo ogni pastore pronuncia parole in forma di motto (due ottonari) ad una pastora; all'elenco di queste dichiarazioni seguono in ordine le risposte (due ottonari per ciascuna). Finita la danza, le pastore vogliono sentire Frexano cantare, e questi intona un sonetto sulla morte di Leandro e quindi una glossa allo stesso (cioè quattordici ottave ciascuna delle quali termina con un verso del sonetto, ripresi in ordine dal primo all'ultimo). Le ottave cantano l'impresa di Leandro contro la tempesta del mare pur di raggiungere la sua Ero: sono ottave non brutte che complementano l'episodio appena accennato nel sonetto e tessono analogie con il mondo dell'amore vissuto dai pastori. Natural-

mente Frexano è felice di aver allietato la compagnia e lo dice in un sonetto dedicato alle dolcezze d'amore che gli amanti provano nel morire per esso. Ma per allietare ulteriormente la compagnia Frexano, per attenersi sempre al tema dell'amore, racconta in versi la richiesta che Teseo rivolge a Cupido perché gli faccia giustizia contro l'amata Medea che l'ha ucciso con la sua vista, e che venga punita secondo la legge che "manda que quien mata que muera" (p. 111). E in questa lunga querela, sempre in versi, appaiono tutti i membri e le facoltà del corpo, dalla lingua agli occhi, al cuore all'anima, alla memoria e perfino all'ignoranza, alla discrezione, poi tutte le classi di donne, dalle vedove alle sposate che tutte incolpano "la donzella" con la quale la saetta d'amore causa agonia. Risponde amore difendendola, e alla fine (ma sono già intercorse una ventina di *quintillas*) la dea Venere pronuncia la sua sentenza. La festa si scioglie e Frexano torna a casa dove incontra Florineo che sta cantando un sonetto.

La festa con i suoi giochi dovrebbe portare in primo piano l'idea di una società pastorale che fino ad ora il lettore non ha percepito. Frexano è un personaggio solitario benché altre persone gli facciano da spalla, magari fungendo da portalettere, o creando un pretesto per un dialogo o di un qualche evento che poi risulta superfluo per lo svolgimento del romanzo. La festa dovrebbe essere un'occasione per creargli attorno una comunità che condivide con lui valori e anche conflitti. Effettivamente i pastori raccolti a danzare hanno nomi ricavati dalla bucolica spagnola, ma sono essenzialmente delle presenze mute. Negli altri romanzi i protagonisti non sono così soli, e magari hanno antagonisti in questioni di interesse o di amore, e creano una società dove esistono il calcolo e l'invidia e soprattutto il dialogo, che invece è quasi del tutto assente nel romanzo di Lo Frasso. I dialoghi servono a creare si-

tuazioni mimetiche che vitalizzano le storie in cui si svolgono; servono a mettere in luce aspetti della personalità che interloquiscono; servono a far capire il modo in cui si articolano certi valori di una società; eppure Lo Frasso sostituisce tutto ciò con canti e con epistole, ed è anche per questo che nel suo romanzo si avverte la mancanza di quel mondo pastorale che invece ci fanno conoscere i suoi modelli. Lo stesso si può dire dei giochi e delle feste. Questi elementi hanno di solito una funzione sociale nel senso che in quelle attività oziose si proietta il modo di essere di una società regolata dalle norme e dall'ordine, dalla prontezza di spirito, da quella eutrapelia o diletto di proporsi in una finzione ma con le stesse qualità che il disinteresse consente di esercitare nella loro purezza. Il gioco, insomma, duplica la società nei suoi rapporti e nelle sue tensioni fra persone, ma la contiene sempre entro limiti che chiamiamo "le regole del gioco"; e in questa funzione richiede la partecipazione di tutti. Nel caso di Frexano quelle feste e quei giochi sono semplicemente un'occasione per scambiare uno sguardo d'intesa con Fortuna e per poter esibirsi in vari "a solo" che mettano in luce il suo virtuosismo poetico, la sua irrefrenabile vena canora. Anche la penitenza del gioco consiste nel fargli comporre glosse.

Frexano canta su temi che non sono tipici del genere pastorale. Il dibattito giudiziario fra il pastore Teseo e Cupido è un intero poemetto presentato da Frexano che sembrerebbe tipico dei *dites* francesi quattrocenteschi o del *cancionero* spagnolo, con le personificazioni delle parti del corpo. Il poema di Leandro, tutt'altro che disprezzabile, nasce da una glossa che Frexano apporta ad un suo sonetto. Anch'esso non sembra proprio del genere pastorale. Lo sono invece le rassegne di motti che appartengono alla specie dei "cataloghi" che Lo Frasso predilige, in quanto genere aperto, senza principio né fine, espandibile

e ridicibile senza che per questo venga snaturato, e del tutto congeniale con il gusto dell'accumulazione così gradito al nostro.

Forse, però, bisognerebbe valutare il romanzo uscendo dai parametri imposti dai suoi modelli. Prendiamo ad esempio il poema di Leandro: cosa giustifica la presenza del mare in un romanzo di pastori? La risposta è a tutto sfavore di Lo Frasso se pensiamo ai suoi modelli; ma se pensiamo al suo romanzo, al fatto che sia ambientato in un'isola e che nel libro seguente il mare avrà un ruolo importante (anzi anche nel libro settimo avrà un suo ruolo nella lotta coi pirati, e un sonetto dell'ultimo libro è dedicato al mare e ai fortunali<sup>13</sup>) si comincia a capire che l'autore sta creando delle isotopie che prevedono il tema della sfida del mare che in tutto il romanzo ritorna come il simbolo e l'allegoria della fortuna. Il processo di Teseo e Cupido presenta un evento giudiziario che avrà un'importanza fondamentale nella svolta del romanzo. I motti che servono a sancire la durezza dell'amore vanno visti in rapporto con quelli che vedremo nel palazzo di Belidea dove Frexano fa un'abiura dell'amore per Fortuna. In altre parole, l'incongruità di alcuni temi risulta dal contesto immediato in cui l'autore li ha usati, ma visti in un contesto più ampio possono apparire giustificati. Eppure tutte le giustificazioni non cancellano l'idea che l'*inventio* del nostro autore abbia qualcosa di infantile e di grottesco, e che la *dispositio* si appaghi dell'accumu-

<sup>13</sup> Su questo sonetto si veda la lettura di C. PILUDU, "Fortuna e Fortunale": il sonetto catalano di Antonio lo Frasso nel romanzo pastorale "Los diez libros de fortuna d'amor", in P. Maninchedda (a cura di), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo, Atti del VI Congresso dell'Associazione italiana di studi catalani, Cagliari 11-15 ottobre 1995*, Cagliari, CUEC, 1998, pp. 473-486.



lazione e stenti a legare bene i temi. Tanta sconnessione, o connessione a distanza, dissipa quell'aura pastorale che l'episodio della danza o dei motti dovrebbe creare, e introducono invece elementi cavallereschi e cortigiani creando così un ibrido di generi letterari affini quanto alla matrice ma diversi nella formalizzazione del genere.

Ricordiamo che alla conclusione del secondo libro Florineo accoglie Frexano mostrando segni di tristezza. Il motivo è che il canto e le cose dette sull'amore durante la festa di nozze, confermano l'idea che questo sentimento sia poco stabile a causa della debolezza delle donne, le cui emozioni sono frivole, mentre l'uomo conserva l'amore anche se per anni vive lontano dalla donna amata e se si sposa con un'altra donna. Florineo è triste perché vede che il suo amico, e padrone, si sta impigliando in una storia d'amore e presto ne sentirà gli effetti negativi. La risposta viene nel terzo libro: il che mostra una certa programmazione contro la dispersività che sembra affliggere il romanzo.

Nel terzo libro *Lo Frasso* affronta il problema proposto da Florineo. Era prevedibile che prima o poi l'argomento cadesse sul tema dell'amore. Anche il romanzo pastorale, come la letteratura cortese, in generale celebrava la *paideia* rinascimentale, cioè l'insegnamento dei propri valori in forma idealizzata nelle sue varie scritture. Il romanzo pastorale e la letteratura cortigiana trovavano il modo più congeniale di farlo proponendo dibattiti, problemi e questioni d'amore che potevano abbracciare una casistica vasta ed esemplare. È quello che succede nel nostro romanzo. Siamo giunti ad un punto in cui i due protagonisti si incontrano da soli e si siedono vicino ad una limpida fonte. Sarebbe stata un'occasione splendida di parlare del loro amore, ma finiscono subito per parlare dell'amore in

generale e decidere se quello degli uomini è più stabile di quello delle donne. L'azione prometteva di offrirci uno squarcio di dialogo amoroso perché così facevano prevedere alcune iniziali considerazioni alla maniera petrarchesca sulla bellezza di Fortuna; ma il vizio di volare sempre alle idee generali fa perdere le tracce di quel tema, e i due innamorati diventano "filosofi dell'amore"! Ma era un esito prevedibile: le ottave che Frexano canta mentre si reca all'appuntamento con Fortuna sono un piccolo catalogo di miti di eroine e di eroi e di metamorfosi legati all'amore, e sono i materiali nella cui controluce si vorrebbe creare la storia del pastore sardo, pastore la cui esperienza di amore tormentoso si illumina alla luce di quei miti. Anche Frexano, dunque, deve "parlare in letteratura", in quella lingua che ha il suo vocabolario nelle opere scritte anziché nel parlare reale. E i due innamorati sembrano più dignitosi e degni di distinzione se sanno spiegare in termini di pensiero alto l'esperienza che vivono.

Per una buona prima parte del terzo libro sembra ripetersi la situazione già vista in quello precedente fatta di dubbi amorosi e di indovinelli, più semplici di quelli che troviamo nell'*Arcadia* e nella *Diana* di Gil Polo, ma pur sempre giochi di intelligenza. Riappare l'insidia della pagina vuota che continua a sollecitare la propensione dell'autore a riempirla di qualcosa che possa mettere in luce il suo sapere. L'esempio più infantile (e non è un aggettivo iperbolico) è quello di inserire nell'episodio dell'incontro con l'amata il mito dell'unicorno. Più rilevante per il percorso della storia è l'incontro con Duriano e la notizia di alcuni dissidi fra padroni e pastori. Un motto scritto su una bisaccia porta alla discussione sull'origine della ricchezza e delle sue conseguenze: anche se siamo in terreno di luoghi comuni, il discorso rivelerà la sua pertinenza quando si arriva all'episodio dell'imprigionamento.

