BIBLIOTECA MILÀ I FONTANALS
66

L'Empremta del mite en la literatura.indd 2 7/11/18 13:28

L'EMPREMTA DEL MITE EN LA LITERATURA DEL PRIMER TERÇ DEL SEGLE XX

C. Gregori-R. X. Rosselló (eds.)

Publicacions de l'Abadia de Montserrat
2018

L'Empremta del mite en la literatura.indd 3 7/11/18 13:28

Aquest llibre s'ha publicat amb la col·laboració de:
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana
Ministerio de Ciencias, Innovación y Universidades (Projecte FFI2017-86542-P)

Il·lustració de coberta: L'anomenada Safo, fresc de Pompeia, 55-79 d. C.
Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Primera edició, desembre de 2018
© Carme Gregori i R. X. Rosselló, 2018
La propietat d'aquesta edició és de
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Ausiàs Marc, 92-98 – 08013 Barcelona
ISBN: 978-84-9191-027-5
Dipòsit legal: B. 22836-2018
Imprès a Limpergraf, S.L.– Mogoda, 29-31
08210 Barberà del Vallès

L'Empremta del mite en la literatura.indd 4 7/11/18 13:28

SUMARI

I. Mites clàssics

Dos reflexos de Joan Salvat-Papasseit en el metro de París 11
Ferran Carbó

El Prometeu irònic de Josep Carner. Estudi de l'article «Prometeu i els llumins». 31
Gonçal López-Pampló

La dona fatal en *L'adolescent*, d'Alfons Maseras (1909) 53
Antoni Maestre Brotons

Una odissea transtextual: els Ulisses de Carles Riba. 79
Jordi Malé

«Níobe en tramvia», de Joan Maragall: el mite i l'infraordinari 111
Lluís Quintana Trias

Al voltant dels «Cicles de fedra» de Llorenç Villalonga. 125
Ramon X. Rosselló

Josafat: Mite, llegenda i recreació hipertextual 161
Vicent Simbor Roig

II. Mites bíblics i mites populars

Sub specie infernorum. La mitologia satànica de Diego Ruiz . . . 189
Francesco Ardolino

Adam i Eva en la narrativa dels anys trenta: Pere Calders, Joan Santamaria, Carles Soldevila i Francesc Trabal 213
Carme Gregori Soldevila

L'Empremta del mite en la literatura.indd 295 7/11/18 13:28

Santiago Rusiñol i Isop: Una relació hipertextual a propòsit de *Cigales i formigues* (1901). 233
J. Àngel Cano Mateu

Blancaflor. Cançó popular (1899) di Adrià Gual. Riscrittura di un mito popolare. 251
Veronica Orazi

El Mal Caçador, de Josep Maria de Sagarra, entre dos mites . . . 275
Magí Sunyer

L'Empremta del mite en la literatura.indd 296 7/11/18 13:28

BLANCAFLOR. CANÇÓ POPULAR (1899) DI ADRIÀ GUAL: RISCRITTURA DI UN MITO POPOLARE*

Veronica Orazi
ORCID ID 0000-0002-5072-9970
(Università degli Studi di Torino)

1. Introduzione

Il medesimo nucleo folclorico originario di natura archetipica, incentrato sull'ingratitudine di un uomo nei confronti dell'amata che lo salva, segna l'origine primigenia di una lunga serie di derivazioni poligenetiche, ibridatesi nel tempo con altri motivi folclorici, che rappresentano la concretizzazione diversificata del nucleo fondamentale condiviso. Tra di esse figurano anche il mito di Medea —di estrema complessità e nel quale convergono anche altri motivi, come quello della donna tradita e/o abbandonata che diviene un'infanticida— e la leggenda popolare di Blancaflor. Il nucleo primordiale, col passare del tempo e nei differenti ambiti linguistico-culturali, assume forme diverse, dando vita a una miriade di varianti, anche sensibilmente divergenti, che tuttavia continuano a condividerne la base archetipica, folclorica e narratologica primitiva. Di fatto, una storia può contenere più motivi folclorici e ciò risulta evidente quando essa mostra tratti che la profilano come variante di più tipi fondamentali —in questo caso, per esempio, le storie di magia e le storie su coppie di coniugi.[1]

* Voglio segnalare che il presente contributo ha usufruito degli aiuti destinati al progetto di ricerca del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades FFI2017-86542-P La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el "Modernisme" hasta 1939.

Gli studiosi interessati possono ottenere ulteriori informazioni sulle attività del gruppo di ricerca e consultare il database di studi sull'ironia (compresi i contributi sui rapporti ipertestuali ironici) nella Letteratura Catalana dagli inizi del Novecento fino ad oggi nel sito http://www.uv.es/ironialitcat/.

1. Tipi AT 313 La ragazza che favorisce la fuga dell'eroe (con le varianti 313A La ragazza aiuta l'eroe nella sua fuga, 313C La ragazza aiuta l'eroe nella sua fuga, che converge con il tipo La fidanzata dimenticata), AT 884 La fidanzata abbandonata, ecc. Come è noto, Aarne (1910) propone un sistema di classificazione basato su un indice di tipi; in seguito, Aarne / Thompson (1961) offrono un catalogo, ampliato all'interno del quale la

L'Empremta del mite en la literatura.indd 251 7/11/18 13:28

Il raffronto tra la sintesi delle due leggende, nello stadio evolutivo attestato dal mito di Medea e dalla storia di Blancaflor, consente di coglierne il processo di sviluppo centrifugo rispetto al nucleo iniziale e il grado di differenziazione cui esse sono giunte in seguito, pur conservando il riflesso di alcuni tratti comuni.[2] Di fatto, nella fase attestata da queste due testimonianze, lo schema di base di entrambe mostra di essersi già sensibilmente specializzato e, a quest'altezza, è evidente che la leggenda popolare catalana e l'antico mito greco si sono allontanati, per seguire uno sviluppo peculiare.[3] Le due storie testimoniamo dunque l'esistenza di altrettante versioni ormai indipendenti, come capita con molti altri motivi folclorici, che nel loro sviluppo si atomizzano in una serie ricchissima di derivazioni frutto di una proliferazione concomitante, caratteristica di questa tipologia di materiali, di rado dovuta a una derivazione diretta e piuttosto da imputare alla natura poligenetica di questo genere di proliferazioni (Orazi 1999: 11-18; Orazi 2000: 101-106; Orazi 2006: 7-15).

Anche solo una rapida scorsa allo sviluppo narratologico delle due leggende consente di valutare lo scollamento fra le due tradizioni:

> Il mito di Medea — Medea, dotata di straordinari poteri magici, è figlia di Eeta (re della Colchide e discendente del Sole) e di Idia (una ninfa figlia del titano Oceano e della titanide Eti) o di Ecate (dea dell'Oltretomba e potentissima maga). Giasone, obbligato dallo zio Pelia, che ha usurpato il trono al fratello Esone (padre di Giasone), parte dalla Tessaglia sulla nave Argo assieme agli Argonauti per conquistare il vello d'oro, custodito nel regno di Eeta. Per concedergli ciò che desidera, il sovrano impone a Giaso-

---

nuova classificazione è indicata dalla sigla AT e da un numero che rinvia ai singoli motivi folclorici. Più di recente, Uther (2004) ha pubblicato una revisione-ampliamento del sistema precedente, denominata sistema Aarne-Thompson-Uther o ATU. Cfr. anche Aarne / Thompson (1955-1958), in cui sono elencati i motivi folclorici noti. Per l'ambito catalano, cfr. Oriol / Pujol (2009).

2. Come le tre prove che il protagonista deve superare, l'intervento della donna che, grazie ai suoi poteri magici, interpreta il ruolo dell'aiutante e consente all'uomo di raggiungere il suo obiettivo; l'unione tra i due e la fuga della coppia, al cui inseguimento si lancia l'antagonista o un sub-antagonista per ordine dell'antagonista principale; l'arrivo in una nuova città dove il protagonista si unisce con un'altra donna, ecc.

3. In *Blancaflor*, per esempio, sono scomparse la spietatezza e la violenza della donna abbandonata, elementi chiave che si manifestano nell'efferatezza degli atti compiuti da Medea e, in particolare, nel sotto-tema della vendetta che ne costituisce il movente.

