

COCOZZELLA, Peter: *Text, Translation, and Critical Interpretation of Joan Roís de Corella's Tragèdia de Caldesa, a Fifteenth-Century Spanish Tragedy of Gender Reversal. The Woman Dominates and Seduces Her Lover*, Lewiston-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2012.

ANNAMARIA ANNICCHIARICO

Università Roma Tre, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere  
 annamaria.annicchiarico@uniroma3.it

Il volume consta di una «Introduction», di una discussione articolata in sei capitoli, di una sintesi finale, di una «Appendix» contenente la traduzione in inglese della *Tragèdia de Caldesa*, di tre illustrazioni, della bibliografia, di un indice di nomi e argomenti.

L'Autore propone un approccio alla *Tragèdia* che vuole porsi nel segno della discontinuità rispetto a quanto di essa si è detto negli ultimi decenni, dal momento che, a suo avviso, finora nessuno si è chiesto se nell'opera più nota e più studiata di Corella sia rintracciabile la fisionomia di un testo «suitable for the stage» (p. XV). Quindi, mettendo in discussione quello che è stato l'orientamento critico corrente degli ultimi decenni («The most authoritative critics do not regard it as suitable for the stage», p. XV), l'Autore intende dimostrare come, alla luce della definizione di *tragedia* formulata da Isidoro di Siviglia (*Etymologiarum Libri*), il testo corelliano traduca «into a full-fledged spectacle a deft articulation of monologue with a show of pantomime» (p. XV).

Col proposito di tentare una lettura *psychological* della *Tragèdia* (p. 2), l'Autore isola nel primo capitolo («The World as a Dark Chamber») alcuni spunti tematici comuni ad essa, segnatamente per quel che riguarda la rappresentazione dell'amante chiuso in una camera oscura, e ad alcuni campioni letterari di inferni e prigioni allegorici: una breve incursione nell'ambito degli aldilà erotici, il cui obiettivo è provare come Corella pervenga alla «creation of a text of loneliness that evokes, ultimately, a suggestive notion of spatiality. The result, then, is the fashioning of a psychic space as a "local habitation", or, to use a Hispanic term, a *vivencia* of the suffering lover» (p. 2).

Sulla stessa lunghezza d'onda si pone l'analisi svolta nel II capitolo («Ausiàs March's Legacy»), la cui idea portante è che: «in the tradition of the *infiernos* Corella develops the spatiality of the dark chamber and presents it as a synecdoche of "innerness", a condition of hopeless immanence, acute distress, keen suffering, and overwhelming sorrow» (p. 53). Autori (e testi) presi come punto di riferimento immediato: Francesc Moner (*La noche*) e *Comendador Escrivá* (*Querella ante el Dios de Amor*), «who distinguished themselves within that community for their insistent probing into the "erotic" Hell.» (p. 3). Obiettivo della discussione è mostrare come Corella risulti, proprio sul piano dell'elaborazione dello spazio psichico, «one of the most inventive members of March's textual community» (p. 53); e ciò dal momento che «A comparison between Corella's *Tragèdia* and the other

two works —one by Escrivá one by Moner— which, as we have seen, fall within the radius of Ausiàs March's influence, confirms the hypothesis, formulated above, concerning Corella's text of immanence. This means that *Tragèdia* as well as *La noche* and *Querella* remain well within the realm of Ausiàs March's creativity and do not deviate from the dialectic that March establishes between solitude and subjectivity. It is safe to reach a conclusion, especially relevant for our present discussion, that Corella's primary concern —at least in the *Tragèdia*— is not moralistic, but, rather, psychological and existential» (p. 57). Tale ottica infatti, porta l'Autore a prendere posizione rispetto a una lettura «morale» della *Tragèdia*, che porrebbe quest'ultima, *mutatis mutandis*, sullo stesso piano delle favole mitologiche corelliane, e a ritenere inadeguata la linea interpretativa corrente, con specifico riferimento a Cingolani (e Martos): «What Corella creates [...] is a text of immanence, which does not sit well with the mechanics of distancing and displacement that figure prominently, as we have just seen, in Cingolani's criticism» (p. 63), in nome di quello che secondo l'Autore è «the psychological rather than moralistic tenor of Corella's esthetic» (p. 183).