Assolutamente pretestuosa è tutta la sezione che conclude il libro, dall'incontro con le due ragazze che si contendono Celio, alla descrizione del palazzo di Belidea, alla disputa della ninfa bianca contro la mora. Sono pretestuose perché il tutto si ricollega al resto senza altra motivazione che quella di aver sentito grida di un alterco, grida che stimolano la curiosità del passante Frexano. Niente di tutto ciò che segue ha alcuna relazione con la storia principale del romanzo, e neppure con la comunità dei pastori che si muove attorno al protagonista. Se tutta questa sezione fosse eliminata, il romanzo non perderebbe niente della sua storia principale; e anche se la considerassimo come storia "intercalata" non vedremmo pertinenza alcuna con il resto dell'opera. Si direbbe che Lo Frasso abbia voluto non essere da meno dei modelli che segue, e vuole avere anche lui nel suo romanzo un palazzo governato da una maga. Non solo; lo costruisce quasi in concorrenza con quelli che trova nelle due *Diane* spagnole e in tanti libri quattrocenteschi: l'autunno del Medioevo, ancor più del Medioevo stesso, amava descrivere grandi costruzioni architettoniche dove era facile collocare, distinguendole, varie passioni e facoltà dell'anima. Quello di Lo Frasso vuole essere spettacolare con le sue cinque torri tutte con cupole con tetti di diamante che rilucono anche di notte. Ma in questo caso il seguito del romanzo ne fa scoprire la funzione. Frexano visiterà lo stesso palazzo mentre sta per abbandonare la Sardegna e quando vuole liberarsi del suo amore per Fortuna: nella prima visita si risolve un caso d'amore estraneo alla vicenda principale del romanzo, mentre nella seconda si scioglierà completamente la storia dell'amore del protagonista. È un'anticipazione, dunque, forse maldestra anzi senz'altro poco felice, però non è del tutto inutile. Quel palazzo allegorico contiene un significato generale come

“luogo del caso” che risolve i problemi dell’amore che nasce anch’esso per caso.

Frexano lascia il palazzo di Belidea e si riposa in una grotta e qui sente la predizione di giorni tristi fattagli da Cupido. Le predizioni sono un espediente retorico frequentissimo che crea interesse e incertezza in chi le ascolta e fa capire che l’autore ha programmato l’opera, che il fato ne controlla i risultati e che al lettore non rimane altra scelta che seguire la narrazione per vederne la realizzazione. Un espediente del genere non può essere sprecato, ma deve essere riservato ad un momento particolare in cui la storia sta per prendere una svolta importante. Un primo indizio delle novità in preparazione è la notizia che i genitori di Fortuna intendono darla in sposa ad un pastore che lei detesta. La reazione concorde è quella di lasciare la Sardegna. È una decisione grave e tanto frettolosa che ha qualcosa di incredibile, considerando anche il temperamento cauto dei due amanti. Neppure l’impedimento temporaneo della supposta scomparsa di Fortuna riesce a frenare la fuga. Lo Frasso non tralascia la possibilità di frenarla inventando l’episodio della scomparsa di Fortuna dovuta al suo bisogno di travestirsi da uomo per poter salire sulla nave. Il travestimento è un motivo presente nella *Diana* di Montemayor, ma per Lo Frasso è anche l’occasione di riscrivere il mito di Piramo e Tisbe, anche se nella versione di Lo Frasso quel mito avrà un lieto fine; e conta solo in quanto servirebbe ad elevare il tono del racconto. Comunque è un semplice intervallo che non serve a sventare il piano della fuga. Per farlo deve intervenire la fortuna, e questa volta la fortuna è rappresentata dal mare: il vento poco forte, l’incontro con i pirati... e la nostra coppia si ritrova ad Alghero.

Il ritorno alla casa originaria ispira la celebrazione di

Frexano che si dichiara orgogliosamente nativo di Alghero e ispira un “trionfo”, ossia una lunga rassegna encomiastica delle belle donne algheresi<sup>14</sup>. Il momento non sembra il più adatto per un *excursus* del genere, tanto più che esso dà l'impressione che la storia sia arrivata ad una sorta di lieto fine. I due amanti si amano davvero e anche il fatto che facciano simultaneamente lo stesso sogno – evento inconsueto e piuttosto ingenuo – indica che hanno raggiunto un'affinità di sentimenti perfetta. L'esperienza pastorale sembra chiusa e la vita normale deve riprendere. Ma non è tutto così piano, e rimangono nella mente del lettore la profezia di Cupido e le parole di Duriano relative alle lotte fra pastori e padroni. L'esaltazione delle donne algheresi è anche un preludio della gelosia che presto Fortuna sentirà. La discussione sul tema dell'età che chiude il libro è un ricordo del tempo che passa anche nel mondo dei pastori. La battaglia in mare con i pirati è stata solo un'anticipazione della battaglia ben più impegnativa che Frexano dovrà combattere. Abbiamo l'impressione generale di aver raggiunto un culmine dal quale ora si dovrà discendere: è la parabola della fortuna. Il tema della fortuna era stato trattato ampiamente e in modo “intellettuale” da Montemayor nel sesto libro della sua *Diana*, ma Lo Frasso lo drammatizza facendone un nome di persona e conferendole un ruolo così importante nella vita del protagonista.

Il contatto con la città incrina leggermente il rapporto fra i due amanti: in città sono possibili le serenate e la

<sup>14</sup> La tecnica del “trionfo” ricorda quella esperita nel poemetto su Lepanto. Su ciò si veda R. TRUFFI, *Antonio Frasso poeta sardo del secolo XVI, Il canto per la battaglia di Lepanto, Tre trionfi di donne*, in «Bollettino bibliografico sardo», 3 (1903), pp. 45-77.

necessità di nascondere le destinatarie suscita problemi di gelosia. La “donna dello schermo” è una Claudinea, e tutto l’episodio serve a ricordare le insidie della vita in città. I due innamorati ritornano al campo, e Frexano canta “enfados de amor” esprimendo il desiderio di porre fine alle sofferenze d’amore. È un canto di maniera, ma viene in un momento in cui si avverte che la vita dei campi non sarà più la stessa. Ci sono dei presagi, come ad esempio la scritta in versi che i due amanti leggono sulla sabbia mentre tornano al campo, versi che dicono quanto poco duri l’amore in cuore di donna. Il sonetto in sardo (p. 279) che si sente cantato da un Frassu sta a significare che il protagonista si sta avvicinando sempre più all’autore, e infatti entro poco avremo l’episodio autobiografico più significativo del romanzo. Tutti i piani crollano improvvisamente quando Frexano viene svegliato nel cuore della notte e tradotto in carcere. Comincia così l’episodio che sconvolge la vita del pastore e mette il romanzo su rotarie imprevedute. Egli viene arrestato con l’accusa di essere un omicida, ma l’accusa non viene mai del tutto chiarita. Dietro il velo del *disfraz* o della finzione si narra un episodio che è quasi certamente autobiografico. Del loro valore documentario abbiamo già discusso, e per il momento ci importa capire la funzione che l’autore ha voluto conferire ad un episodio così lontano dal mondo pastorale e così centrale nel romanzo.

Sembra chiaro che in questo romanzo “della fortuna” l’imprigionamento rappresenti il momento della “catastrofe”, ed è di natura tanto più grave quando all’imprigionamento si sommano l’abbandono di Fortuna e la morte dell’amico Duriano. Il *disfraz* o l’elemento autobiografico sono importanti perché Frexano protesta la sua innocenza, e la sua proclamazione è tanto più credibile quanto più vera sembra la relazione dei fatti. L’innocen-

za è una componente importante per un'eventuale riabilitazione dell'autore, ma è ugualmente importante per mantenere "puro" o senza colpa il protagonista perché la fortuna dimostra di essere cieca specialmente quando colpisce duramente gli innocenti. La parabola, o l'allegoria, della fortuna cieca, diventano più efficaci se sacrificano un innocente anziché punire un individuo colpevole. E questa innocenza viene confermata dai sogni premonitori e dalla poesia che dice sempre la verità: Frexano ha sempre detto quello che sente, e anche in prigione scrive sulle pareti della cella varie *quintillas* in cui si dichiara innocente: quei versi dicono sicuramente la verità perché l'autore li indirizza a se stesso, non per ingannarsi o autoconvincerli di essere innocente ma per trovare nella verità la forza per resistere alla prigione. Nel complesso però il racconto degli eventi è nebuloso e vago tanto che l'occasione di scagionarsi davanti ai lettori e alle autorità va persa. Fu la prudenza ad imporre a Lo Frasso il velo e a raccontare solo a metà eventi così cruciali? Temeva di offendere qualcuno e di suscitare sospetti? O sarà che dietro la finzione dell'accusa di omicidio si nascondeva qualche scandalo di tipo amoroso? Probabilmente la vaghezza risponde ad un calcolo estetico: rimanendo nel vago l'autore si libera dall'impegno di doverne parlare quando nella seconda parte del romanzo si costruisce una nuova vita.

Quando alla fine del libro Frexano viene messo in libertà ha inizio un nuovo libro con un protagonista il cui ruolo muterà completamente in quanto non sarà più un attore ma uno spettatore di un mondo forestiero e molto diverso da quello pastorale. Per fortuna si porterà dietro il dono della poesia! Il libro quinto contiene elementi per far pensare che Frexano sia pronto a dire addio alla vita dei campi e alla Sardegna. E che si proceda all'addio si capisce dal fatto che la comunicazione avvenga ormai per

tramite epistolare – ben quattro epistole in sequenza: una di Frexano ai fratelli di Duriano e la risposta di questi; una di Frexano a Fortuna e la risposta di costei – e si chiude con una lunga composizione in terzine cantate da Fortuna che passa davanti alla prigione e può essere sentita da Frexano: è un canto di rimorso e di rimpianto ma anche di addio. A questo punto, quasi un *deus ex machina*, appare il *mayoral* che libera Frexano. Questi consegna tutti i suoi beni al fedele amico Florineo, e si avvia verso Arborea dove sa di potersi imbarcare su un galeone spagnolo diretto a Barcellona. Lì Frexano può contare su un amico che si chiama Claridoro con il quale ha corrisposto varie volte nel passato. Il proposito del viaggio è indicato chiaramente all'inizio del libro sesto, quando consegna il poco che gli è rimasto dopo le spese sostenute per la difesa, annuncia la sua partenza e un'assenza di parecchi anni “pues havía de llegar hasta la corte del Rey para pedir justicia, le desagraviasse de lo // que havía sin causa padescido” (p. 327). Questa intenzione giustifica la continuazione del romanzo, anche se il protagonista non arriverà mai alla corte del Re, e non dà alcuna indicazione che gli venga fatta giustizia. La seconda parte del romanzo verrà meno all'obiettivo prospettato, ma lo raggiunge solo a metà nel senso che il protagonista verrà accolto dall'aristocrazia barcellonese lasciando aperta la possibilità che riesca effettivamente a raggiungere la corte regia o che si adatti alla nuova vita cortigiana nel seno dell'alta classe catalana. La conclusione dell'opera rimane “aperta”.

