



## L'ispirazione parodica del *Libro de buen amor*: alcuni esempi

Selena Simonatti

Que sobre cada fabla se entiende otra cosa

*Libro de buen amor*, 1631c

### *Il dubbio di Juan Ruiz*

Nel 1972 Pierre Ullman, sotto l'impulso di una controversia ormai di lunga data, si domandava se nel *Libro de buen amor* prevalessero un impianto e un fine didattici oppure una dimensione giocosa e parodica, cercando di proporre una mediazione tra il pensiero di coloro che vedono inserirsi l'opera di Juan Ruiz in una sfera ludica quasi totalizzante, e coloro i quali, al contrario, giudicano il libro come una grande *summa* didascalica.<sup>[1]</sup>

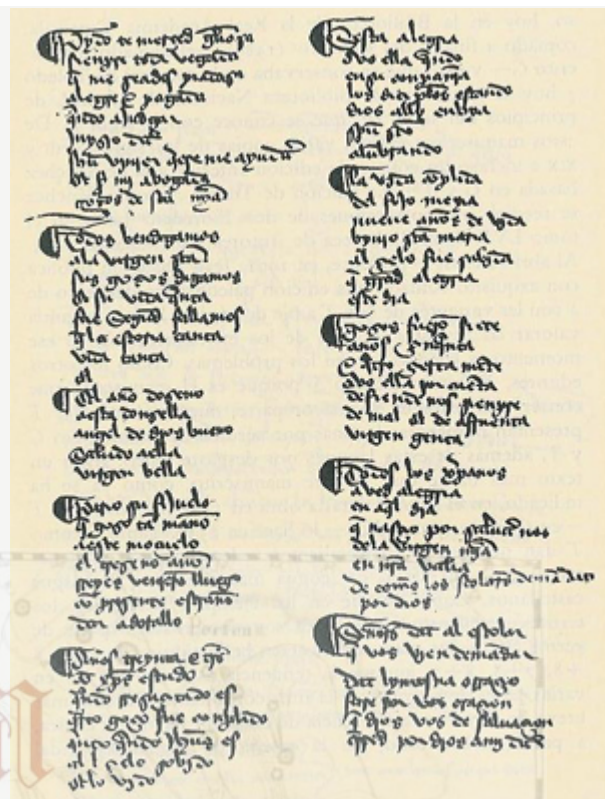
Con sorridente semplicità, Ullman si interrogava riguardo a quale tipo di lettore, tra colui che “se fija más en lo didáctico” e colui “más influido por lo paródico”, fosse in definitiva il lettore più saggio, ossia colui che riesce a cogliere nella sua intrezza la verità del messaggio, il “cuerdo” di cui parla Juan Ruiz individua nel prologo del suo libro.<sup>[2]</sup>

La sua posizione conciliante mostra la chiara percezione di un paradosso:

“la reacción del crítico que se halla en el auditorio de Juan Ruiz recaerá sobre su propio auditorio. En el mío habrá tal vez quien espere que yo diga que uno de mis colegas es el cuerdo y el otro el ‘non cuerdo’. Yo no haré tal cosa, pues sería gran falta de cordura por mi parte”.<sup>[3]</sup>

È questa, secondo Ullman, la sintesi della lezione di Juan Ruiz, la sua “paradoja didáctica”: mai peccare di superbia, mai ritenersi infallibili.

Seguendo la sua suggestiva considerazione, di cui tuttavia dobbiamo riconoscere il limite nel riproporre ancora una volta una lettura spostata sul versante edificante e didascalico, è lecito approfondire uno degli aspetti sottolineati: l'importanza del lettore, il fruitore del testo come chiave risolutiva della questione. Spostando l'attenzione dall'ambito della codifica - l'intenzione dell'autore - a quello della decodifica - l'interpretazione di un potenziale lettore -, e trasferendo il dibattito dal testo alla sua ricezione, dalle cause agli effetti, possiamo non tanto interrogarci su quelle che furono le originarie intenzioni di Juan Ruiz, sui fini che egli si propose di perseguire mediante la sua scrittura, ma piuttosto su quali effetti essa produsse e continua a produrre, quali reazioni riesce a provocare nel suo pubblico.<sup>[4]</sup>



Libro de buen amor.

Ms. di Salamanca (S), s. XV in., fol. CVII v.

D'altronde, esiste davvero un sottofondo d'intenti nel *Libro de buen amor*? Una strada che conduca all'inconfutabile verità di lettura? Esiste un luogo nel *Libro de buen amor* in cui Juan Ruiz ci rivela, con indiscutibile chiarezza, la giusta posizione, il vero assoluto, il filo del labirinto, la chiave di quel *buen amor* che non si sottrae, neanch'esso, alla deformazione parodica?<sup>[5]</sup> Esiste insomma un confine tra il *cuerto* e il *non cuerdo*, tra il *buen amor* e il *loco amor*, tra la verità e il simulacro della verità? E soprattutto, chi delimita questo confine? Juan Ruiz sembra costantemente sottrarsi dal farlo, così abile nel gioco dell'ambiguità e della dissimulazione, sempre pronto ad affermare per smentire, ad avanzare per poi retrocedere. La sua prospettiva sembra essere l'assenza di prospettive, nella misura in cui ogni prospettiva è una possibile verità. L'autore pare infatti ripeterlo in un'eco infinita: a ogni lettore la propria verità. *Unicuique suum*.

Juan Ruiz relativista *ante litteram*? Non proprio. Ma è affascinante immaginare che forse Juan Ruiz, Arciprete di Hita, affaccendato sulle sue carte mentre la Curia avignonese proiettava l'ombra della sua dissoluzione sull'intera cristianità medievale, mentre da lì a poco si sarebbe abbattuta sulla Castiglia, come sul resto dell'Europa, la più violenta ondata epidemica tra quelle che iniziarono durante i primi anni del secolo, mentre lo Scisma era ormai imminente, avesse già previsto quella domanda che Ullman nel 1972 non aveva fatto che ripetere e ripetersi. Così abile a confondere con malizia il suo lettore, quella domanda era già stata pianificata. E allora perché non credere che Juan Ruiz, che sperimentava i dubbi e le crisi del suo tempo, non volesse in fondo sollecitare il suo lettore alla discussione critica, risvegliare in lui il valore di quel dubbio che lo animava e che inevitabilmente conduce al confronto e al dibattito, guardandosi bene dal presentarsi come il depositario di una indiscutibile e indiscussa verità?

Se c'è allora un insegnamento nel *Libro de buen amor* che trapela a ogni quartina, una costante didattica che ci richiama alla riflessione, anche intima e personale, è forse l'invito al dubbio che risiede nella capacità di volgersi anche dall'altra parte e di sapersi costantemente interrogare.

Questo scopo è però unicamente concepibile e perseguibile nella misura in cui l'impianto didattico proposto viene sistematicamente smentito e messo in crisi dalla parodia. Dimensione didattica e dimensione parodica, interponendosi, negandosi e alternandosi, diventano gli strumenti di questo progetto. L'impianto moralistico e la sua negazione, disorientando costantemente il lettore, lo conducono a domandarsi da quale parte stia il narratore, quale sia la sua reale intenzione, intuendo forse che una delle sue intenzioni possa essere quella di suscitare proprio questa domanda, perché la verità univoca, assoluta, totalizzante non risulti infine grigia e uggiosa, irrimediabilmente monologica. Impianto didattico e impianto parodico, invece, sembrano dialogare incessantemente,

impegnati in un eterno confronto mai risolutivo che lascia volontariamente aperta ogni contraddizione e spinge costantemente il lettore a rifuggire da un'ingenua adesione al testo e a esaminarlo costantemente da un altro punto di vista. Capovolgendo l'acuta intuizione di Ullman, si potrebbe allora parlare di "paradosso parodico" oppure addirittura di "parodia didattica", dove la parodia non si pone in contrasto con un fine didattico e, prima ancora di proporsi come possibile lettura e potenziale mezzo di decifrazione, collabora con esso a un fine comune, diventando, in quanto *verità parodica*, la controparte di una *verità etica*, in un labirinto di specchi e di rovesci in cui ogni lettore è chiamato a scegliere il proprio filo d'Arianna, coltivando sempre il dubbio, però, che quella scelta forse non lo starà conducendo all'uscita.

Il meccansimo che è alla base di questa dinamica a due voci è un articolato ed eterogeneo congegno di codici retorici, generi letterari e temi all'epoca ben codificati che, di tanto in tanto, il narratore si preoccupa di destabilizzare attraverso l'uso della parodia, non giungendo mai, tuttavia, a uno sterile contrasto con la tradizione letteraria a cui rinvia, ma intrattenendo con essa un dialogo sempre aperto su ciò che man mano si propone di mettere in discussione. In questo senso, la struttura polisemica del *Libro de buen amor* mostra tutto il suo valore di strumento critico e cognitivo.

## I. Il rovesciamento del canone religioso: la parodia sacra

Osserviamo questo meccanismo nell'ambito di quei passaggi in cui l'attuazione parodica interessa in modo specifico un contenuto religioso.<sup>[6]</sup>

### I.1. Cruz cruzada, panadera (cc. 115-124)

Il breve e fallimentare corteggiamento che l'Arciprete mette in atto verso Cruz la panettiera, descritto nella *troba caçurra* che il protagonista compone come per sdrammatizzare l'inganno inflittogli dal falso mediatore Ferrand Garçia, e nelle quartine immediatamente successive a essa, gioca sulle alternanze profano-liturgiche intorno al nome della ragazza, con una volontà di confondere suggestioni di tipo religioso con altre di ispirazione amorosa.<sup>[7]</sup>

I primi due versi della *troba caçurra* "Mis ojos no verán luz, / pues perdido he a Cruz" (115ab) sono una trasposizione parodica dell'aforisma latino *Per Crucem ad Lucem*<sup>[8]</sup> in cui la croce come strumento di tortura e allo stesso tempo di salvezza subisce un doppio abbassamento fisico-realistico: la sublimazione spirituale evocata dalla Passione di Gesù e simboleggiata dalla croce, oltre ad allinearsi al nome della donna Cruz - causa della passione e della sofferenza amorosa del protagonista -, si trasfigura, in quanto simbolo salvifico (*Lucem*), nell'atto sessuale inteso come salvezza e liberazione (*luz*). Il passo viene perciò comunemente letto come un vero e proprio capovolgimento mistico delle cerimonie liturgiche dell'adorazione della croce che la Chiesa rievoca nelle processioni della Passione di Cristo e del Venerdì Santo.<sup>[9]</sup> In questo senso, l'apparato liturgico delle azioni di prostrazione, adorazione e santificazione della croce, sulla doppia linea dell'equivoco evocato dalla parola Cruz, simbolo della Passione di Gesù e nome della panettiera, sono trasferite, nel rovescio parodico, a quelle azioni del culto amoroso del protagonista che egli riserva alla donna ogni volta che la vede o la incontra.<sup>[10]</sup>

La metafora più eclatante, su cui si costruisce la trasposizione sacrilega dell'intero episodio, ruota attorno al termine *pan* che nasconde una tale carica burlesca capace di trasfigurare in chiave erotico-alimentare tutto l'episodio. Il pane della panettiera che Ferrand Garçia mangia al posto dell'Arciprete (*él comió el pan más duz*) non è altro che un gioco verbale per alludere ai favori sessuali ottenuti della donna.<sup>[11]</sup> La connotazione erotica, sovrapponendosi a un territorio liturgico, mediante

la rievocazione del mistero eucaristico, dove il pane è simbolo del corpo di Cristo transustanziato – nella stessa misura in cui il termine *panadera* indica la riduzione metonimica della donna al suo organo sessuale<sup>[12]</sup> – contamina parodicamente la sacralità della comunione, dove la fusione spirituale e materiale con il corpo di Cristo diventa la consumazione carnale dell'atto sessuale.