L'Empremta del mite en la literatura.indd 252 7/11/18 13:28

ne di superare una prova durissima (ma si tratta, in realtà, di tre prove: aggiogare due tori che spirano fiamme, arare con essi un campo immenso e seminarvi denti di drago da cui nasceranno dei guerrieri che Giasone dovrà uccidere). Medea, grazie alle sue arti magiche, aiuta Giasone a superare le prove e a ottenere il vello d'oro, compiendo una serie di atti orrendi per aiutarlo nel suo tentativo di ascesa al trono; poi, fugge con lui in Grecia. Eeta, infuriato, ordina ad Apsirto (fratello di Medea) di inseguire i fuggiaschi, che però lo uccidono. La coppia arriva in Tessaglia, dove Medea compie altre efferatezze per sostenere l'amato. Ma i due vengono scacciati e si rifugiano a Corinto, dove si stabiliscono e hanno dei figli. Il re Creonte, quindi, offre a Giasone il trono e sua figlia Glauce in sposa e, quando questi accetta, Medea si dispera; allora, la passione per Giasone si trasforma in odio e la donna provoca la morte del re e di sua figlia, poi uccide i figli che ha avuto da Giasone e fugge nel cielo su un carro di fuoco/sul carro del Sole trainato da draghi alati.

La leggenda di Blancaflor — Una coppia reale desidera ardentemente la nascita di un erede; la regina promette che, se avrà un figlio, a vent'anni lo cederà al diavolo, il quale quindi propizia la nascita di un bambino. Il ragazzo, però, cresce male: è dedito al gioco e sperpera denaro; finché, un giorno, incontra il diavolo che gli propone di scommettere l'anima in cambio di quanto ha perduto. Il giovane, sconfitto, è costretto a seguire il diavolo nel suo castello per sottoporsi a tre prove; un'anziana gli suggerisce di convincere la figlia minore del diavolo (Blancaflor) ad aiutarlo con i suoi poteri magici. Il diavolo impone al ragazzo di superare le prove in un solo giorno (spianare un monte, seminarvi del grano con cui preparare del pane; piantare una vite e raccogliere una cesta di uva/produrre del vino; recuperare un anello caduto nel fiume/nello stretto di Gibilterra). Superate le prove grazie ai poteri di Blancaflor, il diavolo gli concede in sposa una delle tre figlie e il giovane sceglie la sua aiutante. Il diavolo, scoperto l'inganno, insegue i due per ucciderli, ma essi riescono a liberarsi grazie ai poteri della ragazza. Sventato il pericolo, tornano nel regno di origine del giovane, il quale si dimentica dell'amata —a) rimasta indietro per affrontare il padre-diavolo b) stregato da un maleficio della suocera, la moglie del diavolo. Nell'epilogo la vicenda diverge di nuovo: il giovane sposa la figlia del re, quindi, un giorno a) incontra Blancaflor, trasformata dal padre in serpente, che gli chiede di baciarla per recuperare sembianze umane, ma egli rifiuta b) recupera la memoria e si ricongiunge con l'amata.

La leggenda popolare di Blancaflor (Rodríguez 1982, Rodríguez 1984, Espinosa 2009), è chiaro, non costituisce un esempio di deriva-

L'Empremta del mite en la literatura.indd 253 7/11/18 13:28

zione dal mito di Medea, né si profila come un caso di ipertestualità.[4] Al contrario, rappresenta uno dei tanti esempi di diffusione parallela cui si è accennato, imputabile alla poligenesi alla base dei meccanismi di riproduzione dei nuclei narrativi archetipici di matrice folclorica.

Ciò che, invece, in quest'occasione interessa indagare è lo specifico rapporto tra la *Blancaflor. Canto popular* (1899) di Adrià Gual (1972-1943), drammatizzazione della leggenda, e l'omonima *cançó popular* cui essa si ispira, che identifica uno specifico rapporto ipertestuale, caratterizzato dalla multimedialità e dall'ibridazione artistica, e che per questo costituisce un'attestazione di notevole interesse. Gual, dunque, offre la trasposizione per la scena di una *cançó popular*, nata e sviluppatasi prima oralmente e solo in seguito fissata per iscritto. Come accade in questo genere di tradizioni, sia le versioni orali sia le redazioni più tarde registrano una serie di variazioni sul tema e di varianti testuali. Così, l'analisi dei meccanismi di derivazione —diretta o meno— e del rapporto esistente tra ipotesto e ipertesto va condotta realizzando innanzitutto una collazione minuziosa, per identificare le strategie compositive, le tecniche di scrittura, la finalità dell'operazione e, naturalmente, le specificità dell'ipertesto oggetto di studio.

Tuttavia, per comprendere quanto realizzato da Gual con questa suggestiva ricreazione della tradizione popolare, attuata con obiettivi precisi e quindi ricorrendo ad altrettanto precisi meccanismi intertestuali attivati a tale scopo, occorre preventivamente contestualizzare l'opera, l'autore e il teatro modernista nello scenario artistico-culturale dell'epoca.

2. Il *Modernisme* e il teatro modernista

Come ribadisce uno dei precursori del *Modernisme*, Apel·les Mestres (1854-1936), l'arte non ammette barriere di genere, ma al contrario si configura come arte totale, prospettiva che aiuta a comprendere l'operazione compiuta da Gual con la drammatizzazione di una *cançó popular*, rivisitazione transmediale *ante litteram*, che adatta per la scena

4. Sul concetto di ipertestestualità e sulle pratiche ipertestuali, cfr. Genette (1982), ma anche Lara Rallo (2007) e Samoyault (2001). Sulla riscrittura e sull'adattamento del mito, cfr. Eigeldinger (1987: 9-21); Huet-Brichard (2001); Rialland (2005); Herrero Cecilia (2006); Herrero Cecilia (2008); Martínez-Falero (2013).

L'Empremta del mite en la literatura.indd 254 7/11/18 13:28

una canzone popolare trasmessa oralmente e poi nelle sue diverse versioni scritte, offrendo così allo spettatore un testo concepito per la recitazione e per il canto, con accompagnamento di un'orchestra musicale.

All'interno del ricco e variegato panorama modernista, il teatro fa la sua apparizione in una fase tarda rispetto ad altre manifestazioni artistiche ma con esiti importanti. Esso riceve un impulso decisivo da alcuni giovani drammaturghi, cui si deve la creazione di spazi indipendenti per la rappresentazione delle loro opere, come Ignasi Iglésias (1971-1928) a Sant Andreu, Adrià Gual col suo Teatre Íntim (fondato nel 1898) e Felip Cortiella (1971-1937) che promuove le *Vetllades Avenir*. Questi tre drammaturghi, che nel 1895 non hanno ancora venticinque anni, sono gli iniziatori del teatro modernista, sebbene un ruolo decisivo sia svolto anche dalle *Festes Modernistes* di Sitges organizzate da Santiago Rusiñol (1861-1931) e dall'apertura della Sala Mercè a Barcellona. Il teatro diventa spettacolo, nel senso più anticonvenzionale, innovativo e trasgressivo del termine, come dimostrano anche le riunioni presso Els Quatre Gats, dove vengono presentate suggestive sperimentazioni di teatro di ombre e di burattini, con la collaborazione di pittori, musicisti e trasformisti; o come provano anche gli *Espectacles-Audicions Graner*, allestiti a partire dal 1905 da Lluís Graner (1863-1929) al Teatre Principal della *ciutat comtal*.

Il teatro modernista, però, non si presenta in modo omogeneo e comprende esempi di commedia rurale (Josep Pou i Pagès, 1873-1952, *L'endemà de bodes* del 1904), quadri *noir* (Ignasi Iglésias, *Cendres d'amor* del 1900), rievocazioni estetizzanti (Santiago Rusiñol, *El jardí abandonat* del 1900), ma anche *pamphlets* rivoluzionari, drammi *carca* e drammatizzazioni della *rondallística* popolare (Batlle 1998: 363-402), tendenza particolarmente interessante per lo studio dell'adattamento scenico di una *cançó popular* realizzato da Gual con la sua *Blancaflor*.

