



Da Fanta-Ghirò persona bella a Leola. La presenza della *puella cum armis* nelle riscritture moderne di materia cavalleresca

Elisabetta Sarmati
(La Sapienza, Università di Roma)

Abstract

Nel presente articolo, dopo un *excursus* sulla presenza del motivo della *virgo bellatrix* nella narrativa folklorica e nei libri di cavalleria spagnoli, se ne studia la fortuna nelle due riscritture moderne di materia cavalleresca di Paloma Díaz-Mas, *El rapto del Santo Grial* e di Rosa Montero *Historia del rey Transparente*.
Parole chiave: *virgo bellatrix*, folklore, materia cavalleresca, riscritture moderne.

In the present article, after an *excursus* on the presence of the *virgo bellatrix* motif in Spanish folkloric fiction and romances of chivalry, its fortune is studied in two modern rewritings of chivalric material: *El rapto del Santo Grial* by Paloma Díaz-Mas and in *Historia del rey Transparente* by Rosa Montero.
Key words: *virgo bellatrix*, folklore, chivalric matter, modern rewritings.

§

1. Transizione alla democrazia e riscritture cavalleresche: una prospettiva al femminile.

Tra gli anni '80 del '900 e il primo quarto del nostro secolo si assiste alla ripresa della materia cavalleresca nei nomi di almeno quattro scrittrici di consolidata fama nel panorama letterario spagnolo contemporaneo. Si tratta, in ordine di nascita, di Ana María Matute (*Olvidado Rey Gudú*, 1996), Soledad Puértolas (*La rosa de plata*, 1999), Rosa Montero (*Historia del rey Transparente*, 2005) e Paloma Díaz-Mas (*El rapto del Santo Grial*, 1984)¹. Fatta eccezione per Ana María Matute (Barcellona, 1925-2014), sono scrittrici che nascono tra la fine degli anni '40 (Soledad Puértolas, Zaragoza, 1947) e gli inizi degli anni '50 (Rosa Montero, Madrid, 1951; Paloma Díaz-Mas, Madrid, 1954), la cui produzione narrativa si proietta, perciò, oltre gli anni bui della dittatura². Non è un caso quindi che, nelle loro ricreazioni cavalleresche, il modello eroico registri, non solo le speranze riposte nella transizione istituzionale, politica e sociale in atto nel paese, ma anche il *desencanto* per un processo di cambiamento problematico e per le «promesse mancate» della democrazia. Del riflesso di entrambe queste tensioni dà testimonianza Paloma Díaz-Mas in una retrospettiva pubblicata nel 2019, a venticinque anni di distanza dall'uscita del suo romanzo *El rapto*, intitolata significativamente *Cómo y por qué escribir una novela artúrica contemporánea* (Díaz-Mas, 2019). In questo contributo la scrittrice dà atto del sentimento di libertà a tutto campo che accompagnò la democratizzazione della vita spagnola e della vivacità del mondo editoriale degli anni della

¹ Per il corpus delle riscritture moderne dei libri di cavalleria si veda il portale *AmadissigloXX* all'indirizzo amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it, risultato del progetto PRIN 2017 – Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale del Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR), intitolato *Mapping Chivalry: Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st century: a Digital Approach*. Sul punto si veda Sarmati (2021, 2023, 2024).

² Rosa Montero esordisce con *Crónica del desamor* (1979), Soledad Puértolas con il racconto *El recorrido de los animales* (1975), mentre *El rapto del Santo Grial* è il primo romanzo pubblicato da Paloma Díaz-Mas, dopo l'opera teatrale, *La informante* (premio Ciudad de Toledo 1983) e il racconto *Tras las huellas de Artorius*, premio Cáceres narrativa breve 1984 (edito, però, solo nel 1989).

movida che, dopo l'onda lunga delle *novelas testimoniales*, permise a un romanzo neo-arturiano come *El rapto del Santo Grial* di arrivare finalista al I premio Herralde della casa editrice Anagrama³.

El rapto del Santo Grial fue la primera novela que publiqué, aunque no la primera que escribí. La fui creando a lo largo de cuatro años, desde 1978 hasta 1982 (es decir, cuando yo tenía entre 24 y 28 años). Por esa época yo era una joven universitaria que, una vez acabada la licenciatura, empezaba su formación como investigadora con una beca para hacer la tesis doctoral sobre literatura sefardí en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. En España corrían vientos de cambio. Tras la muerte, en 1975, del dictador Francisco Franco, se inició la llamada Transición política. Una etapa llena de zozobras, pero también de esperanzas y, sobre todo, de la ilusión de estrenar libertades individuales y colectivas que durante muchos años se nos habían hurtado. Era, también, una época en la que lo viejo ya no valía y lo nuevo estaba por construir. Esto era cierto también en el ámbito literario. Se sentía la necesidad de inventar una nueva literatura para la nueva sociedad que nacía; y el mercado literario estaba entonces, en España, tan desestructurado y era tan cambiante, tan inestable, como el resto de la sociedad. Eso tenía una ventaja: en ese momento, todo parecía posible, porque las posibilidades y las oportunidades estaban todavía por definir (Díaz-Mas, 2019, 9-10).

La chiave di genere con cui il paradigma cavalleresco è rivisitato in queste riscritture femminili culmina in *El rapto* nella ripresa della figura della fanciulla che combatte vestita da guerriero, motivo che, se si perde nella notte dei tempi, acquista in questo romanzo una valenza militante sulle questioni della violenza e dell'abuso di potere.

2. La fanciulla guerriero: dal folklore ai *libros de caballerías*

Sotto i tipi K1837 e H1578.1 del *Motif-Index of Folk-Literature* di Stith Thompson (Thompson, 1960), raccolti nelle rubriche *Donna che si traveste con*

³ Il I premio Herralde fu vinto da Álvaro Pombo con *El héroe de las mansardas de Mansard*. Paloma Díaz-Mas lo otterrà nel 1992 con *El sueño de Venecia*.

abiti maschili (*Disguise of woman in man's clothes*) e *Test del sesso di una fanciulla che si traveste da uomo* (*Test of sex of girl masking as man*) sono registrati tre racconti sul motivo della fanciulla che si finge uomo celando la sua identità di genere per necessità o costrizione (muoversi con maggiore sicurezza fuori dal recinto domestico; soccorrere il padre che non ha figli maschi da mandare in guerra –in alcuni casi obbedire alla sua richiesta–, etc.), od anche aspirazione (la fanciulla si sente stretta nei panni femminili e aspira a compiti più virili)⁴. Le tre favole, che sono nell'ordine: *Is it a Girl? Is it a Boy?*, attestata come appartenente al folklore ellenico; *Girl pretended to be a boy*, di origine rumena, e l'italiana *Fanta-Ghirò persona bella* (*Fanta-Ghirò the Beautiful* nel titolo di Thompson), fondono il motivo del vecchio re che, avendo solo figlie femmine, non sa chi mandare in sua vece in difesa del suo regno minacciato da un feroce sovrano confinante (con la variante dell'imperatore che gli muoverà guerra se non avrà a servizio uno dei suoi figli), a quello di una delle figlie, in genere la più piccola, coraggiosa e risoluta che, indossata l'armatura per fingersi un guerriero (in soccorso del padre, come detto, ma talora anche del fratello), è sottoposta a una serie di prove volte a saggiare la sua vera identità di genere. Un passo esemplificativo tratto proprio dalla nota favola popolare italiana *Fanta-Ghirò*, può chiarire meglio lo schema narrativo di base:

Quando arrivarono al Palazzo, il Re corse da sua madre e le riferì in fretta e furia del guerriero che comandava l'esercito avversario. Gridava quasi, preso dalla passione che sentiva nel cuore: *Fantaghirò, persona bella, Ha occhi neri e parole dolci, O mamma mia, mi pare una donzella*. Disse la madre: «Portalo nella stanza delle armi. Se è veramente una donna, non le guarderà e non vorrà certo toccarle». Il Re seguì quel saggio consiglio, ma con scarsi risultati. Infatti, Fantaghirò staccò le

⁴ È possibile consultare l'indice di motivi di Stith Thompson al link <https://libraryguides.missouri.edu/c.php?g=1039894&p=7609090> (Libraries – University of Missouri), nel quale i *Thompson Motifs* (T), e le classificazioni AT (Aarne-Thompson) e ATU (Aarne-Thompson-Uther) sono messe a confronto. Nel sistema ATU il motivo della fanciulla che si traveste da uomo è catalogato sotto il tipo 514 *The Shift of Sex*: «A king who has only (three) daughters must send a son to war (needs a son for other reasons). The daughters ask to be allowed to pretend to be men, but only the youngest passes tests which her father sets. He gives her magic objects (a horse) and she goes to the war» (Uther, 2011, 301).