È dunque importante riflettere anche su tutti quei termini che gravitano attorno ai sostantivi polisemici *cruz* e *pan*, che volutamente richiamano la sfera semantica della preghiera, dell'adorazione religiosa, della crocifissione, della Passione di Cristo (*duz* – nel senso di *ducem*, guida – *echar el clavo*, *cruziava*, *santiguávame*<sup>[13]</sup> oltre a quelli più eclatanti di *luz*, *cruz*, a cui si alludeva sopra) o su quelli che evocano più direttamente il concetto di fede, obbedienza e venerazione (*pleités*, *pletésia*, *ommillava*, *adorava*)<sup>[14]</sup>. A proposito di quest'ultimo, Bueno riflette attentamente sulle sfumature parodiche che il verbo assume al verso 121c (“el compañero de çerca en la Cruz adorava”) e sulle connotazioni sensuali che risiedono soprattutto nella struttura etimologica di *ad-orare* – nell'equivoco di *ad-orare* < lat. *ad* + *os*, *oris*, – in cui la preghiera di adorazione diventa il contatto fisico delle bocche e dei baci,<sup>[15]</sup> se non addirittura l'allusione alla pratica del sesso orale, come sostiene Vasvari, accettando la connotazione eufemistica di *compañõ* come allusione all'organo sessuale maschile.<sup>[16]</sup>

Si potrebbe anche riflettere sulle potenzialità erotiche che le immagini della croce e della crocifissione rivelerebbero nel loro travestimento parodico, non solo sul versante iconografico, ma anche nel loro significato evangelico di evocazione della Passione di Cristo, a cui sarebbe da aggiungere l'immagine della *cruzada* (116a e 121d) in cui la conquista e rivendicazione della Terra Santa si trasfigura nella metafora sentimentale del ‘percorso d'amore’, ‘pellegrinaggio amoroso’ ‘battaglia d'amore’. Tutte queste suggestioni potrebbero infatti ricondurre alla metafora del sentiero, del passaggio, dell'attraversamento (il Calvario di Gesù, la crocifissione, la crociata), sollevando una serie di doppi sensi più celati per alludere nascostamente all'atto sessuale.<sup>[17]</sup>

## 1.2. La processione trionfale di Don Amor e Don Carnal (1210-1241)

L'entrata trionfale di Amore che sfila in un sontuoso corteo, nell'acclamazione generale della folla, rappresentava già nella classicità una moda letteraria legata alla personificazione allegorica dell'amore e a cui in parte il Medioevo si andò sottraendo, preferendo ricorrere all'artificio della corte principesca in cui Amore appare nel bel mezzo di un giardino lussureggiante, circondato da una numerosa schiera di solleciti vassalli.<sup>[18]</sup>

Don Amor e Don Carnal, “los dos emperadores que al mundo han llegado” (1210d), sembrano parodiare, con il loro ingresso trionfale, una vittoriosa parata regia e, al tempo stesso, una processione religiosa che inneggia alla discesa del Salvatore.<sup>[19]</sup>

La coppia Don Amor-Don Carnal è profondamente ricca di significati: nella doppia allegoria della naturale inclinazione umana alla “mantenencia” e al “juntamiento” – come lo era stata la *panadera Cruz* nella concentrazione di allusioni erotiche mediante la metafora alimentare –, le due figure che sfilano in processione rappresentano il trionfo della carnalità e della corporeità, sulla falsa riga di elementi biblici e liturgici con cui vengono introdotti e invocati. Questi elementi, così combinati – la tradizione classica del *topos* del corteo d'amore e l'innovazione parodica dell'impiego di un sottofondo religioso – si concentrano principalmente nella figura di Don Amor che diventa protagonista di un'avvolgente sfilata, circondato da ordini religiosi e militari, da frati, monache e abati che lo acclamano salmodiando come se stessero accogliendo il Salvatore. Don Amor “rentrant dans ses Etats, c'est le Christ arrivant à Jerusalem aux acclamations d'une foule enthousiaste”<sup>[20]</sup> e il giubilo di quella folla di religiosi altro non è che la trasposizione sacrilega del giubilo del cristiano che confida nelle promesse del suo Dio. È da notare, infatti, il ripetuto impiego di esclamazioni latine che si presentano come parodie di esortazioni e invocazioni liturgiche, a volte deformate da un uso

maccheronico della lingua: mentre gli ordini cistercense e benedettino intonano all'unisono un versetto di esortazione alla preghiera, *Venite, exultemus* (1236d), gli altri invocano il dio d'amore ricalcando, parodicamente, l'incipit dell'inno *Te, Deum, laudamus* (*Te, Amorem, laudamus*, 1237d); e ancora, a mano a mano che la sfilata prosegue, si uniscono anche la preghiere dei devoti (*Exultemus et letemur, Benedictus qui venit*, 1238d e 1239d), il tutto rigorosamente responsariato con *Amen* e *Andeluya*, variante maccheronica di "Alleluia", forse per assimilazione al verbo *andar*: "cantando *Andeluya!*, anda toda la villa" (1240d).

La notazione temporale del verso 1225a, "Día era muy santo de la Pascua Mayor", partecipa della medesima distorsione parodica, incorniciando la processione di Don Amor in un determinato momento dell'anno liturgico, la Pasqua: in questo senso l'entrata trionfale del personaggio, dopo una lunga assenza nel libro, sembra ricalcare l'evento pasquale della Resurrezione e le processioni della Settimana Santa. E forse anche la tenda in cui Don Amor decide di alloggiare, sottraendosi alle insistenti offerte di ospitalità da parte dei suoi seguaci, può suggerire una parodia biblica del tempio di Jahve, spesso designato proprio con il termine 'tenda', rappresentando così il momento di massima consacrazione del Dio Amore.<sup>[21]</sup>

La parodia, utilizzando un apparato di citazioni bibliche, a volte leggermente distorte anche attraverso un uso maccheronico della lingua latina, e stonando visibilmente con il contesto in cui sono inserite, si arricchisce gradualmente mediante la satira clericale contro gli ordini monastici – come i cistercensi e i cluniacensi – o militari – come quelli di Santiago, di Alcántara e Calatrava –<sup>[22]</sup> che man mano vengono introdotti nella processione, nella doppia ed equivoca veste di devoti e lussuriosi, e che culmina nelle ripetute offerte di ospitalità che i diversi ordini rivolgono a Don Amor, in una vera e propria gara diffamatoria (1247-1258).

### I.3. L'apologia delle concubine (1690-1709)

Con il suo palese rinvio a un famoso testo della poesia goliardica, la *Consultatio sacerdotum* di Walter Map, esempio eclatante di satira clericale,<sup>[23]</sup> la *Cántica de los clérigos de Talavera* – confondendo toni di lamento, protesta e disperazione per la comunicazione inattesa di un provvedimento ecclesiastico in cui si dichiara lo statuto di reato del concubinato, e si intima l'abbandono di tale pratica, pena la scomunica – rappresenta uno dei passaggi più esilaranti del *Libro de buen amor*.<sup>[24]</sup>

La parodia risiede in effetti nel constatare quali disastrose conseguenze abbia sul clero un provvedimento adottato dalla Chiesa del tutto in linea con la morale cristiana ed evangelica. L'incongruenza dell'etica cristiana dei *clérigos de Talavera*, la situazione paradossale dell'accanita difesa del 'diritto naturale' e la rivendicazione della piena legittimità a operare secondo la 'obra de piedad' che dispone di 'criar e mantener a las huérfanas' (cfr. 1706d e 1707a), rappresentano, se non il picco più alto, l'ulteriore eco di quello spirito naturalistico inaugurato dal richiamo all'*auctoritas* aristotelica della quartina 71, in cui si sanciva l'innata disposizione umana alla sessualità a sostegno della legittimità della sessualità e del piacere:

Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,  
el mundo por dos cosas trabaja, la primera  
por haber mantenencia, la segunda era  
por haber juntamiento con fenbra placentera<sup>[25]</sup>

In realtà, è anche interessante riflettere sulla polisemia del testo, operazione a cui la scrittura di Juan Ruiz ci costringe e ci abitua a più riprese. Infatti, com'è vero che possiamo considerare l'episodio come un attacco satirico alla pratica del concubinato – satira che risuona anche in altri

luoghi del *Libro de buen amor* –, è altrettanto plausibile interpretare la *Cántica* come un burlesco attacco ai moralisti che condannano il concubinato. Nelle due letture, piano denotativo e piano connotativo risultano specularmente intercambiabili. Ancora una volta valgono i numerosi avvertimenti del narratore sull'ambiguità della sua parola.

Senza alcun dubbio, tuttavia, si può notare un delizioso uso di parodia in senso stretto. L'impiego della citazione latina *Nobis enim dimittere est quoniam suave* (1700d), con cui si drammatizza ironicamente il dolore dei *clérigos de Talavera* costretti a separarsi dalle loro concubine, rappresenta un esempio di parodia di un versetto salmodico adattato a un contesto profano, nell'intenzione esplicita di un doppio senso erotico.<sup>[26]</sup> L'allusione oscena si annida principalmente nell'utilizzo metaforico, comunque tradizionale, del sintagma biblico *quoniam suave*. L'impiego eufemistico del termine *quoniam*, che si giustifica mediante la somiglianza fonico-timbrica con il vocabolo latino *cunnus*, termine che indicava l'organo sessuale femminile, non solo appare come una sorta di deformazione fonetica del tecnicismo anatomico latino, ma a produrre principalmente l'effetto parodico è il fatto che esso ricalchi un versetto scritturale che inneggia alla lode del Signore<sup>[27]</sup>.

#### I.4. Parodia agiografica: Trotaconventos dispensatrice di "salvezza"

La descrizione del servizio di mediazione offerto da Trotaconventos è spesso la conseguenza di un gioco parodico di alternanze sacro-profane mediante il quale si trasferisce un apparato codificato di aggettivi, stilemi, concetti lessicalizzati nelle raccolte miracolistiche medievali, impiegati per descrivere l'opera di intercessione della Madonna, al servizio di una 'santa' profana che corre in aiuto dei suoi devoti e assidui clienti.<sup>[28]</sup> Allo stesso modo, lo spirito di devozione religiosa e lo statuto del 'gualardón' si trasforma, nel suo risvolto profano, nel sentimento di speranza e fiducia verso la ruffiana e nell'aspettativa di conquista che esso suppone.

Vediamo alcuni esempi di questa inversione di valori:

a. L'accoglienza che l'Arciprete riserva a Trotaconventos durante il loro primo incontro, al momento in cui il protagonista decide di seguire le istruzioni di Don Amor di affidarsi all'aiuto di un'esperta, ha tutto il sapore, nei toni e nei contenuti, della riverenza di un penitente al cospetto della Vergine (701-703):

Desque fue en mi casa esta vieja sabida,  
dixe: "¡Madre Señora, tan bien seades venida!  
En vuestras manos pongo mi salud e mi vida;  
si vós no me acorredes, mi vida es perdida.