Il viaggio fino ad Arborea offre l'ultima occasione di stare in ambiente sardo e di sistemare alcuni aspetti della sua vita sentimentale. In effetti tutto il sesto libro viene dedicato a questo viaggio, lentissimo perché si tratta di un viaggio che potremo dire “interiore”, nel senso che Frexano ricerca in se stesso tutto ciò che lo lega a For-



tuna, e solo dopo aver compiuto tale ricerca, si potrà sciogliere da quel passato. La tradizione cortese conosceva benissimo questo modo di procedere che consisteva nel personificare sentimenti e moti psicologici in modo da rappresentare a se stessi le forze che sconvolgono la mente: solo in questo modo, ossia oggettivandoli, i sentimenti diventavano chiari. Per questo il mondo cortese amava i dibattiti fra personificazioni allegoriche di passioni, di vizi e di virtù, perché in quei dibattiti era possibile proiettare i propri stati d'animo. Frexano è consapevole di essere ad una svolta della sua vita amorosa e in questo viaggio dal contado d'Alghero ad Arborea consuma in se stesso un processo di liberazione dal vecchio modo di sentire. In un primo momento canta il proprio dolore in una lunga glossa; quindi incide testimonianze del suo dolore su cortecce di alberi, quasi a voler affidare ad esseri viventi la sua pena. Poiché queste scritture sono per natura limitate dagli strumenti scrittori, la testimonianza deve essere breve e di sapore epigrammatico o sentenzioso: in pochi versi deve dire l'essenza di una storia, e questa essenzialità conferisce forza alla testimonianza, e la forma quasi aforistica o sentenziosa garantisce il fatto che chi la scrive ha colto lucidamente l'essenza del proprio sentire ed è riuscito a comunicarla. Ma non basta. Il tormento amoroso si acuisce in quelle frasi brevi incise sugli alberi, mentre trova sollievo se si immagina un combattimento in cui "i cattivi" perdono. Ecco allora l'apparizione di un palazzo dove il protagonista assiste al dibattito o meglio al duello (vi sono perfino i "cartelli" o le lettere di sfida come nei romanzi cavallereschi, ad esempio nel *Tirant lo Blanc*) fra Tristezza e Contentezza, difese rispettivamente da due schiere di amanti, quelli che sono contenti dell'amore e quelli che ne sono scontenti. E poiché il dibattito deve avere un'alta funzione didattica, esso si svolge in ver-

si, in virtù della convinzione che il verso renda le verità più belle e autorevoli di quanto non possa fare la prosa. Una volta chiuso il dibattito, che si protrae per un tempo lunghissimo come accade con tutte le questioni insolubili, Frexano si allinea con gli scontenti, dimostrando così in modo ovvio il suo autentico modo di sentire: l'amore lo ha deluso e deve quindi cancellarne il ricordo per attutire il dolore. Con questa lezione in cuore, il viaggio "interiore" del nostro protagonista può procedere. Frexano si trova in un palazzo retto da una maga. Qui con un rito di purificazione si libererà dall'amore. Frexano rivela il nome della donna che ha amato e così facendo lo rimuove dalla sua mente: quel nome, tenuto fino ad allora segreto per paura di portare disonore alla sua Fortuna, viene pronunciato e rimosso, come voleva una pratica magica che affidava un'importanza grandissima al nome, tanto che spesso gli eroi epici lo nascondevano per paura che i nemici lo usassero in rituali magici per sconfiggerli. A questa rivelazione si aggiunge un altro dettaglio che demonizza ulteriormente Fortuna e la rimuove dalle cose care: Frexano consegna alla maga la trecciolina che aveva avuto in dono dalla pastora e la maga la distrugge nel fuoco. È un'altra azione magica consistente nel distruggere un feticcio per cancellare dall'esistenza la persona che esso rappresenta. Frexano è l'ultimo di venti amanti che si sottopongono allo stesso rito, e ognuno di loro racconta in breve la storia del proprio amore, ognuno presenta un sonetto che la sintetizza. Dopo questo lunghissimo cerimoniale e ben venti storie che lo compongono, la purificazione e il viaggio interiore di Frexano sono compiuti, e il nostro personaggio è pronto a passare in altra terra e ad un'altra cultura.

Passiamo al settimo libro, ammirando il ritmo con cui Lo Frasso scandisce la materia del suo romanzo: la scansione in libri coincide con gli snodi principali della storia.

Dopo un viaggio difficile – emblematicamente per un sardo il mare è una barriera difficile da superare, e del resto il viaggio del nostro protagonista Frexano non poteva essere un viaggio facile visto che egli passa da una maniera di vivere ad un'altra – Frexano arriva a Barcellona. Siede su un prato e si incontra con l'amico Claridoro. Lo Frasso sorvola sul modo dell'incontro senza pensare che dal punto di vista narrativo un'omissione del genere sfiora l'inverosimile. Comunque, ancora più inverosimile è il fatto che i due vecchi amici senza altri preamboli si parlino in ottave. Frexano gli racconta le sue vicende amorose e la sua vita in Sardegna, e Claridoro cerca di consolarlo dicendogli che a Barcellona potrà rifarsi una vita e non solo avere di nuovo greggi e pascoli ma trovare una donna che non gli farà rimpiangere Fortuna. A riprova Claridoro gli fa un elenco (oltre cinquanta ottave!) delle donne più notevoli di Barcellona. Frexano ne è rincuorato.

Un esordio così strano e in un mondo così nuovo sollecita qualche considerazione per giustificare in misura sia pur minima una nuova incongruità lofrassiana. Forse ciò che rimane al nostro protagonista da un'esperienza ormai rimossa è soltanto la capacità di creare versi con grande facilità, e la sua poesia in terra estranea può avere solo una funzione encomiastica. Al nuovo espatriato, una volta persi l'amore e i beni, rimane la proprietà della poesia, e utilizzando questo dono di natura dovrà crearsi una nuova "persona" di poeta esotico in una terra straniera. Stiamo immaginando? Stiamo attribuendo a Lo Frasso intenzioni troppo elucubrate per leggere in chiave di alta letteratura le sue incongruenze o *disparates* come dirà Cervantes? Già in occasioni precedenti abbiamo dovuto ricrederci, e vedere che quelle che ci sembrano ingenuità e inverosimiglianze in realtà non lo sono – o quanto meno non lo sono a livello di vera bizzarria o ingenuità – una

volta che le scopriamo intessute in un piano narrativo, in una combinazione simmetrica o in un tema. In genere si può dire che nella seconda parte del romanzo la produzione in versi abbandoni quasi del tutto la versione lirica perché Frexano non canta più Fortuna, e la vena nuova ha una matrice cortigiana nel senso che diventa encomiastica o dimostrativa e si presta a dirimere questioni d'amore generali, oppure diventa descrittiva e assume per argomenti spettacoli cortigiani o, ancora, diventa narrativa come nei romanzi cortesi. Siamo entrati in un mondo nuovo dove il protagonista, ripetiamo, assume il ruolo di spettatore.

Dopo l'incontro, i due amici visitano la città di Barcellona, e l'ospite mostra al nuovo arrivato alcuni grandi edifici della capitale. Gli legge alcuni stemmi con scritte in catalano. La descrizione entusiasta della città appartiene al repertorio pastorale, anche se Lo Frasso la modifica e l'adatta al suo romanzo. Nel settimo libro della *Diana* di Montemayor troviamo l'esaltazione della città nativa dell'autore, e anche Lo Frasso esalta la sua Alghero nell'introduzione al suo romanzo e alla fine del quarto libro. Ora esalta Barcellona che per questo verso viene ad essere una Alghero in grande, e sarà l'altro centro attorno al quale graviterà la sua nuova vita. C'è però un'asimmetria o addirittura un'opposizione: Alghero è la città che Frexano lascia per abitare in campagna, mentre Barcellona è la città che lo accoglie una volta che deve abbandonare la campagna. Ma nei *Libros de Fortuna* la descrizione della città è qualcosa di più di una passeggiata turistica, e non è neppure o soltanto il luogo o lo spazio urbano che si oppone al mondo rustico o pastorale. È risaputo infatti che la contrapposizione città/campagna è un vecchio *topos* che ha il corrispettivo nella tradizionale opposizione di *otium/negotium*. Lo Frasso non lo sfrutta nel senso che ne ricava un'occasione per meditare sui due modi di vita. Per

il pastore Frexano, che è il portavoce dell'autore, la città significa la fine del suo vivere rusticano e da innamorato. È vero che Frexano avrà un gregge dall'amico Claridoro, ma è anche vero che l'ambiente dei pascoli e delle capanne e dell'innocenza naturale del mondo dei pastori recede in penombra mentre avanza nel proscenio un tipo di vita cortigiana, signorile, dove il pastore sarà un forestiero che tutt'al più suscita curiosità in chi lo incontra. Nella parte che segue la visita della città, Frexano partecipa da spettatore ad una festa dell'alta nobiltà, e vede così le danze e i canti che si fanno a corte. Il lettore, se non proprio il nostro pastore, vede la differenza fra le danze e i canti dei pastori e le danze e i canti dei cortigiani. L'episodio che ripete un evento simile avvenuto nei campi dei pastori sardi, spinge il lettore a vedere una specularità fra le due parti del romanzo, specularità che evidenzia il simile/diverso fra il mondo rustico e quello urbano. Il ruolo che Frexano è chiamato a svolgere in questo mondo non è più quello del pastore bensì quello del poeta raro ed esotico, del cantatore che esibisce la sua diversità. Notevolissimo è il fatto che egli venga invitato a cantare dalla signora che offre la festa e, a richiesta degli intenditori di metrica, deve cantare in sardo dopo una serie di *quintillas* in spagnolo dedicate al tema del dare e del ricevere in amore. In sardo egli canta un'ottava che poi glossa sempre in sardo, offrendo così una dimostrazione di virtuosismo metrico notevole. Frexano si esibisce con una prova di quella che ai suoi giorni doveva essere comune almeno in Sardegna: egli "improvvisa", ossia "canta de repente" un canto che compone nello stesso momento in cui lo presenta. E improvvisare una glossa non è da tutti per il virtuosismo metrico che richiede. Comunque l'aspetto più interessante è che Frexano, nel momento in cui si presenta come straniero o forestiero, ricorra alla sua lingua nativa per affer-

mare la propria identità, per essere un “altro” non privo di personalità, di cultura e di storia e di una lingua propria capace di virtuosismi poetici quanto altre lingue. Ancora più interessante è che quel ricordo riporti in versi una personale nota d’amore quando ormai pensavamo che il nostro protagonista l’avesse dimenticato. Ma di che amore sta parlando? Trascrive un’ottava:

de las que Constante escrivió a su pastora, estando él ausente della viviendo en la Toscana, y sobre la otava rima glosó otras ocho coplas sardas al propósito de lo que sintía estando ausente.

