IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il reimpiego del "planctus" nella letteratura spagnola medievale

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/51908 since

Publisher:

Edizioni dell'Orso

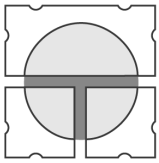
Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

03 June 2024



RICERCHE
INTERMEDIEVALI

collana ideata e diretta da
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO

4

RICERCHE INTERMEDIEVALI

CONOSCERE IL MEDIOEVO ❖ ATTRAVERSO I MEDIOEVI

DIRETTORE

Francesco Mosetti Casaretto

COMITATO SCIENTIFICO

Stefano Asperti, Alberto Blecua, Massimo Bonafin, Rita Caprini, Stefano Carrai, Gioachino Chiarini, Giulio d'Onofrio, Edoardo D'Angelo, José Manuel Díaz de Bustamante, Vittoria Dolcetti Corazza, Lucie Doležalová, Peter Dronke, Johann Drumbl, Alessandro Fo, Enrico Giaccherini, Réginald Grégoire, Thomas Haye, Enrico V. Maltese, Marcello Meli, Paolo Odorico, Veronica Orazi, Nicolò Pasero, Stefano Pittaluga, Pietro B. Rossi, Cesare Segre, Kurt Smolak, Francesco Stella, Maurizio Vitale.

SEGRETERIA SCIENTIFICA

Michael P. Bachmann

REDAZIONE

Roberta Ciocca

redazione: <ric-intermed@bachmann-verlag.de>

LACHRYMAE

Mito e metafora del pianto nel Medioevo

Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo

(Siena, 2-4 Novembre 2006)

a cura di

Francesco Mosetti Casaretto

con la collaborazione editoriale di

Roberta Ciocca

indici a cura di

Carla Piccone

Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con contributo di fondi PRIN 2008 dell'Università degli Studi di Torino.

Università di Siena

Centro Warburg-Italia

Francesco Mosetti Casaretto ha curato l'organizzazione scientifica delle «Giornate», l'allestimento del presente volume e la terza fase di editing; Roberta Ciocca ha curato le prime due fasi di editing.

© 2011
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
http://www.ediorso.it

Realizzazione editoriale e informatica a cura di BEAR (bear.am@savonanonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-275-7

Indice

Francesco Mosetti Casaretto
Ad domum lugentis p. VII

Piroska Nagy
Il dono medievale delle lacrime: una metafora della realtà 1

Biagio Amata
La compunzione del cuore e le lacrime
in alcuni autori cristiani antichi 15

Paolo Odorico
Les larmes à Byzance: de la littérature au fait social 43

Ulrich Eigler
«Il rumore della caduta». Die Klage um grosse Städte
zwischen Antike und Mittelalter 63

Francesco Mosetti Casaretto
Medioevo «lugens» 79

Kurt Smolak
Transitorietà come motivo di pianto nella lirica latina medievale 117

Clara Fossati
«Volvor et evolvor»: il «planctus» allo specchio
di Arrigo da Settimello 133

Alberto Bartola
«Lacrimae» et «planctus» in Alano di Lilla 145

Peter Dinzelbacher
Principi ed eroi sciolti in lacrime 191

CARLO DONÀ
Il pianto che redime. Le lacrime ne «Le chevalier au barisel» e in altri racconti devoti medievali 207

LAURA VAN DER WIJDEN
Overfloated with tears. About crying heroes, weeping damsels and whining God-fearing people 245

MARCELLO MELI
Geometrie del sentimento. Lacrime e risa nella tradizione eroica germanica 259

FRANCESCO BENOZZO
Sciamani e lamentatrici funebri: una nuova ipotesi sulle origini del pianto rituale 283

VERONICA ORAZI
Il reimpiego del «planctus» nella letteratura spagnola medievale 303

LUCA MARCOZZI
Fisiologia e metafora del pianto fra Cino e Petrarca 325

VALENTINA PETRACHI
Le lacrime di Benvenuta Bojanni 355

ENRICO GIACCHERINI
Lacrime e sangue: rappresentazioni del «giudeo» nel «Prioress's Tale» e nel «Siege of Jerusalem» medioinglesi 369

STEFANIA D'AGATA D'OTTAVI
Sospirare, piangere, lamentarsi, argomentare. Le forme della melanconia in «Troilus and Criseyde» di Geoffrey Chaucer 405

FEDERICA VERATELLI
Piangere in immagini. Una traccia per un atlante iconografico del pianto nel Medioevo europeo 431

