

Ciutat de l'amor.
Scrivere la città,
raccontare i sentimenti



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume a cura di M. Carreras i Goicoechea, N. Puigdevall, P. Rigobon, V. Ripa

Comitato scientifico:

A. Annicchiarico, E. Bou, L. Carol, M. Carreras i Goicoechea, A.M. Compagna, V. Orazi, E. Pistolesi, N. Puigdevall, P. Rigobon, V. Ripa, I. Turull, A. Zinato

Volume pubblicato con contributo di fondi:

Associazione Italiana di Studi Catalani



(Direttivo 2012-2015: V. Orazi, E. Bou, A.M. Compagna, E. Pistolesi, V. Ripa, L. Carol, I. Turull)

Institut Ramon Llull  **institut
ramon llull**
Llengua i cultura catalanes

© 2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi 47 – I-15121 Alessandria

tel. +39 0131 252349 fax +39 0131 257567

e-mail: edizionidellorso@libero.it

http: //www.ediorso.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-504-8

Realizzazione editoriale e informatica: ARUN MALTESE (bear.am@savonaonline.it)

Pep VALSALOBRE
Universitat de Girona

*L'egloga urbana: un ossimoro fontanelliano*¹

L'espressione *egloga urbana*, che costituisce il titolo di questo scritto, non è un ossimoro molto barocco che esplora un paradosso di termini inconciliabili e che, nonostante tutto, convergono in un oggetto? È questo il caso di un testo poetico pastorale di Francesc Fontanella intitolato *Retrato impossible. Ègloga. A una ermosura*. In questa egloga, l'io poetico Fontano, pseudonimo e *alter ego* pastorale di Fontanella, si trova a Parigi. Ma che cosa faceva il poeta a Parigi?

1. Il ruolo di Fontanella nella politica secessionista catalana. Il viaggio a Münster e i soggiorni a Parigi

A partire dal 1640, nella Barcellona immersa nella guerra dei *Segadors*, il gruppo dirigente che aveva beneficiato dell'accordo con la Francia si era ridotto gradualmente a ben poche famiglie: Fontanella, D'Ardena, Martí, Margarit, Segarra... che molto spesso si trovavano in grave disaccordo fra loro. Francesc Fontanella militò nel 'partito francese', sostenitore sin dall'inizio – come il resto della sua famiglia – dell'annessione alla corona francese. Le dimostrazioni del coinvolgimento di Fontanella sono tanto letterarie – per esempio, il panegirico per la morte di Claris² – quanto militari, politiche o culturali, ecc.³

¹ Questo lavoro è parte del progetto di ricerca FFI2009-09630 del MICINN. Ringrazio, per i loro contributi e suggerimenti, Eulàlia Miralles, Albert Rossich, Rafael Ramos e Eugènia Fosalba. La traduzione è di Francesca Romana Uccella.

² F. FONTANELLA, *Panegiric a la mort de Pau Claris*, a cura di M. Clarasó, M.-M. Miró, Barcelona, Fundació Pere Coromines, 2008.

³ Si veda P. VALSALOBRE, *Francesc Fontanella: le poète alchimiste baroque*, in «Mirmanda. Revista de Cultura/Revue de Culture», 2 2007, pp. 62-76; ID., *Francesc Fontanella: una biografia excessiva*, in «Revista de Catalunya», 239 2008, pp. 71-98; ID., *La Signora Letteratura i Madame Politique es troben al Carnaval amb el poeta Francesc Fontanella: una doble lectura de les festes de 1647*, in *Literatura en la Guerra de Trenta Años*, a cura di S. Boadas, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 109-127.

Come militare ricoprì, nel corso della guerra, diverse cariche e funzioni. Risulta essere stato sovrintendente d'artiglieria nel 1642⁴, sergente maggiore nel 1646 e, nel 1652, si distingueva come la massima autorità per quanto riguarda l'artiglieria a Barcellona, al momento della resa della città comitale e dell'allontanamento delle forze sconfitte.

Aveva mantenuto, a partire dal 1642, una discreta attività politica di supporto al clan familiare, quando il membro più rilevante della famiglia divenne il suo fratello maggiore, Josep, il quale assunse un ruolo politico di prima grandezza. A fianco di Josep, nel corso degli avvenimenti più strettamente politici, era sempre coinvolto il fratello minore, Francesc, e parteciparono ad alcune delle peripezie più importanti e pericolose di quegli anni agitati.

Fra gli altri, gli episodi diplomatici a Münster. Riassumiamoli. Il 13 agosto 1643, Josep Fontanella viene designato consigliere catalano presso l'ambasciata di Francia nell'ambito della conferenza per la pace di Münster, prolegomeno della pace di Westfalia (1648), durante la quale si decise di concludere la Guerra dei Trent'Anni. Josep, Francesc e altri partirono da Barcellona il 20 agosto. Il 28 settembre la delegazione era a Parigi. Alla corte di Parigi, Josep Fontanella parlò con i ministri e con Mazzarino, capo di stato *de facto*, mentre Luigi XIV 'regnava' da sei mesi, nonostante avesse quattro anni e sua madre fosse la reggente. Alla fine arrivarono a Münster, nei Paesi Bassi, il 17 marzo 1644. L'operato di Josep Fontanella non soddisfece né gli spagnoli, né i francesi e, alla fine, le autorità francesi lo fecero tornare nuovamente a Barcellona utilizzando come pretesto il fatto che fosse necessaria la sua presenza nella capitale catalana a fianco del nuovo viceré Harcourt⁵.

⁴ X. TORRES, *El poeta al peu del canó. Francesc Fontanella, sobreintendent d'artilleria*, in *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, a cura di G. Sansano e P. Valsalobre, Girona, Documenta Universitaria, 2009, pp. 162-177.

⁵ J. SANABRE, *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1659)*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1956, pp. 354-357; J. COSTA, A. QUINTANA, E. SERRA, *El viatge a Münster dels germans Josep i Francesc Fontanella per a tractar les paus de Catalunya*, in *Polyglotte Romania. Homenatge a Tilbert Dídac Stegmann*, a cura di B. Schlieben-Lange e A. Schönberger, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 1991, vol. I, pp. 257-294, specialmente 263-270; X. TORRES, *La guerra dels Segadors*, Vic - Lleida, Eumo

Josep intraprese il cammino del ritorno il 14 gennaio 1645, mentre Francesc rimase a Münster per un periodo non definito.

Il 21 gennaio 1645 Francesc Fontanella scriveva l'ultima lettera da Münster che conserviamo, indirizzata ai consiglieri di Barcellona. La conferenza di pace propriamente detta cominciava nell'agosto successivo. Probabilmente Francesc ritornò poco dopo la data della lettera, via Parigi, dove probabilmente incontrò il fratello Josep e Josep D'Ardena (militare, visconte di Illa de Rosselló, politico inviato dal Consell de Cent a Parigi per sostituire Josep Fontanella nelle riunioni di Münster), del quale avremo occasione di parlare più avanti. Josep Fontanella il 10 marzo era ancora a Parigi, mentre il 16 ottobre lo troviamo a Barcellona⁶.

Come tanti altri avvenimenti della biografia dell'autore, il viaggio a Münster generò una certa produzione poetica. I poemi che appartengono senza dubbio al periodo del periplo sono tre, scritti a mo' di missive in versi agli amici di Barcellona appartenenti al suo circolo letterario. Sono poemi 'fluviali' – ovvero l'autore fa in modo che sembri che siano stati scritti mentre egli navigava, di volta in volta, su differenti fiumi –, e sono di carattere umoristico. Uno lo invia dalla Loira⁷, durante il viaggio per Parigi: «En lo bullici inquiet». Gli altri due sono scritti dalla Mosa; uno a Charleville, poco prima di imbarcarsi per ridiscendere il fiume: «Ja m'aguarda altra ribera»; l'ultimo, il più famoso, «Coronats de llarga boga», dice che fu scritto mentre navigava sulla Mosa, e in esso il poeta personifica il fiume. Nei testi, Fontanella evoca con nostalgia la città di Barcellona e gli amici letterati e politicamente affini, offre informazioni del viaggio diplomatico e manifesta l'orgoglio patriottico nel momento in cui vede la Catalogna a fianco delle grandi potenze europee.