Oí dezir de vós siempre mucho bien e aguisado,  
de cuántos bienes fazedes al que a vós viene coitado;  
cómo ha bien e ayuda quien de vós es ayudado;  
por la vuestra buena fama yo é por vós enbiado.

Quiero yo fablar convusco bien en como penitencia  
toda cosa que vos diga, oídla en paçiencia;  
sinon vós, otro non sepa mi quexa e mi dolencia".  
Diz la vieja: "Pues dezidlo, e aved en mi creencia.

b. La grande quantità di nomi di cui il protagonista si serve per indicare la ruffiana risponde all'intenzione parodica di evocare, per analogia, la quantità di epiteti riservati alla Madonna nelle raccolte miracolistiche o nei *Loores* a lei dedicati. Si veda il parallelismo registrato da Michalaski per descrivere le infinite potenzialità nominali della Vergine e di Trotaconventos:

Más serían lo sus nomnes que nos della leemos  
 Que las flores del campo de la más grant que sabem  
 (Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 42cd)

Dezir todos sus nombres es a mí fuerte cosa:  
 nombres e maestrías más tienen que raposa  
 (*Libro de buen amor*, 927cd)

c. Quando, invece, l'uso di epiteti dispregiativi, che creano nel testo un effetto di stridente contrasto con gli esempi di lode che abbiamo finora illustrato, indispettiscono e feriscono l'orgoglio della vecchia risvegliando la sua 'saña' – e si noti anche qui il parallelismo con le raccolte miracolistiche che molte volte introducono la 'saña' di Santa Maria in cui spesso incorrono i devoti negligenti e poco attenti al culto della Madonna –, l'Arcipreste si trova costretto a 'fare penitenza' e a chiedere scusa, riconoscendo di aver commesso *pecado* (933):

Por amor de mi vieja e por dezir razón,  
 'buen amor' dixé al libro e a ella todo saçón;  
 desque bien la guardé, ella me dio mucho don:  
 non ay pecado sin pena nin bien sin gualardón

Sempre nell'ambito del travestimento agiografico, che procede per negazioni e accostamenti inaspettati, la lunga narrazione autobiografica dell'Arciprete potrà essere letta come il rovesciamento parodico di un percorso di conversione, la confessione invertita di un uomo che progressivamente abbandona l'amore cristiano per dedicarsi al culto dell'amore profano e, nella fattispecie, il rovescio profano del percorso di fede agostiniano, richiamando "al revés, la carrera espiritual de San Augustín, tal como él mismo la cuenta en sus *Confesiones*, su vida al principio hostil a la fe cristiana y bastante licenciosa, aunque llena de inquietud espiritual, seguida de su conversión y total dedicación a la religión de Cristo".<sup>[29]</sup>

## II. Il rovesciamento del canone scolastico: la parodia dell'arte retorica

### II.1. La dubbiosa moralità del prologo-sermone

Nel 1938 Lecoy s'interrogava con assoluto disincanto nel modo seguente:

"Qui a jamais pris au sérieux la longue préface en prose, dans laquelle Juan Ruiz prétend tirer au clair ses intentions? Qui y a jamais vu autre chose qu'un sermon parodique, au reste admirablement réussi, mais d'un type banal à l'époque?"<sup>[30]</sup>

Nel 1967 Ullman, eludendo l'impianto retorico di quella domanda, avrebbe decisamente risposto che il prologo "is not a *sermon joyeux*", tentando di dimostrare come, nei temi e nelle strutture, la prosa iniziale del *Libro de buen amor* differisse sostanzialmente dagli esempi citati come affini da Lecoy e come invece essa rispettasse in modo puntuale la caratteristica scansione delle *Artes Predicandi* medievali che prevedevano una particolare divisione strutturale, e un altrettanto preciso sviluppo tematico interno (*prothema, oratio, thematis, introductio, thematis divisio, partium declaratio, partium confirmatio...*), ribadendo così la finalità didattica ed educativa di quell'esordio, in cui Juan Ruiz avrebbe cercato "to make clear the nature of sin and how man partakes of it".<sup>[31]</sup>

In questo senso, avverte Ullman, dobbiamo considerare seriamente le parole dell'autore quando ci mette in guardia di fronte all'impossibilità di sottrarsi al peccato e quando egli ci confessa apertamente che compose "esta chica escriptura en memoria de bien".<sup>[32]</sup>

Ma la tarda risposta di Ullman alla domanda retorica di Lecoy sarebbe rimasta isolata. Già Zahareas nel 1965 aveva fatto notare le incongruenze facilmente riconoscibili all'interno del prologo, illuminando molte zone d'ombra della presunta e difesa moralità dell'autore ed evidenziando infine il paradosso ironico di quella prosa iniziale.<sup>[33]</sup> Ciò che Ullman riconosceva come il precetto cristiano *nemo sine crimine vivit* diventava, nella disincantata visione di Zahareas, un ammiccamento nascostamente malizioso a quella giustificazione naturalistica che l'Arciprete avrebbe enunciato in modo più articolato alle quartine 71-76. Il valore concessivo, e proprio per questo umoristico, di quella connessione logica, *empero*, che, una volta concluso lo sviluppo retorico del prologo, introduce la visione possibilista di Juan Ruiz –in cui c'è spazio per tutti, indistintamente, “al cuerdo e al non cuerdo, al que entenderie bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco”<sup>[34]</sup>– è come se attivasse un meccanismo di distruzione retrospettiva di tutto quell'impianto moralistico e quell'impostazione edificante sapientemente costruiti che immediatamente la precedono. Il lettore non potrà fare a meno di domandarsi se l'etica cristiana dei paragrafi antecedenti in cui si enunciano, mediante un ben costruito impianto retorico, le finalità educative del libro, non sia stata introdotta solo per creare un effetto ironico di stridente inadeguatezza con quell'ambigua affermazione introdotta dalla concessiva “*empero, porque es unanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aqui fallarán algunas maneras para ello*”.<sup>[35]</sup>

Nel 1976 Vicente Beltrán concorrerà ad attenuare la volontà parodica del sermone, svalutando il valore retroattivo della concessiva introdotta da *empero* e sostenendo che nel testo l'aspetto serio e quello comico convivono in un movimento di oscillazione molto più profondo che si inserisce nel grande sottofondo polisemico del *Libro*:

“si el cambio brusco, la casi violenta aparición de lo cómico, intensifica el humor por la pura fuerza del contraste, también y quizá en primer lugar, intensifica precisamente la inmediatez de ambos, la rapidez con que un estado de ánimo puede suceder a otro para por un espacio de tiempo dado ocupar el primer plano y ser después a su vez sustituido. [...] Con esto no quiero decir que todo lo anterior haya sido desvirtuado, eso equivaldría a afirmar que ahora le hemos visto al texto, al autor, la verdadera cara [...]. Lo contrario es, en mi opinión, lo cierto: se habló primero en un tono y se habla ahora en el opuesto que volverá a cambiar. Lo que esa cita hace ahí es igualar no en intensidad, sino en duración, esta risa con aquella seriedad”<sup>[36]</sup>

César Real de la Riva giustifica invece la prospettiva parodica del prologo in relazione al processo formativo del *Libro de buen amor*, considerando che l'impianto umoristico della prosa iniziale dovette sacrificarsi all'opera di moralizzazione didattica che molte parti del testo subirono nel successivo ampliamento del 1343 “por causas que no conocemos documentalmente, pero que es verosímil relacionar con la política de remoralización del belicoso arzobispo Don Gil de Albornoz”.<sup>[37]</sup> Così, il prologo in prosa e quelle parti in aggiunta nella presunta seconda stesura del libro, s'inseriscono come un elemento correttivo all'interno del macrotesto, quasi a controbilanciare tutte quelle composizioni d'ispirazione giocosa e goliardica che contravvengono, anche solo apparentemente, a un canone etico cristiano. Ma proprio a causa di questo suo carattere forzatamente moraleggiante, appare indiscutibile uno sviluppo ambiguo e vacillante che una simile operazione correttiva dovette produrre nel testo, creando così inevitabili incongruenze interne.<sup>[38]</sup>

## II.2. La brevitás delle dueñas chicas: la dissimulazione apologetica (1606-1617)

Avanzando in un intreccio di disposizioni chiastiche e parallelistiche, l'elogio delle virtù delle *dueñas chicas* si fonde e si confonde con la difesa del canone retorico della *brevitas*, sviluppando una



vera e propria *quaestio* sulle *noblezas* delle donne minute e delicate, di dimensioni ridotte, in un ironico abbassamento tonale del formalismo scolastico a una materia del tutto insolita che rivela le sue ironiche contraddizioni solo alla fine, in un sofisticato sillogismo che mette in guardia sugli effetti deleteri della donna, richiamandosi all' aforisma aristotelico *ex malis eligere minima oportere*<sup>[39]</sup>.

Riproduco, per comodità, la prima e l'ultima quartina che fanno da cornice all'impianto retorico del panegirico delle *dueñas chicas*, elogio che in realtà altro non è che una preziosa raccomandazione amatoria che non tarda a rivelarsi decisamente misogina:

Quiérovos abreviar la mi predicación,  
que sienpre me pagué de pequeño sermón  
e de dueña pequeña e de breve razón,  
ca lo poco e bien dicho finca en el corazón

Sienpre quis muger chica más que grande nin mayor:  
non es desaguisado del grand mal ser foidor,  
del mal tomar lo menos, dizelo el sabidor,  
por ende de las mugeres la mejor es la menor.

La dimostrazione dei vantaggi delle *dueñas chicas* procede attraverso una dimostrazione di andamento scolastico che avanza mediante strutture oppostive, nella continua alternanza della dimensione del grande (*amor grande, grand resplandor, mucho dulçor, grand amor, mucha color, grand preçio, grand valor, grand buen olor, grand sabor, mucha bondat, mucha beldat...*) e della sfera isotopica del piccolo (*pequeño sermón, dueña pequeña, pequeña girgonça, açucar muy poco, pocas palabras, chica rosa, oro muy poco, poco blasmo, robí pequeño, muger chica...*), fino allo scioglimento umoristico del sillogismo che riconduce il lettore sul piano della più stretta realtà, dove l'apologia si dimostra una giocosa e irriverente variazione retorica sul tema del carattere dannoso e deleterio della donna.