NICOLÒ PASERO
Alcune considerazioni conclusive 471

Indici 475

Il reimpiego del «planctus» nella letteratura spagnola medievale

di Veronica Orazi

Moduli retorico-stilistici, canoni consolidati, per dare voce di volta in volta a istanze contenutistico-formali diverse, oscillanti tra l'aderenza al modello e gli impulsi sperimentali più audaci: il *planctus* concretizza una di queste modalità espressive, che da un assetto codificato si proiettano verso l'originalità, come dimostra la letteratura spagnola medievale, dove se ne rileva il reimpiego all'interno di opere di un certo respiro ma anche come genere a sé, indipendente e autonomo. Se in questo àmbito e in questa epoca il lamento funebre si presenti come contenitore convenzionale o al contrario mostri una più o meno consistente originalità, è questione che merita di essere approfondita, prendendo spunto da tre esempi significativi e ben differenziati, sia per il genere cui rimandano, sia per il momento storico cui risalgono. Il primo è il *Roncesvalles*, frammento di un *cantar de gesta* perduto; il secondo è il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, Arciprete di Hita; il terzo è la *Celestina* di Fernando de Rojas, tributaria del teatro umanistico, ma non solo. Si tratta di testi che comprendono al loro interno un esempio di *planctus* e offrono l'occasione per valutare anche il grado di interazione del genere con altri generi «ospiti», interazione connotata in senso dinamico, in un rapporto di mutua dipendenza, che ne evita lo scadimento nel cammeo dallo sbalzo eccessivo, altrimenti soggetto al rischio di una vuota deriva stereotipata.

1. *Roncesvalles* (XIII sec.)[1]

Il frammento del poema epico sulla battaglia pirenaica trasmette un centinaio di versi, corrispondenti al lamento di Carlomagno e del duca Aimón de Dordoña per i caduti nell'imboscata. L'imperatore, giunto sul campo di battaglia, cerca i paladini; scorge l'arcivescovo Turpino[2],

[1] Cfr. Alvar-Alvar ed. 1991, edizione del frammento alle pp. 163-170, da cui si cita.

[2] *Roncesvalles*, 1-8 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 166).

Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo,
a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2011, pp. 303-323

Oliveros[3], Roldane[4], mentre – tratto inedito – il duca Aimón scorge il figlio, Rinalte de Montalbane[5]. Il *Roncesvalles* cita dunque quattro caduti, tra cui un personaggio (Rinaldo) riconducibile a un ciclo epico differente, che la tradizione peninsulare vincola alla battaglia; inoltre, per quanto nel frammento l'attenzione non si concentri sull'eroe principale della *Chanson*, si è ormai lontani dalla dimensione realistica della *Vita Karoli*. In Spagna, infatti, la figura di Rolando viene ridimensionata e poi trasfigurata in un'immagine poco positiva, cui si contrapporrà una componente autoctona, come si vedrà più oltre. È per questa ragione che manca l'innalzamento del nipote di Carlo a fulcro della vicenda, come in àmbito gallo-romanzo, e al suo fianco compaiono altri personaggi, già collocabili sul piano leggendario. Il lamento funebre dell'Imperatore, però, oltre ad alcuni topici caratteristici (l'avanzata età dello zio più adeguata alla morte della giovane età del nipote, *etc.*), conserva altre tracce di particolare interesse: l'allusione alle *enfances* di Carlomagno[6], il quale, secondo i versi del frammento aveva lasciato la terra natale per recarsi a Toledo, dove si era innamorato di Galiana, figlia di Galafre[7]; si tratta di dati inediti all'interno resoconto della disfatta subita dai Franchi sul valico pirenaico, prima testimonianza della penetrazione in area iberica delle *enfances* di Carlo, tema centrale del poema antico-francese *Mainet* (fine del XII sec.[8] o di un ipotetico e perduto *Mainete* castigliano[9]), di cui si rilevano estratti nella *Estoria de España*[10] e in altre opere storiografiche[11], nella *Gran Conquista de Ultramar*, nelle *Bienandanzas y fortunas* di Lope García de Salazar e nel più tardo *Romancero* sefardita[12]. Più oltre[13], l'Imperatore allude alle sue imprese in Oriente, riflesso del *Pèlerinage de Charlemagne*[14] e al proprio ruolo decisivo nell'apertura del Camino de Santiago[15]. Su quest'ultimo punto il testo segue la tradizione secondo cui