Anche nel 1647 rileviamo la presenza di Francesc Fontanella a proposito delle questioni legate al vicereame francese in Catalogna, un episodio a cavallo fra il politico, il letterario e il carnevalesco che abbiamo studiato con Eulàlia Miralles⁸.

/ Pagès Editors, 2006, pp. 228-230; S. BOADAS, *Grandes diplomáticos en el congreso de Münster: Diego de Saavedra i Josep Fontanella*, in *Literatura en la Guerra de Treinta Años*, a cura di S. Boadas, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 151-168. Si veda, più avanti, il paragrafo 4.

⁶ J. COSTA, A. QUINTAN, E. SERRA, *El viatge a Münster dels germans Josep i Francesc Fontanella*, cit., p. 274, n. 59.

⁷ Si veda S. BOADAS, *Grandes diplomáticos en el congreso de Münster*, cit., pp. 154-156.

⁸ E. MIRALLES, *Per a una lectura de l'Ambaixada del príncep Licomandro a l'em-*

Per ciò che concerne i soggiorni a Parigi, possiamo documentarne quattro di Josep Fontanella, il fratello maggiore, durante il periodo della guerra dei *Segadors*⁹. Il primo è quello di cui abbiamo appena parlato, nel 1643, viaggiando alla volta di Münster, quando incontrò Mazzarino. Il secondo fu tornando da Münster; vi rimase tre mesi, fino a quando, all'inizio dell'aprile del 1645, fu autorizzato a tornare a Barcellona¹⁰. Nel dicembre del 1648 Josep fece un nuovo viaggio a Parigi¹¹ per essere informato sulla situazione della Catalogna dopo gli accordi di Westfalia; tornerà a casa con il titolo di visconte di Fontanella sotto il braccio, concessogli nell'aprile del 1649 da Luigi XIV a Saint-Germain-en-Laye, località nei pressi di Parigi, un titolo che non avrebbe avuto continuità postuma¹²; in quello stesso mese d'aprile, il 17, Josep offrì un pranzo nella sua residenza di Saint-Germain-en-Laye a Joan Baptista Montfar i Sorts, ambasciatore della Generalitat, appena arrivato in compagnia di Magí Sevillà e di Francesc Martí i Viladamor¹³. Sempre nel periodo della guerra, sappiamo di un quarto viaggio di Josep alla corte di Parigi, nel 1650, per denunciare gli eccessi di Pierre de Marca, ambasciatore che si concluse con successo, dato che Marca fu destituito; vi rimase fino al giugno del 1651¹⁴. In quali altre occasioni,

perador de Bugia de Francesc Fontanella, in *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, cit., pp. 271-301; E. MIRALLES, P. VALSALOBRE, *Del carrer al paper: el carnaval literari del 1647 a Barcelona en el context de la guerra dels Segadors*, in *XVIII Simposi de la Societat Espanyola de Literatura General i Comparada*, Alicante, 2010 (in stampa), cfr.:

<http://www.academia.edu/2253794/LaSignora_Letteratura_i_Madame_Politique_es_troben_al_Carnaval_amb_el_poeta_Francesc_Fontanella_una_doble_lectura_de_les_festes_de_1647>; <<http://www.nise.cat/ca-es/bibliotecadigital/estudi.aspx?id=46&f=a>>; P. Valsalobre, *La Signora Letteratura i Madame Politique*, cit.

⁹ Si veda il riassunto in F.X. VALL, *La faceta literària de Josep Fontanella*, in «Revue d'Études Catalanes», 4 2001, pp. 162-163.

¹⁰ J. SANABRE, *La acción de Francia en Cataluña*, cit., p. 356.

¹¹ *Ivi*, p. 425.

¹² P. VILA, *L'etapa rossellonesa de Francesc Fontanella*, in «L'Estruç. Revista Literària», 6 1983, pp. 3-7; P. VILA, *Un testament de Francesc Fontanella de 1658*, in «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins», XLVIII 2007, pp. 343-353, p. 346 e n. 11.

¹³ M. CAHNER, *Viatge d'un embaixador català a la França de Lluís XIV*, in «Revista de Catalunya», 93 1995, pp. 36-38.

¹⁴ È citato in una lettera datata 2 dicembre 1650 (ignoro chi la firmò e a chi fosse inviata): «Le sieur de Fontanelle, regent de Catalogne [sic], est arrivé en Cour»:

oltre che fra il 1644 e il 1645, Francesc accompagnò suo fratello Josep a Parigi¹⁵?

2. *La poetica bucolica in Fontanella*

In un certo qual modo Francesc Fontanella può essere considerato il poeta rinascimentale che la tradizione letteraria catalana non ha avuto nel Cinquecento. Nella sua opera abbondano i modelli rinascimentali: Marco Girolamo Vida – l'umanista latino di Cremona – Iacopo Sannazaro¹⁶, Giovanni Battista Guarini¹⁷, Garcilaso de la Vega¹⁸, però anche i modelli classici di questi stessi autori come Teocrito, il Virgilio bucolico ed elegiaco...

estratta da *The Fronde Newsletters for 1650*: <http://www.ranumspanat.com/december_1650.htm> [consultata il 15 giugno 2012]; P. LAZERME (*Noblesa catalana. Cavallers y burgesos honrats de Rosselló y Cerdanya*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1975, vol. I, p. 80) e A. SIMON (*Pau Claris, líder d'una classe revolucionària*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, p. 143) dicono che vi andò con Josep d'Ardena.

¹⁵ M.-M. MIRÓ (in *La poesia de Francesc Fontanella*, a cura di M.-M. MIRÓ, Barcelona, Curial, 1995, vol. I, p. 63), citando J. SANABRE, *La acció de Francia en Catalunya*, cit., p. 460, afferma che nel viaggio del 1650-1651 anche Francesc accompagnò Josep, però Josep Sanabre, di fatto, non ne parla. Ne tratterò più avanti.

¹⁶ Cfr. J. ALEGRET, *Fonts italianes de poemes en llengua catalana: Sannazaro/Fontanella i Parini/Tous*, in *La Catalogna in Europa. L'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*. Atti del IX Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 14-16 febbraio 2008), a cura di C. Di Girolamo, P. Di Luca, O. Scarpato, <<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Alegret.pdf>>, data di pubblicazione: 16 dicembre 2009.

¹⁷ *Il pastor Fido* di G. B. Guarini (cfr. G. SANSANO, *Algunes notes sobre les fonts dramàtiques de la «Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia», de Francesc Fontanella: «Il pastor fido», de Guarini i les comèdies de pastors de Lope de Vega*, in *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Girona, 8-14 de setembre de 2003*, a cura di S. Martí, Barcelona, PAM, 2006, pp. 281-293; J. SOLERVICENS, *Belona, una convulsa Arcàdia barroca: la Tragicomèdia pastoril de amor, firmesa y porfia de Francesc Fontanella*, in *Arkadien in den romanischen Literaturen*, a cura di R. Friedlein, G. Poppenberg e A. Volmer, Heidelberg, Universitätsverlag, 2008, pp. 215-233, p. 218.

¹⁸ Da Garcilaso provengono l'uso della lira e, nella poesia bucolica, come vedremo, gli pseudonimi femminili: Elisa, Nise, etc.

All'inizio della sua carriera poetica osserviamo un'attenzione superficiale all'uso del genere pastorale (per esempio, nelle *gilettes* ambientate nel Rosselló). Successivamente, con la creazione dell'arcadia di Barcellona sulle rive del Besòs e del Llobregat – come aveva fatto Garcilaso con il Tajo –, assistiamo alla costruzione matura di una struttura che sosterrà gran parte della creazione letteraria fontanelliana, con l'uso dello pseudonimo pastorale di Fontano: il genere bucolico di Barcellona già era presente nel suo primo poema – del 1639, quando aveva 16 anni! – nel panegirico dedicato a Pau Claris (1641)¹⁹, nelle egloghe, nella *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia*, parzialmente nell'elogio a Barcellona che fa nel *Vexamen*, in riferimenti in innumerevoli poemi²⁰, etc.