Questa varietà può indurre a pensare che manchi una produzione teatrale propriamente modernista, data l'eterogeneità delle sperimentazioni, all'interno delle quali però sono identificabili due macro-categorie: un teatro naturalista e un teatro simbolico. Il primo deriverebbe dai romanzi di Zola e dall'adattamento per la scena di tematiche naturaliste; il secondo si rifarebbe invece dai pre-raffaelliti inglesi. Tuttavia, alcuni casi costituiscono un esempio paradigmatico; alcuni drammaturghi, infatti, partono da una fase naturalista per spostarsi poi

L'Empremta del mite en la literatura.indd 255 7/11/18 13:28

verso il simbolismo: lo stesso Gual passa dai drammi naturalisti (*Misteri del dolor* del 1904, *Els pobres menestrals* del 1906) ad altri di carattere simbolista (*Donzell qui cerca muller* del 1910), come accade anche a Santiago Rusiñol o ad Apel·les Mestres.

L'aspetto comune che conferisce coerenza a questa produzione così diversificata è la concezione dell'artista e dell'opera d'arte, cioè il culto dell'artista per la sua opera, considerata un valore assoluto. Di fatto, secondo questa prospettiva, l'opera rappresenta il riflesso e la sintesi dell'esperienza vitale dell'autore e la *peça* teatrale diventa la manifestazione della necessità dell'artista di esprimersi. Per l'artista modernista la sua stessa esistenza è un'opera d'arte originale e unica, come dimostra Felip Cortiella in *Els artistes de la vida* (1898). Inoltre, per gli autori modernisti la drammaturgia offre la possibilità di concretizzare il concetto di arte totale teorizzato da Wagner, in cui si fondono recitazione, mimica, musica e arti plastico-figurative. Molte *peces* moderniste, in effetti, sono difficili da capire se non si tiene conto della musica di Enric Morera (1865-1942), di Enric Granados (1867-1916, che compone le parti musicali che accompagnano la *Blancaflor* di Gual e dirige l'orchestra durante la rappresentazione) o di Jaume Pahissa (1880-1969), poiché la componente musicale gioca un ruolo strategico nell'adattamento e nella rappresentabilità teatrale di certi temi e fonti di ispirazione.

Questo aspetto determina alcune caratteristiche del teatro modernista, specie di tipo formale, come ad esempio la durata della rappresentazione, solitamente breve, poiché l'obiettivo del drammaturgo è suscitare o evocare uno stato d'animo, un'impressione fuggevole, un quadro che permetta di spiegare attraverso il gesto e il movimento figure altrimenti statiche, esattamente come accade nella *Blancaflor* di Gual. Talvolta, questi testi trascendono la realtà, proprio perché l'essenza del reale può essere espressa solo attraverso il simbolo; altre volte, l'analisi riguarda gli aspetti più minuziosi della quotidianità e le cause che la determinano, ed è proprio la ricerca dei meccanismi di questa causalità che orienta il teatro modernista verso il Naturalismo o lo pseudo-Naturalismo.

La mancanza di interesse per la realtà apparente, il fatto di considerarla come una facciata che occulta più di quanto mostra, fa sì che il *Modernisme* apprezzi gli spettacoli che implicano una manipolazione del reale: spettacoli antichi come il teatro di ombre o di burattini, la drammatizzazione di *rondalles* e *cançons populars*, veicolo di una visi-

L'Empremta del mite en la literatura.indd 256 7/11/18 13:28

one simbolica del mondo e della vita, oppure tipi di spettacolo innovativi, le cui potenzialità sono facilmente intuibili, come avviene ad esempio col cinema.

Il *Modernisme*, però, è un movimento fugace: quando appare la seconda generazione di drammaturghi modernisti (nati negli anni '80 del XIX sec.), i postulati del movimento sono già stati messi in discussione. La società borghese degli inizi del Novecento, che si era scandalizzata per questo nuovo fenomeno, ne resta ora ammaliata e inizia un processo di integrazione. La concezione dell'opera come espressione vitale dell'individualità soggettiva cede il passo alla ricerca di equilibrio, di misura, di armonia per creare *l'obra ben feta*. Sarà la seconda generazione di modernisti a confrontarsi con questa situazione: si tratta di drammaturghi come Pompeu Crehuet (1881-1941), Avel·lí Artís (1881-1954), Joan Puig i Ferreter (1882-1956), Josep Carner (1884-1970), Ambrosi Carrion (1888-1973), ma anche dei più maturi Josep Pous i Pagès (1873-1952) e Juli Vallmitjana (1873-1937). I più importanti sono Carner e Puig i Ferreter, che passano dal *Modernisme* al *Noucentisme* e abbandonano la drammaturgia: al primo si devono quadri di costume pervasi di ironia (*Al vapor* del 1901) o ricreazioni di leggende popolari (*El comte Arnau* del 1905, con musiche di Enric Morera, o ancora *Canigó* del 1910, drammatizzazione del poema di Jacint Vergaguer con musica di Jaume Pahissa). Di fronte a un teatro che si orienta verso l'*alta comèdia*, Carner si allontana dalla scena e le sue *peces* si profilano come esercizio letterario di grande qualità più che come proposte per allestimenti concreti. Dal canto suo, Puig i Ferreter, il drammaturgo più solido del teatro modernista di taglio naturalista (con *Aigües encantades* del 1907, *La dama enamorada* del 1908 o *El grai Aleix* del 1912), pur cercando di adeguarsi alle nuove tendenze teatrali introdotte dal *Noucentisme* e —in particolare— dagli impresari, più attenti ai gusti del pubblico (cioè, agli incassi) che alle tendenze letterarie, smette di scrivere teatro. A tutto ciò si aggiunge il fallimento del Teatre Romea nel 1911 e lo scioglimento del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans nel 1913. Così, drammaturghi come Ignasi Iglésias, Pompeu Crehuet, Avel·lí Artís e Josep Pous i Pagès iniziano a dedicarsi alla *comèdia burgesa* e solo Rusiñol fa una scelta diversa, per esempio adattando i propri romanzi per la scena (*L'auca del senyor Esteve* del 1917 o *El català de la Manxa* del 1918) o scrivendo opere *de passatemps* ma comunque interessanti.

A partire dal 1913, il gruppo di modernisti irriducibili finisce per

L'Empremta del mite en la literatura.indd 257 7/11/18 13:28

attestarsi su posizioni sempre più marginali e precarie; inoltre, l'attaccamento a un'estetica teatrale superata impedisce loro di evolversi. Questa situazione influisce anche su drammaturghi provetti, come Apel·les Mestres e Adrià Gual, e segna in modo ancora più profondo autori come Juli Vallmitjana e Ambrosi Carrion. In questi stessi anni, Josep Maria de Sagarra (1894-1961) arriva al teatro grazie a Ignasi Iglésias e all'impresario Josep Canals (1876-1935), riprende la vecchia modalità del poema drammatico inaugurata da Apel·les Mestres e si interessa alle situazioni rurali dure e laceranti (*Rondalla d'esparvers* del 1918) e alle leggende popolari (*Cançó de taverna* del 1922). Come afferma Xavier Fàbregas (1982: 13), Sagarra, «sobre aquests materials que els modernistes tracten d'una manera impetuosa hi passa una mà de laca xinesa, i els presta el distanciament d'una rima virolada, amanida amb extraordinària habilitat», presentandole come istanze ormai estinte che egli stesso esprime in maniera sublime proprio perché quintessenziata e perfezionata dal distacco.

3. *Blancaflor. Cant popular* (1899) di Adrià Gual

È in questo contesto che si inquadra Adrià Gual, figura interessante per il continuo affanno di ricerca in ambito drammaturgico (Batlle 1998). Nel 1898 fonda il Teatre Íntim[5] e nel 1913 l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, la cui situazione si complica dal 1923, a causa del colpo di stato militare e del conseguente regime dittatoriale di Primo de Rivera, che mira a sopprimere la lingua catalana e la sua cultura e quindi impone la castiglianizzazione dell'istituzione. Gual continuerà comunque a dirigerla fino al 1932, quando sarà costretto a dimettersi, evento che segnerà la fine della sua carriera.

