

STRATEGIE TEMATICHE E STRUTTURALI NELLO *SPILL*

Veronica ORAZI
Università di Torino

È noto che Jaume Roig è autore di un'opera di grande interesse nel panorama letterario dell'epoca, lo *Spill* o *Llibre de les dones*, datato 1460.¹ Il testo, composto a Callosa mentre Roig era ospite del nipote Baltasar Bou, cui si rivolge nella prefazione indicandolo come dedicatario,² consta di oltre 16.000 versi —*noves rimades* tetrasillabiche³— e presenta un progetto di scrittura complesso e articolato.⁴

Lo *Spill* si apre con una *Consulta* indirizzata a Joan Fabra⁵ (40 v.), in cui l'autore invita il destinatario a emendare il testo e illustra ciò che ha realizzato, vale a dire la denuncia della bassezza femminile, cui fa da controcanto ideale la figura della Vergine. Segue un duplice invito: agli uomini a disinteressarsi delle donne e a queste a scegliere una condotta opposta a quella condannata, per avvicinarsi al *Flor de llir* o semplicemente al *Llir*, dietro al quale si cela il vero e

1. L'opera è tradita da un ms. unico della fine del xv sec., conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e da cinque edizioni antiche (tre cinquecentesche, una settecentesca e una ottocentesca); cfr. <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/BITECA/1814.html>. Per una descrizione dettagliata del codice vid. CARRÉ, A.: «El manuscrit únic de l'«Espill» de Jaume Roig». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLIV 1993-94 (1995), p. 231-73. Per le relazioni fra i testimoni vid. EUSEBI, M.: «La tradizione dello «Spill» di Jaume Roig». *Cultura Neolatina*, XXXIII 3 1973, p. 357-59. Tra le edizioni moderne si segnalano quella a cura di R. Miquel i Planas, Barcelona: Biblioteca Catalana, 1929-50, 2 vol. e quella più recente a cura di A. Carré, corredata dalle concordanze del testo, Bellaterra: Seminari de Filologia i Informàtica – UAB i Fundació «La Caixa», 1995, vol. V, in 12 microfiches, ora in *Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Catalana* (RIALC), <http://rialc.unina.it> da cui si cita. Per orientamenti bibliografici cfr. CARRÉ, A.: «L'«Espill» de Jaume Roig: bibliografia comentada». *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, XV 2001, p. 383-414.

2. Callosa d'En Sarrià, presso Guadalest, dove l'autore si ritirò temporaneamente nella tenuta del nipote per sfuggire a un'epidemia di peste che colpì València nel 1459. Cfr. SALVÀ BALLESTER, A.: «Mestre Jacme Roig y Baltasar Bou». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XV 1934, pp. 294-301 e CARRÉ, A.: «El «Spill» de Jaume Roig: el Decameron com a punt de partida». *L'Estruç. Revista Literària*, XII 1985, p. 16-17, sul tema della peste.

3. In genere le *noves rimades* erano composte di distici di ottosillabi a rima baciata, ma anche di eptasillabi, esasillabi e tetrasillabi, come nel caso dello *Spill*. Cfr. poi i vv. 680-684, in cui l'autore afferma che l'opera «sera'n romanç: / noves rimades, / comedias, / amporismals, / ffaçessials».

4. Sulla giustificazione della scelta formale —il verso— e sulla struttura dell'opera vid. RUBIÓ, J. (1984): *Història de la literatura catalana*. Barcelona: PAM, vol. I, p. 361-64; BADIA, L. (1999): «Jaume Roig: tetrasíl·lab i comèdia». *Història de la cultura catalana. L'esplendor medieval (segles XI-XV)*. Barcelona: Edicions 62, vol. I, p. 115-17. In particolare YSERN LAGARDA, J. A.: «Retòrica, sermonària, «exempla» i construcció textual de l'«Espill» de Jaume Roig». *Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, V 1996-97 (1998), p. 151-80, inquadra il nesso tra lo stile dell'opera e la retorica del sermone.

5. Il 1462, data della morte di Fabra (procuratore del Regno di València), identifica il termine *ante quem* per la composizione dell'opera.

unico modello, rappresentato da Maria.⁶ Seguono l'*Entrada* (8 v.) e il *Prefaci* (746 v.), quadripartito, dove sono esposte le motivazioni che hanno spinto l'autore a comporre l'opera, ma anche considerazioni stilistiche e relative all'assetto testuale: quattro libri, ciascuno dei quali a sua volta suddiviso in quattro parti, concernenti momenti significativi dell'esistenza (la giovinezza, l'età adulta, una visione onirica, la vecchiaia). Il Libro I (v. 1-1160),⁷ dedicato agli anni di gioventù, prende le mosse dalla fine dell'infanzia del protagonista con la madre vedova che lo scaccia, per proseguire con il servizio presso un cavaliere barcellonese, l'accoglienza offerta dal padrino ma contrastata dalla moglie di questi, il viaggio verso Parigi dove diventa un soldato mercenario e il ritorno a València. Il Libro II (v. 1-4416) tratta delle penose esperienze di uomo sposato, che lo vedono tormentato da una fanciulla —cugina della moglie del padrino—, una *beguina* (con la quale sta per convolare a seconde nozze), una vedova e una giovane cresciuta in convento; si tratta della parte più densa dell'opera, in cui si concentra il nucleo misogino più radicale. Il Libro III (v. 1-8927) è occupato dall'apparizione di Salomone, che consiglia un nuovo matrimonio; a questo scopo offre un elenco esaustivo dei vizi delle donne e delle loro vittime illustri, tratte dalla Bibbia, dalla storia antica e recente, dalla tradizione letteraria e popolare; poi narra la storia della Vergine e allude al dogma dell'Immacolata Concezione, centrale nel dibattito teologico dell'epoca; quindi il protagonista è invitato a ravvedersi e a implorare il perdono e l'aiuto divino. Il Libro IV (v. 1-952), svanita la visione, vede realizzata la decisione di ispirarsi ai consigli ricevuti, dedicarsi alla vita contemplativa e recarsi in pellegrinaggio; si attua dunque l'allontanamento definitivo dalle donne, corredato da opere pie e penitenza; segue l'elenco di personaggi biblici, storici o leggendari che hanno punito duramente le mogli macchiate di varie colpe e l'allusione a Isabel Pellicer, moglie di Roig, grazie alla cui bontà il protagonista si riconcilia con il genere femminile; una nuova invocazione alla Vergine chiude l'opera.

E' evidente che la satira misogina gioca un ruolo centrale nello *Spill*⁸ e la critica recente ha chiarito come nella misoginia, così importante nell'economia della narrazione, sia da riconoscere non tanto la prospettiva personale dell'autore, quanto l'espressione di una temperie culturale che proprio all'epoca ha dato i suoi frutti anche in altri ambiti linguistico-culturali dell'occidente europeo.⁹ Si tratta piuttosto di un elemento connesso con la mentalità, l'immaginario,

6. La Vergine è indicata più volte in questo modo; cfr. ad esempio *Consulta*, 23 «entre spines Flor de Llir» e 37-40 «Si lo contrari faran / [...] / ab la Flor de Llir tambe / les dones habitaran»; *Entrada*, 1-6 «Spill / [...] / lo llir corona»; III, ii, 4211-4212 «rosa, gesmir / he flor de llir».

7. Nell'edizione di Carré, in RIALC, ogni parte dell'opera ha una numerazione indipendente: *Consulta*, *Entrada*, *Prefaci*, Libro I, II, III e IV. Le citazioni riportate sono seguite tra parentesi dall'indicazione del Libro, della parte e dei versi corrispondenti (per esempio i, ii, 27 rimanda al Libro I, seconda parte, verso 27).

8. Le fonti misogine dell'opera di Roig e il suo peso all'interno di questo filone della letteratura medievale sono temi da tempo indagati a fondo dalla critica: cfr. MOREL-FATIO, A.: «Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique sur [...] le "Livre des femmes", poème valencien du xve siècle, de maître Jaume Roig». *Bibliothèque de l'École des Chartes*, XLV 1884, p. 630-54 e XLVI 1885, p. 108-29; FARINELLI, A. (1905): «Nota sulla fortuna del "Corbaccio" nella Spagna medievale». *Bausteine zur romanischen Philologie. Festgabe für A. Mussafia*. Halle: Niemeyer, p. 34-36; l'introduzione all'ed. di R. Miquel i Planas, cit.; l'introduzione alla traduzione castigliana di R. Miquel i Planas (*El Espejo de Jaime Roig. Poema valenciano del siglo XV*), Barcelona: Orbis, 1936-42; il prologo di J. Vidal Alcover alla riedizione della traduzione spagnola di MIQUEL i PLANAS, R. (1987): *Espejo*. Madrid: Alianza—Enciclopèdia Catalana, p. 1-8; l'introduzione della modernizzazione in prosa di J. Tiñena, Barcelona: Laertes, 1988; da ultimo il contributo di CANTAVELLA, R. (1992): *Els cards i el llir: una lectura de l'Espill de Jaume Roig*. Barcelona: Quaderns Crema.

9. Cfr. FUSTER, J. (1968): «Jaume Roig i sor Isabel de Villena». *Obres Completes*. Barcelona: Edicions 62, vol. I, p. 175-210; CARRÉ, A.: «La ginecofòbia del "Spill" de Jaume Roig». *Faig*, XXVII 1986, p. 69-71; R. CANTAVELLA: *Els cards i el llir*, cit., p. 32-41. Nel prologo alla sua modernizzazione in prosa A. Carré ribadisce che la misoginia dello *Spill* è da considerare un tipico letterario che godeva di enorme fortuna all'epoca della composizione dell'opera. Cfr. ROIG, J. (1994): *Espill*. Traduzione di A. Carré. Barcelona: Teide.

un fatto «culturale», basato su categorie di pensiero e ideologiche saldamente radicate nel xv secolo, fondate su antecedenti letterari e trattatistici considerati vere e proprie *auctoritates*. Di fatto, l'atteggiamento di discreditato della figura femminile è comune sia alla cultura occidentale sia a quella orientale, fin da epoche remote. L'affiorare della vena misogina si è rivelato una sorta di costante nel tempo, sebbene con spirito, modalità e finalità di volta in volta connotate in maniera specifica, da non travisare e appiattare considerandole tutte come manifestazione individuale dell'avversione nei confronti della donna: se è vero che esiste un ideale femminile positivo, di matrice religiosa ma anche laica (si pensi alla produzione mariologica o cortese), è altrettanto indiscutibile che molta trattatistica e letteratura (dai Padri della Chiesa, ai *fabliaux*, alla novellistica orientale) si è concentrata sulla negatività di questa figura. Nel momento in cui crollano i presupposti ideologico-culturali che sostenevano l'universo cortese questo dualismo si indebolisce ed è allora che l'altro versante —quello squalificante e più crudo— emerge con maggiore vigore, in un orizzonte in cui le categorie di pensiero ed espressive sono irrimediabilmente cambiate e ci si muove in una dimensione più laica, urbana, borghese, disincantata, attratta persino dagli aspetti più sordidi della quotidianità. A tutto ciò si somma un movente ulteriore, questo sì motivato da una presa di posizione soggettiva, che vede Roig opporsi con la sua scrittura e la sua opera all'estetica e allo stile classicheggiante dell'epoca, a una produzione che raggiungerà la massima espressione con la figura di Joan Roís de Corella e i suoi epigoni, con opere come il *Triunfo de le dones* dello stesso autore.¹⁰ Il quadro si fa più chiaro: da un lato la crisi ideologica del mondo cortese in dissoluzione, il conseguente sbilanciamento verso l'elemento negativo nel bipolarismo *mala mulier / bona mulier*, l'influsso della tradizione apologetica e letteraria che fa sentire il suo peso come ineludibile *auctoritas* anti-femminile; dall'altro una scelta estetica in contrasto con le tendenze compositive e i canoni vigenti. Sono queste le categorie referenziali —ideologiche, culturali ed estetiche— che aiutano a mettere a fuoco con maggiore chiarezza cosa Roig intenda realizzare nel momento in cui si appresta ad allestire lo *Spill*, come anche la valenza della vena misogina che lo percorre e finisce per rappresentarne in ultima analisi il filo conduttore che lo sostiene, verso dopo verso.