I capitoli terzo («Narcissus Revisited») e quarto («Aspects of Self-Fashioning») mettono in luce la drammatizzazione del contrasto tra un protagonista maschile totalmente ripiegato su stesso, e in crisi d'identità, e una controparte femminile «self-fashioned and self-possessed to the extent of a radical commitment to transgressive behavior» (p. 183). Punto di partenza è l'ipotesi che «what is at issue in *Tragèdia de Caldesa* is neither the indeterminacy in Caldesa's behavior nor the innuendo as to inconstancy of her character but, rather, the instability of the male protagonist's sense of selfhood» (p. 80); e, di fatto, in queste pagine l'Autore evidenzia aspetti della *Tragèdia* che ritiene a tutt'oggi sfuggiti: fondamentale, i risvolti del ruolo di Caldesa e del suo *modus operandi* (p. 5). Caldesa, audace e risoluta (p. 5), è la protagonista di un episodio che, soprattutto per come si configura il momento chiave, secondo l'Autore non ha nulla di accidentale: «The entire episode has been staged by the lady in the implementation of her own self-fashioning» (p. 5). Di conseguenza, se nella *Tragèdia* vige l'indeterminatezza, questa non riguarda tanto il profilo di lei, quanto quello di lui (p. 80): un io maschile che guarda nell'inferno della psiche ed esibisce «two concomitant narcissistic symptoms of the lover's malady —namely: on the one hand, the extreme state of self-engrossment, and, on the other hand, the inordinate fixation on the lady, who, not unlike the nymph perceived in the fountain, turns out to be a phantom apparition, a figment of the lover's imagination» (p. 70). In sostanza, l'approccio «psicologico» porta Cocozzella a suggerire che «In true Lacanian fashion, Caldesa clearly emulates the exemplary women adduced by Lindheim... Not unlike Dido, Phillis, and Ariadne, Corella's formidable personage manages «to manipulate the narcissism of masculine desire to their own advantage» (p. 97).

Il V capitolo («The Text of Visualizing») è dedicato all'analisi della scena cruciale, quella di Caldesa colta in flagrante col rivale; scena che, secondo l'Autore, s'istituisce a nucleo germinativo della «tragedia» ed è «conceived in a quasi-

photographic mode and contemplated obsessively in an ekphrastic manner» (p. 183). Il nocciolo di quanto Cocozzella osserva circa tale scena, evocando il concetto di *imago agens*, e, sulla scorta di quest'ultimo, richiamando alla memoria il celebre episodio del *Tirant lo Blanch* (cap. 283), è, a ben vedere, il seguente: «The protagonist catches a glimpse of a scene [...]. By the shocking effect it produces on the beholder the image functions actually as one of those *imagines agentes* [...] that precipitates a morbid, self-commiserating meditation, steeped in sorrow and profuse lamentation» (ps.133-134).

Il sesto ed ultimo capitolo («Dramatics and Theatricality») si pone come banco di prova di una riflessione che dovrebbe raccogliere il senso di tutta la monografia. Cocozzella riprende l'interrogativo che ha richiamato ripetutamente l'attenzione degli studiosi: perché «tragedia»? che senso dare al termine? A riguardo, l'Autore dichiara di rifarsi al ben noto volume di H.A. Kelly (1993) e di voler ancorare la propria interpretazione del testo alla nozione isidoriana di «tragedia»: in pratica, si prefigge di dimostrare, richiamandosi a Kelly, come la *Tragèdia de Caldesa* sia una «Isidorian tragedy» (p. 7).