---

3 *Roncesvalles*, 11-22 (Alvar-Alvar ed. 1991, pp. 166-167).
4 *Roncesvalles*, 28-29, 34-53, 59-62, 67-68 (Alvar-Alvar ed. 1991, pp. 167-168).
3 *Roncesvalles*, 84-93 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 169).
6 *Roncesvalles*, 54-58, 64-66 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 168).
7 Cfr. Horrent 1970, pp. 85-92; Menéndez Pidal 1934, pp. 263-284.
8 Cfr. Allen 1969; Horrent 1979.
9 Cfr. Deyermond 1995, pp. 113-117.
10 Alfonso X, *Estoria de España*, cc. 597-599 (Catalán ed. 1977, pp. 340-343).
11 Cfr. Sharrer 1992, pp. 273-282.
12 Cfr. Stern 1959, pp. 229-231; Armistead 1978, I, pp. 100-101, 140; III, pp. 8-9, 12.
13 *Roncesvalles*, 69-72 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 168).
14 Cfr. Menéndez Pidal 1923, pp. 329-372, specie alle pp. 352-363.
15 *Roncesvalles*, 73-75 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 168); cfr. Vázquez de Parga 1998,

Carlo avrebbe reso sicura la via del pellegrinaggio, debellando il pericolo degli assalti saraceni, in contrasto con le fonti storiografiche, che attribuivano il risultato all'impegno di monarchi castigliani e navarri, come Sancho *el Mayor*, Alfonso VI, e all'organizzazione dell'ordine cluniacense. La legittimazione delle imprese fittizie di Carlo lungo la via del pellegrinaggio si fonda sul *Liber Sancti Jacobi* (quarto libro del *Codex Calixtinus*), che contiene la cronaca dello pseudo-Turpino[16] e sancisce uno stretto legame tra il Camino e gli eroi epici francesi, presentando Carlomagno come il vero iniziatore del culto dell'Apostolo (di cui però non si tratta nel *Roland* oxoniense)[17]. Nella Penisola la reazione a questo travisamento della realtà, vissuto come un'oltraggiosa impostura, differisce a seconda che la si riscontri in opere storiografiche o piuttosto letterarie[18]. L'attacco più virulento è dell'*Historia Silense* (o *Seminense*, 1115-1120 ca.), mentre più moderata si mostra la *Estoria de España*[19], sulla scorta del *De rebus Hispaniae*. Proteste anti-francesi, generiche e non circoscritte alla questione dell'apertura del «Camino», compaiono nel *Poema de Fernán González*[20], nella *Vida de San Millán* di Berceo, nel *Poema de Alfonso XI*. Un'eco di indignazione si rileva nella *Crónica de la Población de Ávila* (1255), per prendere corpo poi nella creazione dell'eroe nazionale Bernardo del Carpio. Dal canto suo, il *Roncesvalles* si colloca in una prospettiva ancora filo-francese e mostra chiaramente l'influenza della fama letteraria della *Chanson de Roland*, che attribuisce

---

pp. 84-101; Morales Oliver-Laplane 1950, pp. 224-226; Babélon 1959, pp. 8-12; Varela Jácome 1965, pp. 419-448; Victorio 1981, pp. 521-525; Lacarra 1994, pp. 315-335.

16 Rielaborazione di materiale preesistente (metà del XII sec.); attribuito fittiziamente a Callisto II (Papa dal 1119 al 1124); il IV libro è ascritto, sempre in modo non veritiero, a Turpino, per conferire veridicità all'opera, che doveva sembrare una fedele registrazione della realtà storica; il *Codex* ottenne per questo un successo straordinario, come dimostrano le oltre trecento versioni. Cfr. Díaz y Díaz 1988; cfr. almeno Moisan 1990, pp. 81-96; Moisan 1992; Schmidt ed. 1996.

17 Cfr. Roncaglia 1956, pp. 151-171.

18 Cfr. Menaca 1988, pp. 121-134.

19 Cfr. Alfonso X, *Estoria de España*, c. 623 (Catalán ed. 1977, pp. 355-357). Sul complesso rapporto tra epica e cronachistica si vedano almeno Menéndez Pidal 1923, pp. 329-372; Caso González 1981, pp. 33-56; Pattison 1983; Smith 1983, pp. 409-428; Armistead 1986-1987, pp. 338-359; González-Casanova 1990, pp. 157-178; Montaner Frutos 1993, pp. 67-72.