5. Compagnia teatrale barcellonese il cui intento era rinnovare la drammaturgia catalana del tempo. Alla sua fondazione partecipano anche Joaquim Pena, Claudi Sabadell, Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Francesc Soler i Josep Maria Sert. La definizione del gruppo si riferisce alla dimensione dell'ambiente cui era rivolto questo teatro, di carattere familiare e circoscritto. La prima rappresentazione in pubblico fu l'allestimento de *La culpable* (1899) dello stesso Gual. In seguito, il Teatre Íntim si orienta verso l'arte totale, con un'ambientazione che sottolinea lo stretto legame tra la fisicità e la spiritualità, e che sfocia nel Teatre de la Naturalesa, in cui Gual ibrida i classici universali (Sofocle, Goethe, Molière) e i classici contemporanei (Maeterlink, Ibsen, D'Annunzio, Hauptmann) con gli autori catalani.

L'Empremta del mite en la literatura.indd 258 7/11/18 13:28

Il 30 gennaio 1899 Gual allestisce la prima di *Blancaflor. Cant popular* nella Sala Beethoven del Teatre Líric di Barcellona, all'interno del ciclo di attività del Teatre Íntim, opera che darà alle stampe nel 1904 (Gual 1904; Batlle 1998: 387-395).[6] La *peça* drammatizza la leggenda popolare di Blancaflor, la quale deriva dallo stesso nucleo archetipico di matrice folclorica da cui si origina anche il mito di Medea, dal quale, però, si distacca precocemente per seguire un'evoluzione peculiare, come illustrato più sopra: a quest'altezza, insomma, la leggenda popolare (specie nello stadio cui si rifà Gual) ha ben poco a che vedere col mito greco. L'autore si ispira alla *cançó popular* omonima,[7] che assume da Francesc Pelai Briz (1839-1889), il quale l'aveva inclusa nella sua raccolta di *Cansons de la terra* (Briz 1867: II, 187-192):

> A la fi, y després de molt buscar y molt pensarhi, en un dels llibres de la colecció de cansons de la terra de en Pelay y Briz vaig trovar la *Blancaflor*, que reunía per mi totes quantes condicions m'eran precisas y convenients pera posar en pràctica el plan meu. Altres versions ne vaig trovar també, pro com siga que quasi totes seguíen pe'l mateix camí, vaig decidir servirme fidelment de la primera citada, ja que reunía, entre altres coses, una senzillesa admirable y perfecta que s'avenía molt be ab el meu modo de pensar (Gual 1904: VIII).

Briz, scrittore, traduttore ed editore tra i più attivi della *Renaixença*, traduce il poema narrativo *Mirèio* di Frederic Mistral, sia in catalano (in versi) che in castigliano (in prosa, la cui versione resta inedita); nel 1869 partecipa ai Jocs Florals e viene proclamato Mestre en Gai Saber; fonda e dirige diverse pubblicazioni, come il *Calendari català* (1865-1882), la rivista *Lo Gai Saber* (1868-1869 e 1878-1882) e *La Gramalla* (1870); coltiva la poesia (*La Masia dels amors* del 1866, *Primaveres* del 1881, ecc.), la narrativa (*El llibre dels àngels* del 1865, *Lo coronel d'Anjou* del 1872, ecc.) e il teatro (*La creu de plata* del 1866, *La falç* del 1878, ecc.), cura le raccolte folcloriche *Cansons de la terra* (1866-1877) ed *Endevinalles catalanes* (1882); è, inoltre, uno dei divulgatori del teatro catalano popolare insieme a Serafí Pitarra, Valentí Almirall e Conrad Roure; collabora con *La Revista de Catalunya* e fonda la collana «El

6. L'opera presenta un testo iniziale di Gual indirizzato a Josep Carner (Gual 1904: III-VI) e una *Conferència curta servint de pròleg* (Gual 1904: VII-IX).

7. Un'altra versione, che diverge dalle redazioni raccolte da Briz e Capmany, viene pubblicata da Aguiló (1893: 81-85).

L'Empremta del mite en la literatura.indd 259 7/11/18 13:28

novelista popular», per la quale traduce opere di Dumas, Goethe, Hugo e altri autori romantici.

In seguito, Aureli Capmany pubblicherà nuovamente la *cançó* di Blancaflor: lo studioso e folclorista, consapevole dell'importanza culturale di questo patrimonio e del rischio che esso correva di cadere nell'oblio e di andare perduto, decide di pubblicare le *cançons populars* catalane più note (tra le quali figura anche *Blancaflor*); prima, a partire dal 1901, come *fulls* sparsi, fascicoletti indipendenti, contenenti ciascuno una *cançó*, poi raccolti nel suo *Cançoner popular* (Capmany 2011), in tre volumi. Di fatto, tra febbraio del 1901 e dicembre del 1913, Capmany dà alle stampe cento canzoni tradizionali catalane, in opuscoli di quattro pagine (raramente di otto): la prima pagina è occupata dall'illustrazione di un artista modernista (quella che precede *Blancaflor* si deve allo stesso Gual) e dalla notazione musicale, nelle due pagine interne compare la trascrizione della canzone, seguita dai commenti dello studioso che chiariscono i riferimenti eruditi meno comprensibili per il lettore e che si prolungano nella pagina successiva, cioè la quarta.

I fascicoli 1-33, pubblicati entro aprile del 1903, vengono raccolti nel primo volume, con un'introduzione del curatore («Quatre mots de lletra») e la riproduzione dell'articolo *Sobre poesia popular catalana* che Ernest Moliné i Brasés aveva dedicato alle *cançons* edite in precedenza in *fulls* indipendenti (*La Renaixença*, 29-IX-1901); è in questa prima serie che viene raccolta *Blancaflor* (Capmany 2011: 133-136). La seconda serie, composta dai fascicoli 34-66, viene data alle stampe nel 1907, preceduta da un breve testo dell'antologista («Altres quatre mots de lletra») e da un articolo di Melcior Rodríguez d'Alcántara (apparso su *La Renaixença*, 28-XI-1903). Alla fine del 1913 viene pubblicato il terzo volume con la terza e ultima serie, contenente i fascicoli 67-100, che porta a compimento la raccolta di *cançons populars* prevista dal progetto editoriale. Il terzo tomo è accompagnato da «Els quatre mots darrers» di Capmany e dall'articolo «La cançó popular» di Apel·les Mestres (apparso su *El poble català*, 19-X-1913). Nel 1980 ne fu pubblicata una nuova edizione per i tipi della casa editrice Ketres, di difficile reperibilità, che contiene due importanti contributi: «Cançons a deu cèntims» di Maria Aurèlia Capmany e «Aureli Capmany i el "Cançoner"» di Jaume Vidal i Alcover (il quale propone una classificazione leggermente diversa da quella di Capmany ma include comunque *Blancaflor* tra le *cançons cavalleresques*). In seguito, le tre serie vengo-

L'Empremta del mite en la literatura.indd 260 7/11/18 13:28

no riunite in un solo volume, che offre quindi il *Cançoner popular* integrale (Capmany 2011), corredate dagli indici alfabetico, classificatorio, onomastico, toponomastico e bibliografico: nel 2011, infatti, l'Editorial Base ne pubblica l'edizione facsimile, recuperando i due interventi di Maria Aurèlia Capmany e di Jaume Vidal i Alcover, accompagnati da un saggio di Jaume Ayats su «Cantar històries per construir un País», incentrato sulle fonti dell'antologista (Capmany 2011: 32-34). Dalla sua comparsa, il *Cançoner popular* di Capmany rappresenta il corpus di riferimento per la conoscenza, per lo studio e per la diffusione della canzone popolare catalana.

Nell'edizione del 1904 di *Blancaflor. Cant popular*, Gual trascrive alla fine della sua *peça* la versione della canzone popolare, che coincide quasi del tutto con la versione di Briz. Tuttavia, in una nota finale, il drammaturgo avvisa che «la melodia d'aquesta cançó, qu'es molt coneguda, pot veures en el *Cançoner popular* d'en Capmnay» (Gual 1904: XXXVII), dimostrando che all'epoca dell'edizione conosceva e aveva consultato il testo pubblicato dal folclorista, o nel fascicolo indipendente in cui era circolato in origine oppure nel primo volume della raccolta edito nel 1903, contenente le prime trentatré canzoni. Ciò consente di spiegare, almeno in parte, le varianti attestate dalla versione riportata da Gual e che egli afferma di assumere come modello (cioè, la trascrizione inclusa da Briz nelle sue *Cansons de la terra*), la cui analisi consente di ipotizzare un riscontro esperito dall'autore sulla versione compresa nel *Cançoner popular* di Capmany, come si vedrà più oltre. Comunque sia, è evidente che l'ipotesto utilizzato da Gual per la sua drammatizzazione coincide con le versioni più tarde e stilizzate della leggenda, le quali —come accade di solito con questo genere di materiali— divergono, talvolta anche sensibilmente.