Mudende ateru quelu, ateru istadu,  
 animu ancor mudare mi creia,  
 et passende su mare ampiu turbadu  
 passare s’aspra pena qui sentia. //

Et da su fogu me d’a separadu,  
 separare de me sa fiana mia,  
 ma de atesu et de probe in ogni logu  
 vivo et abruxu in amorosu fogu. (p. 445)

A chi o a che cosa si riferisce? A un poeta chiamato Costante (magari Angelo di Costanzo) o è un avverbio o piuttosto un aggettivo (che Frexano “costantemente” o “essendo costante”) avrebbe scritto alla sua pastora mentre stava in Toscana? Non abbiamo alcun dato biografico che supporti tale spiegazione. Comunque stiano le cose, riappare qui una storia d’amore personale, incluso il fatto che la donna amata sia lontana e che il poeta viva in terra straniera. Non c’è menzione alcuna di Fortuna, e anche i rimproveri di tradimento sono troppo generici per essere riportati alla storia passata. Si tratta di una poesia amorosa che serve a provare che anche in sardo sia possibile cantare passioni forti e nobili, con virtuosismo metrico. Frexano, insomma, non viene meno al suo essere poeta

in qualsiasi lingua gli sia consentito di cantare. L'episodio conferma e addirittura consacra il suo stato di poeta.

Questo merito non gli dà altro beneficio che quello di essere un pastore, e la signora gli consegna un bastone e una bisaccia con dei motti impressi che esaltano la dignità del suo stato. Ma sappiamo anche che questo stato non avrà più alcuna reale funzione nel romanzo, ormai avviato su un'altra strada che è quella cortigiana. In quel nuovo mondo l'essere pastore costituisce un titolo, non una necessità.

Lo vediamo subito nel libro seguente. Il pretesto di un canto di pastori sentito per caso suscita una profonda malinconia in Frexano, il quale si sente solo e lontano dalla sua terra tanto che rifiuta di unirsi al canto dei pastori. Però gli viene in mente la storia di un cavaliere che si innamora e si sposa con una pastora, e decide immediatamente di scriverla e di dedicarla a una nobildonna. Nasce così la storia di Don Floricio e di Argentina, storia che viene raccontata in buona parte in ottave, la strofa più usata nella narrativa di argomento cavalleresco. E in effetti la storia che Frexano scrive è lontana dai modelli delle scritture pastorali, e rientra nella tipologia del romanzo cavalleresco: il cavaliere che si perde nella foresta e che sente amore per la prima volta quando vede Argentina. Di pastorale non c'è altro che la cena frugale nella capanna dei pastori (tema per altro presente nell'*Orlando furioso* e nel *Don Chisciotte*), ma per il resto il protagonista è un nobile che pratica la caccia e che si perde nella foresta come i cavalieri medievali e quattrocenteschi. C'è di più: per festeggiare il suo matrimonio Don Floricio indice un grande torneo al quale partecipano molti nobiluomini catalani. La giostra è descritta in prosa con ricchezza di dettagli tecnici ed offre l'occasione di fare una rassegna di personalità catalane altolocate e tutte storicamente

identificabili, come del resto sono le donne barcellonesi passate in rassegna nel libro settimo. Sono nobili identificati con la descrizione degli emblemi familiari aventi tutti un motto sia in spagnolo che in catalano. È una rassegna vertiginosa, degna della miglior tradizione dei romanzi cavallereschi – basti pensare all’*Amadís de Gaula* o al *Tirant lo Blanc* –, una rassegna non compatibile con il genere pastorale. Evidentemente l’esilio ha portato Frexano ad abbandonare il *rabel* che accompagna i canti bucolici, e ha scelto di suonare la cetra, strumento di ninfe e di uomini e donne di corte. Frexano ha mutato voce e la sua ispirazione non celebra la natura ma il potere. Tutto l’ottavo libro costituisce un’unità a sé che rompe l’organicità del romanzo. Non sappiamo se questo allontanarsi dall’impostazione generale del romanzo sia una caduta artistica o un’operazione che implica una dichiarazione di abbandono del genere pastorale. Anche se ricordiamo che la *Diana* di Montemayor include la lunga storia di Abencerraje e di Jarifa, l’imitazione sarebbe puramente strutturale e non potremmo utilizzarla come una fonte. Non c’è dubbio che nella nuova situazione esistenziale, nel nuovo ambiente, sia rimasto molto poco del pastore che era Frexano: gli manca una donna da amare, gli mancano le ore del giorno che le faccende quotidiane scandiscono puntualmente, gli mancano le attese degli appuntamenti e tutte le cure per tenere celato il suo amore, gli mancano quel senso di conforto che gli veniva dal contatto con la natura, e gli manca anche la ricchezza consolatrice del canto d’amore. Sembra, insomma che la distruzione della trecciolina di Fortuna abbia cancellato il suo amore ma anche la sua personalità di amante. Frexano rinasce uomo diverso a Barcellona, in un contesto urbano e cortigiano che non è il suo. Gli rimane solo la passione per i versi e per la scrittura. Nell’esilio egli evade ancora “scrivendo”



una storia dove non ci sono pastori ma cavalieri e nobili, dove non ci sono danze campestri ma giostre, dove non ci sono capanne umili ma edifici superbi. È tutto un mondo nuovo al quale però non partecipa in altro modo se non come spettatore. Eppure non è tutto così semplice. La storia di don Floricio serve, sì, a creare una parentesi di narrazione cavalleresca ma soprattutto crea una cornice in cui inserire la giostra, che non è un semplice pretesto per descrivere un torneo con i suoi partecipanti, con i suoi carri allegorici, con i suoi festoni e costumi, ma è il torneo in cui giostra il conte di Quirra, cioè la regione sarda corrispondente più o meno all'odierna Ogliastra. Il Signore Carroz, conte di Quirra, era uno dei grandi del viceregno sardo, e a lui è dedicato il romanzo. L'encomio che Lo Frasso gli tributa con la descrizione della giostra è sicuramente il punto più alto toccato dai suoi progetti encomiastici, dettati dalla speranza di poter essere sostenuto nella rivendicazione della propria innocenza e reintegrazione nella società sarda. Il modo lofrassiano di procedere all'elogio è limitato quasi sempre ai paratesti, come ha dimostrato molto bene la Roca Mussons<sup>15</sup> – aggirando la forma diretta che rischia sempre di scadere nell'adulazione, è dignitoso e non ingenuo: la giostra ricrea un ambiente cavalleresco del tutto compatibile con la storia di don Floricio, e nello stesso tempo crea una barriera narrativa fra gli interessi personali di Frexano e la gloria del patrono dal quale spera di avere beneficio. È una barriera analoga a quella che esiste fra lo spettatore di uno spettacolo e la

<sup>15</sup> M. A. ROCA MUSSONS, *Antonio Lo Frasso militar de l'Alguer*, cit., nel saggio introduttivo, *passim*. Per i componimenti encomiastici catalani inseriti nell'ultimo libro, si veda anche A. BOVER I FONT, *Antoni de Lo-frasso i els seus dos poems en català*, in «Revista de l'Alguer», 1 (1990), pp. 27-32.

vicenda che ha luogo sulla scena; la differenza però è che in questo caso lo spettatore è anche colui che racconta la vicenda sulla quale non ha altro potere che quella di celebrarla. Nel romanzo il torneo è raccontato in una lettera di don Floricio ad Argentina, e con questa strategia di distanziamento la celebrazione diventa più autentica e più vicino alla creazione mitica. Un autore capace di tale *mise en abîme* merita qualche applauso.

Cosa rimane di quel mondo che Frexano ha lasciato? Dov'è l'amore che ispirava il canto? Il libro che segue canta questa simbiosi di amore e versi; ma questa volta Frexano è soltanto il relatore e non il protagonista. Questo distacco, però, gli consente di rivedere la propria esperienza amorosa attraverso quella degli altri e di chiudere così il romanzo con una meditazione su questa forza che ha dato senso alla sua vita e lo ha travolto. Inaspettatamente il nono libro, senza alcuno spezzone narrativo, diventa il più intellettuale dell'opera e ne raccoglie il senso profondo.

Il libro si apre con il dialogo tra due amanti che non sono pastori. Sono entrambi in terra d'esilio volontario a causa di una vicenda d'amore infelice con una donna infedele. Il lamento dei due amanti è in ottave, cioè nel metro più adatto al racconto, e nel racconto di entrambi si legge in filigrana la storia di Frexano. Per questo la conclusione alla quale pervengono i due dialoganti – ma non di vero dialogo si tratta, bensì di due storie affini che Dulcino e Don Floris si raccontano – ha una valenza autobiografica per il nostro Frexano. Conclude il discorso di Don Floris questa ottava:

Lo más sano será que nos tornemos  
allá en nuestras tierras naturales,  
y entre nuestra gente nos holguemos,

pues que entr'ellas somos principales.

Parésceme qu'es hora que fin demos,  
Dulcino, a nuestras passiones y males.  
Sigue tú este camino, yo el mío,  
que de tan crudo amor ya me desvíó.

E Dulcino risponde:

Contento fui de lo que me hablava  
don Floris, viéndole tan reduzido  
a la razón mostrando que se holgava  
de no quedar más de Amor rendido.

Aunque al partir pesar demostrava  
yo también de haverlo conocido,  
con lágrimas de amistad nos departimos  
y en nuestras tierras libres nos volvimos. (p. 528)

Sono commiati che sembrano esprimere un desiderio di ritorno al proprio mondo e alla serenità di una volta, senza più i tormenti di un amore infelice.

A questa sezione di esperienze personali cantate in prima persona dai due poeti, ne segue un'altra in prosa composta di due dialoghi in sequenza in cui due interlocutori trattano una "questione d'amore", cioè se una donna bella sia da preferire a una donna saggia, e Frexano accetta di stabilire chi vince il dibattito. Non è la prima volta che ci imbattiamo nel genere "questione d'amore" nel romanzo di Lo Frasso perché è uno dei generi che forse meglio degli altri si presta a proiettare in forma dialettica le tensioni psicologiche e culturali celebrate nella letteratura pastorale; tra l'altro sembrano le più adatte per riempire il tempo infinito dei pastori in quanto i dilemmi che pongono possono dilungarsi per pagine e per varie giornate e senza mai raggiungere una soluzione chiara. Questa volta però

la questione tocca un punto centrale delle discussioni sull'amore sollevate dalla cultura cortese e rinascimentale, cioè se si debba amare la bellezza esteriore e non piuttosto quella spirituale. In altre parole si tratta dell'amore "carnale" verso l'amore "puro" e "onesto", dell'amore "fisico" contro l'amore "platonico". I due dialoganti mostrano una discreta competenza e una conoscenza rispettabile delle due tesi dell'argomento ed entrambi mostrano di aver letto il libro finale del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, probabilmente nella traduzione di Boscán che verrà citata più oltre perché molte idee sulla nozione di bellezza sembrano coincidere con quelle platoniche esposte dal Bembo nell'opera di Castiglione. Frexano chiede ai due di comporre un sonetto che sintetizzi le idee presentate; ma anche con questi nuovi dati il nostro pastore preferisce rimandare la decisione al giorno successivo. Nel frattempo appaiono altri due pastori che, anche loro sotto lo stesso olmo e davanti ad un pubblico di pastori, dibattono un'altra "questione". I dialoganti sono ora Vidinelo e Fraxineo, nome questo secondo che è senz'altro un eteronimo di Frexano/Lo Frasso, e questa strategia retorica a base onomastica non può passare inosservata perché anche questo dato rappresenta una via che riconduce il lettore alla natura autobiografica del romanzo. Comunque nella questione che sta per dibattersi notiamo altre cose interessanti per tutto il romanzo. Il problema è se preferire una donna che superi i venticinque anni di età o una che non superi i quindici. Come si vede la questione integra quella precedente offrendo una variante del contrasto fra bellezza e saggezza. Quello che conta in questo caso non sono gli argomenti stessi ma alcune premesse e alcune delle prove addotte. Quanto alle premesse, Fraxineo sostiene che la questione può sembrare filosofica e per questo esula dalla competenza dei pastori; si tratta però di una consi-

derazione fallace perché – egli sostiene – i pastori hanno una conoscenza e un sapere naturale che consente loro di pervenire alle stesse conclusioni che i dotti raggiungono dopo aver compulsato molti volumi:

[...] en nuestros tiempos hemos visto pastor de tan buen natural que sin saber letras alcançó por el discurso de su buen juicio a acercarse a lo blanco de la Astrología, que de oílle se admiravan algunos doctos y le tenían en mucho por aquella gracia y perfición que naturaleza le dio. Como sea cosa tan clara que todas las ciencias y leyes que hoy nos rigen han escrito hombres que por la naturaleza las alcançaron y fueron dotados de buenos juizios [...] (p. 541).