### III. Il rovesciamento del canone poetico: parodia cortese, elegiaca, epica

#### III.1. *Le serranillas dell'Arcipreste: il canone poetico allo specchio (950-1042)*

Il genere lirico della *pastorella* è uno dei più conosciuti nel panorama della produzione francese e provenzale, annoverando qualche sporadico esercizio anche nell'area iberica della lirica portoghese medievale.<sup>[40]</sup>

L'andamento narrativo è spesso dialogico, sotto forma di un *débat amoureux*, e descrive, in uno scenario rurale, principalmente primaverile, l'incontro di un cavaliere e di una giovane pastorella impegnata a cantare o a pascolare il gregge, della cui bellezza l'uomo rimane incantato. L'idillio campestre si consuma dopo le numerose offerte d'amore che il cavaliere avanza alla giovane pastora la quale, alla fine, decide di cedere alle ripetute lusinghe, non senza aver onorato un doveroso cerimoniale di reticenze e di rifiuti.<sup>[41]</sup> L'atteggiamento del poeta-cavaliere si dimostra spesso cinico e aristocratico: gli è persino consentito dal codice amoroso di vincere la reticenza della ragazza con la forza e raggiungere così i suoi scopi, che in realtà non hanno niente di propriamente idilliaco. Nelle *pastorelle* infatti l'aristocrazia laica e guerriera manifesta la propria superiorità sul mondo contadino e la esprime nella legittimazione della violenza erotica, proiettando così su quel mondo rurale una brama sessuale spoglia delle raffinatezze dell'ambiente cortigiano e lontana dai cerimoniali di corte. La giovane donna, invece, la cui bellezza è normalmente "au-dessus de sa condition", sperimenta una conflittualità interna non solo per civetteria femminile, là dove è evidente che "elle ne se refuse que pour se faire désirer",<sup>[42]</sup> ma inizialmente si nega soprattutto per paura della reazione dei familiari, nell'ipotesi che possano venire a conoscenza dell'accaduto. Questa struttura di base che,

nelle sue linee di sviluppo principali (personaggi, ambientazione, dibattito amoroso), offre un sottofondo più o meno condiviso da tutte le *pastorelle*, può subire lievi o più marcate variazioni. In Juan Ruiz la variazione del tema diventa un vero e proprio capovolgimento di schemi. È chiara l'ispirazione carnevalesca dei quattro episodi montanari dell'Arciprete che ricordano, in prospettiva folklorica, i rituali di inversione con cui la cultura popolare detronizza la cultura ufficiale scardinando ironicamente il suo sistema di valori e la sua struttura gerarchica. La dimensione 'sovversiva' dei rituali di inversione - e il Carnevale è propriamente uno di questi - si realizza mediante il ribaltamento delle categorie sociali, mettendo in scena un mondo alla rovescia in cui gli inferiori maltrattano e deridono i superiori, i ruoli maschili e femminili si capovolgono e la donna assume le caratteristiche di autorità e comando che erano prerogative dell'uomo, grazie a particolari dinamiche di simulazione-mascheramento che funzionano da travestimento burlesco e contraltare parodico della realtà.<sup>[43]</sup>

Per quanto riguarda l'episodio delle *serranas*, al di là dell'esordio ("Provar todas las cosas el Apóstol lo manda"), che adombra un tentativo di distorsione parodica della citazione neotestamentaria a cui immediatamente rinvia (1 Ts, 5, 21), ciò che più interessa è la riscrittura personale del genere, i meccanismi di radicale inversione delle sue strutture portanti, variamente mutate o radicalmente stravolte con la volontà di provocare un effetto stridente nei confronti della tradizione.<sup>[44]</sup> Le principali direttrici d'inversione sono le seguenti:

a. l'ambientazione invernale contrasta visibilmente con uno scenario campestre immerso nel risveglio primaverile, tradizionalmente impiegato come *locus* privilegiato della lirica cortese, e amplifica ironicamente la sofferenza fisica del protagonista;

b. nel gioco dello scambio di ruoli dei personaggi, l'Arciprete-cavaliere diventa vittima degli spietati e indiscreti approcci seduttori delle *serranas* che, nella trasposizione juanruiciana, dimostrano apertamente tutta la loro sfacciata corporeità, la loro grottesca carica erotica mediante incessanti pretese sessuali che frustrano ironicamente la virilità del protagonista, obbligato ad accondiscendere alle loro richieste;

c. la connotazione delle pastore marcatamente rustica e virile, in cui il lettore non riconosce la stilizzazione della bellezza femminile cortese, contravviene ai canoni retorici della descrizione della bellezza mediante l'esagerazione caricaturale dei particolari, l'esaltazione di una fisicità aggressiva e minacciosa, spesso svilita dalla similitudine animale. Alda, l'ultima pastora, rappresenta il picco più alto di tale degradazione burlesca<sup>[45]</sup>, completamente in dissonanza con la tradizione lirica del genere, dal sapore ameno ma sofisticato. Scrive a proposito Zink:

"La *serrana* n'a rien de commun avec les douces et charmantes bergères de nos pastourelles [...]. Si, en nous fondant sur ces poèmes [le *cánticas de serrana* di Juan Ruiz], nous traçon un portrait synthétique de la *serrana*, nous pouvons lui attribuer le cinq caractères suivants: 1) C'est, comme son nom l'indique, une montagnarde [...]. 2) C'est une géante douée d'une force prodigieuse [...]. 3) Elle est, nous venons de le dire, armée d'un bâton. 4) Elle est intéressée et lubrique, et contraint le voyageur à payer ses services de toutes les façon. 5) Grande et athlétique comme elle est, elle n'a rien d'une bergère de porcelaine; c'est un monstre de laideur."<sup>[46]</sup>

d. l'impiego di un formulario poetico del genere della *pastorella*, di cui l'Arciprete si serve per salutare le pastore ("¡En buena ora sea / de vós, cuerpo tan guisado!" 988ef, "Dios te salve, hermana" 997g, "Omíllome, bella" 1025b) in netta dissonanza, da una parte, con il contesto burlesco in cui il formulario si trova inserito, e dall'altra, con le risposte aggressive e minacciose che il protagonista riceve dalle donne. Ne siano un esempio le quartine 975 e 976:

Por el pinar ayuso fallé una vaquera,  
 que guardava sus vacas çerca esa ribera:  
 «Omíllome», dixé yo, «serrana fallaguera,  
 o morarme he convusco o mostradme la carrera»

«Seméjasme», diz, «sandío, que así te conbidas;  
 non te llegues a mí, ante te lo comidas,  
 si non, yo te faré que mi cayada midas:  
 si en lleno te cojo, bien tarde la olvida»

### III.2. La descriptio pulchritudinis: l'anatomia della bellezza rovesciata

Il *topos* della descrizione della bellezza della donna, che dalla lirica latina passò alla letteratura volgare dove divenne strumento privilegiato del codice cortese, compare anche nel *Libro de buen amor*, benché il suo impiego non corrisponda sempre a un uso propriamente canonico. Appare infatti variamente alterato, se non addirittura parodicamente distorto, in corrispondenza di quei passaggi in cui gli elementi tradizionali, enumerati nella *descriptio pulchritudinis* risultano arricchiti di particolari inattesi e spesso incongruenti, nella volontà di creare un gioco di sconvenienti alternanze.

Senza dover ricorrere alla descrizione delle *serranas*, basta infatti leggere i versi in cui Don Amor elenca le sue numerose raccomandazioni riguardo all'ideale femminile da perseguire (431 e ss.), per accorgersi che, dietro un apparato descrittivo apparentemente tradizionale, si annidano clamorose sfasature di carattere poco ortodosso, che non possono che produrre un ironico effetto di scompenso stilistico e tematico: si consiglia certo una donna "fermosa" e "loçana", ma si precisa accuratamente che non sia "enana", dalla testa e dalle orecchie piccole, dai denti bianchissimi – come esige il canone – ma un "poco apartadillos", fino a spingersi alla descrizione delle gengive (434c) e a raccomandare che non abbia "pelos" sulla faccia o, ancora, a indagare addirittura sulle "potenzialità" delle sue ascelle (445a). Il diletto del codice poetico della *descriptio pulchritudinis*, sviluppato in modo talmente disinvolto da amplificare così l'effetto ironico, si costruisce su una serie di piacevoli alternanze tra il dettaglio tradizionale – come le notazioni sul candore dei denti, sulla graziosità del naso e, in generale, il richiamo a una visione armoniosa della figura femminile – e la distorsione della tradizione, mediante l'inserimento di particolari innovativi la cui trattazione, in quella sede, appare decisamente fuori luogo e, proprio in quanto inconciliabile con le aspettative del lettore, densa di volontà umoristica e parodica.<sup>[47]</sup>

Walsh, a questo proposito, mettendo a confronto le quartine sopra indicate con una sezione del *Libro de Alexandre* in cui si utilizza canonicamente l'artificio della *descriptio pulchritudinis*, nota come si possa sostenere la chiara intenzione parodica di Juan Ruiz nei confronti della descrizione presente nel *Libro di Alexandre*, dove i tradizionali particolari della bellezza femminile vengono accuratamente esposti, secondo i parametri canonici, in una sequenza che ugualmente compare in Juan Ruiz, ma alterata e stravolta, nelle modalità sopra menzionate.<sup>[48]</sup>

### III.3. Il planctus parodico: Trotaconventos "en Paraíso assentada" (1520-1575)

Il passo è fra i più commentati.<sup>[49]</sup> La prima elegia funebre della letteratura castigliana, come fa notare Salinas,<sup>[50]</sup> nasce all'insegna della parodia, commemorando le gesta salvifiche di una mezzana che, grazie al suo fedele servizio, sicuramente dopo la morte siede serena tra i beati del cielo.

Secondo lo schema medievale dell'invocazione-Invettiva contro la morte e del *contemptus mundi*,<sup>[51]</sup> dopo una lunga apostrofe all'azione rovinosa della morte che ha strappato la donna dalla

sua 'santa' vita (1520-1567), s'introduce il vero e proprio lamento funebre per Trotaconventos (1568-1575), seguito da un epitaffio per la sua sepoltura (1576-1578).

Non sembra però che l'Arciprete abbia aderito completamente a un modello elegiaco che, anche al di là del semplice risolto parodico, risulta spesso in contrasto con la tradizione medievale. In prima istanza notiamo la grande sproporzione, immediatamente percepibile, tra la lunghezza della parte iniziale, in cui il poeta dialoga aspramente con la morte, e la brevità del vero e proprio *planctus* funebre che si risolve in poche quartine. Secondariamente, la marcata e ripetuta insistenza sugli effetti deleteri della morte, sul suo potere distruttivo, che altro non causa che disgrazia e rovina, contraddice in parte una visione cristiana dell'aldilà, in cui la morte rappresenta un passaggio di liberazione dalle affezioni terrene e una chiave per smascherare la caducità dell'esistenza, il confronto con la certezza della beatitudine celeste. Tutto questo sembra a tratti essere assente nell'invettiva alla morte dell'Arciprete e non vi si percepisce uno spirito di serena accettazione che porta ad accogliere la morte come volontà divina, né come fonte di consolazione eterna, anzi al contrario pare che "quant au repos de l'âme du trépassé, on ne s'en soucie guère".<sup>[52]</sup> Ciò che invece trapela è solo una forte carica di ribellione, il perentorio rifiuto, la negazione assoluta della morte. Ciò che innanzitutto gli interessa sembra principalmente, e una volta ancora, brindare alla vita, inneggiare ai piaceri che essa procura, esaltarne le gioie e le virtù, esorcizzando la morte proprio in quanto forza dannosa e negativa. E in questa sfasatura, in cui convergono i maggiori richiami allo spirito vitalistico dell'Arciprete, risiede la prima avvisaglia parodica dell'elegia funebre. La parte conclusiva del lamento, in cui si invoca direttamente la vecchia defunta, mostra apertamente la sua innegabili *vis* parodica. Le inversioni formali e sostanziali che travestono burlescamente il *planctus* dell'Arciprete, aumentandone la disparità tra la solennità dello stile e dell'impianto retorico e la materia trattata, sono in sintesi le seguenti:

- a. l'ispiratore del lamento è convenzionalmente un personaggio illustre, o quantomeno, come nel caso delle *Coplas* di Manrique, un individuo moralmente degno di memoria storica, a cui tutti riconoscono oggettivamente il valore della sua azione. L'abbassamento tonale provocato dalla solenne e sofferta commemorazione di una mezzana, che si è sostituita a pieno titolo al personaggio illustre della tradizione, crea naturalmente un ironico scompenso interno;
- b. l'accostamento agiografico di Trotaconventos, nel costante paragone con una santa sventurata – amplificata dagli aggettivi *lazrada*, *martiriada*, *con mártires aconpañada* –, che raggiunge il suo *climax* al verso 1570a "Çierto, en Paraíso estás tú assentada", le ripetute invocazioni alla volontà divina in cui si confida per una giusta protezione della vecchia (1568c, 1571a, 1572b, 1575c), la promessa di una preghiera quotidiana in suo nome (1572ab) sono gli elementi inequivocabili di una volontà parodica che stravolge i canoni elegiaci per creare un'ironica e irriverente sfasatura di toni, sotto una precaria maschera di solenne ripiegamento interiore;
- c. il dichiarato opportunismo del protagonista che, nascondendosi dietro una falsa sincerità commemorativa, solo piange la morte della mediatrice per una questione puramente utilitaristica, già scopertamente annunciata ai primi versi dell'invettiva contro la morte (1520ab):

!Ay Muerte! !Muerte seas, muerte e malandante!  
Mataste a mi vieja, !Mataste a mí ante!