Così, per capire le modalità di scrittura, le strategie compositive, le tecniche di adattamento dell'ipotesto e la finalità dell'operazione realizzata da Gual con la sua *Blancaflor*, occorre collazionarne il testo con le versioni della leggenda raccolte da Briz e da Capmany, per poi studiare i risultati del raffronto. Sintetizzerò, quindi, nella tabella sottostante l'esito della collazione: nella colonna di sinistra trascrivo la versione di Briz, in quella di destra quella di Capmany; all'interno di esse, <u>sottolineo</u> le parti che coincidono esattamente con l'ipertesto di Gual (e che dunque l'autore assume in modo esatto dalla/e fonte/i) e indico in MAIUSCOLETTO le porzioni di testo che il drammaturgo assume dagli ipotesti ma rielaborandole (vedremo più avanti a cosa è dovuto questo

L'Empremta del mite en la literatura.indd 261 7/11/18 13:28

intervento di adattamento del testo fonte da parte dell'autore); infine, segnalo tra parentesi quadre alcune particolarità testuali (l'indicazione *om. ex homeoteleuto* segnala i casi di *saut du même au même*, mentre *om. G* indica le omissioni di Gual; infine, l'uso dell'abbreviazione *int.* evidenzia le integrazioni e le aggiunte testuali). Ciò consentirà, al contempo, di valutare le discrepanze tra le versioni di Briz e di Capmany.

Trascrizione di Briz (1867)	**Trascrizione di Capmany (1901-1903)**
Estava la Blancaflor - sota l'arbre de la menta, NE BRODAVA UN CAMISÓN - per la filla de la reyna, lo camison n'era d'or, - de seda'l brodava ella, QUAN LA SEDA LI MANCAVA, - POSA DE SA CABELLERA, de sa cabellera al or - no hi ha molta diferencia. ALSA 'LS ULLS Y VÉU LA MAR, - véu venir la mar brugenta [*sic*], VÉU VENIR fustas y naus - y galeras més de trenta, VÉU venir un mariner - que 'l SEU gran senyor li sembla: — Mariner, bon mariner - Deu vos dò en la mar bonança ¿HAVÉU vist ó conegut - lo meu gran senyor en Fransa? — Si, senyora, que 'l conech - y d'ell li porto comanda; diu que 's cerqui un aymador - qu 'ell aymada s'es cercada: La filla del rey francés - per esposa li han donada. — Be n'haja qui presa l'ha - mal n'haja qui li ha donada! Que una dama com sò jo - per altras sia deixada! Set anyades l'he esperat - com à dona ben casada y altre set l'esperaré - com á viudeta enviudada, si al cap de set anys no ve - á monja seré ficada	Estava la Blancaflor sota l'arbre de la menta, QUE BRODAVA UN CAMISÓN per la filla de la reyna. EL camisón n'era d'or, de seda'l brodava ella; QUAN LA SEDA LI FALTÀ, POSÀ DE SA CABELLERA. De sa cabellera a l'or no hi ha molta diferencia. ALÇA'LS ULLS Y VEU LA MAR, veu venir la mar brusenta; [*om. G*] VEU VENIR fustes y naus y galeres més de trenta. VEU venir un mariner que'l SEU gran senyor li sembla. — Mariner, bon mariner, Déu vos dó en la mar bonança. ¿HAVÉU vist ó conegut lo meu gran senyor en França? — Sí, senyora, que'l conech y d'ell li porto comanda: diu que'us CERQUEU aimador que ell aimada S'HA cercada. La filla del rey francès per esposa li han donada — Benhaja qui presa l'ha, malhaja qui li ha donada, que una dama com só jo per ALTRA sia deixada. Set anyades l'he esperat com a dòna ben casada y ALTRES set l'esperaré com a viudeta enviudada. Si al cap DELS set anys no ve a monja seré POSADA,

Trascrizione di Briz (1867)	**Trascrizione di Capmany (1901-1903)**
monjeta d'un monastir - que 's nomena Santa Clara. — No 'us fassáu monjeta no, - No 'us fassáu monjeta encara, no 'us fassáu monjeta no, - que foreu malaguanyada; no 'us fassáu monjeta no, - qu' encara teniu qui 'us aima. Veuse aquí un anellet d'or — del dia que 'ns esposarem, veuse aquí una trena d'or - del dia que 'ns embarcarem. Dient això 'l seu marit - LI VA DONÁ' una abrassada. — Perdoni lo meu marit - si he faltat en cap paraula. — PERDONI la meva esposa - del temps que á mi m'esperava. — Perdoni lo meu marit - si n' he estada mal criada. — Ben criada, Blancaflor, - de bon pare y bona mare.	monjeta d'un monastir, MONJETA DE Santa Clara. — No's fassau monjeta, no, [*om. ex homeoteleuto*] que foreu malaguanyada; no's fassau monjeta, no, que encara teniu qui us aima. Veus-aquí un anellet d'or [*om. ex homeoteleuto*] del dia que M'EMBARCAVA. Dient això'l seu marit LI VA DONÂ una abraçada. Ella, quan veu son marit, [*int.*] als seus peus s'agenollava. [*int.*] — PERDONEU-ME, EL meu marit, si he faltat en cap paraula. — PERDONE-ME, MA MULLER, ELS SET ANYS QUE'US HE DEIXADA. — PERDONEU-ME, EL meu marit, si n'he estada mal criada. — Ben criada, Blancaflor, de bon pare y bona mare. SE DAREN TANT FORT ABRAÇ [*int.*] QUE D'ALEGRIA PLORAVEN. [*int.*] Se giren deçà y dallà: [*int.*] els rosers aponcellaven, [*int.*] floria lo romaní, [*int.*] l'atmetller tot blanch estava. [*int.*]

Il testo di Gual, nel riportare in maniera esatta alcuni versi della *cançó*, presenta due casi di *omissio ex homeoteleuto*, che si rilevano anche nella trascrizione di Capmany, ma non nel testo raccolto da Briz:

> — No's fassau monjeta, no, [Briz: no's fassáu monjeta encara]
> [Briz: no's fassáu monjeta, no] que foreu malaguanyada;

e poi ancora, nell'epilogo:

> Veuse aquí un anellet d'or - [Briz: del dia que 'ns esposarem,
> [Briz: veuse aquí una trena d'or -] del dia que 'ns embarcarem.

L'Empremta del mite en la literatura.indd 263 7/11/18 13:28

Trattandosi di un tipo di corruttela poligenetica, i due guasti possono essere attribuiti al fatto che Gual e Capmany, rifacendosi al testo di Briz, siano incorsi indipendentemente nello stesso errore. Ciò, comunque, inclina a pensare che entrambi si siano effettivamente rifatti alla versione di Briz, nella cui trascrizione gli ottosillabi si presentano appaiati, circostanza che avrebbe facilitato il *saut du même au même*.

Si rileva, inoltre, anche un altro caso di omissione, stavolta attestato dalla drammatizzazione di Gual, rispetto alle redazioni trasmesse da Briz e da Capmany:

> Briz: Alça 'ls ulls y véu la mar — [veu venir la mar brugenta] [*sic*]
> Capmany: Alça'ls ulls u veu la mar / [veu venir la mar brusenta]

Nel testo, l'ottosillabo «veu venir la mar brusenta» può essere stato omesso per errore, a causa della sequenza anaforica in cui il verso compare, struttura che potrebbe aver favorito il guasto. Tuttavia, potrebbe trattarsi anche di un'omissione volontaria da parte di Gual: il passo non è del tutto chiaro e non si capisce bene a cosa rimandino le espressioni «la mar brugenta» [*sic*] e «la mar brusenta»; a ciò si aggiunge che una versione ancora più sintetica della canzone di Blancaflor, raccolta da Milà i Fontanals[8] (1882: 153-154), riporta in questo punto la lezione «veu venir la mar lluenta», che pare un tentativo di emendamento di un passo dubbio (non è dato sapere se dello stesso Milà i Fontanals, dell'antigrafo cui questi si è rifatto o della tradizione orale), che potrebbe addirittura nascondere un errore d'"archetipo', con tutte le cautele del caso nell'uso del concetto citato per questo genere di tradizioni narrative che nascono e si sviluppano per lungo tempo nell'oralità. Comunque sia, Gual potrebbe essere stato indotto in errore e aver omesso un ottosillabo a causa della struttura anaforica del passo; oppure potrebbe aver deciso deliberatamente di eliminare un verso poco comprensibile.