spade dal muro e si mise a provarle una a una, maneggiandole con grande destrezza, come avrebbe fatto un uomo. Poi prese le pistole e gli schioppi, e provò anche quelli, per vedere come si caricavano e se sparavano a dovere. Il re tornò dalla madre tutto trafelato, con il cuore che gli faceva tappete tappete per la passione, e le disse «Si è comportato da uomo. Io però sono sempre della stessa idea: *Fantaghirò, persona bella, Ha occhi neri e parole dolci, O mamma mia, mi pare una donzella*». La madre ci pensò su qualche istante. Poi, commossa dalla disperazione del figlio disse: «Invita il nostro ospite a pranzo. Se prende il pane e l'appoggia al petto per tagliarlo, è sicuramente una donna. Se invece lo taglia tenendolo per aria è certo un uomo, e tu hai perso la testa per niente». Anche quella prova andò bene per Fantaghirò. Infatti, la Principessa tagliò il pane a mezz'aria, con un gesto da guerriero. Eppure il Re non era ancora convinto. Tornò dunque da sua madre, tutto sconsolato, e le disse: «Ha fatto il contrario di una donna. Io, però, sono sempre della medesima idea: *Fantaghirò, persona bella, Ha occhi neri e parole dolci, O mamma mia, mi pare una donzella*». Disse la madre: «Mi sembri matto. Ma se hai quest'idea fissa, ti conviene fare una terza prova. Prega il nostro ospite di trascorrere una notte nel tuo letto. Se è una ragazza, ti dirà sicuramente di no». Il Re andò subito a trovare Fantaghirò e le disse: «Se vuoi farmi felice, vieni a dormire nel mio letto». «Farebbe piacere anche a me, Maestà», rispose Fantaghirò. «Se lei vuole, stasera si dormirà assieme». Prima di mettersi a letto cenarono insieme. La bottiglia di vino destinata a Fantaghirò conteneva un potente sonnifero che avrebbe dovuto far addormentare la ragazza. Ma lei, furba, non ne bevve nemmeno un sorso. Quando ebbero finita la cena, un attimo prima di andare a letto, disse: «Facciamo un brindisi, prima di coricarci». Si scambiarono un bacio, si presero a braccetto, e intanto Fantaghirò cantava: Bevi, su, compagno, Sennò t'ammazzerò. Il Re rispondeva: Non m'ammazzare, compagno, perché io berrò! E intanto bevevo, senza accorgersene, dalla bottiglia che conteneva il sonnifero. Sicché, quando arrivò in camera sua, si buttò sul letto vestito com'era. Gli bastarono pochi istanti per addormentarsi, che russava come un animale. Al risveglio, il mattino dopo, il Re vide Fantaghirò già in piedi, con l'uniforme da dragone già addosso. Non avrebbe più potuto dire se era donna, o uomo (Calvino, 2020, 324-326)⁵.

⁵ Raccolta a fine Ottocento da Gherardo Nerucci nelle sue *Sessanta novelle popolari montalesi* (Fantaghirò è la XVIII novella) «da Luisa vedova Ginanni» (1880, 239-244) ed inclusa, con il n. 69, da Italo Calvino nella sua riscrittura delle *Fiabe italiane*, da cui qui si cita (2020, 322-326). Come mi fa notare Marina Sanfilippo, i finali della versione di Nerucci e di Calvino (che, in nota, riporta come sua fonte Nerucci)

García Surralés (1989, 15), oltre ad aggiungere ai racconti registrati da Thompson sul tema della fanciulla travestita da uomo (di cui il tema della *virgo bellatrix* è solo una delle possibili declinazioni), le note favole *I dodici cacciatori* dei Fratelli Grimm e *Vassilissa la bella*, appartenente al folklore russo, ricorda il racconto appartenente al patrimonio popolare spagnolo, raccolto nella compilazione di Aurelio M. Espinosa (1946, I, n. 146, 350-352): *La ahijada de San Pedro*⁶.

Se nella gran parte delle versioni, compresa quella proposta da *Fanta-Ghirò*, la *doncella* si sposa con il pretendente che ne aveva intuito la sua vera natura di donna, non mancano anche varianti inattese, se non sorprendenti, come quelle presenti nel racconto greco *Girl who pretended to be a boy*⁷ e nello spagnolo *El oricuerno*⁸, nei quali alla fine, per effetto di una magia, la fanciulla (non sempre guerriera), con risvolti *queer*, mantiene quelle sembianze maschili che pare aver sempre desiderato. Si riportano i due finali:

divergono significativamente nel destino di Fanta-Ghirò e nel suo processo di *empowerment*. Se in Nerucci, dopo aver sposato il re nemico ed essere diventata regina, Fanta-Ghirò, nonostante sia la più piccola delle figlie, riceve in eredità anche il regno del padre, in Calvino è il re nemico, ora marito di Fanta-Ghirò, ad avere in lascito il regno dal suocero. Riporto le versioni dei due finali: «E lì tra di loro disser tante parole, che la conclusione fu la pace tra que' du' Re e lo sposalizio di Fanta-Ghirò con il Re dapprima nemico. Sicché lui la menò via con seco al palazzo nel su' Regno, e quando poi moritte il babbo di Fanta-Ghirò, lei ebbe in redagione tutto il Regno di su' padre» (Nerucci, 1880, 244). «Si celebrarono le nozze, i due Re celebrarono la pace e quando il Re suocero morì lasciò tutto al re genero, e Fanta-Ghirò persona bella divenne regina dei due regni» (Calvino, 2020, 326).

⁶ La tradizione popolare e colta del motivo della vergine guerriera è assai vasta e appartiene al patrimonio narrativo mondiale; Vasvári (2006, 94) ricorda la leggendaria figura di Mu Lan appartenente al folklore cinese. Per l'Italia Calvino (2020, 951-952), oltre a rinviare ai repertori regionali del racconto folklorico, fa riferimento anche alla versione del motivo del *sexuality test* presente nel *Pentamerone* di Basile (cfr. Belluccia, III, 6), nel quale Belluccia, la più giovane di sette sorelle, si fa uomo per obbedire al padre, che non ha figli maschi e se ne vergogna.

⁷ Il testo di *The girl who pretended to be a boy* si trova in *The Violet Fairy Book* di Andrew Lang consultabile al link <https://www.gutenberg.org/cache/epub/641/pg641-images.html>. Andrew Lang, scrittore e folclorista scozzese pubblicò, tra il 1889 e il 1920, i *Fairy Books* una collana di 12 libri di favole appartenenti al patrimonio popolare europeo. Ogni volume è contraddistinto da un colore, motivo per il quale la serie ha preso anche il nome di «I libri colorati».

⁸ Espinosa (I, n. 155, 378-380) e Camarena e Chevalier (1995, 431-435).

El ermitaño [rezó] para que si [la doncella guerrero] era un hombre, podría convertirse en una mujer; y si fuere mujer, que se haga varón. En cualquier caso, pensó que el castigo sería severo.

Pero los castigos son cosas en las que la gente no siempre está de acuerdo, y cuando *la princesa de repente sintió que realmente era el hombre que había pretendido ser, se alegró mucho, y si el ermitaño hubiera estado a su alcance, se lo habría agradecido de corazón*⁹.

Y ya dijo el padre: - Ahora vamos a caza y luego a los baños de río, que si Carlos es mujer no se ha de querer bañar.

Y salieron todos a la caza y después fueron a comer. Y después de comer dijo el padre a los caballeros: - Ahora a los baños, a bañarnos al río.

Y entonces dijo Carlos: - Espéreme un poco, que yo tengo que ir a hacer mi necesidá.

Conque se fue solo y se sentó en un canto muy triste, cuando vio venir un bicho con unas astas muy largas. Y se acercó y le dijo que se desnudara. Y se desnudó, y el bicho que era el oricuerno, le hizo una cruz con el cuerno sobre el empeine y al momento la moza se volvió hombre [...] Conque ya todos vieron que no era mujer (Camarena e Chevalier, 1995, 434).

Come è noto, il tema della fanciulla-guerriero animò anche le ballate tradizionali di area europea (ma anche extra-europea¹⁰), con probabile centro di irradiazione nel sud della Francia, da dove la figura de *La fille-soldat*¹¹ si propagò, con numerose varianti e contaminazioni, nell'Italia del Nord¹², in Spagna e Portogallo, paesi che ne propongono una versione più vicina alle narrazioni folcloriche.