La medesima spinta utilitaristica verrà ribadita ai versi finali mediante l'umoristico impiego della domanda retorica che sottolinea, non tanto la scomparsa della defunta, ma piuttosto l'immane e rovinosa perdita che l'Arciprete ha subito (si noti, ad esempio, l'utilizzo del pronome personale in funzione possessiva, a sottolineare come la morte della ruffiana significhi per il protagonista l'indebita sottrazione di un bene inestimabile):

¿ Adó te me han levado? . . .	1569c
¿Quién te me rebató, vieja, por mi sienpre lazada?	1570d
¿Qué oviste conmigo? ¿Mi leal vieja, dóla? Tú me la mataste, Muerte . . .	1568b

Nella parte conclusiva della sezione, l'epitaffio che il protagonista compone in memoria della defunta è stato riconosciuto da Deyermond come un calco parodico dell'epitaffio consacrato al personaggio di Achille nel *Libro de Alexandre*,<sup>[53]</sup> considerazione allargata da Walsh a sostegno della massiccia presenza nel *Libro de buen amor* di un'intera dimensione parodica che richiama direttamente i principali componimenti medievali in *cuaderna vía*.<sup>[54]</sup>

#### III.4. La battaglia di Don Carnal e Doña Cuaresma: l'epica "culinaria" (1067-1127)

Del lungo episodio che racconta la battaglia allegorica di Don Carnal e Doña Cuaresma, questa sezione si propone di prendere in considerazione solo le prime fasi in cui i commentatori vedono svilupparsi, al di là dell'allegoria liturgica, la trasposizione parodica di uno stile tipicamente epico.<sup>[55]</sup> Sinteticamente, i tratti principali di quest'operazione di travestimento burlesco sono:

a. La sfida: le lettere che i due personaggi si scambiano – la prima, quella di Doña Cuaresma a Don Carnal che annuncia proletticamente l'imminenza della battaglia, e la seconda, inviata da Don Carnal per riaprire i conflitti e vendicarsi della sconfitta subita –, ricalcano lo stile pomposo delle comunicazioni ufficiali, il tipico formulario delle lettere regie, la struttura ripetitiva ed enfatica delle epistole solenni, sin dall'*incipit* sentenzioso (1069):

De mi, santa Quaresma, sierva del Salvador,  
enbiada de Dios a todo pecador,  
a todos los arçiprestes e clérigos sin amor,  
salud en Jhesu Christo fasta la Pasqua Mayor

al contro-*incipit* ironico di Don Carnal (1190bcd):

De nós, Don Carnal fuerte, matador de toda cosa,  
a ti, Quaresma flaca, magra e vil sarnosa,  
non salud, mas sangría como a seca flemosa

alla struttura imperativa su cui si costruisce il corpo della lettera con cui Doña Cuaresma sollecita l'Arciprete ad agire da suo messaggero: "Sabed que me dixieron..." (1070a), "Dezidle de todo en todo que ..." (1072), "Dadla al mensajero..." (1073a), fino alla chiusura che porta l'indicazione del luogo di composizione (1073d):

Dada en Castro de Ordiales, en Burgos resçebida

b. La presentazione degli eserciti: la descrizione di quello di Don Carnal (1082-1094), che passa in rassegna l'elenco dei combattenti, spesso evocati mediante l'uso dell'epiteto, e accuratamente descritti nelle guarnizioni belliche (1086-1087), rappresenta una delle fasi iniziali della narrazione epica della battaglia. La presentazione dell'esercito dell'avversaria, che segue principalmente le medesime sequenze narrative, viene invece introdotto solo al momento della battaglia (1102-1120). La trasposizione culinaria dei partecipanti al combattimento, la prelibatezza della carne nell'esercito di Don Carnal contro la penuria ittica in quello di Doña Cuaresma, che si ispirano, rispettivamente,

all'isotopia dell'abbondanza e della penitenza che Carnevale e Quaresima allegorizzano, applicate a un formulario epico, risultano ironicamente sconvenienti (1082 e 1086ab):

Pusso en la delantera muchos buenos peones:  
gallinas e perdizes, conejos e capones,  
ánades e lavancos e gordos ansarones;  
fazían su alarde cerca de los tizones.

Trayá buena mesnada rica de infançones:  
muchos buenos faisanes, los loçanos pavones

L'intero apparato bellico, in ogni sua singola apparizione, viene introdotto dai verbi *venir* e *estar* che producono un andamento ritmico-narrativo cantilenante, tipico dell'enumerazione epica: "Vinieron muchos gamos..." (1088a); "Vino presta e ligera..." (1090a); "Vino el cabrón..." (1091a); "Vino su paso a paso el buey..." (1092a); "Estava Don Toçino..." (1093a); "Estava Don Carnal..." (1095a); "Estava delante d'él su álferez homil" (1096a).

c. Lo scontro: il formulario epico della battaglia, impiegato soprattutto nella fase della carica, con l'utilizzo del verbo *ferir* (1101c, 1102ab, 1103b, 1113b) e il riferimento al grido di guerra (1100d e 1101d),<sup>[56]</sup> si confonde con l'uso di espressioni inopportune allo stile epico impiegato, come al verso 1107 "mataron las perdizes, castraron los capones" in cui il verbo *castrar* che descrive per contrappasso la morte dei capponi, è l'effetto di una volontà di rottura tonale, o ai versi 1112-1113 "Fecho era el prégon del año jubileo, / para salvar sus almas avian todos torneo" in cui si parodia la sollecitazione della Chiesa alla guerra santa contro gli infedeli, o ancora l'utilizzo di paragoni sconvenienti come al verso 1081 tra Don Carnal e Alessandro Magno, dichiarando "serié Don Alexandre de tal real pagado" e al verso 1110d che introduce, iperbolicamente, la paradossale similitudine con la battaglia di Alarcos, la clamorosa sconfitta cristiana contro gli almohadi nel 1195 "más negra fue aquésta que non la de Alarcos".

#### IV. Potenziali prospettive parodiche

##### IV.1. Il vino, il gioco e l'amore (528-575)

Così enumerati, questi tre elementi, ricordano chiaramente le tematiche goliardiche della taverna, dei dadi e dell'amore profano. Non a caso. Ma se i goliardi procedono apertamente al canto delle tre tematiche, nelle poesie potatorie, lusorie e nei canti dedicati alla celebrazione dell'amore terreno, Juan Ruiz sembra servirsi trasversalmente delle prime due e solo dell'ultima in modo diretto e costante.<sup>[57]</sup> In effetti nel *Libro de buen amor* tutto appare asservito a questo grande tema ecumenico, il filo narrativo che ogni cosa assorbe e rappresenta: l'amore. Quindi, se i *clerici vagantes* che inneggiano a Bacco, cantando in *taberna quando sumus*, o che recitano i versetti dell'*Officium lusorum*, compiono una diretta operazione di rottura con la Chiesa ufficiale, nel *Libro de buen amor* pur sussistendo i medesimi presupposti, si attua un'operazione parodica di rottura mediata.

Le quartine 528-575 possono mostrarsi esemplificative di questa operazione. Alla quartina 528 si inaugurano gli avvertimenti di Don Amor all'Arciprete in materia tabernaria e lusoria:

Buenas costumbres debes en ti sienpre aver,  
guárdate sobre todo mucho vino beber  
el vino fizo a Lot con sus fijas bolver  
en verguença del mundo, en saña de Dios caer

È evidente l'impianto moralistico dell'*incipit*, nell'uso di formule imperative che suonano come moniti biblici e nell'esempio veterotestamentario di Lot che chiude la quartina. Fin dai primi versi è dunque possibile notare, in forma prolettica, l'apologia dei 'buoni costumi' e riconoscere in questo la presenza di una volontà moralistica.

Immediatamente dopo la quartina 528, il ricorso all'*exemplum* dell'eremita ubriaco amplifica l'orientamento moraleggiante della sezione e richiama il monito medievale "Ebrietas plura vitia inducit".<sup>[58]</sup> Il lettore forse si è dimenticato che sta leggendo il *Libro de buen amor* e sta seguendo l'impeccabile e virtuoso ragionamento di Don Amor, senza sospettare l'imminente inversione di valori. Don Amor infatti non tarderà a dichiarare la vera giustificazione alle sue raccomandazioni: "ado es el mucho vino, toda cosa es perdida" (v. 544d) verso esplicitato poi in "si amar quieres dueñas, el vino non te incala" (v. 545d).

Lecoy è fra i primi a notare che "il [Juan Ruiz] veut mettre en garde lui aussi contre l'ivresse, bien que ce ne soit pas pour des raisons d'ordre moral".<sup>[59]</sup> Dalla quartina 544 alla 548, infatti, il *Magister Amoris* illustra le cattive proprietà del vino e i suoi dannosi effetti, ripercorrendo i *topoi* medievali dell'invettiva contro l'abuso del vino,<sup>[60]</sup> ma confermando l'asse portante del suo discorso: il vino è una cattiva abitudine solo perché ostacola e sfavorisce la conquista amorosa.

Le successive raccomandazioni contro il gioco (554-556), contro un comportamento "maldiziente" e "enbidioso" (558), i consigli cortesi sulla *mesura* e la *poridat* (562-563, 567-568), non sono altro che preziose istruzioni amatorie e, solo apparentemente, disinteressate regole di comportamento etico. Prima del congedo vero e proprio (575), il discorso di Don Amor si chiude, infatti, con una quartina (573) che sintetizza i presupposti e gli esiti del suo ragionamento:

Si tú guardar sopieres esto que te castigo,  
cras te dará la puerta quien te oy çierra el postigo;  
la que te oy desama cras te querrá amigo:  
faz consejo de amigo e fuye loor de enemigo.<sup>[61]</sup>

Alla luce di questo, è possibile allora leggere nel falso impianto moralistico delle argomentazioni di Don Amor - in particolar modo quelle contro l'uso del vino e il gioco - ridotte a semplici precauzioni preventive contro un insuccesso amoroso, il controcanto parodico delle numerose prescrizioni della Chiesa contro quegli *elementa mundi*, come la taverna e i dadi, che contribuiscono al degrado e alla progressiva secolarizzazione del clero. I decreti conciliari per arginare queste frequenti abitudini del clero sono fin troppo conosciuti. Le deliberazioni del IV concilio Laterano del 1215 e la denuncia del degrado clericale in quello di Salisburgo del 1291 ne costituiscono un esempio non certo isolato:

"Clerici officia vel commercia saecularia non exerçant, minime inhonesta. Mimis, ioculatoribus et histrionibus non intendant et tabernas prorsus evitent, nisi in itinere, [...] ad aleas vel texillos non ludant"

"Publice nudi incendunt, in furnis iacent, tabernas, ludos et meretrices frequentant, peccatis suis victum sibi emunt, inveterati sectam suam non deserunt sicut de eorum correctione nullus remaneat locus spei"<sup>[62]</sup>

Se non esistono dunque elementi tabernari nel *Libro de buen amor* vale la pena soffermarsi a riflettere se questa scelta possa essere interpretata come il prodotto di un'intenzione parodica, essenzialmente espressa nelle sentenziose raccomandazioni di Don Amor al suo discepolo, in cui si mostrano le potenzialità deleterie del vino e del gioco nel corteggiamento amoroso, occupazioni poco etiche non tanto perché sconvenienti per un uomo di chiesa, ma soprattutto perché ostacolano il buon esito della conquista di una "dueña garrida".