Forte del precedente dello scrittore di Alghero Antonio Lo Frasso, nel suo romanzo pastorale *Los diez libros de Fortuna de Amor* (Barcelona, 1573)²¹ Fontanella adattò la geografia di Barcellona – Montjuïc, Besòs, Llobregat – all'universo bucolico – ninfe, naiadi, pastori ecc.²² –.

¹⁹ Cfr. E. DURAN, *La ciutat ideal*, in «Barcelona Quaderns d'Història», 9 2003, p. 263. Le immagini ed alcuni riferimenti mitologici del poema che comincia con «Ja sepultar-se intenta» sono di carattere pastorale (F. FONTANELLA, *Panegiric a la mort de Pau Claris*, cit., pp. 113-114); G. GRILLI (*Decadenza, Arcadia e Barocco nella Catalogna del XVII secolo*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli – Sezione Romanza», XXIII/2 1981, pp. 409-434) ha studiato la costruzione dell'arcadia nel panegirico fontanelliano e i riferimenti bucolici dell'ultimo poema della serie, la *silva*.

²⁰ Lo stesso poema che comincia con «La pau, de l'abundància acompanyada» contiene elementi propri del genere bucolico nella sua intenzione letteraria di raggiungere la pace fra i gruppi dirigenti della Catalogna francofila (Cfr. J. SOLERVICENS, *Belona, una convulsa Arcadia barroca*, cit., p. 226). Interpretazione diversa in X. TORRES, *La guerra dels Segadors*, cit., p. 228, nel contesto di Münster.

²¹ Sul romanzo di Lo Frasso si veda E. DURAN, *El silenci eloqüent. Barcelona en la novel·la Los diez libros de Fortuna d'Amor d'Antonio Lofrasso (1573)*, in «Llengua & Literatura», 8 1997, pp. 77-100.

²² Sulla poesia bucolica in Fontanella si veda J. SOLERVICENS, *Imatges de Barcelona a la literatura moderna: els mecanismes retòrics de la ficció*, in «Barcelona Quaderns d'Història», 9 2003, pp. 195-197; vi ritorna in J. SOLERVICENS, *Belona, una convulsa Arcadia barroca*, cit.

3. Il genere pastorale in Catalano. Le egloghe di Francesc Fontanella

Proviamo a dare una definizione di egloga²³: genere lirico di antica tradizione che utilizza contemporaneamente risorse narrative e drammatiche, che generalmente ha come protagonisti pastori che, in alcune occasioni, dialogano fra loro (*dialogo amebeo*) e nel quale si idealizza la vita rurale; lo spazio dove si sviluppano le scene è idillico (*locus amoenus*), mentre il tempo ha un carattere indefinito, una dimensione atemporale; solitamente vi si esprime nostalgia per un passato idillico e un'innocenza perduti (il mito dell'Età dell'Oro) e l'idea dominante è la ricerca della vita semplice.

Questo formato iniziale si evolve nel corso del Cinquecento: gli autori italiani si dedicarono al genere tanto in latino come in volgare, ma ne accentuarono il carattere lirico, come nel caso di Sannazaro con la combinazione Virgilio-Petrarca nella sua *Arcadia*²⁴, mentre la forma dialogata aveva trovato la sua strada nella rappresentazione scenica: prima nell'egloga aulica o drammatica²⁵, poi nella tragicommedia o dramma pastora-

²³ Naturalmente tenendo in considerazione la molteplicità tematica, l'ampiezza formale e le difficoltà di definizione del genere descritte da B. LÓPEZ, *La égloga, género de géneros*, in *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000)*, a cura di B. López, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2002, pp. 9-21; V. CRISTÓBAL, *Las églogas de Virgilio como modelo de un género*, in *La Égloga. VI Encuentro Internacional*, cit., pp. 23-56. Cfr. le considerazioni di Lluís Vives sul genere e i suoi commenti alle *Georgiche* e alle *Bucoliche* virgiliane (*In Allegorias Bucolicorum Vergilii Praefatio* (1537): *Interpretación de las «Bucólicas» de Virgilio principalmente alegórica*, a cura di J. Esteve Forriol, València, Ajuntament de València, 1997; un riassunto in P. RUIZ PÉREZ, *Égloga, silva, soledad*, in *La Égloga. VI Encuentro Internacional*, cit., pp. 387-429, p. 403. Il termine *egloga* equivale qui a quello di *bucolica* nell'analisi terminologica dello studio di J. GÓMEZ, *Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso*, in «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», 10 1992, pp. 111-126.

²⁴ Cfr. A. GARGANO, *La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso*, in *La Égloga. VI Encuentro Internacional*, cit., pp. 57-76.

²⁵ Per quanto riguarda questo formato, si veda M. A. PÉREZ PRIEGO, *La égloga dramática*, in *La Égloga. VI Encuentro Internacional*, cit., pp. 77-89. Sfumature importanti sull'evoluzione fra la pastorale medievale, del tipo dell'opera di Juan del Encina, e l'egloga rinascimentale di un Garcilaso si possono leggere nel lavoro di J. GÓMEZ, *Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro*, cit.

le (specialmente Torquato Tasso, *Aminta*, 1581; Giovanni Battista Guarini, *Il pastor Fido*, 1585; e, più avanti, la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia* di Fontanella).

L'egloga fu più o meno messa da parte – o, detto in un altro modo, le caratteristiche più rinascimentali si ibridarono con altri generi poetici o si attenuarono²⁶ – nell'epoca barocca e non riconquistò il suo ruolo fino al Settecento con Pope (*Pastorals* 1709) e con gli italiani dell'*Arcadia*.

Fra i pochi esempi sui quali si può contare riferendoci all'egloga in lingua catalana, troviamo Francesc Fontanella²⁷. Attualmente conosciamo alcuni accenni bucolici in qualche opera del secolo precedente²⁸ e, già nel Seicento, le prove pastorali attribuite a Rafael Bover, poeta di Maiorca della prima metà del secolo, del quale abbiamo ben poche notizie attendibili²⁹. Comunque chi inaugurò il genere pastorale in maniera matura nella letteratura in lingua catalana fu proprio Francesc Fontanella, il quale compose quattro egloghe polimetriche, scritte fra il 1643 e il 1652, in piena Guerra di Secessione o dei *Segadors*. Tre delle quattro

²⁶ Si veda J. MONTERO, *La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)*, in *La Égloga. VI Encuentro Internacional*, cit., pp. 183-206, per l'evoluzione dell'egloga nel Cinquecento, e P. RUIZ PÉREZ, *Égloga, silva, soledad*, cit., per quanto riguarda il caso della scomposizione formale del genere nella letteratura castigliana.

²⁷ J. SOLERVICENS, *Belona, una convulsa Arcadia barroca*, cit., p. 215, n. 1, cita diversi testi di genere pastorale o che di esso utilizzano i codici nell'ambito letterario del dominio catalano nel corso del Cinquecento (Anyés, Gil Polo, *Qüestió de amor*, Lo Frasso, Francesc Comte ecc.), però nessuno di essi è un'egloga in versi in catalano. Joan Pujol ha alcuni testi in versi in castigliano che hanno come protagonisti dei pastori che parlano della nascita di Gesù, ma non possono essere considerati poesia pastorale.

²⁸ In mancanza di un inventario della poesia catalana del Cinquecento, mi vengo in mente soltanto le reminiscenze pastorali del poema «Qui vol oir la gesta» di Pere Serafí, anche se si può considerare debitore più delle *Georgiche* che delle *Bucoliche* virgiliane (si veda P. SERAFÍ, *Poesies catalanes*, a cura di J. Romeu, Barcelona, Barcino, 2001, pp. 172-175); probabilmente potremmo anche avere qualche altro testo in versi pubblicato in quinterni sciolti o nascosto in qualche manoscritto.