8. Nell'opera, Milà i Fontanals offre una classificazione cronologica delle *cançons populars* catalane: ss. XIV-XV epoca dei giullari, ss. XVI-XVIII epoca di influenza del *romancero* castigliano, ss. XVIII-XIX epoca eminentemente popolare. Le modalità di classificazione sono variabili, data la natura sfuggente e poliedrica di questi materiali (si pensi ad esempio al criterio tematico).

L'Empremta del mite en la literatura.indd 264 7/11/18 13:28

La trascrizione di Capmany però presenta anche alcune integrazioni: sei ottosillabi finali che non compaiono nella redazione di Briz, nonostante nelle pagine preliminari della prima serie del *Cançoner popular*, pubblicata nel 1903 («Quatre mots de lletra») il folclorista affermi di essersi rifatto alla versione tramandata dalle *Cansons de la terra*. Capmany, dunque, deve aver assunto questi versi da un altro modello o piuttosto li avrà aggiunti in modo autonomo e creativo; due di questi ottosillabi sono ripresi da Gual nella sua *Blancaflor*;

Capmany: Ella, quan veu son marit,
Capmany: als seus peus s'agenollava.

E ancora, verso l'epilogo:

Capmany/Gual: Se daren tant fort abraç
Capmany/Gual: Que d'alegria ploraven.
Capmany: Se giren deçà y dallà:
Capmany: els rosers aponcellaven,
Capmany: floria lo romaní,
Capmany: l'atmetller tot blanch estava.

4. *Blancaflor*: dall'ipotesto popolare all'ipertesto di Gual

I meccanismi specifici e le caratteristiche peculiari della drammatizzazione di Gual possono essere illustrate a partire da alcune categorie macroscopiche: innanzitutto, egli si ispira a una canzone popolare trasmessa oralmente nella fase originaria e solo in un secondo momento fissata per iscritto e pubblicata, grazie all'attività di documentazione di figure quali Aguiló, Milà i Fontanals, Briz e Capmany; questa particolare modalità evolutiva comporta inevitabilmente un'elaborazione sistematica e costante del filone tradizionale primitivo, che converge con un altro fenomeno, rilevabile in ogni epoca e in ogni latitudine e che consiste nell'interesse di autori colti per la produzione popolare, i quali la assumono e la imitano, ricreandone i contenuti i tratti precipui.

In questo caso poi la canzone popolare viene trasposta per la scena e si configura quindi come adattamento transmediale e trangenerico dei materiali assunti, tendenza affermatasi in epoca modernista (Batlle 1998: 363-402) e che lo stesso Gual riprende in questo esempio di

L'Empremta del mite en la literatura.indd 265 7/11/18 13:28

adattamento teatrale. Così, nel rapporto tra ipotesto e ipertesto, alcuni elementi mantengono una netta centralità, come ad esempio l'importanza scontata del canto e della musica, anche se adesso non si tratta più della modulazione spontanea espressa dal popolo, ma di una canzone con partitura e accompagnamento musicale, la cui conduzione è affidata a un direttore d'orchestra (Enric Granados, nel caso di *Blancaflor*) e ai musicisti che integrano quest'ultima.

Naturalmente, l'approdo dell'ipertesto alla dimensione scenica, implica l'introduzione di una serie di elementi nuovi, a livello tanto performativo quanto testuale. Circa i primi, nella drammatizzazione giocano un ruolo chiave alcuni aspetti centrali dello spettacolo teatrale, come la presenza degli attori, la gestualità e la mimica, la scenografia, gli abiti di scena, gli effetti audio-visivi (uso del suono, effetti prospettici studiati, ecc.) e l'illuminotecnica. A livello testuale, l'essenzialità della canzone popolare viene arricchita e trasformata da altre componenti, quali la presenza di didascalie e di indicazioni di scena, l'ampliamento di alcune parti della linea di sviluppo narratologico originale, la creazione e l'inserimento di tratti nuovi —sia sostanziali che accessori—, comunque indispensabili per l'evocazione teatrale di un determinato contesto, seppure connotato in senso simbolico. Ad esempio, per evocare la dimensione rurale, agreste o genericamente naturale, Gual inserisce in apertura una didascalia che riporta indicazioni ben precise:

> Al començar completament [Blancaflor, n.d.r.] sola. Se sent llunyana la cansó de Blancaflor [...]. Poch a poch s'apropa la cansó fins que passan tots cantantla per la escena el grupo de pagesos del dia [...]. Van carregats d'eynes, cistells ab menjar y saques vuides. Passan poch a poch tot cantant, y al temps que diu el xicot a la xicota jove que va més endavant [...] (Gual 1904: XI).

Queste indicazioni contestualizzano l'ipertesto: in scena compare una figura che il pubblico intuisce possa essere la protagonista, come verrà poi confermato; sfila un gruppo di contadini che si recano al lavoro nei campi, apparizione che traccia il perimetro ideale dell'ambientazione e si ricollega alla matrice popolare e tradizionale della canzone; viene inserita la schermaglia amorosa tra due giovani, che evoca l'elemento sentimentale, il gioco della seduzione, l'attrazione alternata al rifiuto. Insomma, già dalla prima didascalia, l'autore introduce in modo indiretto alcuni dei tratti costitutivi della drammatizzazione. E ancora più oltre:

L'Empremta del mite en la literatura.indd 266 7/11/18 13:28

> Ha desaparescut [il gruppo di contadini]. La escena queda completament sola, y al temps que la cansó's pert se transforma tot d'un modo molt suau [...]. Sota l'arbre de la menta apareix Blancaflor una mica apartada de ses companyes, tot brodant trista. [...] La cansó encare se sent moltíssim lluny fins a pérdres, al temps que Blancaflor diu [...] (Gual 1904: XII).

Cui segue la prima battuta della protagonista. Così, la comparsata esordiale del gruppo di *pagesos*, dalla chiara funzione evocatrice e simbolicamente contestualizzante, lascia il passo ad altri dettagli che precisano poco a poco la scena, l'ambientazione e il contesto della vicenda, alludendo inoltre agli antecedenti: Blancaflor, con aria afflitta, sta in disparte rispetto alle compagne e ricama pensierosa; finalmente, la giovane si rivolge all'albero e introduce il tema della separazione dall'amato. Tuttavia, saranno le compagne a fornire le coordinate della situazione (la partenza del protagonista e dunque la sua assenza che addolora Blancaflor, i sette anni di attesa del suo ritorno, ecc.) e a narrare gli antecedenti della vicenda.

La drammatizzazione poi si concentra sul distacco dei due innamorati, sulla lunga attesa, con l'indicazione precisa della durata della separazione, e sul dolore che affligge la protagonista, tratto fondamentale della tradizione e delle varie attestazioni che la trasmettono: è questo l'aspetto principalmente enfatizzato dall'ipertesto rispetto all'ipotesto. La prospettiva, l'atmosfera evocata e in cui il pubblico viene calato ora è assolutamente emotiva, si concentra sui sentimenti della giovane e sul confronto tra le sue sensazioni (la nostalgia profonda) e il desiderio delle due compagne in scena di provare le stesse emozioni, aspetto che attiva un paragone tra il sentimento provato e quello agognato, cioè tra l'esperienza e l'anelito. È evidente che all'inizio la vicenda viene stilizzata per esprimere la quintessenza della passione, che in questo caso si concretizza nella penosa sopportazione della lontananza e della nostalgia, su cui le due osservatrici esterne riflettono incuriosite. Tutta la parte centrale della *peça* ruota attorno allo studio delle emozioni e dei sentimenti dei personaggi in scena, tanto della protagonista come delle figure secondarie, sviluppato attraverso il dialogo tra Blancaflor e le sue due compagne, fino a sfociare nella riflessione sulla *enyorança* per una persona amata scomparsa, che non potrà fare ritorno dalla morte, oppure per un amante lontano ma che si può ancora sperare che ricompaia.