## IV.2. L'accidia, il peccato dell'amante perezoso

L'accidia nasce come vizio monastico per eccellenza. Rappresenta l'inerzia, l'inoperosità che assale il monaco e che lo rende incapace di dedicarsi alla preghiera, è la pericolosa inquietudine che mette l'uomo di chiesa di fronte alla sua debolezza. L'inosservanza dell'ufficio divino, obbligatorio per tutti gli ordinati, era diventata un'abitudine diffusa soprattutto tra il basso clero. I numerosi provvedimenti presi, al fine di condannare la recita solitaria delle preghiere e favorire la celebrazione corale, furono del tutto inutili ad ostacolare il progressivo affermarsi della preghiera privata, soprattutto a partire dal XIII secolo, con la nascita dell'Università, che vedeva impegnati molti ecclesiastici, e a causa dell'influenza dell'esempio francescano che contrastava con la prolissità del breviario cluniacense e che andò imponendosi in breve tempo in tutta Europa, rendendo la tendenza all'assenteismo pressoché irreversibile.<sup>[63]</sup> Nella mente di Juan Ruiz, il legame tra accidia e vita monastica dovette essere ben presente e nel *Libro de buen amor* questo peccato viene spesso evocato in corrispondenza di un contenuto religioso.<sup>[64]</sup>

Allo stesso tempo, l'Arciprete mette in guardia a più riprese il suo lettore riguardo ai rischi della pigrizia in amore e della trascuratezza dell'amante, sottolineando l'importanza del *trabajo* e del *servicio* per la buona riuscita e il mantenimento della conquista. L'accidia, dunque, diventa un peccato anche nel suo risvolto profano e proprio nell'equivoco sacro-profano, la mancata frequentazione delle principali azioni liturgiche e della preghiera, diventano la mancata assiduità nella frequentazione della donna e l'assenza di un serrato corteggiamento.

Il primo vero ammonimento è rappresentato dal divertente *exemplum* "de los dos perezosos" (457-473) che, in toni marcatamente grotteschi, amplificando iperbolicamente la pigrizia dei due potenziali amanti, mostra gli insuccessi e la comicità di una conquista avanzata nell'esaltazione del principio della 'pereza'. Il pretesto è offerto dalla sfida lanciata dalla donna a cui entrambi aspirano, che desidera "casar con el más perezoso", sfida che - il lettore è avvertito -, non è che un inganno per prendersi gioco dei due pretendenti ed esporli sapientemente al ridicolo. L'insegnamento è chiaro (467):

"Buscad con quien casedes, ca dueña no se paga  
De perezoso torpe nin que vileza faga"  
Por ende, mi amigo, en tu coraçón non yaga  
Nin tacha nin vileza, de que dueña se despaga.

L'episodio si chiude infine con ulteriori sollecitazioni contro la pigrizia e la lassezza, invitando l'amante all' "uso" e al "trabajo", in un grottesco paragone del corteggiamento con l'attività del mulino e i lavori agricoli (472-473):

Non olvides la dueña, dicho te lo he de suso,  
muger, molino e huerta sienpre quieren grand uso,  
non se pagan de disanto en poridat nin a escuso,  
nunca quiere olvido: trobador lo conpuso.

Cierta cossa es ésta: molindo andando gana,  
huerta mejor labrada da la mejor mançana,  
muger mucho seguida sienpre anda loçana.  
Do estas tres guardares, no es tu obra vana.

Anche l'episodio di Pitas Payas (474-489) si configura come un nuovo ammonimento contro la trascuratezza che non porta alla continuità amorosa ma, come si dimostra, alla perdita e all'infedeltà. La similitudine venatoria introduce, infine, l'ammonimento contro la 'pereza' (486):



Pedro levanta la liebre e la mueve del covil,  
 non la sigue nin la toma, faz como cazador vil;  
 otro Pedro que la sigue e la corre más sotil  
 tómalas: esto contesçe a caçadores mill.

Da questo punto in poi appaiono disseminati nel testo numerosi riferimenti alla negatività della 'pereza', spesso accompagnati dai valori positivi di 'trabajo' e 'uso'. Ne sono esempi i seguenti versi (il corsivo è mio):

633 Maguer que faze bramuras la dueña que se doña,  
 nunca el buen doñeador por esto *enfaronea*:  
 la muger bien sañuda e qu'el omne bien guerrea,  
 los doñeos la vençen por muy brava que sea.

518d *non canses* de seguirla, vençerás su porfía

524cd caçador que la sigue tómalas quando es cansa:  
 la dueña mucho brava *usando* se faz mansa.

526cd *por grand uso* el rudo sabe grand letura:  
 muger *mucho seguida* olvida la cordura

641 Si no l dan de las espuelas al cavallo *farón*  
 nunca pierde *faronía* nin vale un pepiñon;  
 asno coxo quando dubda, corre con el aguijón:  
 a muger que está dubdando afinquela el varón

713a Amigo, *non vos durmades*, que la dueña que dezides  
 otro quiere casar con ella, pide lo que vós pedides

814a *Tira muchos provechos a vezes la pereza*

834c *De noche e de día trabaja sin pereza*

1492b "A la he!", diz la vieja, "*amor non sea laçio*";

L'intenzione parodica non si attua qui a partire da un testo, da un *topos* poetico o letterario, come prevalentemente accade nel resto delle parodie individuate. Il referente, infatti, si fa più sfocato, non immediatamente percepibile e non si concentra in una determinata posizione testuale ma compare in modo esteso, come uno dei fili portanti dell'insegnamento amoroso. Se dunque esiste una volontà parodica, essa si esplicita nella trasposizione profana di una categoria prettamente religiosa - lo statuto dell'accidia come peccato monastico - in un terreno amoroso e con valenze che contraddicono la natura tutta religiosa del peccato.

## Conclusioni

I principali bersagli della parodia in Juan Ruiz qui esaminati riguardano in prima istanza i 'contenuti' religiosi, secondariamente il terreno retorico e quello poetico. E sono giustamente questi tre grandi codici, quello ecclesiastico, quello scolastico e quello letterario a costituire i principali punti di riferimento dell'attività del nostro autore: in quanto poeta e uomo di chiesa.

Ma esporre le potenzialità parodiche del *Libro de buen amor* - e questa trattazione ne prende in considerazione solo alcuni, com'è stato detto, - significa anche mettere in luce la sua forza innovativa e la sua volontà di rigenerazione letteraria. La parodia assume infatti un ruolo notevole nell'evoluzione del sistema dei generi letterari: mettendo in crisi un canone tradizionalmente

accettato e condiviso mediante l'assunzione di un punto di vista alternativo, genera nuova letteratura e apre una parentesi inattesa in una dimensione unilaterale e monolitica. L'operazione di trasfigurazione parodica attiva così due movimenti paralleli e convergenti: mettendo in luce la stereotipia di un principio o di un'istituzione, principalmente mediante la sua riformulazione critica, si genera anche un rinnovamento della tradizione e si sollecita una lettura inedita di uno statuto rimasto per troppo tempo inattaccabile e indiscusso.

## Note

[1] P. L. Ullman, «La Paradoja didáctica y el Libro de buen amor» in *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso internacional sobre el Arcipreste (1972)*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Seresa, 1973, pp. 53-57. Si veda anche, per una sintesi di tale controversia, M. R. Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del Libro de buen amor», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, 1959.

[2] “E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere amor loco, en la carrera che andudiere puede cada uno dezir: *Intellectum tibi dabo e cetera.*” Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 19963, pag. 10. (Le citazioni estratte dal *Libro de buen amor* rinviano tutte a questa edizione).

[3] P. L. Ullman, *op. cit.*, pag. 58.

[4] La pragmatica della comunicazione ironica deve infatti prevedere un margine di involontarietà. L'ironia è una comunicazione ad alto rischio poiché il messaggio ironico si costruisce sull'ambivalenza di significato mediante una struttura antifrastica che separa ciò che si dice da ciò che si vuole veramente dire. È possibile, allora, che il progetto ironico fallisca o, viceversa, che sebbene non sussista alcun progetto ironico iniziale, il messaggio decodificato venga alterato e percepito come ironico. Scrive Nella Giannetto a proposito del ruolo di completamento che ha il lettore nella comunicazione parodica: “non sempre la parodia sortisce l'effetto per cui è stata elaborata. Il che vuol dire che per esempio può darsi il caso che una parodia scritta con intenzioni offensive si risolva, in termini di reali risultati, in un contributo alla canonizzazione del testo preso di mira” («Rassegna della parodia in letteratura», *Lettere italiane*, XXIX, 1977, pag. 470). La possibilità che esista, nella comunicazione, anche letteraria, un divario tra progetto iniziale e ricezione finale non svilisce il progetto iniziale ma ne aumenta le potenzialità espressive, rivendicando al lettore, in cui si realizza l'opera letteraria, lo statuto di libertà ermeneutica nei confronti di questa. In queste parole riecheggia naturalmente la ri-scrittura del *Quijote* operata da Pierre Ménard nel suggestivo racconto *Pierre Ménard, autor del Quijote* in Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

[5] A proposito della polisemia del sintagma *buen amor* si veda l'intervento di Germán Orduna «Lectura del 'buen amor'», *Incipit*, XI, 1991, pp. 11-22, dove si passano in rassegna le undici registrazioni del concetto fra le quali “buen amor” assume il significato di ‘strumento polivalente’, transcendendo l'opposizione *caritas-cupiditas* di origine agostiniana: “*buen amor* es el libro mismo como tratado o instrumento para alcanzar el objetivo amoroso elegido; *buen amor* es Urraca como instrumento para lograr ‘plazer de amiga’, y *buen amor* es el amor cortés” (p. 22) oltre, naturalmente, alla sua tradizionale accezione di ‘amore cristiano’. Recentemente Daniel Eisenberg ha anche proposto l'inedita lettura secondo cui “buen amor” sarebbe da considerare come ‘amore eterosessuale’, in contrapposizione al “loco amor” che, di conseguenza, assumerebbe il significato di ‘amore omosessuale’, sostenendo che Juan Ruiz avesse voluto mettere in guardia i cristiani dall'omosessualità, assai diffusa invece nella cultura araba (D. Eisenberg, «Juan Ruiz's Heterosexual “Good Love”» in *Queer Iberia. Sexualities, Cultures and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. J. Blackmor and G. S. Hutcheson, Durham-London, Duke University Press, 1999, pp. 250-274).