Fraxineo, insomma, sostiene che nel mondo dei pastori esiste una sapienza naturale che risolve con “buon giudizio” tutti i problemi che i filosofi risolvono con gli strumenti della ragione. Il che significa che il mondo dei pastori nel suo ambiente naturale conserva qualcosa di edenico, quella sapienza infusa che viene da Dio. Quest’idea è molto diffusa nel Rinascimento ed è di origine neoplatonica. È un’idea che giustifica la letteratura pastorale elevandola quasi al livello di una letteratura sapienziale: non a caso essa fiorisce in una civiltà che esalta la natura come parametro del bene e del giusto, ed è un’idea o nozione che si sposa con le filosofie principali del tempo, e si allea con la *theologia perennis* la quale ritiene che ci sia sempre stata fin dall’origine dei tempi una presenza, per quanto oscura, della verità rivelata, e solo il contatto stretto con la natura poteva renderla percepibile. Il pastore in questo è un privilegiato, mentre l’abitante della città ignora quel sapere naturale.

Quanto alle prove di quel sapere vediamo in primo luogo che la loro abbondanza, invero la loro sovrabbon-

danza, diventa apparente agli stessi dialoganti. Essi procedono per un tempo che non ha estensioni analoghe nel romanzo, tanto che verso la conclusione gli stessi dialoganti ne prendono nota e si sforzano di concludere. La lunghezza è un po' tediosa perché gli elementi portati in causa non sono molto "forti": si tratta per lo più di comparazioni ricavate da osservazioni sulla natura, anche se non mancano di sorprendere alcune osservazioni sulla "sostanza" e sugli "accidenti" che fanno di ricordi dottrinali, ma non sono così sostenuti da poter offrire una traccia per risalire ad una fonte sicura. Comunque la vera novità è che quando si viene a parlare di alcuni effetti dell'amore, quali la timidezza e la verbosità, si riportano come "auctoritates" i grandi autori "cortesi" a cominciare da Petrarca ad Ausiàs March a Castiglione e a Boscán, citati nella loro lingua originale onde conservare alle loro parole tutto il peso autentico della *auctoritas*. Sorprende non poco il fatto di vederli citati come in una specie di *dossier* soprattutto perché ciò non accade in altre parti del romanzo anche quando l'orecchio del lettore esperto di quella letteratura ne colga di tanto in tanto echi precisi.

Perché questo richiamarsi ad autori solo ora che il romanzo sta per chiudersi? Il libro nono – una volta esaurita l'azione relativa al protagonista Frexano del quale non veniamo a sapere più niente o comunque niente di nuovo – sembra voler offrire una meditazione generale sul tema fondamentale del romanzo, che è l'amore nel suo rapporto con il canto e con la fortuna. In effetti *Los libros de Fortuna* è la storia di un amore infelice come tutti gli amori dei pastori che occasiona un canto perpetuo. In quella storia tipica Lo Frasso è riuscito a inserire una propria vicenda biografica ma, a parte questo particolare certamente importantissimo, la storia diventa la cornice

di un'effusione canora costante fino al punto che sarebbe meglio definire l'opera come un "canzoniere pastorale" anziché un "romanzo pastorale", tanto tenui sono i limiti fra una cornice e una trama in cui inserire rime di ogni tipo. Per questo l'intero libro nono in cui ancora sopravvive un'ombra di azione è dedicato al tema dell'amore non più in termini di azione pratica ma in termini astratti e di meditazione. Il tema, come i problemi che desta, non ha soluzioni definitive e univoche, e per questo come addio a tutta questa materia Cormineo canta dei "desenfados de amor", una serie di terzine aventi per *incipit* la parola o il verbo *desenfado* o *desenfádome* che dicono di un atteggiamento di noncuranza e di disinvoltura davanti ai problemi dell'amore: sembra una conclusione a lieto fine e una liquidazione saggia di un tema ormai così spremuto che il racconto non può procedere oltre. Segno di questo spegnimento è il fatto che il protagonista Frexano sia praticamente assente come attore e riappaia solo alla fine quando Claridoro annuncia l'arrivo a Barcellona dei nuovi sposi, il conte di Sasta di Saragozza e la contessa donna Francesca di Alagon, personaggi altolocati nelle gerarchie della Sardegna e la cui influenza potrebbe facilitare il ritorno dell'autore in Sardegna. È l'occasione che rivitalizza Frexano, il quale può esibirsi come autore galante ed encomiastico potendo offrire alla signora un "jardín de poesía", che costituisce l'ultimo dei *Libros de Fortuna*. Ed è un libro fatto di una raccolta di poesie prive di qualsiasi legame reale con il resto del romanzo, e che proprio per questo ne coglie l'essenza che abbiamo appena indicato, ché l'ultimo libro è l'ultima occasione di fare poesia senza un chiaro progetto narrativo. Possiamo parlare proprio di poesia in libertà in questo modo il romanzo riprende una sua vitalità ma subendo una svolta inaspettata.

Il decimo libro è concepito addirittura come un libro indipendente o quanto meno autonomo, contiene un sonetto di dedica alla signora Francisca de Centellas y de Alagón, contessa di Quirra, ed è firmato da “vuestro criado Antonio de lo Fraso”. E lo apre un *parabién*, ossia un augurio, o congratulazioni, alla contessa per il suo matrimonio, e in questo modo si riallaccia alla conclusione del libro nono. L’occasionalità del componimento in ottave viene dichiarata in alcuni versi dove l’autore dice che:

En la impresión est<á>vame ocupado,  
 por sacar a luz mis invenciones  
 de *Fortuna de amor* intitulado,  
 compuesto en varios versos y canciones,  
 quando entendí que vuestro desposado  
 era en quien tengo puras aficiones,  
 tal que luego sin más encontinente  
 determiné hazeros este presente.

Yo no os presento joyas ni riqueza,  
 que no las tengo, pues Dios es servido,  
 sino lo que me da naturaleza  
 baxo el favor divino en mi sentido,  
 por dar recreo a vuestra gentileza,  
 qu’ès un jardín de amor donde inxerido  
 hallaréis varios árboles y flores,  
 criados por los sujetos de amores. (p. 583)

Se l’affermazione è credibile e non si tratta di una semplice *captatio benevolentiae*, questo decimo libro fu composto quando il romanzo era già concluso e in tipografia, quindi sarebbe stato aggiunto al resto come appendice. Se invece non si tratta di affermazione credibile, bisogna concludere che l’autore l’ha trovata plausibile come chiusura del suo libro, quasi a dire che la vena poetica si sia liberata



dagli impedimenti della narrazione e possa espandersi in tutto il suo vigore. Ma dice anche che il libro è composto con una fretteolosità che nuoce all'insieme. Il titolo, poi, dice che la composizione del libro decimo non si attiene a linee espositive chiaramente tracciate, e il risultato può essere una *coacervatio* di materie disparate. La fretteolosità e la tendenza ad accumulare materiali eterogenei sono caratteristiche già riscontrate in altre parti del romanzo. Poiché sono significative, è meglio soffermarsi su di esse in quanto possono essere utili per caratterizzare il romanzo nel suo insieme.

Cominciamo dal titolo del libro. Chiamandolo *Jardín de amor* Lo Frasso designa il decimo libro con l'indicazione di un genere letterario familiare a chi frequenta oggi la letteratura minore del Cinquecento. In quella cultura, infatti, esiste un genere letterario che prende il nome di "selva" o di "giardino" o di "florilegio" o di "varia historia"; e il nome indica una composizione letteraria priva di una tassonomia lungo linee razionali. È un genere che ha i suoi antenati lontani nelle *Notti attiche* di Gellio e rinasce fra gli umanisti che a volte intendono fare delle *racemationes* di glosse o note erudite e curiose non sufficientemente estese per formare un libro, o un trattato, ma troppo interessanti e singolari per essere dimenticate. Nascono così queste raccolte di frammenti curiosi disposti senza alcun ordine in libri che non hanno inizio né conclusione, in libri che si possono leggere a partire da qualsiasi punto senza rischio di perderne il messaggio o la trama<sup>16</sup>. Lo Frasso ha in mente uno di questi quando intitola l'ultimo libro del suo romanzo *Jardín de amor*. Il tema comune di

<sup>16</sup> Su questo genere di opere si veda il mio *La selva rinascimentale: profilo di un genere*, in P. CHERCHI (a cura di), *Ricerche sulle selve rinascimentali*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 9-41.

questi componimenti sarà l'amore, ma l'organizzazione degli stessi è del tutto caotica. Grazie a questo disordine della *dispositio* l'autore si abbandona ad una specie di orgia versificatoria che la struttura del romanzo, per quanto fragile, in qualche modo controllava e conteneva.