20 Cfr. *Poema de Fernán González*, str. 127-144 (Victorio ed. 1990, pp. 71-75).

appunto a Carlomagno, con l'ausilio di Rolando, l'apertura del «Camino». I cronisti protestano; i giullari reagiscono assumendo o rigettando la versione fittizia: il primo atteggiamento originerà il *Roncesvalles* perduto[21], il secondo favorirà il tratteggio di un eroe epico locale, Bernardo, contrapposto ai francesi. Altrettanto singolare nel frammento l'allusione alla mancata conquista di Saragozza: Carlo ammette di non essere riuscito a espugnare la città, restandovi ferito da un colpo di lancia, tratto sconosciuto al resto della tradizione, aggiunta originale dell'autore anonimo[22]. Tanta chiarezza è inedita: la *Nota emilianensis*, gli *Annales* e il Poeta Sassone (così anche l'*Historia Silense*) mantengono in proposito una circospetta ambiguità, senza precisare se l'Imperatore fosse riuscito o meno nell'impresa, mentre la *Vita Karoli* non cita alcuna città; per contro, nel *Roland* oxoniense la capitolazione avverrà soltanto nella parte finale del poema.

Come accennato, nel testo fa la sua comparsa il duca Aimón de Dordoña[23], che si aggira tra i cadaveri alla ricerca del figlio, Rinalte de Montalbane[24]. Anch'egli ripete il topico della propria età avanzata più adatta alla morte rispetto alla giovinezza del figlio, assieme all'altro topico sulla vecchiaia di dolore e sofferenza che ormai lo attende dopo la tragica fine del giovane. L'aspetto più rilevante di questa presenza, però, è che entrambi i personaggi sono sconosciuti alla tradizione oitanica sulla disfatta di Roncisvalle e rappresentano un innesto caratteristico delle rielaborazioni iberiche. Il vecchio duca, piangendo il figlio, si consola pensando che Rinalte ha perdonato Rolando[25]. Dunque, non solo la figura di Rinaldo è anomala sullo sfondo della disfatta ed è un'innovazione dell'ambito ispanico, ma concretizza la contrapposizione all'eroe centrale, Rolando, che non è l'unico caduto menzionato, fulcro della trasfigurazione mitica dello scontro, come confermeranno alcuni *romances* successivi. La novità consiste nella presenza di Rinaldo, tipica della tradizione peninsulare e funzionale all'opposizione antitetica con l'eroe originario, affermatasi già nella prima fase di acclimatazione della leggenda in area iberica. Il ridimensionamento della figura di Roland quando la gesta si

---

21 Alcuni *romances* posteriori mantengono la posizione del *Roncesvalles*, come si vedrà più oltre; ancora nel 1385 Juan Fernández de Heredia ricorre allo Pseudo-Turpino per la sua *Crónica de Conquiridores*, cfr. Abizanda 1914, pp. 400-432.

22 Cfr. *Roncesvalles*, 76 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 168).

23 Cfr. *Roncesvalles*, 77-82 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 169).

24 Cfr. *Roncesvalles*, 84-85 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 169).

25 Cfr. *Roncesvalles*, 91 (Alvar-Alvar ed. 1991, p. 169).

radica in Spagna lascia presagire gli sviluppi successivi, con la creazione di un anti-Rolando, appunto Bernardo del Carpio. Sono citati, quindi, il duca Salomone di Bretagna e Béart, figlio di Thierry d'Ardenna (anch'essi estranei alla *Chanson de Roland* e vincolati alle vicende di Renaut de Montauban), che tentano di rianimare l'Imperatore privo di sensi; in questo punto il frammento si interrompe.

Così, il *Roncesvalles*, nel *planctus* trasmesso, nomina quattro caduti; presenta chiari riferimenti alle *enfances* di Carlo e alle sue prodezze in Oriente, riecheggiando il *Pèlerinage de Charlemagne*; come nella parte iniziale della *Chanson de Roland*, Saragozza non viene conquistata ma l'Imperatore vi resta ferito, dato inedito; sulla scorta di un'ennesima rivisitazione immaginaria degli eventi (così lo Pseudo-Turpino) attribuisce a Carlo l'apertura del «Camino de Santiago»; infine, realizza l'innesto con il ciclo di Renaut de Montauban, funzionale alla ricercata opposizione Rinaldo/Rolando, destinata a radicalizzarsi e a sfociare nel tratteggio dell'eroe nazionale e al contempo vassallo ribelle Bernardo del Carpio, tratto originale del radicamento in àmbito ispanico di questa tradizione epica.

2. Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (prima metà del XIV sec.)[26]

Il *Libro* è un esempio di rovesciamento del genere della pseudo-autobiografia amorosa[27], in cui si narrano gli insuccessi del protagonista-seduttore (un arciprete, da non confondere con l'autore: si tratta di un falso autobiografismo, in linea col modello cui il *Libro de buen amor* si rifà e che sovverte); all'interno dell'opera sono inseriti richiami e citazioni dalle fonti più disparate, sia occidentali che orientali, riproposte per dare prova di abilità compositiva, come lo stesso Arciprete afferma in modo esplicito nel prologo. Non stupisce allora che Juan Ruiz si cimenti anche con il *planctus*, facendo comporre al protagonista un lamento funebre con tanto di epitaffio per Trotaconventos, la mezzana grazie alla quale è riuscito a portare a buon fine un paio dei suoi tentativi di seduzione (doña Endrina e la monaca Garoza[28]), in genere falliti.

---

26 Cfr. Ciceri ed. 2002, da cui si cita.

27 Cfr. Rico 1967, pp. 301-325; Clarcke 1972, pp. 390-411; Burkard 1978, pp. 385-398; cfr. anche Gericke 1977-1978, pp. 89-92; Wise 1980, pp. 506-513; Polloni 1995.

28 Cfr. Álvarez 1983, pp. 107-119.

L'opera è retta dall'intento di sostenere un'ambiguità divertita, mai dissipata e che induce nel fruitore del testo una sensazione di incertezza circa il vero messaggio della narrazione (testo didascalico con aperture trasgressive o testo trasgressivo mascherato da un didascalismo di facciata?): il fine ultimo pare quello di generare una dimensione ambigua, venata di ironia[29] e persino di comicità spesso parodica, che affiora in maniera appena accennata o emerge in modo sfacciato[30]. Per realizzare ciò, Juan Ruiz assume modelli differenti e li tratta secondo strategie compositive diverse:

a) modelli trasgressivi, satirici, non di rado percorsi da una sensualità spessa[31], di cui mantiene i caratteri peculiari (come il *fabliau*, la commedia elegiaca – la storia della conquista di doña Endrina è un libero adattamento del *Pamphilus*[32] –, il contrasto – la battaglia tra Carnevale e Quaresima –, la produzione goliardica – la *Cántica* dei *clérigos de Talavera* –, certa narrativa breve orientale, *etc.*);
b) modelli seri sovvertiti e parodizzati (l'autobiografia amorosa fittizia, la pastorella occitanica[33], il filone meno «scollacciato» del racconto di matrice semitica – araba ed ebraica, *etc.*);
c) infine, l'applicazione di un modulo serio ed elevato a una materia bassa e corrotta, con conseguente sbavatura parodica, come mostra ad esempio il riempiego del *plactus*; nel lamento funebre per la dipartita di Urraca, la mezzana Trotaconventos, fedele emissaria del protagonista nelle sue dis-avventure galanti, l'effetto di abbassamento dissacrante e comico è prodotto sviluppando il compianto in modo ortodosso e aderente alla tradizione, per riferirsi a una figura il cui ruolo e la cui identità denunciano la deformazione del canone e dei topici caratteristici del modello assunto.

Il lettore sa bene chi si sta compiangendo, conosce le abilità della defunta e ne ha scoperto le sottili arti, nel corso delle vicende narrate. La declinazione di un modulo serio – il *planctus* – per rievocare un personaggio intrigante, avido, lubrico e menzognero, finisce per produrre il ricer-

---

29 Cfr. Ayerbe-Chaux 1968, pp. 218-240.
30 Cfr. Deyermond 1970, pp. 53-78; Deyermond 1974, pp. 217-227; Labertit 1975, pp. 31-40; Ciceri 1993, pp. 263-276.
31 Cfr. Braidotti 1983, pp. 133-140; Jenaro-Mac Lennan 1988, pp. 143-151.
32 Cfr. Gybbon-Monypenny 1970, pp. 123-147.
33 Kirby 1986, pp. 151-169; Orazi 1996, pp. 15-30.

cato effetto stridente, di sicura comicità. Si verifica cioè uno sfasamento, un corto-circuito che muove al riso, in questa mimesi volutamente inefficace, prodotta dalla coniugazione inaccettabile del genere e delle sue peculiarità contenutistiche e formali con una realtà narrativa e un individuo del tutto inadeguati al registro cui il genere rimanda: lamento funebre di tono elevato per la sordida ruffiana. Ecco come l'autore costruisce il compianto[34] che il protagonista stila dopo la morte della «sua» Urraca.