²⁹ *Poesia catalana del barroc. Antologia*, a cura di A. Rossich e P. Valsalobre, Belcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2006, pp. 165-166. Su Bover si veda anche J. MAS I VIVES, *Vint-i-quatre cançons glossades atribuïbles a Rafael Bover (segle XVII)*, in «Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana», 45 1989, pp. 249-277.

composizioni rientrano nella varietà lirica di tematica amorosa, nella modalità elegiaca, il formato di egloga più genuino relativamente alla tradizione occidentale. Nella letteratura catalana non si riprenderà a usare questo genere fino a Joan Ramis, più di un secolo e mezzo dopo, con la sua *Ègloga de Tirsis i Filis*, il cui *happy end* rivela che ci troviamo di fronte a uno spirito profondamente differente dalla tensione e dal pessimismo barocchi. Con Fontanella dunque, l'egloga, il genere di maggior considerazione e prestigio nella tradizione letteraria occidentale, secondo solo all'epica (ricordiamo le tre egloghe di Garcilaso, culmine della sua opera), con l'antico modello di Virgilio – e l'antecedente di Teocrito – e con il rinnovamento rinascimentale di Sannazaro, si inserisce tardi nella tradizione lirica catalana grazie al poeta di Barcellona. Ma non dobbiamo considerarla una manifestazione tardiva, perchè ciò che porta a termine Fontanella è un'attualizzazione barocca senza concessioni. Lo vedremo immediatamente.

Questi sono i titoli che si annoverano nei manoscritti e nei primi versi³⁰:

Honor enamorat. Idili de Fontano: «Era del dia aquella edat primera»
Ègloga amorosa de Tirsis i Fontano: «De Fontano la queixa llastimosa»
Retrato impossible. Ègloga. A una hermosura: «Ínclita, excelsa Lise generosa»
Amaranta. Ègloga: «Ja del tot apaciguada» (egloga piscatoria, con qualche dubbio sull'attribuzione)

Abbiamo detto che Fontanella fa poesia bucolica nel bel mezzo della guerra dei *Segadors*. Con questo genere che, secondo i suoi canoni, idealizza ed esalta la fuga dalla realtà³¹, il poeta di Barcellona sembra voler sublimare la funesta situazione collettiva grazie a una finzione idillica, trasformando un paese desolato e alla deriva in un'allucinazione di *loci amoeni*, apprendisti pastori gentili e belle pastorelle; insomma in un'Arcadia locale dell'Età dell'Oro. Saremmo di fronte a una radicale antitesi barocca, di un fenomenale paradosso. Ma è realmente così?

³⁰ I quattro testi si trovano in *La poesia de Francesc Fontanella*, cit., vol. I, pp. 189-201.

³¹ Si veda V. CRISTÓBAL, *Las églogas de Virgilio*, cit., pp. 27-31.

4. *L'egloga 'parigina' di Francesc Fontanella: una pastorale urbana, un'egloga cittadina*

L'egloga fontanelliana alla quale ci riferiamo in quest'occasione è quella che nei manoscritti ha il titolo *Retrato impossible. Ègloga*³². Fontanella dedica il poema alla corte del visconte di Illa de Rosselló, dove si trova la famiglia del suo compagno d'armi e capo militare in alcune occasioni, amico della famiglia e alleato in politica, Josep d'Ardena i de Sabastida, visconte dal 1642³³. Il testo è, a rigore, un poema elegiaco per l'assenza dell'oggetto amoroso, Elisa, pseudonimo bucolico tradizionalmente identificato con Estàsia d'Ardena, sorella di Josep d'Ardena, che sarà la seconda moglie di Francesc nel 1653 circa³⁴.

Il titolo *Retrato impossible* allude all'impossibilità di poter descrivere molto più che un «un àtomo breu», «imperfet», della bellezza di Elisa (vv. 59-61), proprio come dice alle dame parigine:

adorau envejoses lo retrato
que d'un àtomo breu de sa bellesa,
imperfet, vos ensenya ma tristesa.

Ebbene: il trattamento elegiaco prende la forma generica di un'egloga. La struttura del testo è la seguente:

- 1) Serie di invocazioni (in *silva*)³⁵:

³² Pubblicata in M.-M. MIRÓ, *Francesc Fontanella: Èglogues*, in «Els Marges», 25 1982, pp. 95-107; *La poesia de Francesc Fontanella*, cit., vol. I, pp. 198-203; *Poesia catalana del barroc. Antologia*, cit., pp. 237-244. Il nostro testo è pubblicato in quest'ultima opera.

³³ Per Josep d'Ardena, si veda il *Diccionari biogràfic*, Barcelona, Albertí editor, 1966, vol. I, pp. 140-144, che contiene abbondanti informazioni sulla sua attività militare. Si veda anche A. SIMON, *Pau Claris*, cit., pp. 140-143; A. SIMON, *El braç militar de Barcelona segons un cens del juny de l'any 1641. Composició i actituds polítiques*, in «Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols», XXVI 2008, pp. 231-253; J. CAPDEFERRO, *Francesc Martí i Viladamor (1616-1689): un catalan (trop?) fidèle au roi de France*, in *Les procès politiques (XIVe-XVIIe siècle)*, a cura di Y.-M. Bercé, Roma, École Française de Rome, 2007, pp. 425-448.

³⁴ Non dimentichiamo che Elisa è pure il nome della pastorella protagonista della *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia*. Ricordiamo anche che, dopotutto, lo pseudonimo pastorale Elisa proviene da Virgilio (*Aen.* IV 335), il nome di Didone.

³⁵ La forma della dedica iniziale la troviamo già in Virgilio (*Buc.* VIII), seguita,

a Lise³⁶, come chi intercede presso Elisa, innamorata di Fontano (1-12);
 a Elisa stessa (13-21)³⁷;
 ad alcune dame del Rossiglione (22-32);
 ad alcune dame di Barcellona (33-44);
 alle dame parigine (45-61).

2) Introduzione narrativa al canto di Fontano (62-77) (in *silva*)³⁸.

3) Canto di Fontano:

- 3 frammenti in *romanç* indirizzati, rispettivamente, al fiume Senna (vv. 78-97), alla città di Parigi (vv. 106-125) e alla corte (vv. 134-161).

- 3 ottave d'arte *mixta*, di struttura differente (ABaBCaDD / ABcDAaEE / ABAbCCDD).

(Vale a dire: *romanç* 1 (78-97) + ottava 1 (98-105) + *romanç* 2 (106-125) + ottava 2 (126-133) + *romanç* 3 (134-161) + ottava 3 (162-169).

Gli elementi bucolici, considerando il testo nel suo insieme, sono evidenti: a) il fatto che l'egloga sia indirizzata alle persone della corte di Illa, di Barcelona e di Parigi, mediante l'uso di nomi di creature fluviali e pseudonimi bucolici: naiadi, ninfe, nereidi, sirene, napee..., Lise, Elisa, Amaril·lis, Isbella...³⁹; b) la struttura stessa del poema, con un frammento di canto monologato del pastore Fontano nel quale si sviluppa il tema dell'amore in assenza; c) il tema della nostalgia per l'Età dell'Oro, l'epoca di Saturno e Astrea⁴⁰; d) il richiamo all'identificazione e alla complicità sentimentale degli elementi del paesaggio con il poeta; e) l'apostrofe della voce poetica a questi elementi del paesaggio e, soprattutto, f) il carattere elegiaco amoroso. Si tratta, infine, di un'egloga mista, secondo

inoltre, dalla presentazione del pastore alle prime ore del giorno (si veda la n. 37). La dedica a una dama illustre ricorda anche l'inizio dell'egloga III di Garcilaso.

³⁶ *Lise*: Lluïsa d'Aragó i d'Aybar, moglie di Josep d'Ardena i de Sabastida, visconte d'Illa.

³⁷ *Elisa*: probabilmente Estàsia d'Ardena, sorella di Josep d'Ardena e, per tanto, cognata di Lise.

³⁸ Lo scenario iniziale del poema, all'alba (v. 62 e seg.), proviene da Virgilio, *Buc.* VIII 14-16 (anche in Garcilaso, egloga I, v. 43-45).

³⁹ Su onomastica e poesia bucolica si vedano F. RIGOLOTT, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1977, e R. MATEO, *La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista*, in «Epos. Revista de Filología», 7 1991, pp. 313-334.

⁴⁰ Nella poesia pastorale le allusioni all'Età dell'Oro, ad Astrea e a Saturno, rimandano all'inizio della IV *Bucolica* di Virgilio.

la classificazione tripartita che fece Servio delle bucoliche virgiliane, ovvero che combina aspetti narrativi con quelli drammatici.