Ciò che qui interessa indagare è proprio la ricomparsa e l'organizzazione a livello letterario dell'elemento misogino nel testo di Roig. In altre parole, attraverso quali strategie compositive l'autore ha abbozzato e via via definito l'affresco affollato dalle figure che incarnano i vizi donneschi. In tal senso, il dato immediato che emerge dall'analisi dell'opera è quello della sequenzialità delle immagini evocate. Come in una galleria di specchi deformanti, infatti, scorrono davanti agli occhi del lettore intento a sfogliare le pagine dello *Spill* tipi femminili che, con ritmo inesorabile, scandiscono il tempo interno della narrazione, plasmando tratto dopo tratto una sorta di meta-figura nefasta, ricettacolo di ogni possibile perversione. Un secondo aspetto, però, connota la scalarità delle apparizioni: il crescendo prodotto per affastellamento di comportamenti e attitudini negative —che incarnano vizi ben precisi e ricorrenti— parte da un approccio mediato, con figure come la madre, l'*hospitalera*, la moglie del cavaliere barcellonese, la moglie del padrino e sconosciute incontrate per caso o protagoniste di storie riportate da terzi. Si tratta di figure che il narratore osserva o di cui viene a conoscere le bassezze e in simili frangenti il coinvolgimento personale si arresta al massimo davanti al

10. Nel *Triunfo* di Corella, redatto in forma epistolare, la Verità personificata si rivolge al genere femminile per dimostrare che la donna è superiore all'uomo. A tale proposito cfr. RUBIÓ, J.: *Història de la literatura catalana*, cit., vol. I, p. 362; più di recente CARRÉ, A.: «L'estil de Jaume Roig: les propostes ètica i estètica de l'"Espill"». L. BADIA / A. SOLER (ed.) (1994): *Intellectuals i escriptors a la baixa Edat Mitjana catalana*. Barcelona: PAM-Curial, p. 185-219; IDEM: «L'"Espill" de Jaume Roig i el "Triunfo de les dones" de Joan Roís de Corella». *A sol post. Estudis de llengua i literatura*, III 1995, p. 91-93.

rapporto parentale o episodico e non giunge mai alla relazione intima con l'altro sesso. Sarà nel Libro II che l'esperienza coniugale dello sventurato, per la stolidità caparbià di procurarsi un erede, offrirà al protagonista e al lettore la prova iterata fino al parossismo del baratro di corruzione ineludibile rappresentato dalla donna —corruzione fisica e morale, quasi che il corpo e gli stessi gesti fossero insozzati dalla negatività necessaria della femmina—, secondo la prospettiva dell'opera.

Il Libro I dello *Spill* (v. 1-1160),¹¹ sulla Giovinezza, si apre con la fine dell'infanzia del narratore-protagonista con la madre vedova (I, i, 1-496), che si appropria di tutti i beni del defunto e scaccia il figlio. E' questo il primo approccio con la viltà femminile, di cui la genitrice snaturata aveva già avuto modo di dare dimostrazione quando il marito era ancora in vita: il *ménage* tra i due è ricordato come un inferno, a causa del comportamento della donna. Diventata erede universale dell'estinto (I, i, 40-43 e 60-65), si sbarazza del figlioletto dopo averlo defraudato della sua parte di eredità. L'episodio esordiale della madre degenerare introduce fin dai primi versi uno dei vizi che maggiormente devastano l'animo femminile: l'avidità, la sete di beni e di denaro. Alla stessa cupidigia risponde il rifiuto dell'*hospitalera* di passare il vitto e persino le lenzuola al ragazzino ricoverato nell'ospedale d'en Clapers,¹² ammalatosi a causa della vita di stenti che segue la partenza dalla casa paterna. Dopo averlo frugato, questa si accorge che il malcapitato non ha neanche un soldo e quindi si rifiuta di dargli del cibo (I, i, 142-164). Rimessosi, si reca a Barcelona ed entra al servizio di un cavaliere, da cui si separa quando ormai è un uomo fatto, per l'invidia della consorte del suo signore, piccata dalle abilità del paggio che per contrasto esaltano l'incapacità del figlio, mettendolo in ridicolo (I, i, 226-235). L'invidia si rivela un altro dei moventi delle malvagie azioni donnesche, che possono giungere —come accadrà più volte— persino all'assassinio. Fortunatamente, però, il cavaliere scopre la losca trama della moglie, la punisce ma consiglia al giovane di lasciare la sua casa. Il ragazzo, ormai adulto, decide di tornare a València, presso la madre, che si mostra irritata dalla ricomparsa del figlio, lo invita ancora una volta in malo modo ad andarsene e offre all'autore uno spunto sublime per riproporre il topico della vecchia innamorata. La donna, ora, appare invecchiata e, bramosa di rinnovare con un più degno —e fresco— compagno le gioie del talamo, si è risposata con un giovanotto decisamente inadeguato alla sua veneranda età (I, i, 333-336). Malauguratamente però le cose cominciano ad andare male, dopo una prima fiammata di ebbrezza (I, i, 372-382). La lussuria, la brama di piacere, obnubilano la vecchia, la cui decrepitezza è resa disgustosa dall'atteggiamento lubrico (I, i, 385-403). Le conseguenze non si fanno attendere e i due, rovinatisi, finiscono a servizio presso un cavaliere.

La prima parte del Libro I si rivela dunque una vera e propria iniziazione alla scoperta di ciò che il protagonista apprenderà nel corso della sua esistenza. Come accennato, la caratteristica di questa parentesi esordiale e rappresentata precisamente dalla specifica tipologia femminile che vi compare e da ciò che simboleggia: le responsabili di questa sorta di battesimo del fuoco sono figure come la madre, l'*hospitalera*, la moglie del cavaliere di cui il protagonista diviene il paggio; in ogni caso si tratta di figure che rimandano a un rapporto di protezione, di tutela, sistematicamente tradito e negato, in nome dell'avidità e dell'invidia. Con la sequenza finale, dedicata alla madre attempata sconvolta dalla passione e dalla libidine, inizia la serie di nefandezze intime, per così dire, di quegli aspetti perversi e degradati della natura femminile propri del rapporto amoroso, di una relazione diretta e tutta privata. Se infatti con la madre, l'*hospitalera* e la mo-

11. In cui compaiono la madre del protagonista, l'*hospitalera* e la moglie del cavaliere barcellonese.

12. Dove Roig aveva esercitato realmente; cfr. RUBIÓ VELA, A.: «Autobiografia i ficció en l'“Espill” de Jaume Roig. A propòsit de l'episodi de l'hospital». *L'Espill*, XVII-XVIII 1983, p. 127-49.

glie del cavaliere sono i rapporti di protezione e tutela a essere traditi, con l'immagine della vecchia madre innamorata si apre un'altra prospettiva: quella della storia amorosa tra uomo e donna, che a questa altezza è ancora indiretta, fatta di osservazione delle esperienze di terze persone. Si apre, insomma la sequenza di tipi identificabili come le «mogli altrui»: il narratore non ha ancora sperimentato le gioie che la donna porta nel matrimonio, ma comincia a essere l'attento spettatore di ciò che subisce chi vi è incappato. Avidità, invidia, lussuria.

La seconda parte del Libro I (I, ii, 497-719)¹³ è tutta incentrata sull'esperienza indiretta, sull'osservazione dell'indole e del comportamento delle mogli altrui: allontanatosi definitivamente dalla madre, il giovane si rivolge al padrino, che non esita ad aiutarlo, raccomandandosi però di non farne mai parola con sua moglie, che per avidità e grettezza non gradirebbe la condotta benefica del consorte. Messosi in viaggio, il protagonista assiste a Barcellona all'arresto di Sibil·la de Fortià (avvenuto nel 1387), quarta moglie di Pere el Cerimoniós, accusata di avere avvelenato il marito, di avere tentato di fare altrettanto con i figliastri e una nuora e di avere diseredato i propri figli (Joan —il futuro re— e Martí) (I, ii, 541-589). L'aspetto interessante di questo riferimento sta nel fatto che Roig inserisce una figura reale, storica, per la quale trova una collocazione all'interno della sua galleria di tipi viziosi, che, pur conservando il riflesso realistico della vita quotidiana, di solito sono fittizi e frutto della sua creatività. Quello di Sibil·la de Fortià non è l'unico esempio di citazione di un personaggio storico, basti infatti ricordare l'allusione a Maria di Montpellier, madre di Jaume I, e a Eleonora di Cipro, tra gli altri. Giunto a Parigi il giovane si imbatte in un'ostessa, cui affida i propri averi. Durante la notte, la sciagurata con la complicità del fratello uccide il padre e fugge raziando ogni bene che trova nella taverna, per cui sono ancora una volta l'avidità e la grettezza a giocare un ruolo determinante nel quadro delle pecche femminili che Roig va definendo. Un altro tratto emerge sempre più netto da questi primi accenni alla scoperta del mondo delle donne: oltre ai gravi difetti che le connotano —avidità, invidia, lussuria—, ad amplificare la negatività della loro natura si aggiunge il fatto che tali perversioni morali finiscono per trasformarsi nella molla che le spinge a compiere qualunque bassezza, senza limiti né remore di alcun tipo. La gravità dell'abiezione, già esecrabile di per sé, risulta esasperata nel momento in cui viene a coincidere con il movente delle azioni più turpi, ispirate dalla cupidigia.

La terza parte del Libro I (I, iii, 720-1005)¹⁴ introduce la prima esperienza personale: la bella e ricca *burgesa* parigina, invaghitasi del giovane e decisa a liberarsi momentaneamente del marito con una bevanda soporifera, che però finisce per uccidere il poveretto. L'incontro galante, organizzato con l'aiuto della cameriera, è disturbato dalla scoperta del cadavere: appurata la verità la donna è condannata e giustiziata. Si tratta di un accenno di incontro amoroso, come d'altra parte nella figura della cameriera-intermediaria si può scorgere l'anticipazione di un altro tipo che farà la sua comparsa a breve: la ruffiana, che andrà assumendo il profilo della mezzana, della fattucchiera, della mezza strega. A questo punto si apre la parentesi antropofaga¹⁵ con la locandiera che, aiutata dalle due figliole, prepara pasticci di carne umana, uccidendo gli avventori e servendosene per le proprie preparazioni culinarie; le tre, scoperte, sono immancabilmente condannate. La condotta di madre e figlie pare motivata esclusivamente da una perversione senza limiti, posto che non è il profitto a muovere le tre donne, ma una sorta di macabra malvagità innata. Sullo stesso piano di intrinseca corruzione si pone la

13. Vi compaiono la moglie del padrino, Sibil·la de Fortià, l'ostessa di Parigi.

14. Vi compaiono la *burgesa* parigina con la sua cameriera, la locandiera con le figliole e la fattucchiera.

15. Cfr. CARRÉ, A.: «De l'«Espill» de Jaume Roig a «Sweeney Tood» o la maldat comestible». *Serra d'Or*, giugno 1996, p. 45; AINAUD ESCUDERO, J.: «De Jaume Roig a Stephen Sondheim: canibalisme i misogínia». *Actes del VII Congrès de l'AHLM*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, vol. I, p. 243-53.

fattucchiera scorticata e impiccata, definita «porch ple de viçis» al v. 1000: dedita a strappare i denti agli impiccati, viene scoperta e mandata a morte. Questa parte si rivela dunque un momento di transizione importante, in cui dalla grettezza che motiva la mancata tutela delle figure esordiali si passa a una incipiente esperienza personale —con la *burgesa*—, nella quale un ruolo centrale è giocato da altre due figure-chiave, messe a punto con maggiore precisione più oltre, la mezzana e la fattucchieta, riflesso di una tradizione sia popolare che colta, certo antica, e al tempo stesso riverbero di una realtà quotidiana fatta di filtri, fatture, soltilegi, come dimostra la letteratura, la stessa dimensione popolare e come chiariscono persino le disposizioni giuridiche coeve, volte ad arginare un fenomeno dilagante.