⁹ Per la versione spagnola di *The girl who pretended to be a boy*, dal titolo *La niña que fingió ser niño*, cfr. <https://sites.google.com/view/educarenlaesperanza/cuentos/andrew-y-nora-lang/el-libro-de-hadas-violeta>, da cui qui si cita. La traduzione italiana, intitolata *Il libro viola della fiaba, mostri buoni e cattivi, morti riconoscenti, la morte, il diavolo, lupi, orchi e draghi*, è a cura di Francesca Lazzarato (*Il libro viola*, 1988).

¹⁰ Sull'origine di questa ballata la critica si è espressa diversamente, rimando a García Surrallés (1989, 6). La sua presenza e diffusione sono attestate anche fuori dall'Europa. Scriveva già Menéndez Pidal (1980, 202): «Lo conocen igualmente los judíos de Tánger y de todo Marruecos, así como los de Hungría, Serbia, Grecia, Constantinopla, Asia Menor y Palestina». Sui numerosi punti di convergenza tra il racconto popolare e il *Romancero*, si veda Lida (1976, 44-46) ed anche Delpech (1986).

¹¹ In cui la versione de *La guerriera* raccolta da Costantino Nigra pare avere una stretta derivazione dalla tradizione francese de *La fille-soldat*, ove però si attesta la lezione della ragazza che va in guerra per seguire l'innamorato che non l'ama.

¹² Costantino Nigra ne raccolse le lezioni piemontesi nel suo *Canti popolari del Piemonte* (1888).

Fu Menéndez Pidal, che aveva raccolto oltre un centinaio di versioni moderne del *romance* *La doncella guerrera*, ad indicare, pure in assenza di testimoni antichi, una sua probabile circolazione in Spagna risalente almeno al XVI secolo. Menéndez Pidal, per la datazione, si basava sulla presenza dei versi iniziali de *La doncella* nell'*Aulegraphia* del commediografo portoghese Jorge Ferreira de Vasconcelos ed anche nel *Zemirot Yisrael*, opera del sefardita Ben Mosé Najara (1555?-1625?)¹³. Riporto lo schema de *La doncella guerrera* come proposto da García Surrallés nelle due versioni circolanti (una più corta e una più elaborata con il tradizionale *test of sex* assente nella prima) (García Surrallés, 1989, 8). Nella versione breve:

- 1) un vecchio cavaliere, nell'imminenza di una guerra, maledice sua moglie per averle dato solo figlie (in genere nel numero di sette) e nessun figlio maschio da mandare al suo posto.
- 2) La figlia più piccola, che è anche la più coraggiosa, si fa avanti.
- 3) Di fronte alle riserve del padre (tutti si accorgeranno che è una donna), la figlia dice che si travestirà da guerriero (fascerà il seno per occultarlo, esporrà al sole le sue bianche mani perché diventino scure come quelle di un uomo, etc.).
- 4) Durante un combattimento la *virgo bellatrix* perde l'elmo; la folta chioma di capelli le ricade, così, sulle spalle, rivelando a tutti che, sotto l'armatura, si nasconde, in realtà, una bellissima fanciulla.
- 5) Il figlio del re se ne innamora e la sposa.

Nella versione lunga il finale è articolato nelle varie prove volte a smascherare l'identità di genere della fanciulla:

- 1) Il principe confessa a sua madre di credere che il giovane cavaliere, dal quale si sente attratto, sia una fanciulla.

¹³ Cfr. Menéndez Pidal (1944-1945, 243 e 438). I versi presenti nell'*Aulegraphia* (atto III, scena I) sono: «Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragone / ¡Cómo las haría triste / viejo, cano y pecador!». Nel *Zemirot* se ne ripropone solo il primo verso. Sul punto si rimanda a García Surrallés (1989, 6).

- 2) La madre lo consiglia di sottoporlo a una serie di prove che ne sveleranno la vera identità.
- 3) La fanciulla riesce sempre a superarle, tranne quando il principe la invita a fare un bagno nel fiume.
- 4) Per evitare di essere scoperta, la *doncella* fugge e torna da suo padre.
- 5) Il principe la insegue e la chiede in sposa.

Oggi il progetto *Corpus de Literatura Oral* (CLO) dell'Università di Jaén dà ancora testimonianza della sopravvivenza del *romance* in numerose versioni registrate da vari informatori dei nostri giorni¹⁴.

Dobbiamo a Marín Pina, invece, lo studio del motivo della *doncella en figura varonil* nei libri di cavalleria spagnoli del XVI secolo (1989, 86). A differenza del personaggio dell'amazzone, pure presente in molti esemplari del genere¹⁵, i cui vestiti succinti ne esaltano oltremodo l'avvenenza, la *puella cum armis* occulta i propri attributi femminili e pratica la cavalleria solo accidentalmente e spesso per amore. Cavalieri che si rivelano essere, in realtà, dame *fermosas y ricamente guarnidas*¹⁶ sono presenti già nei primi esemplari della narrativa cavalleresca *aurisecular*. Dopo il *Primaleón* (1512), secondo libro del ciclo palmeriniano, e il *Polindo* (1526), nei quali la *doncella-caballero* fa timidamente capolino in margine al racconto, saranno Feliciano de Silva nel suo *Amadís de Grecia* (1530)¹⁷ e l'anonimo autore del *Platir* (1533) a fare della donna guerriero, sul modello della Bradamante arioste-

¹⁴ Cfr. *Corpus de Literatura Oral* (CLO) del Departamento de Filología Española (Facultad de Humanidades) Universidad de Jaén, https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/farchivo?search_api_fulltext=doncella%20guerrera&f%5B0%5D=categoría%3A42.

¹⁵ Il personaggio dell'amazzone ebbe grande successo nei libri di cavalleria spagnola a partire dalle *Sergas de Esplandián*, cfr. Marín Pina (1989). È probabile che alla ripresa ed al successo del mito contribuisse anche la recente scoperta nel Nuovo Mondo di una popolazione di indigene guerriero, in cui gli scopritori credettero di riconoscere le mitiche figure della letteratura classica.

¹⁶ Stilema che ricorre ripetutamente nei libri di cavalleria. Si veda, solo nel *Primaleón* (1998), cap. xxxiii, 70; cap. xxxviii, 80-81; cap. lxxix, 172; cap. clx, 395; cap. cxxxvii, 333.

¹⁷ Nell'*Amadís de Grecia* è l'infanta Gradafilea che, innamorata del re Lisuarte, combatte al suo posto, vestita di «armas bermejas» e si fa suo scudiero, cfr. Marín Pina (1989, 89)

sca, un personaggio di maggiore interesse e respiro, al punto da annunciarlo, sin dal prologo dell'opera¹⁸, come richiamo indirizzato a un pubblico femminile presso il quale la letteratura cavalleresca godeva di particolare apprezzamento. Scrive sempre Marín Pina:

Muchos escritores son conscientes de la extraordinaria acogida que sus obras tenían entre el público femenino y no dudan en aprovecharlo de distinta manera. Algunos les dedican sus creaciones y se ocupan de señalarles los pasajes o los contenidos de los mismos que más puedan interesarles. El autor del *Platir*. brinda su obra a su mecenas Pedro Álvarez Osorio y a su esposa, doña María Pimentel, y en su prólogo apunta ya que la Marquesa gustará de las bizarras hazañas de Florinda, que toma el hábito de caballero y protagoniza diversas aventuras en busca de su enamorado (1991, 141)¹⁹.

Sarà, tuttavia, nel *Cristalián de España* che il protagonismo femminile acquista, nelle parole di Donatella Gagliardi (2004, 131), una «preeminencia sorprendente». Pubblicato a Valladolid nel 1545 da Juan de Villaquirán, il *Cristalián* è, ad oggi, l'unico libro di cavalleria che sia giunto a noi ascrivibile, senza margini di dubbio, a una donna²⁰, la dama *vallisoletana* Beatriz Bernal, sul cui profilo biografico, grazie anche a recenti acquisizioni documentarie, è stata fatta maggiore luce (Gagliardi, 2004, 5-27 e 2011). Nella ricca galleria di personaggi femminili che popola il *Cristalián* è la infanta Minerva che, come l'omonima divinità romana, pratica la cavalleria non

¹⁸ «Cuanto más que la historia es muy apazible y los ejemplos muy provechosos, así de varones como de notables mujeres que se señalaron en el esfuerzo de como fue aquella heroica mujer Florinda, hija del rey Tarnaes, Rey de Lacedemonia, todo para doctrina y passatiempo de todos», *Platir* (1997, 4). Per la presenza del tema della *virgo bellatrix* nei preliminari dei libri di cavalleria (inclusi frontespizio e *portada*) Marín Pina (1989, 81, n. 1) ricorda anche l'*Espejo de Príncipes y Caballeros* e il *Lidamarte de Armenia* e Lucía Megías (1998).