[6] Resterà estranea a questa trattazione la sezione della parodia delle Ore Canoniche (cc. 372-387) a cui ho dedicato il mio lavoro di tesi di laurea e che tenterò di approfondire in un altro momento.

[7] Le implicazioni comiche del passaggio sono state segnalate maggiormente da A. N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965, pp. 75-79 in cui si prendono dettagliatamente in esame le connotazioni profane dei diversi vocaboli di esplicita o velata procedenza religiosa; A. S. Michalski, «Juan Ruiz's Troba Cazorra: 'Cruz cruzada panadera'», *Romance Notes*, XI, 2, 1969, pp. 434-438, che indaga sui risvolti comici della sfera semantica del pane, del grano e del mestiere della panettiera; V. Beltrán, *Razones de buen amor. Oposiciones y convergencias en el Libro del Arcipreste*, Valencia, Castalia, 1976, pp. 92-119; J. F. Burke, «Again Cruz, the Baker-Girl; Libro de buen amor, pp. 115-120», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV, 1980, pp. 253-270; J. L. Bueno, «La 'troba caçurra' de Juan Ruiz: Parodia litúrgica», *Romance Notes*, XXI, 1980-1981, pp. 366-370.

[8] L'interpretazione è stata suggerita per la prima volta da Rodrigo A. Molina (cit. da Bueno, *op. cit.*, pag. 366).

[9] Si vedano i numerosi canti liturgici che proliferarono intorno al tema della Santa Croce. Per un rapido cenno, *Analecta Hymnica Medii Aevi*,

ed. G. M., Dreves - C. Blume, Leipzig, 1886-1922, XXXI, pp. 92-97 (alcuni di essi nell'ordine sono: *De cruce Domini*, *De sancta Cruce oratio devota*, *De sancta Cruce*, *De sancta metra*). Per il richiamo interno con le strofe 1055 e 1639, in cui il narratore ripercorre l'itinerario cristologico della Passione utilizzando in rima le tre parole chiave *cruz - luz - luz* -, si veda James F. Burke, *Desire against the Law. The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998, pag. 254. Significativa anche la breve introduzione di Righetti sul rito dell'Adorazione della Croce (M. Righetti, *Storia liturgica*, editrice Ancora, Milano, 1950-1956, II, pp. 174-178), in cui si specifica come in Spagna "sotto l'influsso della liturgia di Gerusalemme, la cerimonia fu presto drammatizzata collo scoprimento e l'ostensione della Croce, colla triplice prostrazione ed orazione dinanzi al S. Legno".

[10] "Quando la Cruz veía, yo sienpre me omillava, / santiguávame a ella doquier que la fallava" (121ab).

[11] Per l'utilizzo del termine *pan* e altri vocaboli della medesima sfera semantica (*panadera*, *horno*, *hornera*, *moler*, *molinero*, *molino*) come connotazione dell'organo sessuale femminile e allusione più o meno esplicita all'atto sessuale, si veda l'esautività delle fonti e dei materiali che raccoglie L. O. Vasvari, «Lectura polisémica de 'cruz cruzada'», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 1983, pp. 299-324.

[12] Per lo studio dei suffissi *-ero* ed *-era* in quanto specificatori di un mestiere, di un'occupazione, di una funzione, di un'inclinazione che adombrano significati allusivi, L. O. Vasvari, *op. cit.*, pp. 313-315.

[13] Si veda per i termini citati l'accurata analisi di Zahareas, *op. cit.*, pag. 76.

[14] Bueno analizza questa terminologia nel suo utilizzo parodico collegato alla figura del mediatore Ferrán García e il suo mancato servizio: "los términos 'homenaje', 'mediador' y 'guía' corresponden tanto a la misión que el Arcipreste esperaba de su mensajero ante la panadera Cruz, como al verdadero culto de la cruz cristiana, a la cual rinde 'homenaje' el pecador porque por ella - mediador - Cristo obtuvo el perdón y nos 'guía' a la salvación". (J. L. Bueno, *op. cit.*, pp. 368-369).

[15] *Ibidem*, pag. 369.

[16] L. O. Vasvari, *op. cit.*, pag. 317 e pag. 323 alle voci *compañero* e *adorar* del glossario da lei accuratamente compilato.

[17] La metafora del sentiero e del passaggio come doppi sensi erotici è di provata provenienza latina. Essa è posta a simbolo dell'atto sessuale o, più frequentemente, dell'organo sessuale femminile. Cfr. V. Reynal, *El lenguaje erótico medieval a través de la obra del Arcipreste de Hita*, Madrid, Playor, 1988, pag. 234 e J. N. Adams, *Il vocabolario del sesso a Roma. Analisi del linguaggio sessuale della latinità*, Lecce, Argo, 1996, trad. it. di M. L. Riccio Coletti e E. Riccio, pag. 122.

[18] Per le fonti dell'episodio e i rapporti della creazione juanruiciana con la tradizione latino-medievale si veda F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Droz, 1938, pp. 252-261; rist., con rassegna degli studi successivi, a cura di Alan Deyermond, Farnborough, Gregg International, 1974.

[19] L'intenzione parodica del passaggio era già stata messa in evidenza da Lecoy, *op. cit.*, pag. 261, poi approfondita da K. R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 177-178; L. O. Vasvari, «An Example of "Parodia Sacra" in the Libro the buen amor: "quoniam" "pudenda"», *La Corónica*, XII, 1983-1984, pp. 198-199; R. Ayerbe-Chaux, «La importancia de la ironía en LBA», *Thesaurus*, XXIII, 1968, pp. 231-232.

[20] F. Lecoy, *op. cit.*, pag. 252.

[21] Si veda quest'accezione alla voce *tenda* in *Dizionario Biblico*, a cura di Herbert Haag, ed. it. ampliata a cura di P. Giuliano Gennaro, trad. it. di Rosalba Amerio, Torino, Società Editrice Internazionale, 1960.

[22] Per un *excursus* sugli ordini militari e monastici coinvolti nel corteo d'amore, F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 262-263.

[23] Si vedano, per l'individuazione delle fonti, R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Publicaciones de la "Revista de Filología Española", 1957, pp. 205-207. e F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 229-236. Quest'ultimo ipotizza, proprio in quanto "la *cántica de los clérigos de Talavera* plonge en plein dans la réalité contemporaine" (*op. cit.*, p. 236), che la composizione possa essere ispirata a circostanze storiche e personali dell'autore, seguendo la suggestione dell'esplicito riferimento a don Gil de Albornoz (vv. 1690ab), arcivescovo di Toledo dal 1337 al 1351, e avanzando l'ipotesi che Juan Ruiz abbia voluto alludere al sinodo toledano del 1342. Anche J. L. Bueno offre valide motivazioni riguardo alla storicità dell'episodio (*La sotana de Juan Ruiz: elementos eclesiásticos en el Libro de buen amor*, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1983, pag. 77 e ss.). Vale la pena accennare anche all'ipotesi di una presunta apocriefa del testo, sostenuta da Henry Ansgar Kelly, *Canon Law and the Archpriest of Hita*, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, Bringhamton, New York, 1984, pp. 87-88, secondo cui si attribuisce la possibile stesura al copista Paradinas. Si veda a proposito anche il breve resoconto che ne dà Bleuca nella sua edizione (*op. cit.*, pp. XVIII-XIX e nota p. 443). Probabilmente addebitabile al copista l'errore che il testo in *cuaderna vía* sia denominato *cántica*, forse per assimilazione alla serie di *cánticas* dedicate alla Madonna, tranne l'ultima dedicata alla fortuna, che precedono l'episodio.

[24] Per un commento a questa sezione, A. N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 105-112; R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, pp. 238-240; L. O. Vasvari, *op. cit.*, 1983-1984, pp. 196-198; A. Deyermond, «Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*» in Gerald B. Gybbon-Monypenny (a cura di), *Libro de buen amor Studies*, London, Tamesis, 1970, pp. 53-78, in cui si fa riferimento anche all'utilizzo parodico di un formulario epico (Cfr. 1693a, 1694, 1700c).

[25] La nozione di lussuria acquista definitivamente lo statuto di peccato con Sant'Agostino che istituisce un legame consequenziale tra sessualità e peccato originale. Gli stessi sostenitori della tesi naturalistica, come Gregorio nei *Moralia* o Cassiano nelle *Conlationes*, secondo cui la sessualità era un dono di Dio e se egli non avesse voluto che gli uomini si unissero e si riproducessero nel piacere non avrebbe creato l'uomo e la donna né attrazione reciproca fra i due sessi, non riconoscevano senza timore e sospetto la naturalezza dell'atto sessuale. (Cfr. C.

Casagrande e S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pag. 149 e ss.).

[26] *Psallite nomini eius, quoniam suave* (Salmi, 134, 3) [cantate inni al suo nome, perché è buono]. Il verso appare come un adattamento di un passo della *Consultatio*: "o quam dolor anxius, quam tormentum grave / nobis est dimittere quoniam suave" (cit. da R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pag. 206).

[27] Per un'accurata indagine sugli eufemismi latini per *cunnus* e sulla parodia di *quoniam suave*, si veda L. O. Vasvari, *op. cit.*, 1983-1984, pag. 197.

[28] Questo aspetto parodico della figura della vecchia ruffiana come fonte di una salvezza tutta fisica e terrena è ben evidenziato da A. S. Michalaski, «La parodia hagiográfica y el dualismo eros-thanatos en el Libro de buen amor», in *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso internacional sobre el Arcipreste* (1972), ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Seresa, 1973, pp. 57-77.

[29] Per un'analisi contrastiva tra la narrazione di S. Agostino e quella dell'Arciprete, si veda sempre Michalaski (*op. cit.*, pp. 64-74) in cui si mettono in evidenza i punti di contatto e di ripresa tra i due testi e una possibile originaria ispirazione che Juan Ruiz dovette trarre dalla *Confessio* goliardica dell'Archipoeta.

[30] F. Lecoy, *op. cit.*, pag. 361. A sostegno di questa convinzione si rimandava alle forme latine raccolte da Lehmann alla voce analitica *Predigten, scherzhafte, parodistische* (P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, München, Drei Masken Verlag, 1922, pag. 251) e, per le forme francesi, all'articolo di E. Picot, «Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français», *Romania*, XV, 1886, pp. 358-422.

[31] P. L. Ullman, «Juan Ruiz's Prologue», *Modern Language Notes*, LXXXII, 1967, pp. 149-170. Si veda anche l'attenta analisi di J. A. Chapman «Juan Ruiz's 'Learned Sermon'» in G. B. Gybbon-Monypenny (a cura di), *op. cit.*, pp. 29-50, che completa l'articolo di Ullman sull'ispirazione agostiniana del prologo e sul marcato impianto retorico che l'autore costruisce.

[32] "Onde yo, de mi poquilla ciencia e de mucha e grand rudeza, [...] fiz esta chica escriptura en memoria de bien e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar" (*Libro de buen amor*, *ed. cit.*, pag. 9, 95-99).

[33] A. N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 21-42. Le potenzialità parodiche del prologo-sermone saranno poi riassunte da A. Deyermond, *op. cit.*, pp. 56-57

[34] *Libro de buen amor*, *ed. cit.*, pag. 10, 121-122.

[35] *Libro de buen amor*, *ed. cit.*, pag. 10, 117-119.