Quindi, si alza una brezza marina, che richiama alla mente di Blan-

L'Empremta del mite en la literatura.indd 267 7/11/18 13:28

caflor il ritorno dal mare dell'amato: ancora una volta, è sulle sensazioni —addirittura sulle percezioni fisiche— e sulle emozioni che esse suscitano, che si basa lo sviluppo narrativo dell'opera. L'evento preconizzato dallo spirare della brezza prende forma sulla scena: si intravedono delle navi all'orizzonte, una approda e scende a terra un uomo. È il marito di Blancaflor, il quale però non si fa riconoscere subito e approfitta dell'incertezza della situazione per mettere alla prova la moglie, ispirando sentimenti discordanti, tanto in Blancaflor quanto in sé stesso, su cui poi esprimerà una serie di riflessioni, che concretizzano un preciso stato d'animo e la natura profondamente emotiva dell'episodio. Ancora una volta, tutto ruota attorno all'evocazione sensoriale e sentimentale e alla successiva riflessione sulle emozioni e sulle passioni che emergono o riemergono.

Si giunge, così, all'agnizione finale e l'ambientazione si ripresenta come all'inizio (l'albero di menta, ecc.). Stavolta, però, l'atmosfera è completamente diversa, dopo l'avvenuto ricongiungimento degli amanti, amplificata ancora una volta dall'esplosione dei sentimenti.

In lontananza, si ode di nuovo la canzone di Blancaflor, utilizzata come *leitmotiv* grazie al quale il pubblico sarà incoraggiato a tornare mentalmente ed emotivamente alla situazione dell'esordio, stavolta però connotata in senso positivo, per cui l'incontenibile gioia del finale si contrappone alla cupa gravità dell'inizio. Il cerchio si chiude, come sottolineano l'allestimento della scenografia, il richiamo percettivo rappresentato dal filo conduttore musicale, lo sviluppo conclusivo dell'azione drammatica con la ricomparsa in scena del gruppo di *pagesos* della prima scena, l'evocazione della durata cronologica dell'avvenimento inscenato che coincide con una giornata di lavoro nei campi del gruppo di contadini che fanno ritorno a casa. I due protagonisti, abbracciati, si allontanano lentamente e la didascalia recita:

> Mentre van caminant, la cansó, que aquest cop ve del costat oposat, va acostantse poch a poch. Al mateix temps, la escena s'amboyra pausadament, y com més s'acosta la cansó més se confon tot (Gual 1904: XXXIII).

Finché:

> Desapareixen. La cansó ja quasi es a la escena, que de mica en mica pren el mateix aspecte del comensament, però ab llum de clar de lluna. Transformada qu'està aixis passa el grup, compost dels mateixos pagesos

L'Empremta del mite en la literatura.indd 268 7/11/18 13:28

> del principi, [...] carregats d'herba y algun sach ple, que es vegi que tornan del trevall. Passan cantant les estrofes que s'indican [...] (Gual 1904: XXXIV).

La scena presenta di nuovo, ma in modo rovesciato, ciò che era apparso nell'esordio, e l'ambientazione e le impressioni che essa suscita adesso sono riproposte in termini positivi: se prima le sensazioni e i sentimenti provati dai personaggi erano negativi, angosciati e pervasi dal dolore e dalla nostalgia, ora gli elementi che ripropongono la situazione iniziale appaiono ribaltati, secondo un meccanismo chiastico, dopo il momento algido della drammatizzazione rappresentato dall'agnizione e dal ricongiungimento degli amanti. Il legame con la tradizione in cui è nata la *cançó* originaria e il suo messaggio costituiscono in questo punto della rappresentazione un motivo su cui l'autore insiste in modo decisivo, servendosi dell'ambientazione agreste e rurale, delle figure dei *pagesos* e delle loro attività, evocate sfruttando persino gli oggetti scenici che questi personaggi di contorno (ma fondamentali) portano con sé.

Vi sono, però, altri aspetti chiave della drammatizzazione, identificati dalle aggiunte e dagli ampliamenti testuali dell'adattamento. Dal punto di vista del testo, la *Blancaflor* di Gual assume lo sviluppo narrativo del motivo folclorico, così come si cristallizza nella versione scritta della *canço* cui egli si rifà. Tuttavia, il drammaturgo, come si è visto, integra nella *peça* anche alcune citazioni testuali della canzone popolare, riportandone alcuni versi in modo esatto, contrassegnandoli talvolta con un asterisco per segnalare il debito nei confronti della tradizione. Si tratta di passi che ripropongono i momenti salienti dell'articolazione interna della leggenda. Gual costruisce il suo ipertesto attorno a questi versi assunti dall'ipotesto, integrandovi aspetti nuovi, enfatizzando tratti già presenti nel modello e concretizzando la convergenza col motivo folclorico della moglie leale messa alla prova dal marito (il tema della prova d'amore: si pensi a un esempio paradigmatico, come la storia Walter e Griselda).

L'elaborazione testuale, come è ovvio, rivela molto sull'operazione portata a termine dall'autore con la sua drammatizzazione e sulla costruzione di questo breve testo teatrale. Di fatto, gli elementi che permettono l'agnizione finale sono inseriti nell'esordio, in modo da costi-

L'Empremta del mite en la literatura.indd 269 7/11/18 13:28

tuire una sorta di richiamo per lo spettatore. È ciò che accade, per esempio, con il riferimento all'anello d'oro e alla treccia, che nella canzone popolare compaiono solo nel finale. Allo stesso modo, l'indicazione della durata della separazione degli amanti (sette anni) viene anticipata e iterata con insistenza all'inizio della rappresentazione, per enfatizzare il tema dell'attesa e amplificare in questo modo l'espressione dello stato emotivo dei personaggi che popolano la scena e —fino a un certo punto— l'extra-scena (come nel caso dell'amato, assente all'inizio ma che farà la sua comparsa in un secondo momento).

Quando il testo si avvia verso l'epilogo, compare un tratto che manca sia nella versione raccolta da Briz sia in quella di Capmany: tra gli oggetti mostrati per attivare il meccanismo dell'agnizione, il testo di Gual cita anche *un ris d'or* di capelli dell'amato assente, lasciato in pegno prima della partenza assieme all'anello d'oro e alla treccia di capelli di Blancaflor.

Per quanto riguarda altre aggiunte e integrazioni con le quali l'autore amplifica e sviluppa gli elementi originari della canzone popolare, questi possono essere classificati in tipologie di intervento diverse. Per esempio, alcune modifiche di tipo formale sono indotte dal passaggio dalle parti di narrazione impersonale tipiche della canzone popolare al dialogo, tipico della struttura della drammatizzazione. Vi sono poi inserti frutto della creatività di Gual, dovuti alla necessità di illustrare gli antecedenti della vicenda, il tempo trascorso nell'attesa, la connotazione emotiva e sentimentale dei personaggi, resa attraverso la descrizione dello stato d'animo di ciascuno di essi. Tutto ciò evidentemente non faceva parte della dimensione della canzone popolare, la cui intensa essenzialità è uno dei tratti distintivi di questo genere di produzione.