Il *planctus* dell'Arciprete si apre con un'invettiva contro la Morte – maledetta dal protagonista –, in cui compaiono alcuni topici, sviluppati di seguito (la morte atterrisce tutti[35]; opera un inevitabile livellamento[36]; è crudele[37]; inesorabile e imprevedibile[38]; strappa l'anima al corpo e lo lascia nella fossa, preda dei vermi[39]; chi ne è toccato suscita orrore negli altri[40]; tutti escono sconfitti dall'incontro con lei, tranne il corvo che se ne pasce[41]. Dunque, essendo la Morte imponderabile, è bene agire senza indugi[42], invito che cede il passo a una riflessione sulla precarietà della condizione umana e alla logica conseguenza che se ne evince: mai procrastinare[43], meglio compiere il bene[44], perché quando la Morte giunge sbaraglia tutto, averi e ogni cosa[45]. Così, i parenti del malato o del moribondo, quando questi trapassa, pensano solo ad arraffare quanto possono e la giovane vedova è subito concupita da altri[46]. Il protagonista, affranto, continua l'invettiva: la Morte provoca dolore, sofferenza, malattie, rende ciechi gli occhi più belli, toglie la parola, «svuota» il petto, annienta i cinque sensi[47]; distrugge tutto (pudore, bellezza, grazia, misura, forza, saggezza[48]): nulla si salva, in un gioco di opposizioni inconciliabili (non

---

34 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1520-1578 (Ciceri ed. 2002, pp. 350-362); Salinas 1947, pp. 54-59.
35 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1520 (Ciceri ed. 2002, p. 350).
36 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1521 (Ciceri ed. 2002, p. 350).
37 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1522 (Ciceri ed. 2002, p. 350).
38 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1523 (Ciceri ed. 2002, p. 350).
39 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1524 (Ciceri ed. 2002, pp. 350-351).
40 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1525-1527 (Ciceri ed. 2002, p. 351).
41 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1528-1529 (Ciceri ed. 2002, pp. 351-352).
42 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1530-1531 (Ciceri ed. 2002, p. 352).
43 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1532 (Ciceri ed. 2002, p. 352).
44 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1533 (Ciceri ed. 2002, p. 352).
45 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1534-1535 (Ciceri ed. 2002, p. 353).
46 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1536-1543 (Ciceri ed. 2002, pp. 353-355).
47 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1544-1547 (Ciceri ed. 2002, p. 355).
48 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1548-1549 (Ciceri ed. 2002, p. 356).

piace a nessuno, ma le piacciono tutti; distrugge ogni cosa buona senza risparmiare nulla[49]); la sua dimora è l'Inferno[50]. Le quartine successive enfatizzano gli inconciliabili contrasti frutto del suo sgraditissimo arrivo (spopola i villaggi, ripopola i cimiteri[51]), fino al *climax* in cui si ricorda che persino la natura umana di Cristo, Dio fatto uomo, ha temuto la Morte, sebbene per un solo attimo: poi è stata la Morte a temere il Redentore, che l'ha sconfitta, svuotando gli inferi dalle anime riscattate con il Suo sacrificio[53]. La Morte è inesorabile e ci si può solo raccomandare a Dio[53].

Dopo questa tirata del tutto ortodossa, culminante nelle dieci quartine[54] in cui si parla dell'Incarnazione di Cristo, alludendo a considerazioni dalle chiare implicazioni teologiche, riaffiora la figura della mezzana, che produce un contrasto stridente con il graduale trasfondersi dei topici del genere e del riferimento teologico nel parodico riemergere della vecchia, che proietta il lettore in una dimensione grottesca. La contrapposizione si fa sempre più netta e la parodia si ispessisce, prima con l'applicazione alla ruffiana Trotaconventos degli stessi topici citati in precedenza in maniera astratta, per cui il protagonista riprende l'invettiva contro la Morte – con un accenno al tema dell'*ubi sunt* –, la quale ha ucciso la mezzana, riscattata da Cristo col suo sangue[55], per concentrarsi poi sulla *alcahueta* (definita *leal verdadera*), che adesso giace sola dopo essere stata ricercata da molti in vita. Più oltre ritorna il tema dell'*ubi sunt*[56]: certo Urraca sarà in Paradiso, accompagnata da due martiri, perché in vita è sempre stata tormentata da coppie[57]; che Dio la grazî e la accolga nella gloria celeste, perché mai è esistita mezzana tanto fedele. Il protagonista quindi si risolve a scriverle un epitaffio, in cui ne sintetizzerà la storia[58]; per lei offrirà elemosine e oblazioni, pregherà, farà dire messe, e che Dio le conceda la Redenzione; Lui – che ha salvato il mondo – le conceda la Salvezza[59]. Si rivolge infine alle donne, pregandole di non reputarlo un