[36] V. Beltrán, *op. cit.*, pag. 52. Si veda anche l'intervento di H. Rodríguez Vecchini, «La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir del Libro del Arcipreste y del Quijote», *La Torre*, XXIII, 1992, pp. 365-432, in cui si riflette sul continuo slittamento dei piani, quello dell'apparenza e quello dalla realtà, a partire dallo studio parallelo dei prologhi del *Libro de buen amor* e del *Quijote*.

[37] C. Real de la Riva, «El libro de buen amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita» in *Grundriss der Romanische Literaturen des Mittelalters*, vol. IX, t. 1, fasc. 4, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1985, pag. 61.

[38] "Es indiscutible que esta moralización no es una ampliación ni un desarrollo, sino una tergiversación doctrinal ambigua, contraria y forzada a la obra primitiva, que el autor sigue amando, ya que simultaneamente introduce elementos y correcciones en la misma línea creacional de la primera redacción." (*Ibidem*).

[39] Il passaggio è commentato da A. Deyermond, *op. cit.*, pag. 72; R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, pag. 237; A. N. Zahareas, *op. cit.*, pag. 134.

[40] V. Bertolucci - C. Alvar - S. Asperti, *L'area iberica*, Bari, Editori Laterza, 1999, pp. 71-73.

[41] Per un'introduzione sul genere della *pastourelle* in Francia, A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion Libraire, 1904<sup>2</sup>, pp. 1-44 e M. Zink, *La pastourelle*, Paris-Montréal, Bordas, 1972. Ecco una delle definizioni poetiche di pastorella raccolte da Zink: "Le chevalier-poète traverse les campagnes. Soudain lui apparaît au détour du sentier, jeune et belle, assise au bord d'une fontaine ou à l'ombre d'un bosquet, une bergère qui garde ses moutons en chantant ou en tressant une couronne de fleurs. Il s'approche d'elle et lui offre les joies de l'amour. Pour la convaincre, il use de la flatterie, lui promet les cadeaux les plus riches et même un train de vie princier. La 'pastoure' accepte quelquefois sans aucune hésitation, mais le plus souvent elle invoque son honnêteté ou la crainte que lui inspirent ses parents [...]. Dans ce cas, le séducteur insiste et tantôt voit sa prière acueillie, tantôt prend de force ce qu'on lui refuse, tantôt encore se retire devant la fierté de la bergère ou devant les menaces de bergers accourus." (pag. 28).

[42] A. Jeanroy, *op. cit.*, pag. 21.

[43] Sulla tradizione medievale del riso e i legami con la cultura popolare si veda il fondamentale studio di M. Bachtin, *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979. Molto interessante anche la rassegna teorica di Massimo Bonafin sulla cultura del carnevale e sui suoi sistemi semiotici, «Carnevale, antropologia e semiotica», in M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001, pp. 68-92.

[44] Si ricordano i commenti di A. Deyermond, *op. cit.*, pp. 62-64; A. N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 147-152. Per un approfondimento del carattere carnevalesco dell'episodio si veda anche il capitolo "Charivari and the Serranas" in J. F. Burke, *op. cit.*, pag. 183 e ss.

[45] Vicente Beltrán, allineandosi al filone critico che interpreta l'episodio delle pastore come un'allegoria morale, un percorso catartico che vede implicato il protagonista in qualità di peccatore alla ricerca della verità cristiana (cfr. R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, pag. 229, per cui i quattro

episodi del protagonista con le *serranas*, sigillati dalle liriche a *Santa María del Vado* e da quelle dedicate alla Passione di Cristo immediatamente successive, presuppongano la visione allegorica della "lucha de las pasiones de la concupiscencia y la codicia con la razón, que no siempre triunfa"), vede proprio nell'incontro con l'ultima serrana, nella mostruosità della sua descrizione fisica, il culmine di tale percorso di purificazione, il punto più infimo della degradazione e del peccato che segnano, di conseguenza, anche il punto di svolta verso la salvezza: "De este infierno empieza Juan Ruiz a emerger al hallarse con Alda, la cual, junto con esa otra yo terrible que la precede, me hace recordar la doble función del Satanás gigantesco que Dante colocó en el arduo camino que lleva su protagonista hasta los cielos. Al final de su descendimiento, Dante se halla en el centro de la tierra, es decir, en el punto del universo precisamente más distante de Dios. [...] A través, pues, de la femineizada Alda alcanza el Arcipreste el llano, pero antes de interesarse en él irá a postrarse ante la imagen de María" (*op. cit.*, pag 274). L'effetto è sicuramente amplificato dal paragone biblico con il mostruoso scenario apocalittico introdotto, burlescamente, ai versi 1011ab, in cui Alda appare una vera e propria personificazione del male: "En el Apocalipsi Sant Johan Evangelista / non vido tal figura nin de tan mala vista". Ancora più scioccante dovette risultare questo personaggio al lettore medievale, se consideriamo Alda pastora come contraltare parodico di una ben più famosa Alda, sposa del paladino "Roldán", eroe della *Chanson de Roland*, così come la ricorda un *romance* di cui è protagonista: "En París està doña Alda, / esposa de don Roldán; / trezientos damas con ella para la acompañar" (*Romancero*, ed. di G. Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993, pp. 381-383 e V. Reynal, *Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*, Barcelona, Puvill S. A., 1991, pp.111-121). Si veda anche la lettura di W. Casillis «El significado arquetípico de las serranas en el Libro de buen amor», *La Corónica*, 27, 1, 1998, pp. 81-98, che analizza l'episodio alla luce del mito della ricerca (*quest-myth*) della critica archetipica di Northop Frey.

[46] M. Zink, *op. cit.*, pp. 88-89.

[47] Non sembra sottolineare quest'aspetto, invece, l'analisi di V. Reyanal delle figure femminili del *Libro de buen amor* (*op. cit.*, pp. 65-72), secondo cui la descrizione della *mujer ideal* segue un movimento di avvicinamento che va dai "rasgos generales, de bulto, para descender luego a los pormenores o detalles más significativos" (pp. 66-67) e in questa tecnica fotografica i dettagli più minuti - come i denti, le gengive e quant'altro - rispondono semplicemente a un virtuosismo descrittivo: "¿O acaso le vamos a negar al Arcipreste las dotes de observación, aun en los detalles más minuciosos? Ni mucho menos; éste es su don máspreciado, lo más sobresaliente de su poesía; nada, en efecto, idealiza de tal forma que se salga de la realidad circundante." (pag. 69).

[48] J. K. Walsh, «Juan Ruiz and the Mester de clerezía: Lost Context and Lost Parody in the Libro de buen amor», *Romance Philology*, XXXIII, 1979-1980, pp. 67-69.

[49] F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 200-212; A. N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 209-217; A. S. Michalaski, «La parodia agiográfica y el dualismo eros-thanatos en el Libro de buen amor» in *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso internacional sobre el Arcipreste (1972)*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Seresa, 1973, pp. 57-77; R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, pp. 235-236; A. Deyermond, *op. cit.*, pp. 65-67; F. P. Casa, «Toward an Understanding of the Arcipreste's Lament», *Romanische Forschungen*, LXXXIX, 1967, pp. 403-475. Per un confronto con il lamento di Pleberio in *La Celestina*, si veda B. W. Wardropper, «Pleberio's Lament for Melibea and Medieval Elegiac Tradition», *Modern Language Notes*, LXXIX, 1964, pp. 139-152.

[50] Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947, pag. 43.

[51] Si veda sempre Salinas per un attento esame dei *loci comunes* medievali dell'*ubi sunt?*, del *contemptus mundi* e della morte come fenomeno di purificazione sociale e di liberazione terrena.

[52] F. Lecoy, *op. cit.*, pag. 206.

[53] Alan Deyermond, *op. cit.*, pag. 66.

[54] John K. Walsh, *op. cit.*, pp 66-67. Sempre nel medesimo articolo Walsh evidenzia la vicinanza stilistica tra alcune quartine dell'elegia per la morte di Trotaconventos e alcuni versi dei *Proverbios de Salomón* a cui probabilmente fanno da eco parodico (pp. 77-78).

[55] Si vedano gli interventi di K. R. Scholberg, *op. cit.*, pp. 175-177; A. Deyermond, *op. cit.*, pp. 64-65; R. Ayerbe-Chaux, *op.cit.*, pp. 229-230; per l'individuazione delle fonti e la struttura dell'episodio in rapporto al genere letterario della battaglia allegorica e, in particolare, alla *Bataille de Caresme et de Carnage*, testo francese del XIII secolo, che sembra costituire il referente più immediato, si vedano F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 245-250 e K. M. Laurence, «The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition» in Gerald Gybbon-Monypenny (a cura di), *op. cit.*, pp. 159-176.

[56] Si confrontino ad esempio il massiccio impiego del verbo nel *Cantar de Mio Cid*, in corrispondenza delle fasi più acute della battaglia e, ugualmente, l'uso del grido di guerra prima della carica, come ad esempio ¡*Feridlos, cavalleros!* (vv. 597, 720, 1139) o ¡*Yo só Ruy Díaz!* (vv. 721, 1140).

[57] Per una scelta antologica della lirica goliardica, Ricardo Arias y Arias (a cura di), *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970.

[58] Per l'individuazione delle fonti dell'apologo dell'*ermitaño* ubriaco, fornicatore e omicida si veda al solito F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 150-154 e V. Marmo, *Dalle fonti alle forme*, Napoli, Liguori Editore, 1983, pag. 45.

[59] F. Lecoy, *op. cit.*, pag. 152.

[60] Per le fonti di queste quartine si veda Vittorio Marmo, *op. cit.*, pp. 48-49.

[61] Il verso 573b potrebbe addirittura nascondere un doppio senso erotico: si ricordi a proposito la metafora del passaggio e del sentiero come doppi sensi erotici (J. N. Adams, *op. cit.*, pag. 234) e si confronti la quartina 386 "Nunca vi cura de almas que tan bien diga completas; / vengán fermos o feás, quier blancas o quier prietas, / díganse *converte nos*; de grado das las puertas; / después *custodi nos* te ruegan las encubiertas".

[62] Rispettivamente: “Si vieta ai chierici di praticare uffici e commerci mondani, soprattutto se indecorosi per l’ordine cui appartengono. Si raccomanda loro inoltre di non frequentare saltimbanchi, giocolieri e commedianti, di evitare assolutamente le osterie, a meno che non si trovino in viaggio, [...] e di non giocare ai dadi né ad altri giochi d’azzardo” ; “Si mostrano in pubblico nudi, dormono dove trovano un po’ caldo, amano le osterie, il gioco e le meretrici, si procurano da vivere con una condotta peccaminosa, radicati nelle loro abitudini, non abbandonano la loro setta, cosicchè non rimane alcuna speranza di poterli convertire a una vita onesta”. Cito da P. Rossi (a cura di), *Carmina Burana*, Milano, Bompiani, 1995<sup>3</sup>, pp. LIV-LV.

[63] Si vedano a proposito P. Salmon, *L’office divin. Histoire de la formation du bréviare*, Paris, Les Indications du Cerf, 1959, pag. 40 e ss. e C. Casagrande - S. Vecchio, *op. cit.*, al capitolo dedicato al peccato dell’ accidia.

[64] Ne sono esempi la parodia delle Ore Canoniche (372-387) a cui fa seguito la menzione del peccato d’accidia come causa di molti mali (“Con la Açidia traes estos males atantos”, 388a) e la sua trattazione nel decalogo delle *Armas del cristiano* (1600-1601) dove si raccomanda “que las Oras no se callen”.

---

– per citare questo articolo:

*Artifara*, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