Terminato il testo del *parabién* troviamo sonetti che sembrano contenere un riferimento all'esilio oltre che ad un amore infelice. Quindi vi è la presenza di un Albano (nome che forse ricorda un pastore delle ecloghe di Garcilaso de la Vega), il quale dialoga con Frexano sempre sul tema dell'amore che causa pena in chi lo affronta con dolcezza. Dopo questo scambio di quattro sonetti, ecco un *villancico* o una leziosa ballata minore sulla bellezza di una donna. Vengono poi riferite le ottave di un gioco poetico in cui dieci poeti rispondono alla richiesta della pastora Florinea di dichiarare "l'estremo" d'amore, vale a dire il punto o la manifestazione più alta dell'amore. Fra i rispondenti c'è anche Fraxineo, e a chiudere la serie è Frexano stesso il quale, come "estremo d'amore", pone la sua solitudine di amante tradito proprio perché è stato veramente "leale". Tale presenza e il gioco dell'eteronomia sembrano riportarci nel cuore del romanzo, e tale impressione viene rafforzata nel "Triumpho en favor de doze damas cathalanas". In coda a queste *décimas*, troviamo tre versi che sono un "estremo de amor". Segue una serie di sonetti amorosi che sfrutta alcune immagini del bestiario. Quindi una "epistola pastoril" in terzine. Seguono una ballata, una canzone, una quartina con una "glosa" e quindi una serie di sonetti encomiastici – stampati in corpo diverso – al viceré di Sardegna, un altro alla moglie, uno al signor Jaime de Alagón e un altro alla moglie, quindi al conte di Laconi, don Luis de Castelví e uno alla moglie, un altro al conte di Sedilo e una alla moglie: abbiamo così un interludio encomiastico sardo. Riprende il tema

del bestiario con altri sonetti, ai quali segue una canzone, e ancora un sonetto con un paragone da bestiario, ma in realtà di puro sapore pastorale poiché la “bestia” è un “corderito”, un agnello. In prosa, poi, segue una lettera del pastore Florindo alla pastora Marplandina, seguono poi un sonetto e una canzone, quindi ancora un altro sonetto e un componimento definito come *follia*, un tipo di strofa tetrastica e anche di danza, ma che in questo caso sembrerebbe più una ballata minore. Segue una sestina sulla bellezza di Fortuna, che sembra un recupero nella memoria dell'amata di Frexano, ma rimane un ricordo perso in un oceano. Seguono altri sonetti, un *villancico* e un'epistola indirizzata a una “mi señora” alla quale chiede sostegno in un momento di difficoltà. Infine, come nella miglior tradizione medievale, abbiamo un “Testamento de amor. Cómo la muerte apareció al contento pastor y le mandó ordenar de su vida, compuesto por el autor, cuyo nombre va en las primeras letras de los versos” (p. 634). È un dialogo in terzine fra la morte e il pastore, e contiene un messaggio di sapore ascetico, di pentimento e di addio al mondo degli amori. Il nome dell'autore si legge nell'acrostico delle prime cinque terzine, lasciando una firma come se fosse un epitaffio: *Antony de lo Frasso Sart de l'Alguer me fecyt estant en Barcelona en l'any myl y synchsents setenta y dos per dar fy al present libre de Fortuna de amor compost per servysy del ilustre y my senor conte de Quirra Q*. Interessante l'incrocio linguistico: il testo è in spagnolo ma l'acrostico è in catalano. Infine, un sonetto del signor Jerónimo Vidini y Melone dedicato all'autore che non potrà mai essere dimenticato per aver dato tanto diletto ai suoi lettori raccolti all'ombra del “fresno crecido” del “frassino altissimo” che raggiunge le cime di Gnido.

Con questo elogio messo in bocca a signori che l'autore associa alla propria persona come ammiratori/protet-

tori, i *Libros de Fortuna* giungono al termine. Pochi lettori di allora e di oggi si sentirebbero di condividere appieno una lode tanto alta come quella del signor Vidini y Melone. Anzi forse i lettori di oggi, se non anche quelli di ieri, rimprovererebbero all'autore di non averla chiusa molto prima, tanto la trovano lenta e insieme frettolosa.

\* \* \*

La caratteristica della frettolosità è difficile da spiegare perché non si lega ad un genere letterario, e ovunque compaia ha sempre una connotazione negativa da vizio estetico. Abbiamo notato spesso la lentezza con cui procede il romanzo di Lo Frasso, pertanto sembra strana l'imputazione di frettolosità che sembra caratterizzare tutta l'opera. Sennonché la lentezza si riferisce alla narrazione, alla sequenza degli eventi, al fatto che questi si ripetano creando una generale impressione di stasi; la frettolosità si riferisce ai passaggi da una materia all'altra, al modo approssimativo di legare episodi, al ricorrere a temi e a generi diversi senza preoccuparsi di omologarli con un nucleo centrale. Della lentezza è in gran parte responsabile il romanzo pastorale che si avvicina al *modus* contemplativo e meditativo anziché a quello narrativo. Della frettolosità è responsabile solo Lo Frasso, che nel suo libro ha voluto dire e fare molto, e che così facendo ha creato scompensi estetici e scontentato i lettori.

I *Libros de Fortuna* sono avviati con un progetto da romanzo pastorale, ma terminano come un'opera di cui è difficile definire il genere. A metà strada i supposti eventi autobiografici con conclusioni poco liete offrono la possibilità di una nuova partenza e nasce così una seconda parte. Ci aspetteremmo la narrazione di un rinnovamento morale e civile del protagonista, ma di tutto

questo c'è molto poco: tutto rimane vago e quanto si dice della nuova ambientazione del protagonista non offre alcun risultato concreto del rinnovamento che la partenza lasciava intravedere. E quale aspetto della propria vita può restaurare l'espatrio a Barcellona, quello civile della persona falsamente imprigionata o quella dell'amante abbandonato? Dei due anni di carcere non si trova che una menzione di passaggio, e dell'amore per Fortuna si può dire lo stesso. A che servirebbe dunque questa seconda parte? Questo essere inconcludente e alcune generiche dichiarazioni di Frexano lasciano capire forse tutto l'episodio dell'imprigionamento, dell'abbandono da parte di Fortuna, del processo e delle false. L'opera, dunque, costruirebbe un'ampia allegoria della "ruota della fortuna". Un disegno simile deporrebbe a favore del nostro autore perché il raccontare allegorico appartiene ad un registro alto di matrice intellettuale, ed è un *modus narrandi* che richiede da parte del lettore un'attenzione particolare a vedere significati oltre i segni della lettera che la semplice lettura non rivela. È un'attenzione che la narrazione stessa dovrebbe sollecitare offrendo qualche indizio del fatto che l'autore abbia inteso dare al suo testo un significato allegorico. I modi di farlo sono infiniti quante sono le possibilità della fantasia. Ora, l'unico segno in tal senso viene dal nome della pastora Fortuna, nome insolito, anzi assolutamente sconosciuto nella tradizione bucolica e che, comunque, dovrebbe essere un più normale "Fortunata". È vero che si tratta di un nome modificato dall'aggiunta "d'amor", per cui il titolo presenta un'ambiguità che dovrebbe mettere sull'avviso il lettore. È anche vero che nel corso dell'opera non mancano accenni alla fortuna, ma presi uno per uno o nel loro insieme risultano dei semplici luoghi comuni; così come scarsamente indicativa è l'incisione finale in cui si legge il motto "Audaces fortuna

iuvat timidusque repellit". Tuttavia la stranezza e l'ambiguità del titolo e qualche sparso indizio costituiscono una segnaletica alquanto fragile di una costruzione allegorica, e solo a narrazione piuttosto inoltrata capiamo che Fortuna si chiama così perché serve a personificare il gioco del fato. Il romanzo diventerebbe così una grande allegoria del come l'amore possa sconvolgere una vita. Tuttavia, anche se così fosse, non si vede come e perché questa allegoria di una verità piuttosto generica rimanga inapplicabile per tutta la seconda parte, visto che l'amore non ha più un ruolo importante nella vita del protagonista. Sembra evidente che se l'autore intendeva comporre un'opera allegorica non ha fuso bene tale intenzione nel suo romanzo, e ha dovuto dirlo lui stesso ai suoi lettori imponendo dal di fuori un significato che ad essi sfuggiva del tutto. In questo modo tutte le opere possono essere viste come allegoria di qualche cosa; ma le opere pensate e realizzate secondo linee allegoriche hanno una coerenza in quanto allegorie, cioè consentono di riportare a quel disegno generale la maggior parte degli episodi dell'opera. Le opere che non coordinano bene i racconti paralleli, che le narrazioni allegoriche normalmente presentano, sono squilibrate perché portano avanti due progetti separati. Non è esattamente ciò che succede nei *Libros de Fortuna* dove è molto presente il tema della fortuna, non però come chiave di un'allegoria generale dell'opera. È vero invece che l'autore pensa saltuariamente a possibilità allegoriche solo per dare uno spessore intellettuale maggiore al suo lavoro. Ebbene, tale incertezza costituisce uno dei tanti squilibri che affliggono i *Libros de Fortuna*, squilibri dovuti soprattutto alla grande fretta e alla poca esperienza dell'autore.

Non bisogna dimenticare che Lo Frasso pubblicò tre opere nel giro di due anni, e dietro quello sforzo si può

vedere l'ansia di un esordiente interessato a farsi conoscere da un pubblico nuovo e per lui socialmente importante. Fino ad allora non aveva pubblicato alcuna opera, e probabilmente non ne aveva mai scritto una. Quindi una serie di necessità e di motivazioni vitali dava ali alla sua penna. Probabilmente se fosse tornato alla scrittura avrebbe dosato meglio le sue forze e le sue possibilità e avrebbe fatto opere più meditate e meno frettolose.

La frettolosità risale anche ad una causa che possiamo dire "culturale", ad un'ansia di distinzione e di emancipazione. Ricordiamo che Lo Frasso è sostanzialmente un *outsider*, un acculturato che si cimenta in un'impresa ambiziosa e nobile; scrivere un romanzo nella lingua dei dominatori, presentare una sua versione dei fatti che lo hanno pregiudicato e insieme mettere in luce la propria identità sarda: egli convoca tutto il proprio sapere letterario per far sì che il suo progetto riesca convincente. Non si accontenta di scrivere un sonetto, ché deve anche glossarlo, e poi dire le stesse cose in una canzone o in una serie di ottave. Non gli basta organizzare su due piedi una fuga dalla Sardegna in compagnia della donna amata: deve trovare il modo di inserire nell'episodio il mito di Piramo e Tisbe senza neppure tentarne una giustificazione letteraria. Non gli basta dare un campione della sua capacità di descrivere una sfilata di persone illustri, perché la sua capacità di farlo può essere confermata solo da una o più ripetizioni. Sono elementi che accusano una velleità di esibizione culturale che sfiora l'abuso e mostra una mancanza di *discretio* e di misura artistica. Per giunta Lo Frasso si avvicina al mondo dei pastori senza avere una motivazione di evasione ideale o una carica di utopia, e non si avverte mai in lui quella saggia malinconia che fa tutt'uno con la consapevolezza di proiettare un mondo ideale ma anche irrealizzabile. Frexano è

un personaggio che non ha molto spazio per agire, e nel complesso rimane una figura piuttosto scialba senza alcun tratto che lo distingua. L'unico evento forte della sua vita è l'incarcerazione, e per giunta, almeno a suo dire, del tutto ingiustificata. La sua debolezza come personaggio si aggrava con l'esilio, quando si trova del tutto fuori dal contesto pastorale: la città gli toglie il ruolo di attore e ne fa un semplice spettatore. Anche Fortuna è un personaggio debolissimo, ma almeno lei non sopravvive nel romanzo e si eclissa con la partenza di Frexano. Gli altri personaggi sono ugualmente poveri tanto che non noteremmo alcun mutamento se scambiassimo i loro nomi e il loro ruolo. Ci si può chiedere se Lo Frasso abbia voluto continuare il romanzo per dare una maggiore vitalità al suo protagonista immettendolo in un ambiente urbano o se non l'abbiano spinto a farlo ragioni autobiografiche: nell'un caso o nell'altro il risultato non è stato felice.