D'altro canto, l'eco dell'egloga I di Garcilaso nel poema pastorale di Fontanella è evidente per quel che concerne diversi aspetti⁴¹: per esempio per l'uso delle stanze (qui in forma di ottave d'arte *mixta*); nei versi conclusivi della strofa, che in alcuni casi assumono la forma di ritornello («escolta [escoltau] ... ma tristesa» nei versi finali delle invocazioni; «sentiries [sentiríeu] ab mi l'amarga ausència» nei versi finali delle ottave: vv. 105, 133 e 169), ricordando nell'insieme il canto di Salicio: «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo»⁴²; per concludere, le espressioni «Elisa mia» o «Elisa divina» che rimandano a «Elisa, vida mía» e alla «divina Elisa» del lamento di Nemoroso nel testo del poeta di Toledo⁴³.

Evidenziamo inoltre, per concludere, la funzionalità della polimetria della composizione: *silva* nella dedica e nel frammento narrativo (vv. 1-77), *romanç* per i frammenti del canto di Fontano nel quale egli si rivolge agli elementi del paesaggio e ottave per il messaggio che dirige agli elementi apostrofati in relazione a Elisa assente. Infine: non vi sono dubbi per quanto riguarda il vincolo generico del testo e dei suoi modelli. È però, nonostante tutto, un'egloga molto particolare, insolita. Il fatto è che la grande protagonista dell'egloga è la città di Parigi. Ecco qui: un'egloga urbana.

Di tutto il poema, ciò che maggiormente interessa in questo mio scritto sono i tre frammenti del canto di Fontano in *romanç*:

⁴¹ Sull'influenza generale di Garcilaso nella poesia di Fontanella si veda M. A. HERRERO, *El ressò de la lírica de Garcilaso de la Vega en la poesia amorosa de Francesc Fontanella*, in *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, a cura di P. Valsalobre e G. Sansano, Belcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2006, pp. 175-195.

⁴² Forma ripetitiva che M.-M. MIRÓ, *Francesc Fontanella: Èglogues. Encuentro internacional*, cit., p. 106, ci ricorda che già si trovava in Virgilio, *Buc.* VIII: «incipie Maenalius mecum, mea tibia, versus».

⁴³ Si vedano, inoltre, le note 35, 38 e 62. Ricordiamo che il momento più alto del poeta di Toledo nella letteratura ispanica si verificò nel decennio fra 1580 e 1590, quando si consacra Garcilaso come classico in lingua spagnola per mezzo, fra altri testi, delle *Anotaciones* di Herrera.

Ribera de Sena altiva
 que robes i que sustentés
 mal fundades esperances,
 ben fabricades grandeses;
 mirall undós on se miren
 les piràmides superbes
 que, rompent celestes orbes,
 orbes espumats penetren;
 fertilíssims camps de plata
 on agricultura certa
 recull en tot temps los fruits
 que alterna ab lo temps la terra;
 moble ciutat de les ones
 que a la constant alimentes,
 que, ab recíproca fatiga,
 sempre vas i sempre restes;
 ponts en què l'altiu adorno
 competeix ab la firmesa;
 arcs que amenaçant als astres
 jamés desparau les fletxes.
 (vv. 78-97)

Oceano d'edificis
 on, en ones turbulentes,
 la temeritat més alta
 naufraga, mes no escarmenta;
 colossos on l'artifici,
 animant a l'altivesa,
 ment esperit en los bronzos
 i moviment en les pedres;
 remuntada arquitectura
 que ets, ab nova meravella,
 molt alta per ser durable
 i molt vana per ser ferma;
 marbres, pòrfidos i jaspes
 on veu la Naturalesa
 mendigar a l'art aplausos
 lo valor de la matèria;
 jardins que a l'amor donau
 la llibertat de les selves
 i en frondosos laberintos
 reteniu la primavera.
 (vv. 106-125)

Oh cort del tot ignorada
 per a vista més atenta,
 constant sols en la mudança
 i mudable en la firmesa;
 injustament favorable
 a sempre falses sirenes,
 on entorpeix a les obres
 la màgica de la llengua;
 on la veritat per nua
 i per pobra la modèstia
 o grosserament s'ignoren
 o ingratement se menyspreen;
 on firmesa i amistat
 voluntàries se desterren,
 fins que, ab l'olvidat Saturno,
 torne altra vegada Astrea;
 on en la comuna roda
 de contents i de penes,
 ni los favors asseguren,
 ni los perills desesperen;
 mal acreditada escola
 per esperances incertes,
 on lo desengany caduc
 a servir al temps ensenya;
 caos de tots los principis,
 Babel de totes les llengües,
 jardí de tots pensaments,
 de totes plomes esfera.
 (vv. 134-161)

Il primo frammento di *romanç*, un'apostrofe al fiume Senna, fa una descrizione critica della città di Parigi, vista non come città reale, materiale, ma attraverso i suoi riflessi sul fiume, esprimendo così magistralmente la fugacità, la mutevolezza, la poca fissità che la caratterizzano. Il secondo frammento è disposto come un'apostrofe alla città stessa e costituisce una critica all'ingannevole lusso e alla falsa artificiosità. Per ultimo, il terzo frammento contiene un'apostrofe alla corte, utilizzando il tema tradizionale del disprezzo della corte, luogo di inganni e di ipocrisia⁴⁴.

⁴⁴ All'origine di questa disposizione può essere che ci sia il ricordo dell'inizio della canzone petrarchesca CXXVI, «Chiare, fresche e dolci acque», con la serie di quattro apostrofe (*acque, ramo, herba et fior', aere sacro*) e la sollecitudine nel partecipare al ricordo elegiaco dell'io poetico: «date udiencia insieme/ a le dolenti mie parole extreme». Il testo del poeta aretino e la versione che ne fece Garcilaso (eglo-

Osserviamo l'interessantissimo digradare: primo punto, la natura – anche se molto urbana – del fiume, come proiezione virtuale della città; secondo punto, la città stessa, già materializzata in edifici, in materiali costruttivi e artistici, in giardini, ovvero nella costruzione umana, l'imposizione della cultura sulla natura; terzo punto, la corte come vertice della piramide sociale, ma anche paradigma delle illusioni e delle vanità umane⁴⁵. Le allusioni di quest'ultimo frammento sono state tradizionalmente interpretate come uno scritto contro la corte francese: una critica diretta agli intrighi e all'ambiente di palazzo poco favorevole alla delegazione catalana e alla fredda accoglienza che le era stata tributata. Insomma, lo sfondo psicologico del poema è quello di un uomo deluso dalla corte reale borbonica, così poco favorevole agli interessi dei catalani del partito francese. Questa delusione è trasposta in una versione critica della città – oggetto di biasimo poetico per il suo lusso e la sua artificiosità – e della corte – come luogo d'inganno e di ipocrisia –.

Tutto suggerisce dunque che il poema sia stato scritto, o pensato, stando a Parigi. Quando fu scritto?

ga I, v. 239 e seguenti, all'inizio dell'intervento di Nemoroso, letta tanto attentamente da Fontanella quando compose l'*Ègloga amorosa de Tirsis i Fontano*), erano ben presenti nel circolo letterario fontanelliano, fino al punto che un poeta amico, Francesc Granollacs, vi alluse a mo' di omaggio all'inizio di un sonetto funerario il cui protagonista è lo stesso Fontano in difficoltà per il dolore amoroso causato dalla perdita di Nise, per noi sconosciuta. Si veda il testo di Granollacs in *Poesia catalana del barroc. Antologia*, cit., p. 270. Oltre a ciò, come ha mostrato J. ALEGRET, *Fonts italianes de poemes en llengua catalana.*, cit., Fontanella tenne presente la canzone elegiaca del capitolo V dell'*Arcadia* di Sannazaro quando compose la sua «Selva elegiaca» che comincia «Ara sí que ets divina, Elisa mia» (si veda *Poesia catalana del barroc. Antologia*, cit., pp. 232-233); eppure il poema di Sannazaro «és una cançó de cinc estrofes que calquen l'esquema de *Chiare fresche e dolci acque*, o sia el poema CXXVI del *Canzoniere* de Francesco Petrarca». Sulla non identificata Nise, si veda P. VALSALOBRE, «*Mudats tots los perfils*»: aportacions a la biografia de Francesc Fontanella, in «Els Marges», 92 2010, pp. 54-81. Può essere che l'immagine della città che si specchia sulla superficie del fiume Senna gli sia stata suggerita dai versi di Garcilaso («Corrientes aguas puras, cristalinas,/ árboles que os estáis mirando en ellas»: egloga I, 230-240) e dell'*Orlando furioso* di Ariosto («che de le liquide onde al specchio siede»: I, 37, v. 3), altro autore di riferimento di Fontanella (cfr. E. MIRALLES, P. VALSALOBRE, *Del carrer al paper*, cit.; P. VALSALOBRE, *La Signora Letteratura i Madame Politique*, cit.).