La quarta parte del Libro I (I, iv, 1006-1160)¹⁶ è occupata dalla narrazione della partenza da Parigi e dal ritorno a València. Ancora una volta, sono le mogli altrui a essere al centro dell'attenzione, ma al contempo il testo insiste sulla figura della ruffiana, attraverso le vicende di cui il giovane è testimone durante il viaggio o di cui ha sentito parlare. Egli narra, infatti, della fornaia di Lleida, condannata per i traffici di mezzana; o dell'adultera di Morvedre, punita atrocemente dal marito tradito (I, iv, 1102-1110). Il cerchio si chiude col ritorno alla città natale presso la casa del padrino, la cui consorte ribadisce la già nota malevolenza nei confronti del figlioccio del marito, sospettando che egli ne sia il figlio illegittimo. La prima fase dell'esperienza esistenziale del giovane con il mondo femminile è giunta a compimento: partito dall'iniziazione con la madre sciagurata, passato attraverso le avventure del soggiorno parigino, ritorna alla sua città d'origine; dopo avere fatto fortuna come soldato mercenario, si stabilisce a València, ignaro di ciò che lo attende nel momento in cui decide di prendere moglie e accasarsi.

Il Libro II (v. 1-4416) inaugura le vicende personali del protagonista, che viene a diretto contatto con le donne, dopo la tresca episodica con la *burgesa*. Inizia qui la serie di matrimoni, di cui il narratore riferisce i tormenti, attribuibili alla natura infima delle consorti o aspiranti tali, cui ognuna delle quattro parti del Libro II è dedicata. La prima è una *donzella*, cugina della moglie del padrino, la quale, vedendo quanto il malcapitato si sia arricchito in Francia, pianifica il matrimonio con una sua parente. E' ancora una volta l'avidità a muovere la donna, che solo per interesse muta atteggiamento nei confronti del figlioccio del marito. Questa unione con la prima consorte, però, interessa anche per la ricomparsa della mezzana. Di fatto, è grazie a un'intermediaria inviata dall'avida cugina che viene combinata l'unione tra i due. L'attività di ruffiana ben si confà all'animo femminile, all'apparenza particolarmente incline a questo genere di iniziative, sia per «talento» naturale, sia per interesse. La prima moglie si dimostra subito un ricettacolo dei peggiori vizi: è l'incarnazione della superbia, della vanità, della falsità, dell'immancabile avidità. Ed è in questo incontenibile crescendo che si inserisce la nota sordida, già emersa nel Libro I, con la figura della vecchia madre lasciva. Nel tracciare il ritratto della prima sposa i versi riflettono scene di trascuratezza che sconfinano nel disgusto (II, i, 395-402), ma non è che l'inizio (così II, i, 420-455). Se in precedenza il basso corporeo aveva connotato con alcune significative pennellate la descrizione della vecchia innamorata, concentrata in pochi versi, adesso lo stesso tratto assume maggiore consistenza, si fa più denso e si dilata; sembra quasi che l'autore vi si soffermi con un certo compiacimento, illustrando senza giri di parole il degrado della *donzella* che ha appena sposato. Lo sfortunato marito, esasperato, alla fine riesce a liberarsi della dolce metà cambiando testamento e facendole causa per la dote mai corrisposta. La fanciulla, allora, vedendo svanire ogni possibilità di lucrare attraverso il suo *status* sociale di donna sposata, dimostra di essere già maritata, riuscendo a fare annullare l'unione.

16. Animata da figure quali le fattucchiere della regione di confine tra Guascogna e Catalogna, la fornaia di Lleida, l'adultera di Morvedre e, ancora, la moglie del padrino.

Dopo la sventurata convivenza con la prima moglie, all'inizio della seconda parte (II, ii, 1-1189), il poveretto decide di recarsi in pellegrinaggio a Santiago de Compostela. Lungo il viaggio si trova a presenziare e quindi a riferire alcuni episodi di cui è testimone e che vertono tutti sulla lussuria e sulla falsità, volta a celare i peccati —carnali— commessi.¹⁷ L'intero Libro II, infatti, insiste su questi due nei della moralità femminile, così come il Libro I si era concentrato sull'avidità e sull'invidia. Uno degli aneddoti più notevoli tra tutti quelli riportati in questa parte dello *Spill* e forse nell'intera opera vede come protagonista la falsa indemoniata di Requena (II, ii, 1238-1315). Si tratta dell'ennesimo espediente messo in atto con somma maestria per coprire una condotta lussuriosa —in questo caso il passato pre-matrimoniale della futura sposa—, che altre volte ricompare nel testo, additato dall'indice accusatore dell'autore, il quale ne attribuisce la causa all'insita ipocrisia della donna. Stavolta, però, la trovata è talmente ingegnosa che, oltre a suscitare l'attesa condanna, riesce a strappare un sorriso divertito, percorsa com'è da una vena di irriverente comicità, con lo sposo che richiama alla mente la figura del marito tradito e ingannato del filone fabliaulistico.¹⁸ Seguono le vicende più o meno analoghe di altre donne, che il pellegrino incontra o di cui gli viene raccontata la storia; tutte sono accomunate dal vizio dominante in questa parte dell'opera: la lussuria e la conseguente ipocrisia necessaria a celare lo scandalo. Quasi si trattasse di una sezione di *exempla* sul medesimo soggetto, scorrono davanti agli occhi sempre più attoniti del lettore l'ostessa di Santo Domingo de la Calzada (II, ii, 1321-1372), che respinta da un pellegrino lo accusa di furto e lo fa impiccare, ma l'innocente viene sostenuto da San Giacomo e si salva miracolosamente; la presunta adultera giustiziata sulla pubblica piazza (II, ii, 1380-1399); la galeotta condannata a morte per adulterio a Zaragoza, che si fa mettere incinta cinque volte di seguito per scampare all'esecuzione, ma che alla fine viene impiccata ugualmente (II, ii, 1474-1547); o ancora la storia della donna «ansiosa / de ser amada», responsabile del furto di un'ostia consacrata da utilizzare per una fattura, che si chiude con un miracolo¹⁹ (II, ii, 1548-1843); la *beguina* di Terol che ha un figlio col cappellano, di cui il protagonista diventa padrino (II, ii, 1868-1918). Si tratta di episodi in cui affiora la vena esemplare e persino miracolistica, da cui l'autore sembra attingere per alcuni passi delle vicende narrate in questa sezione. In tutti, comunque, si impone il lato lubrico della natura femminile. Proprio durante il viaggio di ritorno, però, lo sventurato decide sorprendentemente di risposarsi. Dopo avere riflettuto con attenzione, orienta la sua scelta verso una parente, *beguina*²⁰ e brava donna, alla quale aveva affidato casa e averi alla partenza, confidando di trovare in lei tutte quelle doti che la prima

17. In questa sorta di preambolo alla figura della *beguina*, con cui il protagonista medita di convolare a seconde nozze, compaiono la falsa indemoniata, l'ostessa di Santo Domingo de la Calzada, la presunta adultera di un villaggio, l'adultera galeotta di Zaragoza, la donna tanto desiderosa di essere amata che arriva a compiere un sacrilegio, la *beguina* di Terol.

18. Al di là di questo specifico aneddoto, l'esistenza di affinità fra alcuni dei tratti dello *Spill* e il genere del *fabliau* è stata sottolineata da RIQUEUR, M. de (1985): *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 4a ed., vol. IV, p. 73-105; CARRÉ, A. (1984): «L'estil de Jaume Roig: la virulència i la comicitat». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, IX, *Miscel·lània A. M. Badia Margarit*. Barcelona: PAM, vol. I, p. 109-18 e dalla stessa nel prologo alla sua modernizzazione in prosa dell'opera di Roig, cit.

19. Cfr. ESPAÑOL BELTRÁN, F.: «Ecos del sentimiento antimusulmán en el "Spill" de Jaume Roig». *Homenaje / Homenatge a María Jesús Rubiera Mata*, monografía di *Sahrq al-Andalus. Estudios árabes*, X-XI 1993-94, p. 384-401, che allude alla fonte miracolistica dell'episodio, in cui a commissionare il furto è un ebreo e non un *sarraí*, come nello *Spill*.

20. Sul *beguinatge* nello *Spill* (e in alcune opere di Arnau de Vilanova) cfr. SANTONJA, P.: «Las doctrinas de los alumbrados españoles y sus posibles fuentes medievales». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XVIII 2000, p. 353-92. In termini più generali vid. BOLTON, B. M.: «Mulieres Sanctae». MOSHER STUARD, S. (ed.) (1976): *Women in Medieval Society*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, p. 141-58.

consorte non possedeva: disinteresse, morigeratezza, integrità morale, accondiscendenza e arrendevolezza. Niente di più lontano dalla vera indole e dalla condotta della prescelta: la *beguina*, devota solo in apparenza, se la spassa assieme ad altre pie donne col cappellano e con un giovane frate, finché resta incinta e abortisce. Scoperto il misfatto, il protagonista scaccia la falsa *beguina*, che in vecchiaia è persino accusata di essere una mezzana e quindi condannata alla fustigazione e al bando. Tutta la seconda parte del Libro II, dunque, ruota attorno a due elementi: lussuria e falsità. I vari episodi riportati e le figure che ne sono di volta in volta protagoniste, incarnano sfaccettature diverse di questi due peccati, il cui culmine è rappresentato dalla *beguina* che doveva diventare la seconda moglie dello sventurato, la quale cela la sua vera natura dietro una finta devozione. Anche in questo caso le aspettative speranzose vengono del tutto deluse e l'uomo si trova di fronte un altro mostro di corruzione.