---

49 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1550-1551 (Ciceri ed. 2002, p. 356).
50 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1552-1553 (Ciceri ed. 2002, pp. 356-357).
51 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1554-1555 (Ciceri ed. 2002, p. 357).
52 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1556-1565 (Ciceri ed. 2002, p. 357).
53 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1566-1567 (Ciceri ed. 2002, pp. 359-360).
54 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1556-1565 (Ciceri ed. 2002, pp. 357-359).
55 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1568 (Ciceri ed. 2002, p. 360).
56 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1569 (Ciceri ed. 2002, p. 360).
57 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1570 (Ciceri ed. 2002, p. 360).
58 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1571 (Ciceri ed. 2002, p. 360).
59 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1572 (Ciceri ed. 2002, pp. 360-361).

ragazzino: se la buona vecchia avesse servito loro, sarebbero addolorate quanto lui, piangerebbero per lei, per la perdita dell'amo sottile (un chiaro riferimento alle sue strategie) con cui faceva abboccare tutte[60]: né donna alta, né bassa, né reclusa, né schiva o riservata le si poteva opporre, quando calava in picchiata. Chiunque avesse perduto una simile persona sarebbe triste e affranto[61]. Straziato dalla pena, le ha composto un breve epitaffio: la tristezza lo ha reso un cattivo trovatore (reimpiego comico di un altro topico); tuttavia, chiunque lo ascolti preghi per la vecchia[62].

A questo punto segue l'epitaffio vero e proprio[63]: sono Urraca e giaccio in questa sepoltura, in vita ho conosciuto il piacere (*viçio*) e la libertà, ho combinato buoni matrimoni senza imbrogli; all'improvviso sono caduta sotto terra dall'alta condizione in cui mi trovavo[64]; la Morte inattesa mi ha catturata con la sua rete: che parenti e amici non tentino di soccorrermi; agite per il meglio, non peccate contro Dio e morirete bene, come me[65]; Dio benedica il viandante che passerà di qua e gli conceda il *buen amor* e il piacere di un'amica, reciti un Padrenostro in mia memoria e, se non volesse farlo, almeno non maledica una defunta[66]. È proprio in questi ultimi versi che si staglia netto il meccanismo di contraffazione parodica dei topici del *planctus*, frutto dell'accostamento di piano alto e basso (sovvertendo l'immagine della Morte che atterra i potenti, qui una vecchia ruffiana; l'invito della mezzana ad agire bene a e non peccare per meritare una buona morte, portando ad esempio se stessa), che provoca un'inevitabile ed efficace sfasatura concettuale. Quest'ambigua contrapposizione viene enfatizzata dal ricorso all'espressione *buen amor*, che in questo punto del testo forma una significativa dittologia con *el plazer de una amiga*, insinuando qualche dubbio su ciò che in ultima analisi l'autore intenda per *buen amor* o quanto meno confermando il suo intento di mantenere il clima di incertezza che vi aleggia intorno[67].

Nel *Libro de buen amor* l'autore mostra, in sostanza, di ricorrere a tre modalità di produzione dell'effetto parodico, dissacrante e irridente: la

---

60 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1573 (Ciceri ed. 2002, p. 361).
61 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1574 (Ciceri ed. 2002, p. 361).
62 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1575 (Ciceri ed. 2002, p. 361).
63 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1576-1578 (Ciceri ed. 2002, pp. 361-362).
64 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1576 (Ciceri ed. 2002, p. 361).
65 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1577 (Ciceri ed. 2002, p. 362).
66 Cfr. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1578 (Ciceri ed. 2002, p. 362).
67 Cfr. Sobejano 1963, pp. 431-458; Seidenspinner-Núñez 1981; Márquez Vilanueva 1965, pp. 269-291; Reynal 1989, pp. 377-392; Orduna 1991, pp. 11-22.

riproposta di modelli già marcati in questo senso, il rovesciamento di canoni di segno positivo, la sfasatura dell'accostamento tra registro e contenuti alti e bassi; è proprio a quest'ultima strategia che ricorre Juan Ruiz per sfruttare anche il genere del *planctus* nel racconto della salace e irriverente storia del suo sfortunato (ma anche un po' narcisista, facondo e auto-referenziale) arciprete-seduttore.