Per tutte queste ragioni il successo non arrivò all'opera di Antonio Lo Frasso. Anzi su di essa gravò il giudizio di Miguel de Cervantes, giudizio che paradossalmente ha finito per dare una grande visibilità al primo romanzo scritto da un sardo, ché dove si parla di Cervantes si parla spesso di Lo Frasso. È un giudizio ambiguo e non è mancato chi l'ha letto in senso positivo, come accadde a Pedro de Pineda il quale, prendendolo come una vera raccomandazione, ristampò *Los libros de Fortuna* a Londra nel 1740.

Il giudizio cervantino sul nostro romanzo appare nel capitolo VI della prima parte del *Don Quijote*, nell'episodio noto come "lo scrutinio della biblioteca di Don Quijote". Qui nella sezione che riguarda i romanzi pastorali si cita per prima l'opera di Montemayor, consigliando di conservarla ma di sopprimere le parti riguardanti gli episodi dell'acqua incantata della saggia Felicia; quindi



si ricordano le continuazioni del Salmantino (cioè di Alonso Pérez autore di una *Diana enamorada*) e di Gil Polo che viene immediatamente dopo e di cui si raccomanda la conservazione perché è un libro che sembra scritto dallo stesso Apollo. Per ultimo appare il nostro romanziere.

–Este libro es –dijo el barbero abriendo otro– *Los diez libros de Fortuna de amor*, compuesto por Antonio de Lofraso, poeta sardo.

–Por las órdenes que recibí –dijo el cura– que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ése no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo, y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. Dádmele acá, compadre, que precio más haberle hallado que si me dieran una sotana de raja de Florencia”. (ed. Rico, 1998<sup>2</sup>, vol. II, p. 85).

Questo giudizio sembra elogiativo in modo superlativo, ma in realtà è contraddetto dal tono antifrastico che le iperboli tradiscono. Ci si è sforzati di vederlo in chiave positiva per valorizzare il nostro romanziere sardo, ma i risultati ottenuti non hanno alcuna credibilità, e si è detto perfino che il giudizio non è di Cervantes ma del prete che fa lo scrutinio dei libri da mandare al rogo. Comunque stiano le cose è vero che spesso i giudizi negativi dicono molto sulla qualità di un libro, e una condanna letteraria in molti casi dice molto del giudice e non del giudicato. Semmai la negatività sembra confermata dal silenzio assoluto che ha avvolto l'opera di Lo Frasso, con la sola eccezione di Cervantes che in altre due occasioni ricorda l'autore sardo, ed entrambe le volte senza ambi-

guità. Lo menziona in un *romance* finale dell’“entremés” il *Vizcaíno fingido* in cui si parla di donne presuntuose che sanno “de memoria a Lofraso y a Diana”, e lascia capire che queste donne credono di essere acute e lucide citando un autore di livello infimo, letto da persone di gusto non raffinato. Lo ricorda nel libro III del *Viaje del Parnaso* (vv. 247-273),

“Miren si puede en la galera hallarse  
algún poeta desdichado, acaso,  
que a las fieras gargantas pueda darse”.  
Buscáronle y hallaron a Lofraso,  
poeta militar, sardo, que estaba  
desmayado a un rincón, marchito y laso;  
que a sus *Diez libros de Fortuna* andaba  
añadiendo otros diez, y el tiempo escoge  
que más desocupado se mostraba.  
Gritó la chusma toda: “¡Al mar se arroje;  
vaya Lofraso al mar sin resistencia!”  
“Por Dios”, dijo Mercurio, “que me enoje.  
¿Cómo, y no será cargo de conciencia,  
y grande, echar al mar tanta poesía,  
puesto que aquí nos hunda su inclemencia?  
Viva Lofraso, en tanto que dé al día  
Apolo luz, y en tanto que los hombres  
tengan discreta, alegre fantasía.  
Tócante a ti, ¡oh Lofraso!, los renombres  
y epítetos de agudo y de sincero,  
y gusto que mi cómitre te nombres”.  
Esto dijo Mercurio al caballero,  
el cual en la crujía en pie se puso  
con un rebenque despiadado y fiero.  
Creo que de sus versos le compuso,  
y no sé cómo fue, que, en un momento  
(o ya el cielo, o Lofraso lo dispuso),  
salimos del estrecho a salvamento,

sin arrojar al mar poeta alguno:  
¡tanto del sardo fue el merecimiento!

L'idea che in un momento di pericolo Lo Frasso venga buttato in mare in pasto a Scilla e Cariddi non è certo un segno di grande apprezzamento; non lo è neppure il fatto che subito dopo si accenni che pensa di aggiungere dieci libri ai dieci già scritti – mettendo in luce l'incontrollabile effluvio di versi del sardo –; e che si alluda poi alla sua mancanza di rigore e alla sua intemperanza (la sua “inclemencia” poetica), e quindi al fatto che la sua luce brilli quando Apollo non illumina il cielo, sembrano titoli di poco pregio perché a Lo Frasso venga risparmiata la vita; e il fatto che poi succeda proprio così non vale a rialzare i suoi meriti. Qui sembra che il disprezzo di Cervantes per le lungaggini del sardo diventi una caricatura veramente crudele. Non è possibile che l'autore di questi versi possa aver scritto un giudizio positivo come sembrerebbe suonare quello espresso nel *Don Quijote*: anche lì la finezza dell'antifrase copre il disprezzo che il prete sente per l'autore sardo. L'insistenza sull'epiteto o sull'etnico “sardo” sembra negativo, benché Lo Frasso lo usi con orgoglio: “sardo” nei passi cervantini sta ad indicare uno estraneo alla tradizione letteraria. E non è improbabile che Cervantes ne sottolinei l'origine per indicare la qualità della lingua di Lo Frasso che non è all'altezza di altri autori sardo-ispani del secolo successivo e neanche del contemporaneo Araolla. La lingua di Lo Frasso – come notava Marcelino Menéndez y Pelayo<sup>17</sup> – non è sempre “idiomatica”, diremmo oggi, né corretta, e i suoi versi sono spesso insicuri nella misura, oltre che a volte di una ingenuità commo-

<sup>17</sup> M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1933, vol. II, pp. 311-331. La prima edizione degli *Orígenes* è del 1905.

vente, come quando dice: “Muero como el niño de la teta / que no puede dezir del mal que muere” (p. 46).

Tuttavia il giudizio espresso nel *Don Quijote* deve essere letto con cura. I *Libros de Fortuna* sarebbero addirittura comici tanto sono “disparatados”. *Disparatados* è un aggettivo che ha il senso di “assurdo” in quanto mal messo insieme, ridicolo per estensione esagerata e incontrollata e per mancanza di un proposito chiaramente individuato. È un giudizio che servirebbe a salvare l’opera di Lo Frasso in quanto sarebbe tanto “disparatada” da costituire un caso unico e perfino divertente come caricatura del genere letterario cui appartiene. E caricatura significa quasi sempre “ipercaratterizzazione” o sottolineatura di tratti fino al punto da trasformare un individuo o un oggetto in una contraffazione in cui vengono alterati i connotati originari con la conseguente perdita del senso della proporzione e della verosimiglianza. Un’operazione simile in letteratura prende più spesso il nome di “parodia”, e la perdita della proporzione e della verosimiglianza viene meglio definita come perdita del “decoro” artistico: così almeno succedeva nella cultura cinquecentesca dove era vivissimo l’insegnamento estetico oraziano. Se abbiamo letto correttamente il giudizio formulato nel *Don Quijote* è proprio quello che dovremmo ricavarne: i *Libros de Fortuna* hanno un’apparenza di parodia ma senza l’intenzione o la consapevolezza da parte dell’autore di essere tale, per cui risulta comica pur senza volerlo essere, il che vuol dire che si tratta di un’opera che non si attiene ad alcun parametro letterario vigente.

Potremmo dare torto a Cervantes? Egli sapeva benissimo cos’è un gioco parodico, e il suo grande *hidalgo* vive di una continua operazione parodica nel senso che la sua vita è prescritta dalla letteratura che però diventa ridicola per l’imitazione “esagerata” che il cavaliere ne fa. Il risul-

tato è comico, mentre non troveremmo niente di comico nel romanzo sardo, troppo serio per far sospettare che la dimensione parodica rientri nei piani del suo autore. Cervantes aveva scritto anche lui un romanzo pastorale che non completò mai, la *Galatea* di cui la prima parte apparve nel 1585, e sapeva che il genere offriva possibilità narrative e filosofiche notevoli: basti pensare all'uso che egli fa del pensiero di León Ebreo nella descrizione del paesaggio o alle varie dispute sui sentimenti spesso contraddittori che l'amore genera.

Il giudizio di Cervantes è indubbiamente autorevole, o almeno lo è diventato. Comunque bisogna ricordare che il suo *Don Quijote* ebbe un'immensa popolarità, ma i competenti in materie letterarie lo giudicarono del tutto immeritevole di elogi, anzi lo considerarono un libro destinato ad un pubblico rozzo e ingenuo. Solo nel Settecento le quotazioni del *Don Quijote* cominciarono a salire in alto e non si sarebbero più fermate<sup>18</sup>. Non intendiamo dire che il libro di Lo Frasso abbia avuto o che avrà mai una fortuna analoga, ma semplicemente che il giudizio dei contemporanei è spesso destinato a smentite. Quello di Cervantes è un giudizio da ascoltare, ed in effetti è stato ascoltato senza correzioni da molti critici spagnoli che si sono dovuti occupare del nostro autore, dall'autorevolissimo Marcelino Menéndez y Pelayo<sup>19</sup> ai

<sup>18</sup> Sulla fortuna del *Don Quijote* mi permetto di rimandare al mio *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Roma, Bulzoni, 1977.

<sup>19</sup> M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, cit. Ma prima ancora di Menéndez y Pelayo, e vicinissimo a Cervantes, si espresse negativamente sul nostro romanzo Tomás Tamayo y Vargas, il quale giudica il romanzo "materia de perpetua risa y mofa" (*Junta de libros la mayor que España ha visto en la lengua castellana*, ed. critica a cura di B. Álvarez García, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 232), giudizio al quale allude il bibliografo spagnolo Nicolás Antonio (1617-1684): "Antonio

meno autorevoli ma molto competenti Joaquín Arce<sup>20</sup>. Eppure il loro giudizio non deve impedirci di avanzarne altri con angolatura diversa, con un'ottica non puramente estetica<sup>21</sup>.