⁴⁵ Dal testo del poema si può desumere una sensazione di crisi epocale rispetto alla natura e ai suoi valori positivi, la crisi dell'*Arcadia* (sulla questione si veda, fra gli altri, P. RUIZ PÉREZ, *Ègloga, silva, soledad*, cit., specialmente p. 391 e seguenti).

Di tutti i viaggi di Josep Fontanella alla corte di Parigi dei quali abbiamo parlato nel primo paragrafo di questo scritto, se vi fu un episodio di disaccordo fra la corte parigina e le aspirazioni catalane espresse dai Fontanella, sembra che si verificò nel corso del secondo soggiorno, all'inizio del 1645, quando Josep, nel gennaio di quell'anno, è a Parigi, di ritorno da Münster, e la sua permanenza coincide con l'arrivo in Catalogna di Pierre de Marca, nemico dichiarato del reggente. Il coinvolgimento progressivo del clan Fontanella a favore della fazione più francofila, secondo quanto sembra, parallelamente ai casi di Ardena e di Martí Viladamor, specialmente durante il vicereame di D'Harcourt, fanno pensare che le relazioni con Parigi furono meno tese dopo il conflitto del 1644⁴⁶. I viaggi successivi a Parigi ebbero un carattere più positivo, a parte il fatto che non disponiamo di documentazione che certifichi la presenza di Francesc a fianco di Josep.

Ci dobbiamo fermare dunque a quell'episodio del 1644-1645 per spiegare le critiche di Francesc Fontanella alla corte francese. All'inizio si alimentarono di entusiastiche speranze: nell'agosto del 1643⁴⁷, a causa della designazione di Josep come rappresentante delle istituzioni catalane e come informatore al cospetto dei francesi plenipotenziari per quel che riguarda le faccende relative al Principato⁴⁸. La frustrazione di illusioni così ingenua dovette rendere ancora più profonda la delusione successiva, alla quale contribuirono diversi elementi, fra i quali c'è la quasi nulla considerazione per l'«ambasciatore» catalano⁴⁹ dimostrata durante i preliminari della conferenza di Münster. Ancora più difficili da digerire dovettero essere le accuse ricevute di scendere a patti unilateralmente con i rappresentanti di Filippo IV – anche se sembra, piuttosto, che il motivo fu che non si rassegnò ad assumere un ruolo passivo – e, infine, il disagio che comportò la presenza di Josep sia ai francesi, sia agli spagnoli, la qual cosa provocò l'abbandono obbligato della missione diplomati-

⁴⁶ X. TORRES, *La guerra dels Segadors*, cit., pp. 225-235, 241, 243; J. COSTA, A. QUINTANA, E. SERRA, *El viatge a Münster dels germans Josep i Francesc Fontanella*, cit., pp. 270.

⁴⁷ E poi di nuovo in ottobre, a Parigi (S. BOADAS, *Grandes diplomáticos en el congreso de Münster*, cit., p. 156).

⁴⁸ Leggiamo questo ottimismo nel racconto poetico di Francesc «Coronats de llarga boga», v. 82 e seguenti (*La poesia de Francesc Fontanella*, cit., vol. II, pp. 208-212). Sull'incarico a Josep, si veda X. TORRES, *La guerra dels Segadors*, cit., p. 226.

⁴⁹ J. SANABRE, *La acción de Francia en Cataluña*, cit., pp. 355; X. TORRES, *La guerra dels Segadors*, cit., pp. 228-229.

ca e il ritorno a Barcellona per ordine del re⁵⁰, essendo stato escluso dai negoziati con dispiacere personale e delle istituzioni catalane – senza che però la corte francese abbia lasciato successivamente trasparire le ragioni dell'interruzione, ammorbidendo così le possibili tensioni derivate dalla decisione⁵¹ –. Josep rimase, o fu trattenuto, almeno per tre mesi a Parigi (ancora risulta essere lí il 10 marzo⁵²), mentre si diffondeva la voce che la Francia fosse disposta a pattuire con la Spagna la cessione o la divisione del Principato in cambio di possedimenti nei Paesi Bassi⁵³. Non sappiamo per quanto tempo Francesc rimase a Münster dopo la partenza di Josep (14 gennaio 1645), ma non dovrebbe essere trascorso molto tempo dopo la lettera, già menzionata, inviata il 21 gennaio del 1645 ai *consellers* di Barcellona. Sicuramente presto si ritrovò ancora con suo fratello a Parigi per fare insieme il viaggio di ritorno a Barcellona. È probabile che il poema sia stato scritto a Parigi durante quei primi mesi del 1645, in concomitanza con la colossale delusione causata dagli avvenimenti immediatamente precedenti. Lo stesso Josep Fontanella confessava ai *consellers* della capitale catalana, in una lettera scritta a Münster e datata 12 novembre 1644: «sé que en París no·ns fan ningun bé, ans bé càusan molt gran disgust i cuidado»⁵⁴. Josep d'Ardena, che sostituì Josep nella sua funzione di diplomatico presso la corte di Parigi (però non a Münster), già si trovava a Parigi quella stessa primavera⁵⁵; è probabile che si sia incontrato con i fratelli Fontanella, amici, alleati e presto parenti.

⁵⁰ J. SANABRE, *La acción de Francia en Cataluña*, cit., p. 356; J. COSTA, A. QUINTANA, E. SERRA, *El viatge a Münster dels germans Josep i Francesc Fontanella*, cit., pp. 263-273; X. TORRES, *La guerra dels Segadors*, cit., pp. 229-230. Su tutte queste questioni relative alla presunta mediazione di Fontanella con Saavedra Fajardo, plenipotenziario della monarchia di Felipe IV, le accuse, la volontà dei diplomatici spagnoli di far arrestare Fontanella e addirittura l'intenzione di assassinare il rappresentante catalano, si vedano le novità di S. BOADAS, *Grandes diplomáticos en el congreso de Münster*, cit., pp. 158-167.

⁵¹ J. SANABRE, *La acción de Francia en Cataluña*, cit., p. 357.

⁵² J. COSTA, A. QUINTANA, E. SERRA, *El viatge a Münster dels germans Josep i Francesc Fontanella*, cit., p. 274; X. TORRES, *La guerra dels Segadors*, cit., p. 230.

⁵³ Sul Principato come semplice moneta di scambio a Münster si veda M. CALVO, *L'ambaixada catalana de Francesc Puigjaner a París: de juliol de 1646 a març de 1647*, in «Pedralbes. Revista d'Història Moderna», 18 2 1998, pp. 81-87.

⁵⁴ J. COSTA, A. QUINTANA, E. SERRA, *El viatge a Münster dels germans Josep i Francesc Fontanella*, cit., p. 269; S. BOADAS, *Grandes diplomáticos en el congreso de Münster*, cit., p. 165.

⁵⁵ J. COSTA, A. QUINTANA, E. SERRA, *El viatge a Münster dels germans Josep i Francesc Fontanella*, cit., p. 274, n. 60.