Due campioni letterari iberici, che nel titolo recano la stessa indicazione di «genere» (*Tragedia de la insigne reina doña Isabel* di Don Pedro, Condestable de Portugal, e *Tragèdia ordenada per Mossèn Gras*, p. 153), offrono a Cocozzella l'appiglio per ritenere che Corella, insieme a una manciata di autori contemporanei castigliani e catalani, rientri nel novero dei rappresentanti di una tradizione drammaturgica plurisecolare le cui radici egli rintraccerebbe in alcuni passaggi degli *Etymologiarum Libri* di Isidoro di Siviglia (p. 8) e non nella *Poetica* di Aristotele, «a source commonly associated with the definition of tragedy» (p. 8).

Di conseguenza, Cocozzella ascrive alla sua lettura, «isidoriana», della *Tragèdia* tratti di innovatività rispetto a quanto è stato detto sull'opera finora nel quadro d'interpretazioni, a suo avviso, condizionate e penalizzate dal voler ricondurre la nozione di «tragedia», da cui Corella presumibilmente parte, al *De Vulgari eloquentia* (II.IV) e alla *Epistola a Cangrande* (X).

In concreto, i tratti della *Tragèdia* che Cocozzella ritiene «isidorianamente» distintivi sono la raffigurazione del teatro, con la cabina sulla scena, e il poeta che, stando in essa, declama i suoi versi, mentre gli attori muti mimano quanto egli va narrando. Tale infatti la sua tesi: «Kelly [...] cogently argues that Corella's dramaturgy fits within a tradition that stems not from the prevailing Aristotelian ideology but, rather, from the rough-and-ready definition of tragedy proposed in the influential encyclopedia by Isidore of Seville» (ps. 184-185). In base a ciò, le componenti strutturali della *Tragèdia* in cui Cocozzella ravvisa una «ingenious adaptation of the Isidorian idea of a theater» consistono in: «a) a stage that features not only the ordinary open platform but also an enclosed dark place; b) the prevailing tone of lamentation that informs the discourse of the male protagonist detained in the dark room; c) the presentation of the monologue through the one and only speaker, the first-person narrator [...]; d) [...] the narrative, which is embedded in the monologue of the auctorial persona and

channeled, for the most part, through a voice-over; [...] the mime, which is enacted by Caldesa and her cohorts outside the dark chamber» (p.185).

In sostanza l'idea di fondo dell'Autore è che quella di Caldesa sia una tragedia di fatto dotata dei presupposti per essere rappresentabile, anche se non è possibile provare se effettivamente fu mai rappresentata: «in this monograph I have proposed an actual stage, described in detail, for Corella's *Tragèdia* and devised a step-by-step illustration of how the plot unfolds through the correlation of voiced-over narration and mimed action. I should hope that [...] this monograph has made a respectable case for the inherent theatricality of Corella's Isidorian tragedy» (p. 186).

In ogni caso, pur richiamandosi sistematicamente al testo di H.A. Kelly, l'Autore non nasconde quali siano le osservazioni conclusive dello stesso Kelly sulla teoria e prassi della tragedia nella penisola iberica: «Toward the end of his book-length study Kelly states that the tragedies composed in Spain in the fifteenth century "were of quite different forms"», rendendosi perfettamente conto che: «This declaration echoes the one Kelly proffers a few pages earlier apropos of a quality that Corella's composition shares with don Pedro's and Mossèn Gras's pieces. Kelly confides that the three compositions must be considered *sui generis*» (p. 167).

A riguardo, mi permetto di osservare che le valutazioni di Kelly sulla *Tragèdia de Caldesa*, non a caso analizzata congiuntamente alla *Tragedia de la insigne reina doña Isabel* di Don Pedro e la *Tragèdia de Lancelot* di Mossèn Gras, sono perfettamente in linea con tutta la ricostruzione fatta dallo studioso del concetto di tragedia e del senso del tragico nel Medioevo: un assieme di «confused traditions» (KELLY 1993: 220), appunto, che si è prodotto a partire dalle *Etymologiae* di Isidoro, le quali, a loro volta compendiano idee e nozioni di antica origine.