Scampato alla seconda disavventura, nella parte terza del Libro II (II, iii, 2253-2959) il protagonista viene avvicinato dal *prevere mossèn Company*, il quale gli ricorda che il matrimonio è sacro e lo incita a prendere nuovamente moglie, consigliandogli una vedova integerima. Ingannato per l'ennesima volta dalle apparenze, lo sventurato si ritrova accanto un nuovo mostro. La vedovella trentaduenne (ma si scoprirà che ha più di quarant'anni) subito dopo le nozze si rivela pigra, superba, invidiosa, falsa, malevola, malvagia, irosa (II, iii, 2424-2450) e per di più forse persino sterile, elemento, questo, che mette in crisi il secondo caposaldo dei convincimenti del protagonista: egli desidera una vita santificata dal sacramento del matrimonio, ma la prole rappresenta l'altro suo obiettivo irrinunciabile. E quando si rivela «inacordabile / per al concebre», il poveretto azzarda un'ipotesi che ne spiegherebbe le cause, aprendo uno scorcio sull'intimità della coppia (II, iii, 2544-2562). E' proprio lo spasmodico desiderio di maternità, accompagnato in modo schizofrenico da una scarsa propensione per le effusioni amorose, a spingere la stolta a tentare le pratiche più disparate, ricorrendo all'aiuto di «metgeses, / velles urquesses, / emprenyadores, / les banyadores, / mores madrines, / les adivines, / he potecaris, / los erbolaris» (II, iii, 2571-2578). Una fattucchiera giunge persino a prospettarle l'adulterio, insinuando il sospetto che sia il marito a essere sterile e offrendole le prestazioni di baldi giovani (II, iii, 2608-2612). Non riuscendo a trovare un rimedio, la sciagurata si finge incinta, simula il parto e prende invece con sé il figlio della levatrice, che però muore soffocato. Scoperto l'inganno, la donna disperata si impicca. L'elemento inedito introdotto dalla figura della nuova moglie è la mancanza di equilibrio. A causa di ciò la vedova finirà per esaltarsi a tal punto per la presunta sterilità da perdere completamente la testa, sprofondando nella disperazione più nera, che la condurrà al suicidio. In modo analogo alla prima moglie, la *donzella*, anche la vedova è un pozzo di vizio; a differenza di quella però, sempre lucida e presente a se stessa, mossa com'era dall'avidità, questa è preda delle sue stesse sregolatezze e vittima della propria instabilità, origine della devastazione che la spingerà a uccidersi.

Nella quarta parte del Libro II (II, iv, 2960-4416), la consorte successiva, una giovane appena uscita dal convento, offre lo spunto per una cruda satira anticlericale. Nella figura dell'ultima moglie emergono tutte le brutture morali trasmesse dalle educatrici, vero bersaglio degli strali del narratore-protagonista. Ne deriva un profilo della monaca corrotta davvero inquietante, che denuncia come il vizio e la perversione insiti nella natura femminile finiscano per insinuarsi persino in convento. Neppure questa fanciulla cresciuta nella pace del chiostro concede un po' di tregua al malcapitato, che fa cadere la sua scelta su una creatura verosimilmente pura. Nulla di più lontano dalla realtà, invece, come il protagonista scopre grazie alla confessione della stessa giovane, la quale si sfogherà imputando alle religiose che l'hanno allevata lo scempio morale della propria condotta. La sposina, infatti, dopo il matrimonio si rivela un'incapace, noncurante dei propri doveri. Sa solo ciò che ha appreso nel monastero: occuparsi e preoccuparsi di dolciumi, leccornie e preparati vari, profumi, *bouquets* di fiori e di erbe, fiocchi, sacchetti, am-

polline, boccette, oggettini e ornamenti vari e per contro ignora tutte le doti della buona moglie. Ciò nonostante mette al mondo il figlio tanto desiderato, ma se ne disinteressa e rifiuta di allattarlo per non stancarsi e sciuparsi il seno, cambia tante balie e trattamenti finché il bimbo si ammalava e muore. Per quanto si sia dimostrata stupida, superficiale ed egoista, la donna distrutta dal dolore resta affranta e inizia a maledire le monache e i loro consigli. È a questo punto che alla descrizione della negatività della moglie succede l'invettiva contro le religiose, di cui sono riportati in modo minuzioso i costumi e le turpitudini, proprio per enfatizzarne la peccaminosità, aggravata dallo *status* monastico con cui i vizi svelati stridono irrimediabilmente. Di esse si racconta che si alzano tardi, non fanno che guardarsi allo specchio, maledicono chi le ha monacate, le compagne e persino chi ha fatto loro del bene, lasciano il coro e passeggiano nell'orto, simulando malesseri vanno al dormitorio, restano a lungo in parlatorio dove intrattengono ogni tipo di traffici e a quanti vi vengono a tanti si vendono, passano il tempo a inviare e ricevere lettere, si travestono da uomo e di notte escono e vanno in città o —d'estate— al mare per fare il bagno. Come se non bastasse, talvolta rimangono incinte e abortiscono (II, iv, 3526-3539). Con la loro condotta dissoluta corrompono santi uomini e giovani devoti, come dimostrano i tre *exempla* riportati, tutti vertenti sulla lussuria: il primo narra del giovane che, in procinto di fornicare con una religiosa, si tira indietro all'ultimo momento (II, iv, 3724-3732) e si conclude col miracolo del crocifisso parlante; nel secondo, sulla monaca innamorata, è coinvolto addirittura sant Vicent Ferrer; il terzo riporta i vari tentativi di seduzione nei confronti di un medico attuati da diverse consorelle. Infine, se la badessa non le asseconda e cerca piuttosto di porre un freno allo scandalo, la rovinano e per potere agire liberamente cercano di eleggere una stolta che non le impacci nei loro affari. Insomma, la sposa affranta dalla morte del figlioletto traccia un profilo delle religiose fatto di accidia, vanità, malevolenza, ipocrisia, falsità, odio e accompagnato dall'immane lussuria. La moglie confessa che il suo contegno spregevole col marito è frutto dei moniti della priora, della sacrestana, della badessa, della monaca che cura l'orto e della cantiniera. Nonostante il dolore profondo e lo sfogo che ne consegue, la donna non si redime e non muta affatto il suo atteggiamento, rivelandosi incorreggibile. Incinta un'altra volta, muore affogata nel mosto in un tino, schiava persino della gola.

Le esasperanti e del tutto deludenti vicissitudini di coppia narrate dal povero marito offrono, insomma, una carrellata di tipi di donna che finiscono per mostrare dietro alla sottile patina superficiale la medesima depravazione. Si tratta di uno scadimento etico che contamina anche il fisico, quasi questo fosse uno specchio dell'anima devastata dal vizio in ogni sua possibile manifestazione. Ci si trova a osservare tra l'attonito, il divertito e lo scandalizzato una galleria fatta di personaggi comuni, di tipologie muliebri riflesso di una realtà che è quella dell'epoca, in cui tutta la società è passata al vaglio attraverso il variare della classe di appartenenza delle differenti figure e le diverse contestualizzazioni socio-culturali di ciascuna di esse. Si tratta di profili possibili, vale a dire verosimili, che in qualche modo rimandano a una quotidianità abbastanza prossima alla dimensione oggettiva, seppure filtrata attraverso la creatività informante dell'autore.

Il Libro III (v. 1-8927) è interamente occupato dalla visione in cui al protagonista appare il re Salomone, che tenta di dissuaderlo dal prendere moglie ancora una volta, adducendo una serie di aneddoti sulla perversione femminile. In un certo senso si resta sullo stesso piano di misoginia rilevato nei Libri precedenti, anche se stavolta il dettato pare privo della vena satirica che caratterizza quanto precede. Qui l'apparizione del saggio per antonomasia sposta il tono su un piano di grave riflessione: se prima ci si era concentrati sulla condanna della donna, ribadendone le pecche attraverso l'osservazione realistica, la satira, il sarcasmo, senza escludere neppure il basso corporeo, la descrizione di aspetti scabrosi, adesso il tono generale è

radicalmente cambiato. Salomone, consigliere ideale perché incarnazione del sapiente per eccellenza e perché parla dall'alto di un'esperienza personale davvero notevole (700 mogli e 300 concubine, come ricordato in III, i, 672-678), svolge le sue argomentazioni costruendo un discorso a metà strada tra arte oratoria e predicazione didattico-religiosa, basandosi sulle massime *auctoritates* esistenti e cioè i continui riferimenti biblici che costituiscono l'ordito della sua perorazione. E' infatti attraverso questa fitta rete di riferimenti in buona parte scritturali, ma anche tratti dall'antichità, dalla storia recente, dalla letteratura e dalla tradizione popolare, che il re sapiente tenta di redimere lo sprovveduto che ancora intenderebbe sposarsi, mosso dall'incontenibile desiderio di avere finalmente un figlio. Ai quasi 5600 versi dei Libri I e II, composti a partire da un'ottica non solo realistica ma persino grottescamente spietata, ne seguono più o meno altrettanti —Libro III, parti prima e seconda— che ribadiscono quasi gli stessi concetti, ma stavolta da una prospettiva «presentabile», che mira a scandalizzare non per la bassezza delle situazioni descritte, bensì attraverso la portata religiosa e fideistica, rappresentata dalla tradizione biblica, massima *auctoritas* per una società dalla mentalità e dall'immaginario ancora chiaramente pre-razionalistici. È dunque l'alta testimonianza di Salomone a costituire il controcanto rigoroso ed elevato alla pochezza dell'esperienza umana: qui la condanna si fa morale, etica, ultraterrena e dunque spogliata del gravame volgare della concretezza contingente.

È per questo che nella prima parte del Libro III (III, i, 1-3587) Salomone si affretta a iniziare il suo autorevole tentativo di dissuasione sottolineando l'inopportunità della decisione e il proprio valore di giudice, doppiamente esperto: in quanto sapiente e in quanto marito e amante di innumerevoli donne. Prosegue, poi, adducendo esempi significativi di personaggi ingannati dalla malvagità femminile e nell'elenco non potevano mancare Sansone, Ippocrate e ancora Socrate, Erode Antipa, ovviamente Adamo, Saul. Segue la serie di riferimenti volti a dimostrare che le donne sono capaci di tutto pur di concepire e mettere al mondo un figlio, come provano la storia di Lot, di Maria di Montpellier madre di Jaume I tratta dalla tradizione cronachistica catalano-aragonese, di Sara e della schiava Agar, di Noemi e Rut. Questa spasmodica ricerca di un figlio, però, non impedisce loro di commettere nei confronti della prole le efferatezze peggiori, come testimonia la vicenda di Semiramide, di Atalia, di Tamar —la Tamiris che sconfigge il re Ciro—, delle leggendarie amazzoni e della contessa traditrice della tradizione castigliana. Infine Salomone si sofferma sull'inclinazione femminile a perdersi in sortilegi, pratiche magiche, fatture e persino nella stregoneria (III, i, 3354-3369). Qui si chiude la prima parte del Libro III, scandita dal ricordo impietoso delle pecche femminili, presentate ora da una prospettiva ultraterrena.

Nella seconda parte del Libro III (III, ii, 3588-5595) il re sapiente, conclusa la perorazione, domanda al malcapitato se davvero desidera perseverare nella sua folle determinazione. Per concludere la propria azione dissuasiva, Salomone continua a sottolineare i vizi delle donne, con la stessa dovizia di particolari che caratterizza la prima parte del Libro. Stavolta però vi inframezza la storia della Vergine. Egli infatti è mosso dall'intento di rendere ancora più smaccata la corruzione morale del genere femminile, dal quale si salva soltanto Maria, eletta dal Signore per le sue virtù (III, ii, 4192-4195). Si sofferma poi sulla questione del dogma dell'Immacolata Concezione, al centro del dibattito teologico dell'epoca,²¹ di cui il testo conserva un

21. Sull'allusione al dogma all'interno dell'opera e sulla sua centralità nel dibattito teologico dell'epoca cfr. l'introduzione all'ed. di R. Miquel i Planas, cit., vol. I; l'introduzione alla traduzione spagnola di R. Miquel i Planas (*El Espejo de Jaime Roig*), cit.; il prologo di J. Vidal Alcover alla riedizione della traduzione castigliana di R. Miquel i Planas, (*Espejo*) cit.; infine PEIRATS NAVARRO, A. I.: «“De no concepta”: debat “versus” veritat a l’“Spill” de Jaume Roig». *Llengua & Literatura*, XII 2001, p. 7-45.

riflesso interessante e realistico. Nel classico raffronto tra Maria ed Eva, viene rinverdata una serie di topici, che vedono nella figura della Madonna il salvifico rovesciamento della perniciosità donnesca, a tutto vantaggio degli uomini, riscattati così dallo stato peccaminoso in cui la compagna di Adamo li aveva gettati e di cui la Vergine diviene la protettrice benevola.