¹⁹ Sulle lettrici nel sec. XVI e sul pubblico femminile dei libri di cavalleria si veda anche Cátedra; Rojo Vega (2004) e Del Bosque (2014).

²⁰ Che il *Palmerín de Oliva* e il *Primaleón* possano essere di autorialità femminile (come indicato nei paratesti delle due opere) rimane, infatti, ancora questione controversa. Gagliardi (2004) fa il punto sulla questione. Per un'indagine estensiva del motivo della *doncella guerrera* nei libri di cavalleria spagnoli si consiglia la consultazione di MeMoRam. *Base de datos de motivos caballerescos*, cfr. <https://memoram.mappingchi-valry.dlls.univr.it/>.

per amore, ma per inclinazione naturale, come lei stessa confessa²¹ e la rilevanza che acquista nel corso della storia «acaba concretándose en el papel de protagonista absoluta que Beatriz Bernal quiso otorgarle» (Gagliardi, 2004, 138). Montserrat Piera (2010, 79-80) arriva a sostenere che, nel *Cristalián*, la *virgo bellatrix* Minerva non solo occupa a pieno titolo lo spazio discorsivo del maschile cavalleresco, ma che la sua «actuación contribuye veladamente a socavar el paradigma masculinista en que se basa la historia caballeresca y, por consiguiente, feminiza a Cristalián». Nel ridefinire l'*ethos* maschile, prosegue Piera applicando un approccio di genere all'opera della Bernal, «la doncella emascula o castra simbólicamente al caballero protagonista relegándolo a un papel subordinado o, por lo menos, a una posición paralela a la de la arrojada dama guerrera».

3. La doncella guerrero in *El rapto del santo Grial* di Paloma Díaz-Mas e nella *Historia del Rey Transparente* di Rosa Montero tra *Me Too* e fine-vita

3.1. El rapto del santo Grial tra tradizione e innovazione

Come opportunamente scrive Francesco Zambon (2005, 13), il tema graaliano, lungi dall'essere rimasto confinato nella letteratura medievale, ha mantenuto nel corso dei secoli un «rapporto profondo [con] la forma romanzo». Nella sua prima apparizione letteraria che risale, come è ben

²¹ «Los dioses repartieron en mí tanta parte de buena ventura, que hasta hoy no he hallado caballero que contra mí mucho en batalla pudiese durar» (*Don Cristalián de España*, p. 468).

noto, al poema incompiuto di Chrétien²², oggetto di numerose continuazioni in verso e in prosa già a partire dal XIII secolo²³, il Graal è un semplice recipiente splendente che contiene le ostie di cui si nutre il re Pescatore. Piatto o vaso, a quest'altezza del suo cammino nella letteratura medievale, il Graal è ancora scevro di quelle esplicite risonanze mistico-esoteriche²⁴ che acquisirà, invece, più chiaramente nel suo lungo viaggio artistico, a partire dalla cosiddetta Trilogia del borgognone Robert de Boron (XIII secolo), nella quale per la prima volta il recipiente presente nell'opera di Chrétien diviene esplicitamente il calice usato da Cristo nell'Ultima Cena, in cui, poi, Giuseppe di Arimatea raccoglierà il suo sangue²⁵. Come è noto, nei cicli della Vulgata e della Post Vulgata²⁶, la ricerca del Graal prosegue nella prospettiva trascendentale inaugurata da Boron, che caratterizza l'azione cavalleresca o *quête* dei tre cavalieri eletti: Boort, Galaad e Perceval. Galaad e Perceval, una volta contemplato il mistero del Sacro Vaso, muoiono e il Graal viene assunto in cielo da una mano divina, mentre Boort torna alla corte di re Artù per raccontare quanto è avvenuto.

²² Si parla qui di «apparizione letteraria», perché, come è risaputo, nel suo *Perceval ou le conte du Graal*, Chrétien rielaborò antiche leggende appartenenti al folklore celtico. Sulle fonti celtiche del Graal si rimanda a Marx (1952), Frappier (1977) e Loomis (1963).

²³ Nel corso del 1200, dopo la morte di Chrétien, attivo verso la fine del XII secolo, la storia del Graal è stata ripresa in quattro diverse continuazioni in versi. In prosa è il ciclo vulgato del *Lancelot-Graal* (datazione tra il 1215 e il 1235) ad essere considerato una delle fonti più complete e importanti per la letteratura arturiana delle epoche successive. La *Demande del Santo Grial* castigliana, derivata da una versione francese perduta, conservata nelle due edizioni anonime di Toledo (Juan de Villaquirán, 1515) e Sevilla (Juan Varela, 1535), costituisce, insieme al *Tristán de Leonís*, a *El baladío del sabio Merlin* e al *Lanzarote de Lago*, uno degli esemplari della serie dei testi arturiani in castigliano.

²⁴ Zambon (2023, 146) ricorda tuttavia che, già nel poema di Chrétien, il piatto/Graal contiene un'ostia (unico cibo di cui, da quindici anni, si nutre il Re Pescatore), e che il romanzo di Chrétien de Troyes inaugura già «una sistematica opera di cristianizzazione di queste leggende celtiche», perché «pur apprendo nel corso di un fastoso banchetto [...] il Graal contiene un'ostia e, se non è ancora il Santo Graal, è però già definito una "sainte choose"». «Benché la cristianizzazione del sostrato mitologico tenda ad accentuarsi nei testi successivi del "ciclo", sfociando in quel vero e proprio "romanzo mistico" che è la *Quête del Saint Graal*, anche in essi continuano ad affiorare, qua e là, numerosi elementi non cristiani, che dimostrano come il poeta della Champagne non sia stato la sola fonte del mito e come la saldatura fra elementi celtici e cristiani abbia cominciato a prodursi già prima di lui» (*ibid.*).

²⁵ Sul ciclo medievale del *Graal*, si rimanda ancora Zambon (2023, 137-169).

²⁶ Il ciclo vulgato del *Lancelot-Graal* è costituito da *l'Estoire del Saint Graal*, il *Merlin*, il *Lancelot*, la *Quête del Saint Graal* e *La Mort Artu*. Il ciclo della Post-Vulgata, così chiamato per indicare la sua posteriorità rispetto a quello della Vulgata (come oggi è sostenuto dalla maggior parte della critica), si compone di: *l'Estoire del Graal*, *l'Estoire de Merlin*, e della *Quête del Santo Graal*.

Il romanzo *El rapto del santo Grial* di Paloma Díaz-Mas può essere ritenuto, a tutti gli effetti, uno degli esiti più recenti e di maggiore forza «sovversiva» di quello che Zambon chiama «ciclo moderno» del Graal, che, riportato in auge nella seconda metà del XIX secolo dalla trilogia wagneriana di tema arturiano, si proietta sino ai nostri giorni in opere poetiche, narrative, teatrali e cinematografiche, sia a carattere serio che parodico²⁷. Nella sua ripresa del Graal, Díaz-Mas non si rifà, infatti, alle ricreazioni del mito di impronta spiritualistica (prevaleenti nel corso del suo itinerario narrativo), ma trae ispirazione invece, come dichiarato esplicitamente, dalla sua fonte primigenia²⁸, che interpreta da una prospettiva totalmente laica, irriverente e dissacrante²⁹. D'altra parte, come dichiarerà in un'intervista rilasciata due anni dopo l'uscita de *El rapto*, dalla sua prospettiva «escribir sobre Medioevo es solo una forma irónica de escribir sobre actualidad» (Díaz-Mas, 1986, 21).

In *El rapto*, come in altre riprese moderne del ciclo bretone³⁰, il leggendario universo arturiano mostra gli evidenti segni lasciati dal tempo sui

²⁷ Dopo la fortunata stagione medievale, è con i drammi musicali Richard Wagner (soprattutto con i suoi *Lohengrin*, 1850 e *Parsifal*, 1882) che, non solo il mito del *Graal* rinasce, ma vive un vero e proprio *revival*. Nel «ciclo moderno del Graal», Zambon (2023, 345-372) colloca e studia, a pieno titolo, due parodie romanzesche di area italiana: il *Cavaliere inesistente* (1959) di Italo Calvino e il *Pendolo di Foucault* (1988) di Umberto Eco.