Il rompicapo è ora mettere d'accordo questa data con la relazione del poeta con Estàsia d'Ardena, l'Elisa assente⁵⁶, tenendo in considerazione tutti gli indizi. Secondo Maria-Mercè Mirò⁵⁷, il poema fu scritto a Parigi nel 1650, perchè la studiosa dell'opera fontanelliana suppose che Helena Serra fosse morta nel 1648, grazie a un'identificazione erronea fra il personaggio Nise, così chiamato da Fontano, e la sposa del poeta e dette per buoni due presupposti prevedibili: il primo, che se il poema avesse parlato di Estàsia non si sarebbe potuto trattare di una relazione verificatasi contemporaneamente al matrimonio con un'altra donna, Helena; il secondo, che Estàsia non appare nella vita di Francesc fino a dopo la morte di Helena. In ogni caso, tradizionalmente la sua redazione è stata datata successivamente alla morte della sua prima moglie, Helena Serra (che, abbiamo appreso, si verificò nel giugno del 1652). Sappiamo che Francesc Fontanella si sposò nel 1649 con Helena Serra, figlia di Joan Serra de Mollet di Barcellona, mercante di stoffe, tele, sete e altre mercanzie, un matrimonio probabilmente dettato da interessi familiari (come, del resto, era costume); la situazione della famiglia Serra ben presto migliorò grazie a una adeguata strategia di unioni matrimoniali⁵⁸. Ebbene, nulla ci impedisce di pensare che Francesc avesse relazioni d'amicizia, o di qualsiasi altro genere, con Estàsia d'Ardena molto prima del suo primo matrimonio. Secondo questa ipotesi, alla morte di Helena, Francesc ritornerà a fianco di Estàsia, ora per sposarla, probabilmente nel 1654⁵⁹.

⁵⁶ L'identificazione Elisa = Estàsia è una tradizione negli studi di M.-M. MIRÓ. È sicuro che il relativismo dell'onomastica pastorale, secondo il quale uno stesso pseudonimo bucolico non sempre indica lo stesso personaggio storico, ci potrebbe far pensare a un'altra equivalenza, ma necessariamente dovrebbe essere una dama dell'ambiente della corte prossimo ai d'Ardena, se ci atteniamo ai dati del testo. Ebbene, sembra poco probabile l'ipotesi secondo la quale nel 1644-1645 l'autore si sia potuto rivolgere a una dama di questa corte usando il nome di Elisa e, dopo il matrimonio con Estàsia, probabilmente nel 1653, abbia riutilizzato lo stesso pseudonimo. Sebbene potremmo anche relativizzare l'identificazione fra l'Elisa della *Selva elegiaca* («Ara sí que ets divina, Elisa mia») e Estàsia d'Ardena. In conclusione, tutta questa tematica dell'onomastica pastorale fontanelliana (è anche Nise sempre la stessa dama? E Gileta?) è ancora molto poco battuta.

⁵⁷ M.-M. MIRÓ, *Francesc Fontanella: Èglogues*, cit., p. 106.

⁵⁸ Per quanto riguarda queste questioni biografiche, si veda P. VALSALOBRE, «*Mudats tots los perfils*», cit.

⁵⁹ Uno degli elementi che ci potrebbero aiutare a datare meglio il poema sarebbe il fatto di conoscere le date di nascita dei cinque figli di Josep d'Ardena e Lluïsa d'Aragó, cosa che attualmente non sappiamo. La coppia si sposò nel 1638 e al

Torniamo, finalmente, al poema. Abbiamo visto come nei tre frammenti in *romanç* leggiamo, come si addice al genere, l'apostrofe della voce poetica a elementi del paesaggio. Ma quale paesaggio? La città di Parigi, un *locus amoenus* urbano!

Ho consultato specialisti della letteratura pastorale castigliana del *Siglo de Oro* e nessuno di loro mi ha saputo dare ragione dell'esistenza di un'egloga di ambiente cittadino in spagnolo nel periodo barocco, la qual cosa aggiunge valore e originalità all'opera fontanelliana⁶⁰.

Di tutto questo complesso poema di 169 versi mi interessa soffermarmi infine su uno dei tre frammenti in *romanç*, il primo, che inizia: «Ribera de Sena altiva» (vv. 78-97). Si tratta di un prodigio descrittivo dell'immagine della città sotto forma di apostrofe al fiume Senna al momento del suo passaggio per Parigi. E, come ho detto, non vi è descritto il fiume, ma il riflesso della città sulla superficie in movimento dell'acqua del fiume, una felice trovata poetica, molto adatta a proiettare la sua percezione della capitale della monarchia francese come luogo instabile, in continuo movimento.

I versi di questo frammento si distribuiscono in quattro segmenti che iniziano con quattro sinonimi della Senna invocati dal poeta («Ribera⁶¹ de Sena altiva», «mirall undós», «fertilíssims camps de plata», «moble ciutat de les ones»), più un'altra apostrofe rivolta ai «ponts» (e ai loro

momento della redazione del poema risulta che già fossero nati tutti e cinque i loro figli (v. 8: le *tres Gràcies* e *dos Cupidos* sono Ignàsia, Tomasina, Maria Lluïsa, Joan i Josep: cfr. P. LAZERME, *Noblesa catalana*, cit., p. 81).

⁶⁰ L'amico e professore di letteratura spagnola dell'Universitat de Girona Rafael Ramos mi ha mostrato due testi bucolici in versi della prima metà del Cinquecento di ambientazione chiaramente urbana: l'*Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, di Pedro Manuel Jiménez de Urrea, un'egloga drammatica che è un'adattamento in versi del primo atto della *Celestina* (si veda l'edizione digitale di J.R. Fernández Cano in <<http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/URREA-%C3%89gloga-de-la-tragicomedia-de-Calisto-y-Melibea1.pdf>>) e l'*Égloga de Plácida y Vitoriano*, di Juan del Encina, ugualmente di carattere drammatico (si veda l'edizione digitale di Justo S. Alarcón <http://www.revistakatharsis.org/Encina_Placida.pdf>). Si tratta di egloghe drammatiche (si veda M. A. PÉREZ PRIEGO, *La égloga dramática*, cit.), con una tipologia generica diversa dall'egloga lirica della quale stiamo parlando. Ambedue hanno avuto poca o nessuna influenza sui poeti in lingua spagnola, italianizzanti, petrarchisti, e sicuramente nessuna su Fontanella.

⁶¹ Con *Ribera* si può intendere qui 'fiume' [cfr. *rivière*, fr.].

«arcs»⁶²). Osserviamo una seconda articolazione del testo, ora in base a opposizioni interne: a) si osservi la correlazione di opposti ai vv. 79-81: «que robes [...] / mal fundades esperances // i que sustentés / [...] ben fabricades grandeses»⁶³; b) «rompent celestes orbes, / orbes espumats penetren» (vv. 84-85)⁶⁴; c) «recull *en tot temps* los fruits / que *alterna ab lo temps* la terra» (vv. 88-89)⁶⁵; d) «*moble*⁶⁶ ciutat de les ones / que a la *constant*⁶⁷ alimentes»; e) «sempre vas i sempre restes» (v. 93)⁶⁸; ecc.

Concludiamo. Tradizionalmente si riconosce che il genere pastorale esprime una nostalgia per il passato, per uno stato ipotetico di pace e amore che in qualche modo è andato perduto e che l'idea dominante è la ricerca della vita semplice in opposizione alla corte, alla città, alla corruzione, alla guerra, al guadagno materiale. Si rivela il desiderio di un'innocenza perduta, di un'epoca paradisiaca durante la quale l'uomo viveva in armonia con la natura: il mito dell'Età dell'Oro, diffuso da Esiodo, Virgilio e Ovidio⁶⁹. Dev'essere questa la ragione per la quale si considera

⁶² Il torrente di apostrofi al paesaggio sembra avere come sfondo l'inizio del canto di Nemoroso nell'egloga I di Garcilaso, vv. 239-244 («Corrientes aguas puras, cristalinas...»); cfr. la nota 44.

⁶³ Notiamo l'aspettativa aperta con «que robes [...] / mal fundades esperances» che si collega poi col terzo frammento del *romanç*. Le «esperances» dovevano essere alimentate dalle promesse che la regina, i ministri e persino il cardinal Mazzarino avevano fatto a Josep Fontanella quando erano arrivati a Parigi nel settembre del 1643 (J. SANABRE, *La acción de Francia en Cataluña*, cit., p. 354); o forse dalle aspettative che la stessa delegazione catalana, Francesc Fontanella incluso, si era ingenuamente creata.

⁶⁴ Allusione agli edifici che vanamente si innalzano verso il cielo e, allo stesso tempo, si riflettono nella superficie dell'acqua del fiume.