Se i Libri I e II si concentrano sulla dimostrazione della malvagità della donna, corrotta e corruttrice, basata sull'esperienza personale, dando vita in sostanza a una sorta di articolato *exemplum e contrario*, come d'altra parte avverte lo stesso autore nella *Consulta* esordiale (Cons., 37-40), la narrazione della storia terrena della Vergine in corrispondenza della parte grosso modo centrale dell'opera costituisce il vero modello, lo *speculum* propriamente detto.²² Se la *fembra* rappresenta un anti-modello, uno *spill* rovesciato, Maria incarna l'unico *spill* in cui riflettersi per attingere alla salvezza. Il raffronto tra le due figure antitetiche —Eva e Maria— porta a compimento quanto enunciato dall'autore nell'esordio.

La terza parte del Libro III (III, iii, 5596-8521) si concentra sull'estremo tentativo di convincimento del protagonista, al quale Salomone si rivolge spronandolo a uscire dal fango in cui si trova invischiato a causa della caparbia ostinazione del voler prendere moglie. L'apostrofe non potrebbe essere più efficace, tale è la veemenza con cui il sapiente richiama l'attenzione del poveretto sul suo penoso stato di prostrazione (III, iii, 5600-5611). Quindi, incita il protagonista ad abbandonare le vanità di questo mondo, per implorare invece il perdono e la grazia divini. Anche in questo caso il sapiente adduce una serie di testimonianze dalla Scrittura, a dimostrare quanto infinita sia la misericordia di Dio, che non nega mai il perdono ai peccatori sinceramente pentiti. Seguono riferimenti a Maddalena, Disma, Eliseo, Nabucodonosor, Giobbe, Giacobbe, Labano, Davide, quasi un incalzante incitamento a non disperare, per quanto la caduta sia stata grave, come fecero invece Caino e Giuda. Insomma, anche in questo frangente le figure scritturali si susseguono, a corroborare il monito del re biblico. Il culmine dell'argomentazione del saggio è rappresentato dal riferimento alla Passione di Cristo, e stremo atto di generosità del Creatore, che sacrifica il suo stesso figlio, renditore dei peccati dell'umanità con la propria immolazione, come sancisce l'immagine di Cristo risorto, prova del fatto che la morte e il peccato sono stati sconfitti.

Nella quarta parte del Libro III (III, iv, 8522-8927), infine, Salomone insiste ancora affinché il protagonista torni sulla retta via. Nel tentativo di distoglierlo dalla spasmodica ricerca del figlio tanto desiderato sottolinea come egli non abbia disatteso l'invito di Cristo (III, iv, 8569-8571): il fallimento dei propositi coniugali, a causa delle consorti, non gli si può certo imputare. Lo incoraggia, invece, a volgersi verso le donne oneste e virtuose del passato, offrendo la solita carrellata tratta essenzialmente dalla Scrittura: la regina di Saba, Giuditta, Ester, Rebecca, Sara, Lia, Susanna, Maddalena, tra le altre. Queste sole devono essere amate, perché soltanto questo sentimento potrà salvare il poveretto dalla corruzione in cui il contatto con femmine perverse lo ha precipitato. Queste sole devono essere oggetto di ammirazione e di attenzione, per la loro moralità e condotta edificante. Detto ciò Salomone, accortosi che l'alba è ormai vicina, raccomanda il protagonista a Dio e scompare.

Nella prima parte del Libro IV (IV, i, 1-315), una volta svanita la visione, il poveretto si desta e decide di non risposarsi mai più, allontanandosi definitivamente dalle donne. Accetta di conformarsi in tutto e per tutto ai consigli ricevuti e dedicarsi alla vita contemplativa. Si reca in pellegrinaggio alla Certosa di Scala Dei, dove resta per circa sei mesi, e poi fa ritorno a casa.

22. Sul concetto di *spill* come metafora religiosa, filosofica e letteraria e il suo riflesso nell'opera di Roig cfr. HAUF, A. G.: «De l'«Speculum humanae salvationis» a l'«Spill» de Jaume Roig». *Estudis Romànics*, XXIII 2001, p. 173-219.

Nella parte seconda del Libro IV (IV, ii, 316-609) il protagonista ripensa alle vicende passate e conclude che dei 95 o 100 anni della sua vita quasi 50 o 60 sono trascorsi tra pene e sofferenze proprio a causa delle donne, ma fortunatamente il sermone di Salomone lo ha redento (IV, ii, 323-329). La perorazione ha sortito il suo effetto e l'uomo alla fine si consacra alla penitenza e alle opere pie (IV, ii, 409-419). Dai beneficiari delle sue azioni caritatevoli è naturalmente esclusa la categoria incriminata (IV, ii, 420-423); queste, infatti, non devono essere soccorse, anche se affamate, assetate o tormentate dal freddo; anzi, magari morissero, colpite da un fulmine e incenerite. Da qui un'altra breve carrellata di riferimenti a donne malvagie punite a dovere (IV, ii, 599-603).

Nella terza parte del Libro IV (IV, iii, 609-952), il narratore esprime, però, il desiderio di riconciliarsi in qualche modo con il genere femminile, di cui ha contribuito in modo decisivo a svelare una volta per tutte le nefandezze (IV, iii, 625-630), cui segue il ricordo della moglie di Roig, Isabel Pellicer, che rientra nel novero delle oneste e virtuose. In tutta la sua lunga vita, infatti, nel corso della quale ha avuto modo di sperimentare sulla propria pelle quanto le donne siano perfide e piene di ogni vizio, ha conosciuto il vero modello di virtù, riferendosi evidentemente alla defunta sposa dell'autore (IV, iii, 653 e seg.). E' proprio grazie alle virtù di Isabel che il protagonista riscatta la donna (IV, iii, 725-728).

La quarta parte (IV, iv, 729-952) contiene un'invocazione alla Vergine (come già in apertura), affinché lo protegga e lo conduca alla vita eterna; segue un accenno al nipote dell'autore, Baltasar Bou (così anche nella prefazione), invitato a riflettere su quanto troverà scritto e sulla lezione che se ne può trarre; sempre all'indirizzo del congiunto viene ribadito il monito a stare alla larga dal genere femminile (IV, iv, 934-936). Con il consiglio finale a rivolgersi verso l'unico vero specchio di virtù, la Vergine, si chiude l'opera.

Resta, dunque, da formulare un'ipotesi su cosa incarni la tematica misogina che sottende l'intero *Spill*, a quale intento risponda il suo impiego in termini tanto massicci da farne il filo conduttore dell'opera, di cui incarna lo spirito. La risposta, una delle risposte verosimili almeno, la fornisce l'analisi dei dati emersi sin qui, affiancata però dall'osservazione di altri tratti caratteristici del testo, in apparenza svincolati dalla componente misogina.

Iniziamo da ciò che si propone l'autore, secondo quanto esplicitato nella *Consulta* e nella prefazione: denuncia dei vizi femminili per mettere in guardia il prossimo —fine didascalico—, esaltando per contrasto l'unico modello, cioè la Vergine —didascalismo che assume i contorni dell'intento moraleggiante di carattere didattico-religioso—. La condanna si articola su due piani: quello terreno e quotidiano del narratore-protagonista, fatto di realismo, veemenza, virulenza, dettagli sconci e sordidi; quello ultraterreno, concretizzato nella visione dalla figura di Salomone e dalle numerose citazioni scritturali. Gli esempi di condotta dissennata che il re sapiente trae dalla storia antica e recente, dalla tradizione letteraria, popolare e folclorica, sembrano costituire invece una sorta di ponte tra le due dimensioni, evitando lo scollamento dell'apparizione providenziale del Libro III da quanto precede e da quanto segue.

Ma chi è che parla nell'opera? Che non si tratti di un'autobiografia è indubbio e che si debba distinguere tra autore e narratore-protagonista lo è altrettanto, come la critica ha ampiamente dimostrato da tempo.²³ Ci troviamo, infatti, di fronte a un personaggio frutto dell'im-

23. L'autobiografismo è stato escluso precocemente dai critici: cfr. MOREL-FATIO, A.: «Rapport adressé», cit., XLV 1884, p. 630-54 e XLVI 1885, p. 108-29; MILÀ I FONTANALS, M. (1890): «Resenya històrica y crítica dels antics poetes catalans». *Obras Completas*. Barcelona: Verdager, vol. III, p. 143-239; IDEM (1895): «Estudio sobre los poetas catalanes de fines del siglo xv y principios del xvi». *Obras Completas*, cit., vol. VI, p. 383-91; la prima ed. critica dell'opera, a cura di R. Chabás, Barcelona-Madrid: *L'Avenç*, 1905; l'ed. di F. Almela Vi-

maginazione creativa di Roig, con cui l'autore non deve essere confuso. Se ciò è indiscutibile, non si può fare a meno comunque di rilevare una certa ambiguità. Consideriamo la *Consulta* posta all'inizio dello *Spill* e la prefazione che segue subito dopo: queste parti vanno intese come espressione diretta di chi ha redatto l'opera. Nella prima, nella *Consulta*, Roig indirizza i versi esordiali a Joan Fabra e inserisce riferimenti al luogo di composizione, alle motivazioni che l'hanno spinto a ritirarsi momentaneamente e l'indicazione delle finalità del suo lavoro. Nella seconda, nella prefazione, di cui il nipote Baltasar Bou è il dedicatario, descrive brevemente il suo progetto di scrittura, l'articolazione dello *Spill* e la scelta formale; al contempo però vi si rileva una prima incongruenza, cioè l'affermazione di aver sofferto per ottant'anni a causa della malvagità femminile (Pref., 338-341), età certo non attribuibile all'autore nel momento in cui scrive, assieme all'accenno a quei difetti che saranno sperimentati dal protagonista fittizio e che occuperanno il resto dell'opera. Con l'inizio del Libro I, poi, in cui entra finalmente in gioco il personaggio immaginario che ha attraversato le incredibili esperienze descritte, il passaggio dalla voce dell'autore (*Consulta*-prefazione, quest'ultima, come si è detto, con alcune anticipazione del cambiamento di prospettiva) a quella del narratore è abbastanza fumoso: non vi è soluzione di continuità tra le parole dell'io che si esprime nella *Consulta* (Roig) e nella prefazione (Roig, con riferimenti alle vicissitudini del personaggio inventato) e quelle dell'io del Libro I, cioè il protagonista diverso dall'autore («yo entonant / mon Spill ... / [...] / me vull lexar / la infantea. / Ma fadrinea / [...] / ab mal passi», I, i, 2-19). E' evidente che con l'inizio del Libro I ormai la parola è passata al narratore-protagonista fittizio, ma allo stesso modo si dovrà ammettere che la transizione dall'uno all'altro non è affatto marcata, in alcun modo, anzi resta per certi aspetti confusa. Più oltre, quando l'ultima moglie si sfoga, addossando all'insegnamento delle monache la responsabilità della sua condotta, si legge che le fu consigliato di rubare il più possibile al marito, di sottrarre quanto più oro può e custodirlo in una delle celle del convento, al sicuro, perché «servir vos n'eu / com sia mort / lo vell, roig, tort» (II, iv, 4332-4334), dove, secondo alcuni critici, *roig* ha valore aggettivale e costituisce un insulto in più, pronunciato dalla «consigliera» all'indirizzo del marito della giovane. Ciò nonostante è ravvisabile un'evidente ambiguità, prodotta sfruttando la coincidenza esatta dell'aggettivo con il nome dell'autore; per un attimo dunque le due figure si sovrappongono nella mente del lettore, proprio per il richiamo omofono. Nella prima parte del Libro IV, poi, svanita la visione, il narratore si scuote e si sforza di ricordare le parole ascoltate, «per profit meu / e ara teu, / fill Baltasar» (IV, i, 134-136), per cui la voce del protagonista lascia spazio —è cosa di un momento— a quella dell'autore, che si rivolge di nuovo al nipote (come nella *Consulta*), per poi ritornare all'equilibrio precedente. Per di più, Roig, nato ai primi del xv secolo, inizia la composizione dello *Spill* nel 1459 e l'opera è già terminata nel 1460, quindi non è il vecchietto quasi centenariano che si è fatto tormentare per 50 o 60 anni dalle disavventure col gentil sesso, secondo quanto questi racconta (IV, ii, 316-322). D'altra parte, le coincidenze di questo tipo sono assolutamente episodiche, anzi del tutto sporadiche e l'indipendenza tra autore e narratore-protagonista è un dato acquisito. Pare altrettanto sicuro, però, che queste momentanee quanto rare sovrapposizioni producono un'incertezza che, seppure leggera, aleggia nel testo: ma a quale scopo? L'opera, che rievoca una ricca e variegata quan-