²⁸ «La leyenda del rey Arturo y sus caballeros me había fascinado en mis años de estudiante, en gran medida gracias a una buena profesora de francés en la especialidad de Filología Románica, que estudié en la Universidad Complutense. Se llamaba Mercedes Rolland y, una vez acabada la licenciatura, nunca más volví a saber de ella; pero jamás le podré agradecer lo suficiente que me hiciese leer, en traducción al castellano, varias obras de Chrétien de Troyes, el poeta francés del siglo XII que perteneció a la corte de María de Francia y que escribió varias narraciones caballerescas en verso sobre la historia del Grial. Aunque mi novela no podía ser (¡qué más quisiera!) como las de Chrétien de Troyes. Para desarrollar la historia que quería contar, yo tenía que buscar un lenguaje y unos motivos literarios que hicieran la trama creíble y accesible para los lectores contemporáneos; es decir, a los lectores como yo. Los encontré en la literatura que mejor conocía y que más había leído. El bastidor sobre el que tejer la trama me lo ofrecieron, como ya he dicho, el mundo artúrico y caballeresco de la narrativa medieval, sobre todo del *roman francés en verso*» (Díaz-Mas, 2019, 12).

²⁹ Per la sua riscrittura dell'*Erec et Enide* di Chrétien, anche Manuel Vázquez Montalbán (2002) si richiama alla lettura del romanzo del poeta francese avvenuta durante i suoi anni universitari, cfr. Ros (2002).

³⁰ Si veda, in particolare, il *Merlín e familia* di Àlvaro Cunqueiro (2003, 18) dove un anziano Merlino e una Ginevra oramai «más bien gorda» si sono ritirati nelle immaginarie terre galiziane di Miranda, nel cuore della selva de Esmelle, vicino a Mondoñedo, riflesso della mitica Brocelandia. Sulla fortuna della letteratura arturiana in Spagna in epoca moderna e contemporanea si veda almeno Zarandona Fernández (2011-2012).

suoi personaggi e sul loro mondo: a dei cavalieri oramai *entrados en años*, Artú, un re anch'egli invecchiato e incline alla commozione –«[sus] ojos [eran] empañados de lágrimas: el rey era anciano y estas cosas le sucedían» (Díaz-Mas, 2014, 10)–, affida l'ultima e definitiva missione: quel *Graal*, dietro il quale avevano consumato la loro giovinezza è ora a portata di mano: cento fanciulle lo custodiscono nel castello di Acabarás in attesa che i «caballeros de la Mesa Redonda fuesen a recogerlo» (Díaz-Mas, 2014, 11). Contro ogni aspettativa, la notizia del ritrovamento del Santo Vaso è, però, accolta senza entusiasmo, perché il suo rinvenimento sancirà anche la fine della civiltà eroica e il tramonto definitivo del tempo dell'avventura. «Nada hay más triste que no tener un ideal por el que luchar y una meta inalcanzable que perseguir» (Díaz-Mas, 2014, 26), confida Artú a Pelinor, il più giovane e coraggioso dei cavalieri della sua corte, al quale assegna, perciò, il compito di ostacolare i suoi compagni nella ricerca. La stessa Díaz-Mas pone l'accento sulla vena nostalgica che percorre tutto il racconto, rimarcando il carattere «disincantato» di questa sua ricreazione giovanile, nella quale il *Graal* non è più il simbolo di uno stato ineffabile legato all'esperienza mistica di contemplazione del divino, quanto piuttosto la rappresentazione di una *quête* interminabile che, proprio perché destinata al fallimento, innesca il perenne rinnovarsi del desiderio e della ricerca di verità:

la historia está, de principio a fin, impregnada de una melancolía muy propia de nuestra época incierta e insatisfecha, muy contemporánea: la melancolía de los caballeros obligados por Arturo a ir en busca de un Santo Grial que por primera vez tienen al alcance de su mano, pero cuyo rescate supondrá el fin de su mundo, de los ideales por los que han luchado; la melancolía del propio Arturo que, consciente de la situación, manda a unos caballeros a rescatar el Gral y, a escondidas, a otros para que se lo impidan (Díaz-Mas, 2014, 13).

El rapto si allontana dai suoi modelli³¹ anche attraverso il distanziamento parodico che qui, come altrove, permette di far affiorare la relazione esistente tra discorso e potere. Il finale, volto a rifunzionalizzare e,

³¹ «Desvía de sus fuentes», scrive Macklin (2010, 188).

implicitamente, denunciare, attraverso un processo di demistificazione, la lettura di un simbolo che si era andato caricando di significati vieppiù misteriosi e occulti, non può esser più emblematico. Nell'epilogo del romanzo i tre cavalieri ai quali Artù ha affidato la missione di riscattare il Graal (Lancillotto, Perceval e il Caballero de Morado, nome d'elezione dalla *virgo bellatrix* di Paloma Díaz-Mas), muoiono senza essere giunti alla meta. Su di loro ha la meglio un rozzo contadino, che –come il Sancho di Cervantes di fronte ai mulini a vento³²–, vede il *Graal* per quello che è, non una reliquia, ma prosaicamente un «plato todo de oro [con] engastados[s] rubíes, zafiros y esmeraldas» (Díaz-Mas, 2014, 39). E spinto dal desiderio di assicurarsi sia il lauto bottino che di godere delle sue guardiane, raggiunge il Castillo de Acabarás, seduce e ingravida le cento vergini e, portando con sé la Sacra Coppa –nascosta in un sacco di farina– e le sue custodi, parte per l'Oriente, «camino de Turquía [...] hacia tierra de infieles», perché lì è ammessa la poligamia³³, smentendo così ogni aspettativa di avvento di un nuovo messianesimo attribuito al ritrovamento del mitico recipiente.

Anche il motivo della «muchacha que se viste de hombre para ir a la guerra» (Díaz-Mas, 2019, 13) si carica in questa riscrittura arturiana di si-

³² La scrittrice dichiarò che l'opera di Cervantes costituisce una delle sue principali fonti d'ispirazione, cfr. Díaz-Mas (2003).

³³ L'episodio finale delle cento donzelle ingrävate dal Caballero de la Verde Oliva trae spunto da una canzone sefardita: «El embarazo de cien doncellas que custodian el Grial en el castillo de Acabarás se debe a que “alguna mala yerba debimos pisar en uno de nuestros paseos por la campiña, o tal vez bebimos de alguna fuente embrujada”: dos motivos folklóricos –el de la fuente fecundante y el de la hierba que deja embarazada a la mujer que la pisa– que aparecen en romances y canciones populares. La aparición del Caballero de la Verde Oliva “malo” y bestial ante las doncellas se inspira en una canción tradicional obscena de los sefardíes de Marruecos, el *Paípero* (deformación de *Fray Pedro*) en la que el personaje principal se presenta ante unas doncellas «con las manitas juntas y afuera el cordón» y ellas lo acogen entusiasmadas: «con peso de plata / pesáronselo. / Más de veinte arrobas / en el peso dio» hasta que al final acaban «ciento veinte cunas / en un corredor» (Díaz-Mas, 2019, 12).

gnificati inediti e dirompenti. In una prosa connotata da un’ampia intertextualità con citazioni quasi letterali delle fonti usate³⁴, «ecos de una literatura [...] muy mía [...] la que estaba leyendo con fruición mientras escribía el libro» (Díaz-Mas, 2019, 13), la ripresa del tema *La doncella guerrera* è condotta in *El Rapto* sul doppio binario dell’omaggio al *Romancero* –genere prediletto dalla scrittrice negli anni della sua formazione e poi divenuto uno dei suoi principali campi di studio³⁵–, e della contraffazione parodica, focalizzata anche da una prospettiva femminile, se non femminista³⁶. In Paloma Díaz-Mas, infatti, il motivo della giovane fanciulla –come nel folklore la più piccola di sette sorelle– che si offre al vecchio padre, al posto di quel figlio maschio di cui egli lamenta la mancanza, per andare alla ricerca del Graal, non solo elude il più consueto *happy end* (nella maggior parte dei *romances*, come si è già detto, l’ordine patriarcale è ristabilito con il matrimonio finale tra la *doncella* e il *principe*³⁷), ma è chiaramente inquadrato all’interno di un sistema di coercizione sessuale e di intimazione psicologica, antesignano delle più recenti acquisizioni sul rapporto tra abusi di

³⁴ Al punto che i primi editori ai quali il romanzo fu proposto accusarono la scrittrice di plagio, cfr. Macklin, (2010, 180). Già in *Tras las huellas de Artorius*, breve romanzo costruito intorno alla figura di un misterioso Artoire des Nymes o Artoire le Sage, scrittore provenzale del XII secolo e autore di una *Conversión y penitencia de San Florio el ermitaño*, lo scrittura di Paloma Díaz-Mas aveva dimostrato una spiccata propensione a presentarsi come un mosaico di fonti, vere ed apocrite, tendenza consapevolmente avocata come scelta stilistica e tematica: «Yo creo que cada vez escribimos más sobre literatura. Me parece más literario y más interesante plantearme la escritura como una creación intelectual, más que como un trozo de mi vida» (la citazione è indiretta, si veda Zomeño, 2002, 428).