Anzi, in merito a ciò, ci soccorre lo stesso Kelly nel momento in cui riflette sul senso che Corella sembra dare al termine «tragedia»: «Corella composed a number of narratives of classical disasters, mainly derived from Ovid, which one might expect to be associated with tragedy» (p. 213), un attimo dopo menzionando il *Plant dolorós de la reina Ècuba*, *La Istòria de Leànder y Hero*, *la Lamentació de Biblis*, le «lamentazioni» di Mirra, Narciso e Tisbe, *la Letra fengida* di Achille, *il Parlament o col·lació*. Di più, Kelly osserva, al contempo, che ne *Lo Jobí de Paris* il lemma «would seem to signify not a history of disaster, but rather a style of lamenting over disaster —therefore, to answer our question posed above, a lyric rather than a narrative genre» (p. 215).

In realtà, la linea interpretativa di Kelly, cui la discussione di Cocozzella si appiglia, non appare incongruente con quello che intendeva M. de Riquer quando affermava «és possible que Corella el triés [il termine *tragèdia*] en atenció a determinades idees preceptives del seu temps *relacionades* [corsivo mio] o derivades amb aquella tan coneguda definició de Dante, a la seva epístola a Cangrande della Scala...» (RIQUER 1964: 294). Kelly, peraltro, non esita a parteggiare per la tesi secondo cui «the *Epistle to Cangrande* [...] is not by Dante» (KELLY 1993: 144).

L'Autore, inoltre, riconducendo agli assunti di Riquer un mio passaggio, afferma: «In the same breath, Annicchiarico denies for Corella's *tragèdia* the suitability for an actual performance on stage. Annicchiarico simply does not see any interest on the part of Corella for the *mise en scène*» (p.152). In verità, ribadire come anche io ebbi modo di fare (ANNICCHIARICO 1991-1992: 59-62), che all'altezza cronologica del sec. XV aveva corso un'idea di tragedia ancora legata alla cultura medievale e alle sue confuse e/o fantasiose ricostruzioni della scena teatrale e dello svolgimento dell'azione drammatica, non significa negare l'eventualità di possibili rappresentazioni: il passaggio citato non si riferisce a Corella in quanto tale, ma al possibile persistere, nella prassi corrente, di un uso vincolato alla tradizione strettamente medievale dell'etichetta.

Naturalmente resta inteso che i testi di Corella, e soprattutto le *lamentacions*, siano connotati da un forte tasso di «spettacolarità»: lo diceva Carles Riba («combina un espetacle») e lo ribadiva Joan Fuster («espasmòdica fastuositat dramàtica»).

A puntualizzare ulteriormente il concetto è poi sopraggiunto C. Garriga (purtroppo non figura nella bibliografia) che, in un'ottica da antichista e connettendosi allo *spectante populo* citato da Isidoro (*Etym.*, XVIII.45), così afferma: «Al llarg de l'edat mitjana el *spectante populo* o qualsevol altra formulació equivalent es pot limitar a significar una recitació pública [...] hi havia comentaristes que entenien que el poeta antic recitava el seu poema des d'una mena de caixa o de trona, *domuncula*, suspesa mentre en públic uns mims representaven l'acció». E ancora, non a caso: «[...] en qualsevol cas, és curiós constatar que una representació d'aquesta mena recorda l'escenografia muntada per Corella en la *Tragèdia de Caldesa*: l'autor, tancat, va recitant mentre uns altres fan gestos» (GARRIGA 1994: 97-98).

Sull'onda di queste precisazioni, lo studio di Coccozzella indurrebbe a chiederci, se e in che misura, l'immagine di un Corella declamante al chiuso e coadiuvato da attori che danno forma gestuale a quello che ascoltano, si esaurisca in e con la *Tragèdia*, o non possa riguardare anche, *mutatis mutandis* naturalmente, le varie *lamentacions*, o alcune di esse, o momenti di esse.