ves, Barcelona: Barcino, 1928; l'ed. di R. Miquel i Planas, cit.; RUBIÓ, J.: *Història de la literatura catalana*, cit., vol. I, p. 362; RIQUER, M. de: *Història de la literatura catalana*, cit., vol. IV, p. 99; l'introduzione alla modernizzazione in prosa di J. Tifena, cit.; il prologo di J. Vidal i Alcover alla modernizzazione in prosa di M.A. Capmany (*Llibre de les dones*. València: 3 i 4, 1992), poi riprodotto in VIDAL ALCOVER, J. (1996): *Estudis de literatura medieval i moderna*. Mallorca: Moll; GRILLI, G. (1998): «Racconto, discorso e sogno nello "Spill" di J. Roig». *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, vol. I, p. 305-17.

to estesa galleria di tipi femminili, partendo dall'infanzia disgraziata con la madre degenerare per giungere alla narrazione completa delle esperienze coniugali, l'opera si diceva pare attuare il rovesciamento del genere dell'autobiografia amorosa fittizia di matrice cortese.²⁴

Tra le molte e diverse modalità con cui dare voce alla tematica misogina che percorre il testo Roig sceglie quella costruita in sequenza, con una precisa coerenza narrativa interna, scandita dalle vicende che si susseguono, a identificare una sorta di percorso formativo ribaltato, aprendo uno spiraglio —che diverrà baratro— sulla natura donnesca. Questa sequenzialità, però, non assume i contorni della testimonianza indiretta, assoluta certo ma al tempo stesso asettica, quasi fosse un monito etico da contemplare nella sua paradigmaticità; no, al contrario, la galleria di esperienze riportate rimanda a un vissuto personale, sperimentato direttamente. Di più, non si tratta soltanto di pura osservazione, di un presenzialismo che mantiene al riparo dai colpi più duri, tutt'altro; è la storia intima di figlio e sposo che costringe il malcapitato a un incontro sempre più spiacevole e doloroso con la negatività della donna, in tutta la sua completezza. Ci si trova di fronte, allora, alla serialità del vissuto personale, fatto di relazioni, unioni matrimoniali, in cui viene esposta la disastrosa parabola sentimentale del protagonista inventato, che nell'ottica borghese del testo si concretizza nella scelta matrimoniale, perseguita con cieca caparbità sino alla fine.²⁵ L'opera di Roig, infatti, non si presenta come una sorta di medagliere, in cui ogni ritratto costituisce un'unità a sé, avulsa quasi dall'intero contesto, con cui non interagisce, per appiattirsi sull'immagine del singolo cammeo, circoscritto di volta in volta a un tipo; no, lo *Spill* articola le differenti tipologie muliebri che trovano posto al suo interno in un riverbero a tutto tondo, esaustivo perché costruito nell'intento di riflettere una figura a sbalzo, quasi tridimensionale, che si staglia sullo sfondo del ricordo della vicenda individuale, prendendo corpo, materializzandosi man mano che si procede nella lettura. Il testo di fatto è concepito così e se si prescinde da questa strategia compositiva ne viene meno il senso, per cui ciò che risalta non è il dato singolo, esemplare certo ma slegato dall'intera implacatura narratologica di cui fa parte, ciò che risalta —si diceva— è il trasfondersi di ogni testimonianza nella successiva, a segnare un percorso di maturazione, una crescita, culminante nello svelamento sommo sancito dalla visione salomonica. Si pensi, per contro, a quanto sia connotato in maniera diversa il messaggio misogino —sostanzialmente affine— in opere in cui si prescinde dal racconto pseudo-autobiografico dell'esperienza sentimentale, per collocarsi su un piano espositivo distinto. Si consideri, ad esempio, il *Maldezir de mugeres* (1441-58) di Pere Torroella, apice del genere del *maldit* contro le donne²⁶ —dodici strofe in castigliano,

24. Già nelle *Lamentationes* di Matheolus —composte nel XIII sec., poi tradotte da Jean Le Fèvre dal latino in francese nel sec. successivo— la narrazione autobiografica era volta a illustrare le disgrazie matrimoniali del protagonista. Cfr. *Les «Lamentations de Matheolus» et le «Livre de leesce» de Jehan Le Fèvre de Resson*. Ed. a cura di A.G. Van Hamel. Paris: Bouillon, 1892-1905, 2 vol. Il *Matheolus* francese è senza dubbio una delle fonti di ispirazione dell'opera di Roig (ad esempio —ma non solo— per la varietà e l'abbondanza delle critiche; per i riferimenti ai diversi ceti sociali di appartenenza, tutti contaminati dagli stessi vizi; per la durezza del giudizio espresso nei confronti delle religiose e delle pie donne in generale).

25. Il rovesciamento del genere si delinea sempre più chiaramente, sostenuto da un antecedente autorevole come le *Lamentations de Matheolus*. Si pensi, in questo senso, al precedente castigliano del *Libro de buen amor* (LBA), in cui il narratore-protagonista (anche in questo caso da non confondere con l'autore dell'opera) illustra —tra l'altro— il fallimento dei propri tentativi amorosi, frustrati in partenza o stroncati sul nascere, cui fa da controcanto l'unico successo conseguito (con doña Endrina), grazie però all'ausilio prezioso della mezzana Trotaconventos. Anche nello *Spill*, come già nel LBA, le singole vicende raccontate sono concatenate, tutte collegate da una linea di sviluppo narratologica che trova la sua ragione d'essere in quella sorta di iniziazione e di successivo apprendistato che l'intera storia del protagonista rappresenta.

26. Cfr. BACH y RITA, R. (1930): *The Works of Pere Torroella, a Catalan Writer of the Fifteenth Century*. New York: Instituto de las Españas, ma anche RIQUER, M. de (1935): *Pere Torroella*. Barcelona: «Els Nostres Poetes».

composte di versi corti con rima facile—, ma si ricordi anche un importante antecedente peninsulare dello *Spill*: l'*Arcipreste de Talavera* (1438) di Alfonso Martínez de Toledo,²⁷ in cui la misoginia si concentra nel Libro II (dei quattro complessivi) e prende forma attraverso lo schema dell'*exemplum*, della narrazione esemplare circoscritta nel perimetro della sua estensione, che Martínez riesce a vivacizzare discostandosi dall'impianto esclusivamente aneddotico e al contrario enfatizzando gli atteggiamenti, i comportamenti o ricorrendo al monologo e più di rado al dialogo, vivificati dall'ironia. In questo caso ci troviamo di fronte a una serie di episodi —o di tipi—, ciascuno volto a illustrare un peccato, una delle tante e infinite bassezze donne-sche. Ogni narrazione in un certo senso ha una sua indipendenza, la si potrebbe astrarre dal contesto generale e dallo stesso Libro II senza pregiudicarne l'icasticità e senza alterare in modo decisivo la struttura globale; la si potrebbe persino sostituire con altra simile, perché ciò che conta non è tanto e solo il singolo racconto, ma la sua esemplarità, il suo messaggio e dunque ogni elemento della raccolta risulta intercambiabile, sostituibile con un altro che esprima la stessa morale o rifletta lo stesso archetipo comportamentale. La condanna della donna è attuata qui secondo una specifica strategia compositiva, efficace e abilmente costruita, ma differente: il picco negativo si raggiunge per affastellamento, per sovraccarico di tensione, che porta a un inevitabile corto-circuito etico, il cui sbocco obbligato non può essere che il biasimo, emerso per sovrapposizione enfatica di quadri, di scene, di tipi che condensano tutta la corruzione della donna, superando però l'essenzialità degli *exempla* tradizionali per dare vita a un congegno ideologico ed espressivo di grande pregnanza e persino modernità, riflesso del pubblico cui era rivolto. Roig invece orchestra in altro modo il crescendo che conduce allo spregio della femmina, raggiunto modulando progressivamente i singoli episodi, dando vita a un insieme in cui *tout se tient*, in cui ogni elemento è imprescindibile perché concepito come sviluppo di ciò che precede e premessa di ciò che segue. E in questo senso la struttura del genere cortese dell'autobiografia amorosa fittizia si presta alla perfezione a incarnare, previa sistematica inversione, il penoso ammaestramento riflesso nella vicenda esistenziale del protagonista, per cui l'opera è sostenuta dalla riflessione soggettiva, che per la sua valenza assoluta si trasfonde in un monito universale. Con una scelta del tutto indovinata Roig si serve di un canone letterario sperimentato, piegandolo però alle proprie esigenze attraverso il suo stesso sovvetimento, rovesciandolo per farne una prova inconfutabile, resa fededegna dalla contingente testimonianza diretta e al contempo dall'atemporale valore esemplare. E si ricordi che Roig afferma nella *Consulta* di avere composto in sostanza un lungo e particolareggiato *exemplum e contrario*, uno *speculum* rovesciato, seguendo il quale le donne potranno avvicinarsi al vero modello, al vero *spill*, che è la Vergine. I residui di ambiguità tra autore e io narrante costituiscono un elemento in comune con questo specifico genere e allontanano l'opera dalla concezione proto-picaresca della narrazione, in cui l'autore e la sua creatura sono due identità nettamente indipendenti. Insomma, lo *Spill*, sotto questa luce, sembra condividere —a livello di struttura— qualcosa in più con il datato *Libro de buen amor*²⁸ (*LBA*) e qualcosa in meno col più tardo *Lazarillo*.

A un altro rovesciamento risponde l'inversione di uno dei temi della letteratura cortese e cavalleresca, che compare nel *Curial e Güelfa*, nella *novela sentimental*, nel *Tirant lo Blanc* e

27. Cfr. MARTÍNEZ DE TOLEDO, A. (1990): *Arcipreste de Talavera*. Edizione critica a cura di M. Ciceri. Madrid: Espasa-Calpe; e in particolare CICERI, M.: «Gli "exempla" dell'"Arcipreste de Talavera"». IDEM (1991): *Marginalia hispanica*. Roma: Bulzoni, p. 161-77.