5 Conclusioni

Che genere di letteratura di secondo grado concretizza dunque la *Blancaflor. Cançó popular* di Adrià Gual? Si direbbe quello dell'operazione trasformativa, realizzata attraverso una trasformazione semplice o diretta, che trascende il tipo generico cui si ispira (dalla *cançó popular* alla sua drammatizzazione, concepita tuttavia per il canto e per l'accompagnamento musicale). Non si tratta, dunque, di imitazione, scelta che implicherebbe la costituzione preliminare di un modello di competenza generica (Genette 1982: 8-9), ma di una riscrittura, di

L'Empremta del mite en la literatura.indd 270 7/11/18 13:28

una ricreazione impregnata delle istanze artistico-culturali e persino storiche e socio-politiche del contesto in cui essa nasce, sia da una prospettiva locale (il *Modernisme* catalano) sia da una prospettiva globale (i diversi Modernismi europei dell'epoca). In questo caso, inoltre, ci si trova di fronte a un'ipertestualità dichiarata attraverso vari elementi paratetuali, a partire dal più pregnante, come dimostra la scelta del titolo che cita sia la canzone popolare drammatizzata sia il genere in cui l'originale si inscrive, per proseguire con gli altri paratesti che accompagnano l'edizione del 1904, come le pagine preliminari che Gual indirizza a Josep Carner (Gual 1904: III-VI) e la «Conferencia curta servint de prólech» (Gual 1904: VII-IX). In quanto drammatizzazione, poi, l'opera costituisce un caso evidente di transmodalizzazione intermodale (Genette: 334-339), che, come accade di solito e come si è visto anche in questo caso, si combina con l'amplificazione di alcuni elementi dell'ipotesto ritenuti strategici dall'autore dell'ipertesto, ed è caratterizzata dall'inquadramento cronologico in un lasso di tempo breve (la giornata lavorativa dei *pagesos* che fanno la loro comparsa in scena all'inizio e alla fine della rappresentazione) e dalla trasposizione del discorso indiretto in stile diretto.

La *Blancaflor* di Gual, dunque, concretizza una tipologia ipertestuale ricca di spunti preziosi per capire la temperie culturale dell'epoca in cui è stata composta, le motivazioni che hanno portato alla sua redazione, le scelte estetiche riflesso dei presupposti artistici —ma non solo— tipici del contesto in cui la *peça* ha visto la luce. Da questo punto di vista, si rivelano centrali alcuni aspetti, quali la volontà di recupero della tradizione linguistica e culturale catalana, del lascito e della ricca produzione popolare di questo ambito, in una fase specifica del suo sviluppo socio-politico e storico-culturale. Rivestono, poi, capitale importanza tutta una serie di fattori sperimentali, riflesso di un preciso momento storico, primo fra tutti la predilezione del teatro modernista per l'adattamento drammaturgico della *cançó popular*. Questi tratti, però, si innestano e convergono con dinamiche culturali atemporali, presenti in ogni epoca e in ogni latitudine: mi riferisco a tutti quei meccanismi archetipici di elaborazione e rielaborazione di un patrimonio universale che ogni cultura e ogni popolo attiva e che identificano una linea di sviluppo antropologico e identitario prolungatosi nel corso dei secoli. Tutto questo però rimanda anche a specifiche prassi compositive che da sempre hanno caratterizzato ogni cultura, identificabili nel rapporto più o meno stretto fra tradizione popolare e

L'Empremta del mite en la literatura.indd 271 7/11/18 13:28

produzione colta e nel periodico intensificarsi o allentarsi di questo legame. Così, anche nel *Modernisme* catalano si rileva una spinta molto forte alla coesione di queste due dimensioni —quella popolare e quella colta—, determinata anche da fattori storici e socio-politici oltre che artistico-culturali, spinta che costituisce un elemento chiave per la salvaguardia, la ridefinizione e l'affermazione di un preciso profilo identitario. Questo fenomeno, tuttavia, si inserisce in modo armonioso sia in una linea di sviluppo etno-antropologico (cioè, le istanze e le manifestazioni archetipiche cui si alludeva parlando dei motivi folclorici e della loro evoluzione), sia in un più ampio contesto culturale europeo, che trascende la dimensione nazionale (i vari e diversificati Modernismi coevi), a dimostrazione dell'impulso potente della cultura catalana —in ogni sua espressione— a ricollocarsi nell'ambito e nei circuiti internazionali.

È per questo che opere come la *Blancaflor* di Adrià Gual offrono un punto di osservazione privilegiato, perché si rivelano e si confermano elementi preziosi per indagare questo genere di fenomeni, di grande rilevanza sia all'interno della dimensione nazionale sia per il suo inserimento a pieno titolo nella dimensione transnazionale, imprescindibile per comprendere lo sviluppo di tendenze artistico-culturali ma anche storiche e socio-politiche che costituiscono il contesto generale in cui l'identità locale incontra e si fonde con l'afflato globale che coinvolge e avvolge tutto e tutti.

Bibliografia citata

Aguiló i Fuster, M. (1893), *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques*, Barcelona, Verdaguer.

Alió, F. (1891), *Cançons populars catalanes*, Barcelona, Joan Bta. Pujol & Cia.

Aarne, A. (1910), *The Types of the Folktale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Aarne, A. / Thompson, S. (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 6 vol., <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm> [consultato il 12.02.2018].

— (1961), *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Ayats, J. (2001), «El sorgiment de la cançó popular», dins X. Aviñoa (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, VI, Barcelona, Edicions 62, 1999-2004, 6 vol., p. 12-113.

L'Empremta del mite en la literatura.indd 272 7/11/18 13:28

Batlle i Jordà, C. (1998), *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*, tesi doctoral dirigida per J. Castellanos i Vila, Barcelona, UAB.
Briz, F. P. (1867), *Cansons de la terra: cants populars catalans*, II, Barcelona, Fernando Roca, 1866-1877, 5 vol.
Capmany, A. (2011), *Cançoner popular*, presentació i estudi de M. A. Capmany, J. Vidal i Alcover, J. Ayats, Barcelona, Base.
Cerdà Surroca, M. À. (1993), *Mites del Modernisme a Catalunya*, Lleida, Pagès Editors.
Eigeldinger, M. (1987), *Mythologie et intertextualité*, Ginebra, Slatkine.
Espinosa, A. M. (2009), *Cuentos populares recogidos de la tradición de España*, introducción y revisión de L. Díaz Viana y S. Asensio Llamas, Madrid, CSIC.
Fàbregas, X. (1982), *Teatre modernista*, Barcelona, Edicions 62.
Genette, G. (1982), *Palinsesti*, Torino, Einaudi.
Gual, A. (1904), *Blancaflor. Cant popular armonisat per la escena*, Barcelona, Edició Catalunya.
Herrero Cecilia, J. (2006), «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 2, p. 58-76.
Herrero Cecilia, J. et al. (eds.) (2008), *Reescritura de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha
Huet-Brichard, M.-C. (2001), *Littérature et Mythe*, París, Hachette.
Lara Rallo, C. (2007), *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, *Analecta Malacitana*, Anejo LXIII, Universidad de Málaga.
Lorenzo Vélez, A. (1983), «Blancaflor la hija del diablo (notas sobre un cuento maravilloso español)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/blancaflor-la-hija-del-diablo-notas-sobre-un-cuento-maravilloso-espanol/html/> [consultato il 28.04.2018].
Martínez-Falero, L. (2013), «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», *Signa*, 22, p. 481-496.
Milà i Fontanals, M. (1882), *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, segunda edición refundida y aumentada, Barcelona, Verdaguer.
Orazi, V. (1999), «Introduzione», in *"Història de la filla del rei d'Hungria" e altri racconti catalani tardomedievali*, studio folclorico ed edizione critica a cura di V. Orazi, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, p. 11-28.
— (2000), «*Die verfolgte Frau*: per l'analisi semiologica di un motivo folclorico e delle sue derivazioni medievali (con speciale attenzione all'ambito catalano)», *Estudis Romànics*, 22, 2000, p. 101-138.
— (2000), «Introduzione», in *Storie di virtù insidiata*, a cura di V. Orazi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 7-46.
Oriol, C. / Pujol, J. M. (2008), *Index of Catalan Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Rialland, I. (2005) «Mythe et hypertextualité», *Fabula. La recherche en littérature*, p. 1-6. <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B> [consultato il 22.02.2018].

Rodríguez Almodóvar, A. (1982), *Los cuentos maravillosos españoles*, Barcelona, Crítica.

— (1984), «A propósito de Medea y Blancaflor», Conferencia dictada en el Curso de Literatura Fantástica organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Sevilla en septiembre de 1984, publicada en *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004, < https://web.archive.org/web/20100729104656/http://weblitoral.com/estudios/a-proposito-de-blancaflor> [consultato il 18.03.2018].

Samoyault, T. (2001), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, París, Nathan.

Uther, H. J. (2004), *The Types of the International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of* A. Aarne and S. Thompson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, <http://www.mftd.org/index.php?action=atu> [consultato il 23.02.2018].

L'Empremta del mite en la literatura.indd 274 7/11/18 13:28