La traduzione «into current American idiom», infine, rispetta l'intento dichiarato di voler evitare «any euphuistic effect» (p. 9) e giustifica, perchè evidentemente pensata per un pubblico anche non specialistico, alcune scelte. Come, ad esempio, quella di, sorvolare sulle complesse dinamiche interpretative che riguardano il ben noto «Adéu manyeta» con un deciso ed esplicito «Good-bye, my litte hussy!» (p. 201).

## BIBLIOGRAFIA

ANNICCHIARICO (1991-1992): Annamaria Annicchiarico, «Perché “tragedia”? Il gioco delle ambiguità nella *Tragèdia de Caldesa* di Joan Roís de Corella», *BRABLL*, XLIII, ps. 59-79.

- GARRIGA (1994): Carles Garriga, «Vidi cum foribus lassus prodiret amator», *Els Marges*, 51, 86-99.
- KELLY (1993): H. A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RIQUER (1964): Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, vol. III.

RUBIÓ I LLUCH, Antoni. *Epistolari grec. Volum 1: 1880-1888. Vol. 2: 1889-1900. Vol. 3: 1901-1915. Vol. 4: 1916-1936*. Correspondència recollida i anotada per EUSEBI AYENSA I PRAT, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2006-2012; «Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica».

### JAUME PÒRTULAS

Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Grega  
jportulas@ub.edu

Dins de la vasta producció d'Antoni Rubió i Lluch, el gènere epistolar hi ocupa un espai important. De fet, Rubió havia de fer servir els seus contactes personals per tal de pal·liar, en la mesura del possible, la precarietat de les estructures institucionals en què es movia. Només una part d'aquest corpus epistolar ha vist la llum pública. En aquest context, em limitaré a recordar les publicacions de Germán (1982), Torres (1985) i Julià (2000). Ara ha tocat el torn de les gairebé mil cartes que Eusebi Ayensa ha pogut rescatar, amb puntual diligència, de les moltíssimes més bescanviades entre don Antoni i els seus amics, coneguts i saludats grecs. Aquests materials han estat transcrits, anotats, proveïts de resums i, quan eren escrits en grec, traduïts. A despit d'algunes esllavissades, la sacrificada feina d'Ayensa, que sovint deu haver estat molt feixuga, mereix tota mena d'elogis.<sup>1</sup>

El primer corresponal grec de Rubió fou Epaminondas Stamatiadis (1835-1901), autor d'aquella monografia sobre *Els catalans a Orient* (1869) que tanta importància va tenir en la cristal·lització de la vocació de Rubió com a historiador de la Grècia catalana. Don Antoni s'adonà després que l'obra de Stamatiadis era tan sols una «narració desordenada [...] sense cap valor històric» (*Diplomatari*, p. XIII); però és sabut que, en els inicis d'una vocació intel·lectual, petites causes poden tenir grans efectes. Del febrer de 1881 data la primera lletra a Spi-

1. Anotaré només algunes d'aquestes esllavissades, a tall d'exemple i perquè es vegi que, de fet, no són difícils de reparar. Així, en el doc. 121 (datat de 1886), la Reina Regent no pot pas ésser Isabel II, sinó Maria Cristina d'Habsburg. En el doc. 303, «affable d'une longue robe et d'un capuchon» no fa sentit; sens dubte cal llegir «affublé». En el doc. 444 n. 2, «homenatge a Menéndez Pidal» constitueix un curiós *lapsus calami* per «Menéndez Pelayo»; el mateix Ayensa remet a l'anotació del doc. 414, on la referència és la correcta. En un ordre diferent de coses, no hauria estat ociós anotar que un presumpte deixeble de Rubió, Ludovico Nikolaú, «de nom probablement grec», segons un corresponal optimista, no pot ésser altre que Lluís Nicolau d'Olwer.