28. Oltre che con le già ricordate *Lamentations de Matheolus*. Si tenga presente, come ricordato in precedenza, che nel prologo del *LBA* è Juan Ruiz, l'Arciprete, a parlare, ma l'io narrante che racconta quanto segue non va certo identificato con l'autore. Cfr. JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA (2002): *Libro de buen amor*. Edizione critica a cura di M. Ciceri. Modena: Mucchi.

nei *Libros de caballerías*, cioè il tipico dell'origine altolocata e dei natali illustri del protagonista, ribaltato anni dopo proprio dalla picaresca.²⁹ Negli accenni all'infanzia, verso la fine della quale viene cacciato di casa dalla madre snaturata, il ragazzino che incontriamo nella prima parte del Libro I ci appare come un piccolo diseredato in balia di se stesso, dopo che gli è stata usurpata la sua parte di eredità e gli è stato intimato di andarsene a cercare vitto, alloggio e di che sostentarsi altrove. Se è vero che l'allusione ai beni di cui la vedova si appropria non fa certo pensare a un'origine umile e degradata, il degrado sopraggiunge subito dopo la morte del padre del bimbo, che si ritrova in mezzo a una strada (I, i, 866-871), finché a causa del gran freddo si ammala e si reca all'ospedale, dove sperimenta le 'amorevoli' cure dell'*hospitalera*. L'approccio con l'esistenza indipendente si rivela dunque disastroso: allontanato a forza di casa dalla madre, prosegue le sue disavventure in ospedale, nell'indigenza più totale. La coincidenza con la picaresca relativa al rovesciamento del tipico dei natali illustri si ferma qui, perché il ragazzino si recherà — a piedi — a Barcellona, dove diventerà il paggio di un *cavaller*.

La denuncia dei vizi femminili, però, dà modo a Roig di soffermarsi anche su altre figure interessanti per le implicazioni socio-culturali e letterarie: la mezzana e la fattucchieta, la strega o suppostamente tale, che riemergono varie volte nell'opera con sfumature diverse, finendo per integrarsi tutte ed evocare un profilo curioso, per le concomitanze realistiche e immaginarie. Già nella parte terza del Libro I, la cameriera della *burgesa* svolge la funzione di ruffiana e organizza l'incontro tra la padrona e il giovane, trattativa descritta però sbrigativamente, in cui la ragazza viene definita *ffalsa tercera* (I, iii, 742). Durante il viaggio da Parigi a València, Roig inserisce l'episodio della fornaia mezzana di Lleida, che combina incontri galanti tra il figlio e le clienti; scoperta, viene condannata e il protagonista la vede "roçeguar, / puy squarterar, / [...] / sols per terçera" (I, iv, 1075-1078), assistendo così alla sua esecuzione. D'altra parte è sempre grazie a un'intermediaria che viene concordato il primo matrimonio (con la cugina della moglie del padrino, la quale gli invia una *corredora*, II, i, 38-43) e la stessa *beguina*, la seconda prescelta, viene accusata di svolgere attività da mezzana, condannata alla fustigazione e poi all'esilio. Roig, però, rievoca anche l'immagine della fattucchieta, definita *fitillera* e *metziner*, che nottetempo va a strappare i denti agli impiccati, verosimilmente per servirsene per le sue pratiche; anch'essa finisce scoperta e giustiziata (e si ricordi a questo proposito la descrizione che Fernando de Rojas farà di Claudina, compagna di Celestina e madre di Parmeno, 39 anni dopo). Allo stesso modo, sempre durante il viaggio di ritorno a València, il protagonista attraversa una zona tra Guascogna e Catalogna in cui sono attive molte fattucchiere, ai cui bevraggi stregati accenna brevemente. Con le parole di Salomone, poi, nella visione che occupa l'intero Libro III, il crescendo giunge al culmine: se l'autore aveva mostrato al lettore la mezzana, la ruffiana mezza fattucchieta, la fattucchieta vera e propria, adesso il re sapiente afferma che le donne sono talmente perverse da dimostrarsi inclini persino alla stregoneria e rievoca una scena da tregenda, un vero e proprio sabbah, in cui le partecipan-

29. Le concomitanze tra alcuni aspetti dell'opera di Roig e il romanzo picaresco, che fiorirà in ambito castigliano quasi un secolo dopo la comparsa dello *Spill*, sono state rilevate e debitamente sottolineate dalla critica. Tali affinità non si devono a una derivazione o a un influsso diretti, ma piuttosto saranno da attribuirsi alla condivisione di una medesima temperie socio-culturale nell'intero ambito peninsulare (così già R. Miquel i Planas nell'introduzione alla sua traduzione castigliana dell'opera, cit.). Cfr. MOREL-FATIO, A.: *Rapport adressé*, cit., p. 108-29; MILÀ i FONTANALS, M.: *Estudio sobre los poetas catalanes*, cit., p. 383-91; l'introduzione all'ed. di F. Almela Vives, cit.; CAPMANY, M. A.: «Una novel·la picaresca o l'"Espill" di Jaume Roig». *L'Espill*, I-II 1979, p. 87-93, che considera l'opera un romanzo picaresco; il prologo di J. Vidal Alcover alla riedizione della traduzione castigliana di R. Miquel i Planas, (*Espejo*) cit.; l'introduzione alla modernizzazione in prosa di J. Tifñena, cit. Dal canto suo, RIQUER, M. de: *Història de la literatura catalana*, cit., vol. IV, p. 99-100, insiste sul fatto che l'opera trasmette un ideale borghese e non va considerata un antecedente del romanzo picaresco.

ti si trasformano in *bruxes*, cospargendosi con un unguento, per poi riunirsi, rinnegare Dio e adorare un caprone —il demonio—; quindi mangiano, bevono e poi iniziano a volare ed entrano dove vogliono senza aprire le porte.³⁰ In questo caso è lo stesso Salomone ad addurre riferimenti alla scoperta, condanna ed esecuzione di molti casi simili nella Catalogna dell'epoca.

Così il protagonista, nella sua lunga esperienza di quasi centenariano, ha sondato e vagliato, sempre speranzoso, l'intera società, sia con l'esperienza indiretta nella fase iniziale della sua vita, attraverso l'osservazione delle vicende cui si trova a presenziare, sia con l'esperienza diretta, di marito sempre e inesorabilmente deluso nella sua ricerca di una moglie tollerabile, in grado di dargli il figlio tanto agognato. In questa galleria di figure non manca nulla, quasi si trattasse di una parata al completo delle tipologie di donna che la realtà offre; una sorta di catalogo che non trascura alcun ceto sociale o condizione: nello *Spill* infatti trovano posto figure umili, ricche borghesi, fanciulle appena uscite dal convento in cui sono state cresciute ed educate, pie donne devotissime all'apparenza, monache, serve, ostesse, ruffiane, mezze streghe. Un'intera società, la società dell'epoca, si riflette nell'opera, riversando nelle sue pagine le infinite e incredibili prove della meschinità e corruzione femminili. Non basta. Dal momento in cui il lettore inizia a ripercorrere le disavventure dello sfortunato protagonista, coglie in modo sempre più netto la soggettività di una simile esperienza, per quanto lo stesso Roig nella *Consulta* e nella prefazione sottolinei la validità universale e non individuale di quanto verrà riportato dalle parole del narratore, insistendo sul valore esemplare, didascalico della sua sfortunata quanto lunga esperienza. Sta di fatto, comunque, che la storia del protagonista viene espressa in termini tanto concreti, circostanziati, con un linguaggio e un registro espressivo tanto prossimi in certi momenti alla quotidianità, che questa sua assoluta verosimiglianza, questo suo porsi su un piano oggettivo, vincolano il dettato a una dimensione di vita vissuta, per cui pare di poter allungare una mano e avere la prova materiale delle abissali spiacevolezze che scandiscono l'esistenza del poveretto. Ed è anche per questo che il progetto di scrittura di Roig prevede una doppia articolazione, realizzata su livelli diversi e paralleli. Tanto è concreto e terreno il piano cui rimandano gli aneddoti riportati dal protagonista, intento a raccontare a mo' di esempio la propria esperienza nei Libri I e II, tanto è alto e autorevole il secondo livello che l'autore gli affianca, in cui l'attacco alla donna emana dalla sfera ultraterrena ed è fondato su *autoritates* in buona parte scritturali ma anche storiche, letterarie, popolari. Il Libro III, con l'apparizione di Salomone, aggiunge credibilità alle parole dell'uomo comune ed è a questo punto che ha inizio la lunga serie di esempi delle turpitudini femminili tratte dalla Bibbia. D'altra parte, lo stesso Salomone è una figura biblica, il saggio per antonomasia e per di più particolarmente esperto in materia, come egli stesso ricorda, alludendo alle sue numerosissime mogli e concubine. È a questa figura che Roig affida il compito di spostare la condanna misogina su un terreno meno quotidiano, realistico, per produrre una sorta di controcanto elevato, indubitabile anch'esso, come la narrazione che lo precede, ma da una prospettiva diversa: Salomone è credibile per ciò che la sua stessa figura rappresenta e per le *autoritates* che adduce. Il suo intervento realizza un preciso bilanciamento tra dimensione terrena e ultraterrena o piuttosto tra la realtà verosimile rievocata dall'autore attraverso le parole del narratore-protagonista e la realtà elevata, la somma prova, rappresentata dalla vicenda scritturale, storica, letteraria o tradizionale. L'intervento del re biblico richiama un livello superiore, modello ideale e ideologico, che il pubblico, il lettore e lo stesso protagonista contemplano dal basso della loro esistenza e dal quale si sentiranno confortati, come autorevole conferma della loro esperienza vissuta. In quest'ottica si capisce meglio la presenza dell'ap-

30. Si ricordi il racconto della Cañizares nel *Coloquio de los perros* cervantino, all'interno delle *Novelas ejemplares* (1613), a distanza di più di un secolo e mezzo.

parizione del saggio, che doveva essere evocato in qualche modo: la dimensione visionaria si rivela particolarmente adatta allo scopo, così come le sue parole, con quella lunga serie quasi interminabile di esempi. La presenza salomonica contribuisce a costituire la struttura bilanciata dell'opera e sancisce il passaggio dalla prospettiva quotidiana a quella meta-reale, che trascende l'esistenza e rimanda alla sfera del sacro, della storia, della tradizione. La parabola tracciata dalla narrazione arriva al suo apice proprio nella parte seconda del Libro III, in cui Salomone rispolvera il topico del raffronto Eva-Maria. La Vergine infatti è l'unico *spill* cui conformarsi, il solo in grado di garantire il riscatto del decadimento femminile. Così come era stato esplicitato nei versi esordiali, se le donne si serviranno di quanto narrato come di un *exemplum e contrario* allora potranno avvicinarsi alla perfezione mariana. E le dimostrazioni salomoniche sfociano proprio nel raffronto tra la prima colpevole —Eva— e colei che ne ha riscattato la colpa —Maria—: la storia della Vergine, infatti, è funzionale al recupero della virtù e della possibilità di costituirsi modello, che la donna aveva perduto. Con la terza parte del Libro III, poi, inizia la fase discendente della parabola esemplare e Salomone passa a rassicurare l'attonito protagonista. Questo si dimostra infine addolorato per essersi abbassato fino a tal punto e tanto a lungo. Il re sapiente, quindi, ricorda tutta una serie di peccatori pentiti e riabilitati, per rassicurare lo sconfortato protagonista: allontanandosi una volta per tutte dalle donne e conducendo una vita pia e di contrizione sarà senz'altro perdonato dalla misericordia divina. La Passione di Cristo, cui si accenna nel testo, costituisce la massima prova di ciò: proprio per salvare il genere umano il figlio di Dio si è immolato sulla croce e dunque la speranza di perdono, se il pentimento è sincero, non potrà mai venire meno. Naturalmente molte perfide femmine sono escluse da tanta clemenza, come provano i numerosi riferimenti a personaggi che hanno punito duramente donne colpevoli. Oltre al modello mariano, conclude il saggio, le sole figure femminili cui volgere lo sguardo sono le donne sagge e oneste del passato: solo con esse si dovrà dialogare, poiché rappresentano l'unico interlocutore degno di essere preso in considerazione, nel desolato e perverso panorama generale. Il Libro IV, con la scelta di dedicarsi alla vita contemplativa, attua la separazione dall'escrabiile dimensione donnesca: unica eccezione il ricordo della moglie di Roig, di cui si tessono le lodi (parte terza), grazie al quale il protagonista si riconcilia in qualche modo con la componente positiva del genere femminile.