³⁵ Come è noto, Paloma Díaz-Mas, oggi membro della Real Académia Española, è stata docente di letteratura spagnola e sefardita presso l’Università del País Vasco. Del 1994 è la sua edizione del *Romancero* per la casa editrice Crítica, che presenta una selezione di cento *romances*, tra cui quello de *La doncella guerrera* [n. 92], di cui riporta la versione di Juan Menéndez Pidal e la cui fortuna documenta profusamente nelle note di commento al testo (*Romancero*, 359-361). La stessa scrittrice dichiara che in *El rapto* «hay elementos del lenguaje y una serie de temas y motivos que provienen del romancero hispánico y de la poesía popular de transmisión oral, que ya me fascinaron en mi época de estudiante y que luego se han convertido en uno de mis principales temas de investigación», cfr. Díaz-Mas (2019, 12).

³⁶ Paloma Díaz-Mas ha preso le distanze dalla possibilità di essere considerata una scrittrice femminista, tuttavia è indubbio che la critica del modello culturale della società patriarcale e la denuncia della discriminazione e della violenza di genere percorre l’intera sua opera, senza diventarne, però, tema esclusivo o unica matrice ideologica, sul punto si veda Zomeño (2002).

³⁷ Come ricorda la stessa Díaz-Mas alcune versioni del *romance* terminano, invece, con la «huida de la doncella y su reintegración al hogar familiar» (*Romancero*, 361, n. 53).

potere, sopraffazione e violenza sessuale. Infatti, dopo una breve schermaglia con il re, nella quale Artú si oppone alla proposta della *doncella* di unirsi agli altri due cavalieri nella missione di «recuperar el Grial» (Díaz-Mas, 2014, 11), il permesso è accordato *sub condicione*: il re la farà cavaliere e le concederà di andare se lei accetterà, in un linguaggio dalle connotazioni erotiche del tutto esplicite, di «mettere» nel proprio «fodero» la sua «spada».

—Doncella, lo que dices no me parece bien [...] Pero ea, no discutamos más. Te armaré caballero si eres capaz de meter mi espada en tu vaina. Si así lo haces, podrás marchar en busca del Grial; mas si no lo consigues, hemos de verte todos profesar en un convento de monjas.

Mucho se entristeció la doncella por su amigo, el valiente Pelinor, que tenía amor con ella [...], pero ya se había comprometido con el rey ante toda la corte y no podía volverse atrás (Díaz-Mas, 2014, 16).

Al gesto di sottomissione della fanciulla corrisponderà, però, in chiave militante, la scelta dei colori e del blasone che adotterà nell'atto della sua investitura. Con una simbologia immediatamente evidente nell'ambito del movimento delle donne, infatti, la *doncella* sceglierà come insegnare la mano con il pugno chiuso su sfondo viola, colore che tornerà anche in uno dei suoi nomi cavallereschi: il Cavaliere Viola (de Morado).

Y el rey quedó satisfecho de la prueba a la que había sometido a la doncella y le dijo: —Tu irás por el camino en busca del Grial. Pero elige ahora tus colores y tus armas, pues no está bien que un caballero salga al campo sin ellas.

—Señor, vestiré de morado vestiré de morado y mi pendón será de morado con un espejo de Venus y en su interior un puño cerrado sobre el pomo de la espada (Díaz-Mas, 2014, 17).

Nello scontro finale tra la *doncella* «vestida de morado» e il suo Pelinor, la riscrittura del *romance* della *doncella guerrera* in chiave allusivamente femminista, aggiunge al tema del ricatto (sessuale), anche l'omicidio di genere, quando Pelinor constata che la fanciulla, che a lui si presenta come il Caballero de Santa Águeda (la martire considerata protettrice delle donne),

non è vergine. Il passo, intenzionalmente costruito intorno alla duplice valenza dello scontro marziale e dell'abuso sessuale, appare assai esplicito:

Siete veces porfiaron el valiente Pelinor y el caballero de Santa Águeda en parecidos términos y en el cabo de las ocho Pelinor, airado, hincó su firme en el vientre de su vencido enemigo, que no podía defenderse. La espada entró bien, hasta la empuñadura, tan fácilmente como si se introdujera en la vaina. Pero no sangró la carne porque una vez el caballero había envainado la espada de Arturo, y habían manado de su vientre unas gotas de sangre [...]. Pelinor hizo entrar su espada en la herida no una sino varias veces, y cuando hubo terminado, se alzó, se reafirmó las ropas y degolló al caballero con la misma espada (Díaz-Mas, 2014, 69).

3.2. Rosa Montero e la *virgo bellatrix* Leola: «*es una desgracia ser mujer y estar sola en tiempos de violencia*».

In una postilla-epilogo del suo romanzo, dal titolo *Unas consideraciones finales* (Montero, 2015, 585-588), anche Rosa Montero avverte la necessità di illustrare la genesi del suo romanzo *Historia del Rey Transparente*, e, anche in questo caso come in quello di Paloma Díaz-Mas, l'opera può inquadrarsi in quel diffuso «medievalismo», più volte riconosciuto come una tendenza del romanzo post-moderno, che coniuga la «metaficción historiográfica»³⁸ con una marcata intertestualità. Gli ipotesti esplicitamente dichiarati dalla Montero vanno ancora da «los bello textos de Chrétien de Troyes», ai classici arturiani di epoca moderna («*Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* de John Steinbeck»³⁹), a «*El hombre medieval* de Jacques Le Goff» (Montero,

³⁸ L'espressione «metaficción historiográfica», ricordata da Díaz-Mas (2006, 38) come sottogenere narrativo nel quale si può inquadrare parte della sua produzione, è estensibile anche a questo romanzo di Rosa Montero. La ripresa del romanzo storico, anche in chiave neoarturiana, a partire dagli anni Ottanta del Novecento nasce in Spagna come ben sintetizza Alfonso García (2002, 239), che ne studia la fortuna soprattutto nella scrittura femminile, dalla volontà di «rescatar la fábula y la narratividad», dopo l'esaurimento della fase del romanzo sperimentale. Per una sintesi sul romanzo storico della democrazia si rimanda a Gullón (2000).

³⁹ *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (*Le gesta di re Artù e dei suoi nobili cavalieri*) di John Steinbeck (1977), riscrittura, rimasta incompiuta, di *Le Morte d'Arthur* di Thomas Malory, ha costituito e costituisce tuttora, per molti giovani lettori, il primo accostamento alla mitologia arturiana.

2015, 586 e 588): «*Historia del Rey Transparente* nació de mi pasión por el mundo medieval. No es que decidiera hacer una novela histórica sobre el siglo XII y luego me documentara sobre ello, sino que la novela surgió espontáneamente de una inmersión previa en el tema, de mi afición como lectora por esa época de nuestro pasado» (Montero, 2015, 585).