La Roca Mussons si è avvicinata al nostro autore con l'armatura teorica della narratologia, ed è riuscita a rintuzzare in parte le accuse sollevate contro i suoi "dispara-

Lofrasso, Sardus, Alguerensis, poeta infimi subselli edidit: Diez libros de Fortuna, Barcinone, 1573. Quod risu excipit D. Thomas Tamajus in 'Collectione' librorum hispanorum: atque item auctorem inter eos, qui nullo subnixi Apolline, ac Musarum ingratiis operam versibus dedere, velut aliorum coriphaeum nominat, nasoque suspendit Michael de Cervantes Saavedra in metrico suo opere Viage del Parnaso nuncupato. (*Bibliotheca hispana nova*, Madrid, Visor, 1996, vol II, p. 356). Va ricordato anche H. A. RENNERT, *The Spanish Pastoral Romances*, in «PMLA», 7 (1892), pp. 1-119, il quale nelle pp. 43-47 si occupa di Lo Frasso e riporta alcuni dei suoi versi. Il critico americano celia mostrandosi meravigliato per la resistenza dei pastori del nostro romanzo i quali "must have been gifted with a vigor of constitution and a prower of endurance quite beyond that of ordinary representative of that weary class" (p. 44) visto che riescono a cantare per tanto tempo senza mai stancarsi!

<sup>20</sup> J. ARCE, *La literatura hispánica de Cerdeña (Contribución al concepto de literatura española de Menéndez y Pelayo)*, cit., pp. 143-147; e in *España en Cerdeña*, Madrid, CSIC, 1960, pp. 144-150. Alquanto severi sono stati gli studiosi sardi che hanno preceduto il Menéndez y Pelayo: fra questi G. MANNO, *Storia di Sardegna*, cit., vol. III, pp. 74-79. Non meno severo è il giudizio di G. SOTTO-PINTOR (*Storia letteraria di Sardegna*, cit., vol. III, pp. 461-467; vol. IV, pp. 71, 88, 120-123) anche se salva qualche poesia e qualche brano del romanzo. Severissimo e senza attenuanti è Francesco Alziator, *Storia della letteratura in Sardegna*, cit., pp. 85-103.

<sup>21</sup> Più generosi sono stati alcuni lettori sardi fra i quali sono degni di menzione E. PILIA, *La letteratura narrativa in Sardegna*, Cagliari, Il Nuraghe, 1926, pp. 5-15; L. SPANO, *Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*, cit., pp. 44-46; N. TANDA, *Letteratura e lingue in Sardegna*, Cagliari, Edes, 1991, p. 17.

tes”. Con analisi puntuali è riuscita a mostrare legami fra episodi diversi che le letture sommarie anteriori avevano ignorato. Con analisi altrettanto fini ha rilevato insieme di segni che dimostrano la presenza di una volontà costruttrice che dà coerenza e significato ad aspetti sommarariamente derisi dai lettori che cercano la bella pagina, il bel verso e il bel personaggio. Anche la nostra “perifrasi a modo di commento perpetuo” ha rilevato molti casi di isotopie tematiche, di corrispondenze, di allusioni a fonti che dimostrano un sapere letterario. Altri studi come quello di Carla Piludu<sup>22</sup> hanno messo in luce capacità del nostro autore di lavorare con intertesti. Il problema maggiore di questi studi e di questi approcci narratologici e formalisti è sempre quello di descrivere senza valutare. È vero che si possono rintracciare temi e motivi che si ricorrono nel corso del romanzo; così come è possibile spiegare la presenza di alcuni elementi alla luce di altri, perché in questo lungo romanzo esistono pure delle concatenazioni sicuramente volute dall’autore. Quello che però non si dice è cosa si concateni e come lo si faccia. Se ad esempio notiamo che l’episodio di Leandro si concatena con il tema del mare abbiamo trovato un filo semantico, ma non diciamo che quel mito è incongruo nel mondo dei pastori e che il legame rilevato viene di fatto subissato in un oceano di versi e di materiali eterogenei che il lettore lo perde di vista. Questo è l’aspetto più “disparatado” del romanzo, l’aspetto della *inventio* – cioè il rinvenimento del tema appropriato alla situazione – e della *dispositio* – cioè l’ordine espositivo della materia in modo che ogni sua parte risalti nel modo più giusto. Sarà ovvio vedere in filigrana il ricordo del giudizio di Paride quando Frexano

<sup>22</sup> C. PILUDU, “Fortuna e Fortunale”: il sonetto catalano di Antonio lo Frasso nel romanzo pastorale “Los diez libros de fortuna d’amor”, cit.

dà a Fortuna sei mele, ma il ricordo dotto non cancella il fatto dell'esagerazione che dà all'episodio un sapore popolare e quasi caricaturale.

In sintesi possiamo dire che Lo Frasso non aveva la natura che serve a produrre buona letteratura, ma aveva sicuramente una cultura sufficiente per farlo. La sua opera dimostra che la Sardegna di quei giorni non era la provincia culturale desolata che immaginiamo vedendo quanto e cosa produsse in campo letterario. Avremmo un'idea diversa se conoscessimo meglio gli strumenti di cui i sardi disponevano per fare letteratura. Se Lo Frasso costituisce un esempio credibile, bisogna concludere che tali strumenti erano disponibili, e un commento puntuale del romanzo potrebbe sicuramente allargare il regesto delle letture fatte dal nostro autore e che presumibilmente erano accessibili a tutti i suoi contemporanei che volevano cimentarsi nel campo delle lettere. Lo Frasso fu uno dei primissimi a compiere il passo che doveva aprire una tradizione di letteratura narrativa in Sardegna. Era un passo fatto a metà, cioè in una lingua che non era quella sua nativa, e scrivendo un romanzo pastorale che lo metteva in una posizione culturalmente avanzatissima ma nello stesso tempo lo impegnava in una situazione esistenziale piuttosto estranea al suo mondo, ché una cultura pastorizia e agricola come quella sarda non poteva idealizzare il mondo dei pastori con lo stesso proposito con cui poteva farlo una cultura umanistica e urbana. Lo Frasso poteva riprendere le forme di quella letteratura pastorale, ma non riproporne lo spirito, quel senso di evasione che la cultura umanistica cercava nell'*otium*, quel senso di religiosità che la natura, estensione privilegiata di Dio, riusciva a suscitare nei pastori dei grandi romanzi pastorali. Gli mancava la *discretio* che in arte sa trovare la coerenza dei temi, sa misurarne la presentazione, sa legare il tutto rendendo-



lo necessariamente naturale. Egli fece un mezzo passo con grande coraggio perché forse da questo dipendeva la sua riabilitazione civile. E lo fece con un bagaglio appesantito dall'ambizione di voler mostrare una notevole tecnica poetica e linguistica, di ostentare una cultura che è sempre un segno di animo elevato ma che tradisce sempre quanti la usano a sproposito. La smania di provare tutto questo, e probabilmente varie necessità pratiche, magari encomiastiche ed editoriali, spinsero il nostro autore a lavorare in fretta e ad affastellare materiali in modo da trasgredire il principio oraziano del *ne quid nimis*. Forse preparava davvero qualche continuazione al suo romanzo, come suggerisce Cervantes, e forse in tal caso avrebbe lavorato con maggior agio e con un miglior senso di ciò che costituisce l'organicità di un prodotto letterario specialmente se così lungo come era il suo romanzo. Era un mezzo passo. Ma bisogna salutarlo come un evento di buon auspicio. Dopo tutto è vero che ogni lungo viaggio comincia con un passo o anche con un mezzo passo.

*Paolo Cherchi*

*Riferimenti bibliografici*

- F. ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1954.
- N. ANTONIO, *Bibliotheca hispana nova*, Madrid, Visor, 1996, 2 voll.
- J. ARCE, *La literatura hispánica de Cerdeña (Contribución al concepto de literatura española de Menéndez y Pelayo)*, in «Archivum», 6 (1956), (pp. 138-189).
- , *España en Cerdeña*, Madrid, CSIC, 1960.
- A. BOVER I FONT, *Antoni de Lofrasso i els seus dos poemes en català*, in «Revista de l'Alguer», 1 (1990), pp. 27-32.
- P. CHERCHI, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Roma, Bulzoni, 1977.
- , *La selva rinascimentale: profilo di un genere*, in P. Cherchi (a cura di), *Ricerche sulle selve rinascimentali*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 9-41.
- G. MANNO, *Storia di Sardegna*, a cura di A. Mattone, Nuoro, Ilisso, 1996, 3 voll. [Torino, Alliana & Paravia, 1826].
- P. MARTINI, *Biographia sarda*, Cagliari, Reale Stamperia, 1837.
- M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1933.
- J. DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, ed. Enrique Moreno Báez, Madrid, Real Academia Española, 1955.
- E. PILIA, *La letteratura narrativa in Sardegna*, Cagliari, Il Nuraghe, 1926.
- C. PILUDU, “Fortuna e Fortunale”: il sonetto catalano di Antonio lo Frasso nel romanzo pastorale “Los diez libros de fortuna d’amor”, in P. Maninchedda (a

- cura di), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo, Atti del VI Congresso dell'Associazione italiana di studi catalani, Cagliari 11-15 ottobre 1995*, Cagliari, CUEC, 1998, pp. 473-486.
- H. A. RENNERT, *The Spanish Pastoral Romances*, in "PMLA", 7 (1892), pp. 1-119.
- M. A. ROCA MUSSONS, *La città di Barcellona: spazio bucolico-cortese nel romanzo di Antonio Lo Frasso. "Los diez libros de fortuna d'amor"*, in "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 41 (1987-1988), pp. 29-56.
- , *Considerazioni e contributi documentari su un'opera e un autore: Antonio Lo Frasso e "Los libros de fortuna d'amor"*, in "Bollettino dell'Associazione Archivio storico sardo di Sassari", 24 (1989), pp. 177-184.
- , *Antonio Lo Frasso, militar de l'Alguer*, Sassari, Carlo Delfino editore, 1992.
- A. ROSSICH, *Literatura plurilingüe en Sardenya*, in P. Manninchedda (a cura di), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo, Atti del VI Congresso dell'Associazione italiana di studi catalani, Cagliari 11-15 ottobre 1995*, Cagliari, CUEC, 1998, pp. 467-510.
- G. SIOTTO-PINTOR, *Storia letteraria di Sardegna*, Cagliari, Tipografia Timon, 1843-1844, 4 voll.
- L. SPANO, *Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*, Cagliari, Gasperini, 1973.
- T. TAMAYO Y VARGAS, *Junta de libros la mayor que España ha visto en la lengua castellana*, ed. critica B. Álvarez García, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- N. TANDA, *Letteratura e lingue in Sardegna*, Cagliari, Edes, 1984.
- E. TODA Y GÜELL, *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid, 1890.

- P. TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Torino, Tip. Chirio e Mina, 1837-1838, 4 voll.
- R. TRUFFI, *Antonio Frasso poeta sardo del secolo XVI, Il canto per la battaglia di Lepanto, Tre trionfi di donne*, in «Bollettino bibliografico sardo», 3 (1903), pp. 45-77.