Cosa è cambiato, dunque, nell'estrinsecarsi della tematica misogina che da sempre ha costellato la produzione letteraria e non solo? La misoginia di Roig, come si è detto, non è da considerarsi personale, ma piuttosto espressione di una temperie culturale condivisa, così come emerge anche in altre opere e contesti dell'epoca, orientata al contempo da una scelta oppositiva ai canoni estetici in auge nella letteratura catalana del tempo. Ma qual è l'elemento differenziale tra la prospettiva misogina della narrativa dei secoli precedenti (si pensi alle raccolte di racconti di matrice orientale, ai *fabliaux*) e questo suo riaffiorare un po' ovunque in modo e in termini così virulenti, oltre allo scontato divario cronologico? Il bipolarismo ideale femminile positivo / negativo, sembra indebolirsi e sbilanciarsi verso la componente oscura: se in passato ci si muoveva in una polarizzazione che vedeva a un estremo la *mala mulier* e all'altro la *bona mulier*, adesso si avverte che qualcosa è cambiato e lo spazio per la positività si è contratto, riducendosi alla dimensione mariologica e tutt'al più agiografica —che ne è in qualche modo l'emanazione diretta, posto che la Vergine è il modello per eccellenza della santa, la quale riesce per le sue virtù ad approssimarlesi, rappresentandone una sorta di proiezione incardinata nella quotidianità—, o ancora alla sfera storica, letteraria o tradizionale, ma comunque a una dimensione passata, che ormai non sussiste più nel presente. Resta la Vergine, restano le sante, le beate e qualche brava donna conosciuta personalmente (come la moglie di Roig nello *Spill*), perché di brave donne, certo, ce ne sono. Non è questo, però, il punto, per-

ché l'immaginario collettivo, l'ideologia, l'enciclopedia di un'età non si nutrono di brave donne che si muovono nella realtà comune, ma di modelli, di categorie di pensiero e di riferimento, di icone. In sostanza, come accennato in apertura, nel momento in cui crollano i presupposti ideologico-culturali che sostenevano l'universo cortese, ci accorgiamo che *midons* è scomparsa, è scomparsa la dama, che per la mentalità medievale incarnava —assieme a Maria e alle sue emule— l'altro versante, quello nobile ed elevato, incarnava insomma il *côté* laico della *bona mulier*. È per questo riassetto ideologico che la componente negativa prende il sopravvento e il versante squalificante e più crudo emerge con maggiore vigore, fino a imporsi in un orizzonte in cui le categorie di pensiero ed espressive sono irrimediabilmente mutate e si inaugura una dimensione più laica, urbana, borghese, disincantata, in cui il mondo cortese è giunto al tramonto e si sta inesorabilmente sgretolando. Forse è proprio questa la chiave per penetrare le motivazioni del riaffiorare del filone misogino venuto ora da una violenza sbrigliata, che non conosce più il freno ideale che l'immagine della signora, della dama, costituiva. Se a ciò aggiungiamo le scelte personali dell'autore, di carattere estetico, letterario, ancorate al panorama artistico contingente, della sua epoca e del suo ambito linguistico-culturale, si profila ai nostri occhi un connubio che, a posteriori, appare più chiaro e non poteva che sfociare in un'opera come lo *Spill*. In essa confluiscono da un lato le spinte epocali rappresentate dalla dissoluzione delle categorie di pensiero di un'età che si sta trasfondendo in un'altra, caratterizzata, questa, da un immaginario e un'enciclopedia suoi propri e dall'altro lato le sollecitazioni contingenti legate alla specifica dimensione culturale —e dunque letteraria e linguistica in senso allargato— in cui l'autore opera ed è calato e che costituisce l'alimento di cui si nutrono il suo essere, la sua sensibilità artistica, i suoi modelli estetici. In simili circostanze si capisce meglio lo spalancarsi dell'accesso al mondo reale e realistico, borghese (il protagonista dello *Spill* non cerca un'amante, non si innamora, cerca una moglie, in grado di dargli il figlio tanto desiderato e che dovrà essere suo erede), fatto di concretezza e quotidianità e perciò anche e specialmente di corporeità, fisicità, colta persino nei suoi aspetti più degradanti e disgustosi, che scade spesso nella scatologia, sulla quale il narratore-protagonista sembra indugiare talvolta con un'ombra di compiacimento. Nella denuncia dei vizi delle donne adesso è il secolo a prevalere, mentre i riferimenti teologici e persino culturali sembrano implodere, finendo per pascere la virulenza misogina che si traduce però sempre più di frequente nell'enfatica rappresentazione degli aspetti più materiali.

Insomma, ciò che connota in maniera specifica la misoginia dello *Spill* è il suo collocarsi a cavallo tra medioevo ed età moderna, in senso ideologico e di immaginario collettivo. Alla dimensione medievale, infatti, l'opera è ancorata per alcuni aspetti: la scelta formale (il verso, le *noves rimades*); la necessità di una giustificazione morale e in fin dei conti didattico-religiosa della scrittura;³¹ lo strutturare l'opera come un lungo *exemplum e contrario*, culminante nel vero *speculum* rappresentato dalla Vergine; il rovesciamento del genere cortese dell'auto-biografia amorosa fittizia (già nel *LBA*); l'apparizione di Salomone, che con i suoi moniti incarna un topico medievale ed esprime una serie di topici medievali (specie quelli anti-femminili). Altri tratti, invece, testimoniano il passaggio da un'epoca all'altra, con il conseguente e profondo mutamento ideologico in atto, che finisce per aprire una breccia realistica sulla vita comune, con i suoi aspetti più triviali, come dimostrano la descrizione del tutto verosimile e fatta di concretezza quotidiana delle vicende del protagonista; il riferimento a mezzane e fattucchiere e alle sanzioni e pene riservate loro (*Celestina*); il rovesciamento nell'esordio del to-

31. Si pensi, ad esempio e per restare nell'ambito della scrittura contro la donna, ai sonetti spietatamente misogini di Francisco de Quevedo, in cui certo non affiora più la necessità di giustificare l'atto compositivo conferendo al dettato di un intento didascalico.

pico dell'ascendenza nobile e dei natali illustri (*Curial, novela sentimental, Tirant e Libros de caballerías*), cui si sostituisce un'infanzia disagiata e misera, fatta di malattia, di stenti, la narrazione retrospettiva in prima persona, che si sofferma su situazioni degradate (secondo modalità narrative affermate in seguito dalla picaresca). Inoltre, se la mentalità medievale condannava la *mala mulier* e la folle passione che fomentava perché deviante dal punto di vista morale ed etico-religioso, lo *Spill* vi si scaglia contro per le sue nefandezze e come ispiratrice di sentimenti e desideri in contrasto con l'ideale borghese del matrimonio, dell'armonia familiare e della prole, da salvaguardare a ogni costo perché irrinunciabile. Di fatto il narratore-protagonista persiste sino alla fine nella ricerca di una moglie dalla quale avere una discendenza. Se in passato l'amore carnale era condannato in nome di una doverosa e opportuna elevazione spirituale, nello *Spill* —in modo molto più prosaico— lo si sanziona —assieme alla donna che lo suscita— perché elemento di disturbo nell'ordine borghese che si va imponendo, gradualmente ma inesorabilmente, con il tramonto degli ideali cortesi, medievali.

Si può affermare, dunque, che nel panorama storico-sociale e culturale della penisola iberica della seconda metà del xv secolo lo *Spill* sta al *Curial* e al *Tirant*,³² come la *Celestina* sta al genere della *novela sentimental*, all'*Amadís* e ai *Libros de caballerías*. Le concomitanze parziali con quello che sarà in seguito lo statuto della picaresca si devono anch'esse all'esaurirsi dell'universo cortese che lascia il passo all'età moderna, da cui l'affiorare del realismo crudo, delle pulsioni più basse, dei vizi più sordidi, che non vengono più celati ma irrompono nel testo, in un'ambientazione che molto spesso è urbana. Si tratta di due spinte contrapposte che testimoniano il medesimo processo in atto, al quale, però, ciascuna reagisce in maniera antitetica: il mondo cortese è finito, secondo quanto emerge dalla prospettiva spietata e inclemente dello *Spill* e della *Celestina*, e secondo quanto il romanzo cortese e cavalleresco e la *novela sentimental* tentano senza speranza e per superfetazione di mantenere ancora in vita.

RIASSUNTO

L'impiego di determinati temi nell'opera (come la misoginia) e le modalità con cui vengono riproposti, così come la stessa organizzazione del testo, dimostrano come l'intento dell'autore sia offrire un dettagliato *exemplum e contrario*. In questa prospettiva, si annulla l'apparente incongruenza tra la condanna delle nefandezze femminili e la narrazione della storia della Vergine. Roig offre al lettore uno *spill*, nel quale riflette un anti-modello (la donna perversa e peccaminosa), cui si oppone il Modello (Maria), che costituisce il vero *Spill*. L'ancestrale dicotomia *mala mulier / bona mulier* viene riproposta in termini violenti, scabrosi e sconfinanti nel basso corporeo, costruita rovesciando i canoni del genere della pseudo-autobiografia amorosa. Tramontata l'ideologia cortese di matrice medievale, questo dualismo si indebolisce e il *côté* squalificante emerge con vigore, in una dimensione ormai laica, urbana, borghese, disincantata, attratta persino dagli aspetti più sordidi della quotidianità.

PAROLE CHIAVE: misoginia, letteratura esemplare, *noves rimades*.

32. Ma si ricordi il curioso confronto a corte tra Camesina e Tirant (cap. 172-73), in cui la prima respinge le profferte amorose del cavaliere e tenta di dissuaderlo proprio elencando i vizi femminili; Tirant, da parte sua, rifiuta la posizione dell'interlocutrice e ribatte alle argomentazioni dell'amata illustrando i motivi di elogio e lode della donna. Nell'episodio dunque è la stessa dama a condannare il sesso femminile ed è il cavaliere a difenderlo.

ABSTRACT

The use of certain themes in the opera (such as misogyny) and the way they are reinterpreted, and the very organization of the text, show that the intention of the author is to offer a detailed exemplum and counter-exemplum. From this perspective, the apparent incongruity between the condemnation of female wickedness and the narration of the story of the Virgin is removed. Roig offers the reader a *spill*, in which he reflects an anti-model (perverse, sinful woman), opposed to the Model (Maria), which constitutes the real *Spill*. The dichotomy *mala mulier / bona mulier* ('bad woman / good woman') is now re-expressed in violent, scabrous terms that break the bounds of corporeal baseness, and is reconstructed by overturning the canons of the pseudo-biographical love genre. With the decline of the courtly ideal of mediaeval origin, this dualism weakens and the unpleasant side bursts through in a form that is now secular, urbane, down-to-earth, disenchanted, even attracted to the most sordid aspects of daily life.

KEY WORDS: misogyny, exemplary literature, *noves rimades*.