Nella *Historia* della Montero la trasformazione della quindicenne Leola in un rude guerriero è processo tanto ineludibile quanto sofferto. Leola, protagonista e voce narrante del romanzo, costretta ad abbandonare le sue terre devastate dall'avido e violento signore di Albuny e a vagare nella desolata campagna francese sconvolta dalle guerre di religione, si tramuta in *fille-soldat* come atto necessario per non soccombere alla brutalità dei tempi («es una desgracia ser mujer y estar sola en tiempos de violencia», Montero, 2015, 26). Attraverso la sua voce di narratrice, infatti, Leola si trattiene minuziosamente, con toni macabri e luttuosi, dapprima sulla descrizione ripulsiva della spoliazione dell'anonimo guerriero caduto in battaglia:

Rebusco durante un rato intentando respirar lo menos posible, y al cabo encuentro un cuerpo que parece ser de mi tamaño y cuya armadura se halla en buen estado. Tiene el yelmo hendido por un tajo que le parte la cara hasta la mejilla; el corte es de una negrura tenebrosa bajo la luz lunar, un fulgor de seca oscuridad que ocupa todo el lado izquierdo de su rostro, el lugar donde antaño existió un ojo. El otro lado es suave y delicado bajo los tiznones de la sangre: es un guerrero muy joven. Con pulso tembloroso le desato el cinturón de caballero, del que todavía penden la daga y el hacha de guerra, e intento abrirlle los dedos engarfiados para liberar la espada de su mano. Tardo muchísimo. Aún me demoro más para sacarle la desgarrada sobreveste, bordada con pequeños tréboles azules sobre un fondo amarillo. No sabía que me iba a costar tanto trabajo desnudarle: el cuerpo está rígido, encogido sobre sí mismo, petrificado en la postura de un niño que duerme. Le arranco las manoplas, las espuelas, las botas de cuero y las bracofoneras que cubren sus piernas. Tengo que estirar sus brazos con un sordo chasquido para poder extraer la larga camiseta de malla. Desato las lazadas de su almilla acolchada y se la quito. Por la camisa abierta se entrevé su pecho blanco y suave, carente de vello, cruzado por los oscuros verdugones de los golpes. No puedo aprovechar el casco ni el almofar de malla que protegen su cuello y su

cabeza porque están partidos por el tajo y sus rebordes se han hundido en el cráneo. Busco a mi alrededor y encuentro otro cadáver al que le falta un brazo, pero que conserva el yelmo intacto: es un hombre barbudo de ojos desorbitados. Le pelo la cabeza como quien pela una naranja, mientras intento mirar para otro lado. Recojo mi botín venciendo las arcadas y salgo del campo de batalla a trompicones, corriendo y tropezando, tambaleándome bajo el peso de mi carga (Montero, 2015, 24).

Poi sulla difficile operazione di vestizione del neo-cavaliere Leo in cui Leola si tramuterà, cambiando di identità in un lento e travagliato processo di *masculinización*.

Me detengo en el pequeño pedazo de tierra pedregosa que hace unas horas araba con mi hermano y comienzo a vestirme. Las medias de malla, las botas, que me vienen un poco grandes y que aun así son un tormento para mis pies desacostumbrados al encierro; el gambax acolchado, que coloco encima de mi camisa; la pesada loriga metálica, larga hasta las rodillas; la sucia cota de armas con sus bordados heráldicos de tréboles. Me ciño el cinturón y encajo la espada en su vaina labrada. Lo cual es muy difícil, porque la espada es grande y la vaina es estrecha. Saco la daga del cinto y me corto los cabellos a la altura de la nuca: mi hermosa y larga melena se enrosca en el suelo como un animalejo malherido. Con cierta repugnancia, me ajusto la cofia de tela que le he quitado al barbudo, y luego introduzco mi cabeza por el largo y frío tubo del almofar. Después me calo el yelmo, que me queda holgado, y meto las manos en los guanteletes. Ya está. Ahora soy en todo semejante a un caballero. Avanzo unos pasos, la espada se me enreda entre las piernas y casi doy de bruces. Recoloco el cinturón intentando dejar la zancada libre y suspiro para disolver la opresión de mi pecho: cuesta respirar con tanto metal encima. La cota de malla tira de mi cuerpo hacia la tierra, como si llevara sobre mis hombros todo el peso del cielo. Por fortuna soy fuerte, por fortuna soy alta: será más fácil que mi impostura triunfe (Montero, 2015, 26).

«*Impostura*» definisce, dunque, la *doncella* divenuta *guerrero* il suo camuffamento che, però, non sarà definitivo, ma che alternerà con il ritorno agli abiti femminili, secondo la necessità del momento. In questo senso, facendo leva sull'instabilità identitaria della protagonista, è stato possibile affermare che il romanzo «ofrece una clave para vivir, un modelo de cómo

enfrentar la vida en situaciones límite para sobrevivir e ir más allá de oposiciones binarias» (Osorio, 2008, 343). Ma se l'adattamento alla nuova espressione di genere è vissuta con riluttanza –Leola, infatti, all'interno dell'armatura si sente come un «terrible gusano en capullo de hierro» (Montero, 2015, 24-26), e gravosa e impacciata è la percezione del suo passo: «rechino al caminar y todo me pesa» (Montero, 2015, 27) –, il ritorno agli abiti femminili è avvertito, invece, con gioiosa esultanza: «he quitado las ventas que oprimen y esconden mis pechos [...] la blusa es bastante fina y bonita y el traje, de color verde oscuro, lleva cordones de cuero que ajustan el corpiño [...]. Siento una alegría irrefrenable, un aturdimiento semejante a la embriaguez del vino» (Montero, 2015, 287-288).

Il «ritorno all'ordine naturale», inteso come una «reversión de lo masculino a lo femenino» presente nell'epilogo del racconto tradizionale (con l'adesione ai ruoli di genere che ne consegue) (Alsina Lee, 2022, 41), nella *Historia* elude ogni soluzione patriarcale. Non ci sarà per Leola alcuna agnizione finale, né alcun matrimonio risolutivo. Insieme a Nyneve, la fata Niviana o Viviana della tradizione arturiana, archetipo lì della *femme fatale* e qui, invece, del vincolo di una «sorellanza» (*sisterhood*) che fortifica le donne nel loro cammino di emancipazione⁴⁰, Leo (*alias* Leola) riesce a sconfiggere i nemici più temibili, arrivando a combattere a fianco dei Catari, accusati di eresia e assediati per dieci mesi a Montségur dai crociati del Papa. In un finale anti-consolatorio, di fronte all'impossibilità di salvarsi dall'assedio dei crociati, Leola, che durante i suoi lunghi pellegrinaggi ha scritto la cronaca della sua vita, si dispone ad assumere il magico elisir che Nyneve – sua mentore, comprimaria, aiutante e suo scudiere –, le offre, e che le porterà entrambe nella favolosa isola di Avalon o, forse, verso una dolce

⁴⁰ Da un punto di vista ipotestuale, la *Historia del Rey Transparente* è anche una rilettura di genere della leggenda di Merlino e della fata Niviana/Viviana (Nyneve nel romanzo) e del mito di Avalon. Se secondo la versione del *Lancelot-Graal*, Merlino, per ottenere l'amore di Niviana, le insegna i suoi segreti magici e lei, approfittando della nuova conoscenza, lo seppellisce definitivamente in una grotta, nel romanzo di Rosa Montero la leggenda è narrata dal punto di vista della fata, in chiave chiaramente antipatriarcale: «Ni Myrddin construyó la cueva ni yo le encerré dentro de una montaña. Pero hay algo de verdad en todo ello, porque él sí que quería atraparme en su cariño. Quería enterrar mi juventud en ese oscuro subterráneo de su amor de viejo. Por eso me marché», cfr. Montero (2015, p. 271).

morte: «Destapó el pomo. Por la estancia se esparció un extraño olor a violetas y a fuego de encina. Se llevó la panzuda botella a la boca, dando un pequeño trago. [...] Volvió a cerrar el frasco y me lo dio. [...] Después se durmió, o se murió, o se fue» (Montero, 2015, 562).

Nella lunga e articolata tradizione del motivo della fanciulla-guerriero, la cui fortuna ha attraversato tutti i generi letterari e la cui genesi si perde nella sfera del mito, le moderne riscritture di Díaz-Mas e Rosa Montero permettono non solo di insistere sulla persistenza narrativa di questo personaggio, ma anche di ritrovare nelle sue ultime traslazioni narrative la capacità di veicolare temi e significati di grande attualità. Dal rapporto tra potere e molestie sessuali, alla sorellanza, al fine vita, queste riprese distopiche della materia cavalleresca moderna, fra sopravvivenza e rovesciamento, trasformano l’immaginario cavalleresco in una grande metafora del mondo d’oggi. Come ha ben scritto Davide Savio (2020, 9-10), in un suo studio sulla fortuna del cavalleresco nella narrativa italiana contemporanea: «Gli ipertesti cavallereschi moderni perdono gran parte del loro significato se vengono ridotti [...] a meri *divertissement*. Importa invece riconoscere che queste opere sono prese di posizione, tentativi di agire sul presente: sul pubblico, dunque, sulla società, prima che sulla letteratura». Lungi, quindi, dal voler rappresentare mondi favolistici in scritture di pura evasione, la narrativa neo-arturiana, e più in generale, la ripresa dell’immaginario cavalleresco a cavallo tra i secoli XX e XXI (con il suo apparato di *topoi* e motivi ricorrenti), si fa cartina di tornasole dei dilemmi e delle contraddizioni del mondo contemporaneo.