⁶⁵ Il quartetto di versi 86-89 non sempre è stato ben compreso. Interpreto *campes de plata* come una metafora del fiume (non come «campes de fajol»: M.-M. MIRÓ, *Francesc Fontanella: Èglogues*, cit., p. 107); la metafora *plata* per la superficie dell'acqua è topica. Dunque, l'*agricultura certa* di questi *campes* (l'acqua della Senna), che in ogni epoca raccoglie frutti (in cotrapposizione con l'agricoltura convenzionale la quale offre la raccolta a seconda delle stagioni), è l'attività della pesca.

⁶⁶ *moble*: 'mòbil'.

⁶⁷ *constant*: la vera città di Parigi.

⁶⁸ L'acqua scorre sempre, ma il fiume è sempre lì.

⁶⁹ E nel Medioevo da Boezio, Jean de Meung, Dante e Chaucer attraverso l'immagine del Giardino dell'Eden.

l'egloga, come già dicevamo alla fine del terzo paragrafo, un genere che idealizza ed esalta la fuga dalla realtà. Mirò proiettò questa percezione sulla sua interpretazione delle egloghe fontanelliane: «un món d'evasió», disse, o «Fontanella basteix el seu món bucòlic [...] per evadir-se de les tensions bèl·liques i cortesanes»⁷⁰.

Ma sono valide queste considerazioni per il testo di Francesc Fontanella? Mi sembra di no. Fontano non parla di nostalgia dell'Età dell'Oro o dei paradisi perduti. Oltre al lamento convenzionale per l'assenza dell'amata lontana, si fa avanti una visione personale del presente storico, politico. Fontanella seguiva la convinzione allegorica e allusiva del genere – poco evidente ancora nelle bucoliche virgiliane⁷¹, ma chiaramente visibile già nel Rinascimento – per quel che riguarda sia la creazione, sia l'interpretazione, di modo che dispone di un universo di finzione pastorale con pseudonimi che sono persone reali in contesti storici.

Dobbiamo intendere il poema come una carcassa formale per veicolare non un contenuto amoroso, bensì una critica morale in una situazione storica, personale e collettiva? Molto probabilmente sì. È evidente che all'interno del testo non si fa un'analisi dei sentimenti amorosi e che non si tratta di un'espressione lirica della soggettività fontanelliana. O, perlomeno, non solamente di questa. Perché dunque Fontanella scelse il genere bucolico per esprimere il suo rifiuto e la sua delusione per l'atteggiamento della corte di Parigi? Senza alcun dubbio era ben cosciente della contraddizione insita nell'egloga fra l'ideale della tradizione bucolica e il mondo della corte, contrasto che il poeta rende estremo scegliendo di situare il mondo della corte, caratterizzato dall'artificio, dall'inganno, dall'invidia, ecc., al polo opposto degli ideali pastorali della nostalgia per l'Età dell'Oro, per la semplicità, per la sincerità ecc⁷². Non era sicura-

⁷⁰ La prima citazione è di M.-M. MIRÓ, *Francesc Fontanella: Èglogues*, cit., p. 95 e la seconda di ID., *La poesia de Francesc Fontanella*, cit., vol. I, p. 76.

⁷¹ Sulla questione in Virgilio e nei poeti bucolici immediatamente successivi si veda H. BARDON, *Bucolique et politique*, in «Reinisches Museum», 115 1972, pp. 1-13. Già Teocrito, in maniera, però, diversa in Virgilio, aveva incluso l'uso allusivo nei suoi *Idilli*. Sulla questione allusiva nella poesia bucolica si veda E. CARRARA, *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Francesco Vallardi, vol. IV [= *La poesia pastorale*], 1909; e, più recentemente, R. MATEO, *La interpretación de las claves bucólicas*, cit.

⁷² Nella tensione alla quale il poeta sottomette i materiali generici appare, però, l'indizio che rivela l'ammirazione di Fontanella per il dinamismo culturale di Parigi:

mente assente, al momento della scelta del mezzo letterario, l'uso allusivo nella tradizione del genere a partire da Teocrito e Virgilio⁷³.

Il travestimento bucolico fontanelliano, tanto nelle egloghe come in tanti altri testi poetici e nelle opere drammatiche, non intende esaltare la fuga dal quotidiano, ma piuttosto si proietta molto sulla realtà. O sulla percezione personale che il poeta ha della realtà. Inoltre, questa visione personale del presente storico è costruita da uno spirito molto poco idealista, più deluso che altro, disilluso. *Retrato impossible* è un'egloga molto differente dalle altre dell'autore, più convenzionalmente tardo rinascimentali; riflette un pessimismo molto evidente, vincolato, senza dubbio, al presente personale del poeta e dei suoi contemporanei⁷⁴. La riconversione barocca del genere rinascimentale è, in questo testo, completa. Formalmente e spiritualmente.

E ancora una volta vediamo la capacità innovatrice delle proposte poetiche fontanelliane, come già avevamo intuito nel caso de *Lo Desengany*⁷⁵. Nuovamente, infine, il poeta e drammaturgo catalano barocco ci offre un'opera molto originale e personale, che trasforma in poesia la situazione personale e collettiva portando all'estremo la convenzione poetica che la veicola.

Facciamo attenzione: nel testo di Fontanella è più forte la volontà

«Babel de totes les llengües, / jardí de tots pensaments, / de totes plomes esfera»: vv. 159-161).

⁷³ Si veda la nota 71.

⁷⁴ Notiamo come ben presto nel poema appare un'allusione al presente convulso della città nel bel mezzo del conflitto bellico: «que del mar turbulent de Barcelona» (v. 34). Ha la stessa percezione Solervicens quando afferma che né la *Tragicomèdia*, né le egloghe fontanelliane costituiscono meccanismi di evasione ma, al contrario, «a partir del bucolismo, Fontanella reflexiona sobre la condició humana y sobre el presente» (J. SOLERVICENS, *Belona, una convulsa Arcadia barroca*, cit., pp. 216 e 227: la citazione è a p. 216). Secondo A. TRIPET (*Réflexions sur la pastorale*, in «Rivista di Letterature Moderne e Compare», 49 1996, pp. 161-173), citato da Solervicens nello stesso lavoro (p. 221), l'idealizzazione bucolica comporta una critica implicita di un presente che appare di minore importanza, ma nei testi di Fontanella la critica è esplicita. Il caso paradigmatico è quello della *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia* (J. SOLERVICENS, *Belona, una convulsa Arcadia barroca*, cit.).

⁷⁵ P. VALSALOBRE, *De mudances i manipulacions: retorn a Lo Desengany*, in *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, cit., pp. 303-325.

autobiografica (consustanziale all'egloga⁷⁶) che non le convenzioni generiche, anche se rompe queste ultime introducendo la novità bucolico-urbana, con una bella dimostrazione del manifestarsi dell'individualità in contrasto con la rigidità della tradizione, in un'enunciazione, in un certo qual modo, dei parametri della poetica romantica.

I cambiamenti operati da Fontanella nell'egloga di base garcilasiana si possono forse mettere in parallelo, nel senso dell'invenzione rispetto a modelli fissamente stabiliti e idealizzanti (come in Garcilaso), con il caso di Góngora che, con il suo *Polifemo* e poi con le *Soledades*, distrusse le fondamenta sulle quali riposava l'edificio bucolico⁷⁷. Di certo nell'opera poetica fontanelliana leggiamo la problematizzazione dell'individuo e dei luoghi comuni della tradizione letteraria: lo abbiamo messo in evidenza relativamente agli stereotipi legati all'amore letterario in *Lo Desengany*⁷⁸; lo vediamo con questa egloga urbana e con la manifestazione esplicita della irrecuperabilità dell'Età dell'Oro e della visione della natura – negativamente – sottoposta all'artificio.

⁷⁶ Di fatto l'opera fontanelliana ci appare ogni giorno di più come una potente creazione autobiografica fittizia. Sull'autobiografismo bucolico si veda R. MATEO, *La interpretación de las claves bucólicas*, cit.

⁷⁷ P. RUIZ PÉREZ, *Égloga, silva, soledad*, cit., specialmente pp. 406 e ss.

⁷⁸ P. VALSALOBRE, *Mitologia burlesca, invenció barroca i catarsi: l'ànima frondosa de Fontanella o notes disperses a Lo Desengany*, in *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, cit., pp. 281-318.