§

Bibliografía citada

- Alfonso García, M^a del Carmen, «Escribir novela histórica y ser mujer: El ejemplo de *La cajita de lágrimas, de Ángeles de Irisarri*», in *Tramas postmodernas: voces literarias para una década (1990–2000)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 239-270.
- Alsina Lee, Mauricio Adrián, «“Las sayas no te impiden hacer lo que deseas”: performativity and migration in *La Historia del Rey Transparente* by Rosa Montero», 16/1 (2022), pp. 38-47.
- Calvino, Italo, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, 2020.
- Camarena, Julio; Chevalier, Maxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 431-435.
- Cátedra, Pedro M.; Rojo Vega, Anastasio, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libros y de la Lectura, 2004, pp. 69-108.
- Cunqueiro, Álvaro, *Merlín y familia* (1^a ed. in gallego Vigo, Galaxia, 1955, tr. in castigliano dello stesso autore, Barcelona, Alfredo Herrero Romero, 1957), Madrid, El País, 2003.
- Del Bosque, Alejandro, «El público femenino de los libros de caballerías en España. Siglo XVI», *Humanitas. Letras*, 40-41 (2014), pp. 89-121.
- Delpach François, «La doncella guerrera: chançons, contes, rituels», in, *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Espanola de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero de 1985)*, ed. Aurora Egido e Yves-René Fonquerne, Madrid, Universidad de Zaragoza - Casa de Velázquez, 1986, pp. 57-86.
- Demattè, Claudia; Tomasi, Giulia (dir.), *MeMoRam*, Università di Trento, 2023. URL: <<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/>> (cons. 30/05/2025).
- Díaz-Mas, Paloma, «Entrevista», *El País*, 29.05.1986, p. 21.

- , «Me especialicé en literatura sefardí por casualidad», 2003. URL: <<https://interaulas.org/hereroteca/paloma-diaz-mas/>>.
- , «Cómo se escribe una novela histórica (o dos)», in *Reflexiones sobre la novela histórica*, ed. José Jurado, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 37-49.
- , *El rapto del Santo Grial*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- , «Cómo y por qué escribir una novela artúrica contemporánea: *El rapto del Santo Grial*», in *Magia, brujería, Inquisición*, ed. Antonio Huertas Morales, 2019, pp. 9-14. URL: <http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/Descargas/MS19/02_D%C3%ADaz-Mas.pdf> (cons. 25/05/2025).
- Don Cristalián de España* = Bernal, Beatriz, *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, Príncipe de Trapisona, y del Infante Lucescanio su hermano, hijos del famosísimo Emperador Lindedel de Trapisona*, ed. Sidney Stuart Park, Temple, University Microfilms International, Ann Arbor, 1981.
- Espinosa, Aurelio M., *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, CSIC, vol. I, 1946.
- Frappier, Jean, «*Le Graal et la chevalerie*», in Id., *Autour du Graal*, Droz, Genève, 1977, pp. 101-114.
- Gagliardi, Donatella, «*Quid puellae cum armis?* Una aproximación a Doña Beatriz Bernal y a su Cristalián de España», tesi dottorale inedita, diretta da Alberto Varvaro e Luis Alberto Blecua Perdices, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- , *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del siglo XVI*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011.
- García Surrallés, Carmen, «*La doncella que fue a la guerra: romance y cuento*», *Tavira: Revista electrónica de formación de profesorado en comunicación lingüística y literaria*, 6 (1989), pp. 5-20.
- Gullón, Germán, «La novela histórica. Ficción para convivir», Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas, 641 (2000), pp. 3-5.

- Il libro viola = Il libro viola della fiaba, mostri buoni e cattivi, morti riconoscenti, la morte, il diavolo, lupi, orchi e draghi*, ed. Francesca Lazzarato, Roma, Editori Riuniti, 1988.
- La Demanda del Santo Grial = La Demanda del Santo Grial*, ed. José Ramón Trujillo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017.
- Lida, Mª Rosa, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976.
- Loomis, Roger Sherman, *The Grail, from Celtic Myth to Christian Symbol*, Columbia University Press, 1963.
- Lucía Megías, José Manuel, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano *Quinta parte de Espejos de Príncipe y Caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1998, pp. 309-356.
- Macklin, John J., «El medievalismo en un mundo posmoderno: *Arthur the King* (2003), de Allan Massie y *El rapto del Santo Grial* (1984), de Paloma Díaz-Mas», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 60 (2010), pp. 171-198. URL: <<https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/9333/9170>> (cons. 25/05/2025).
- Mañero Lozano, David (dir./ed.), *Corpus de Literatura Oral* (2º ed.), Jaén, Editorial de la Universidad de Jaén, 2019. URL: <<https://corpusde-literaturaoral.ujaen.es/>> (cons. 25/05/2025).
- Marín Pina, Mª Carmen, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- , «La mujer y los libros de caballerías: notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de literatura medieval*, 3 (1991), pp. 129-148.
- Marx, Jean, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- Menéndez Pidal, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. IX delle *Obras completas*, Santander, CSIC, Aldus, 1944-1945.
- Menéndez Pidal, Marcelino, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

- Mérida Jiménez, Rafael Manuel, «El medievalismo fértil de Paloma Díaz-Mas», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 7 (2001), pp. 127-133. URL: <<https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7026>> (cons. 25/05/2025).
- Montero, Rosa, *Historia del Rey Transparente*, Barcelona, Debolsillo, 2015.
- Nerucci, Gherardo, *Sessanta novelle popolari montalesi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1880 [ora Milano, BUR, 1977].
- Osorio, Myriam, «Sexo y género en *Historia del rey transparente* de Rosa Montero», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 19 (2008), pp. 323-352. URL: <<https://www.lehman.edu/academics/arts-humanities/languages-literatures/ciberletras/past-issues/>> (cons. 30/05/2025).
- Pardo Bazán, Emilia, «El Santo Grial», in Id., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 1212-1303.
- Piera, Montserrat, «Minerva y la reformulación de la masculinidad en *Cristián de España* de Beatriz Bernal», *Tirant*, 13 (2010), pp. 73-88. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.13.3413>> (cons. 30/05/2025).
- Platir* = *Platir*, ed. Mª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Primaleón* = Vázquez Francisco, *Primaleón*, ed. Mª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Riosalido, Patricia, *Las novelas históricas posmodernas de los ochenta y el problema de la Historia*, Tesis doctoral dirigida por Margarita Almela Boix, UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España), 2014. URL: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filología-Prilosaldo/Documento.pdf>> (cons. 5/06/2025).
- Romancero* = *Romancero*, ed. Paloma Díaz-Mas, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994,
- Ros, Tito, «Las relaciones de pareja en clave de leyenda artúrica», *El Mundo*, 19.03.2002. URL: <<https://www.vespito.net/mvm/erec3.html>> (cons. 5/06/2025).

- Sarmati, Elisabetta, «Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del *Quijote*. El portal AmadíssigloXX», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 231-258. DOI: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/1094>> (cons. 30/05/2025).
- (dir.), *AmadíssigloXX*, Università di Roma La Sapienza, 2023. URL: <<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/>> (cons. 30/05/2025).
- , «Introduzione», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, volume monografico *I libri di cavalleria, il Quijote e il romanzo moderno: riscritture e strumenti digitali*, 13 (2024), pp. I-V. URL: <<https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/642/596>> (cons. 30/05/2025).
- , «Riprese e trasfigurazioni del paradigma cavalleresco (e chisciottesco) in epoca contemporanea», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 13 (2023), pp. 455-484. URL: <<https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/540/467>> (cons. 30/05/2025).
- Savio, Davide, *Il mondo si legge all'incontrario: la materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020.
- Steinbeck, John, *Le gesta di re Artù e dei suoi nobili cavalieri*, Milano, Rizzoli, 1977.
- Thompson, Stith 1960, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Indiana, University Press, 6 vols., 1960.
- Uther, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, vol. I, *Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales and Realistic Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2011.
- Vasvári, Louise O., «Queering the *doncella guerrera*», *Calíope*, 12/2, 2006, pp. 93-117.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Erec y Enide*, Barcelona, Debolsillo, 2002.
- Zambon, Francesco, *Introduzione*, in Robert de Boron, *Il libro del Graal*, Milano, Adelphi, 2005, pp.13-43.

—, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2023.

Zarandona Fernández, Juan Miguel, *La literatura artúrica contemporánea española: desde Tennyson hasta nuestros días*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011-2012.

Zomeño, Fuencisla, «Feminism and Postmodernism in Paloma Díaz-Mas's *The World According to Valdés* and *In Search of a Portrait*», *Studies in 20th Century Literature*, 26, 2, 2002, pp. 426-444.