3. Fernando de Rojas, *La Celestina* (1499)[68]

L'opera di Rojas, *bachiller* dell'Università di Salamanca e giudice a Talavera de la Reina, rimanda a quel teatro da leggere di matrice umanistica che l'autore ben conosceva, come conferma l'inventario della sua biblioteca. Il testo si snoda attorno alla passione del «cavaliere» Calisto per la gentildonna Melibea: grazie alla mezzana Celestina, aiutata dai servi di lui (Sempronio e Pàrmeno), i due diventano amanti; dopo due soli incontri però Calisto muore e Melibea si suicida gettandosi da una torre. In precedenza, i servi avevano ucciso Celestina, rifiutatasi di spartire con loro la ricompensa per il buon esito dell'impresa, ed erano stati catturati e giustiziati a loro volta. Nel testo il conflitto viene presentato come il motore degli eventi (secondo la massima eraclitea, tratta dal *De remediis utriusque Fortunae* petrarchesco, citata nel prologo: *Omnia secundum litem fiunt*): la stessa esistenza è considerata una battaglia senza requie, cui segue la ferma condanna degli istinti irrazionali e incontrollati (qui la brama di denaro e la sensualità sfrenata), che conducono inesorabilmente alla morte. L'epilogo dell'opera, in cui tutto ciò viene condensato in una dolorosa sintesi, coincide con il *planctus* di Pleberio sul corpo esanime della figlia Melibea.

Il compianto del vecchio padre esclude persino il conforto dello stoicismo petrarchesco e Pleberio è presentato come personaggio autonomo, condannato dall'autore a non poter vivere neppure secondo i precetti neo-stoici[69]; anche solo da questi accenni è facile capire perché le sue riflessioni addolorate abbiano suscitato tanto interesse nella critica[70]. Il la-

---

68 Severin ed. 1987, da cui si cita.

69 Cfr. Dunn 1976, pp. 406-419.

70 Flightner 1964, pp. 79-81; Green 1965, pp. 108-110; Fraker 1966, pp. 515-529; Casa 1968, pp. 20-29; Ripoll 1969, pp. 167-187; Dunn 1976; Hook 1978, pp. 25-31; Hook 1982, pp. 1-7; Wardropper 1964, pp. 140-152; Deyermond 1990, pp. 169-179.

mento funebre è costruito in termini densamente retorici (esempi di stoicismo di fronte alla morte di un figlio e carrellata di vittime d'amore), su cui di tanto in tanto spicca un proverbio popolare (*nuestro gozo en el pozo*), come spesso si rileva nell'opera, teso a smorzare la tensione drammatica. L'impianto testuale è allestito sfruttando alcuni topici: la morte della giovane concepita dai vecchi genitori; la *llagada postremería*, cioè la vecchiaia straziata dalla pena, che attende il padre e la madre della defunta; l'insensatezza del sopravvivere degli anziani genitori alla giovane figlia[71], reminiscenza del topico dell'alterazione dell'ordine naturale delle cose, turbato e sovvertito dall'evento tragico; la canizie del padre più consona alla sepoltura dei biondi capelli della figlia; l'inutilità di quanto è stato edificato, costruito, realizzato[72], la cui fonte è ancora una volta da ricercare nel *De remediis* petrarchesco[73]; l'invettiva contro la Fortuna mutevole; la vita piena di angosce; il mondo definito *engañosa feria*, labirinto di errori, deserto spaventoso, popolato di fiere, la visione del mondo alla rovescia, il topico del *locus amoenus* distrutto[74] e altro ancora[75];

---

71 Concetto modellato sul compianto della madre di Leriano per la morte del figlio in Diego de San Pedro, *Cárcel de amor* (Moreno Báez ed. 1989, pp. 136-137): *¡O muerte (…) Más razón avía para que conservases los veynte años del hijo moço, que para que dexases los sesenta de la vieja madre! ¿Por qué bolviste el derecho al revés?*. Cfr. Castro Guisasola 1973, p. 183.

72 Cfr. Hook 1978; López Morales ed. 1976, pp. 238-239; Cejador y Frauca ed. 1913, II, p. 202; Malkiel-Rosa 1962, p. 473.

73 Poiché nel passo manca il riferimento alla costruzione delle navi e delle torri, vi è chi ha pensato che tra Rojas e Petrarca ci sia stata una fonte intermedia sconosciuta oppure che entrambi si siano rifatti a una fonte comune, per esempio *Ecl* 2.4-12; cfr. Deyermond 1961, p. 60.

74 Il passo *Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden (…) falsa alegría, verdadero dolor* (Fernando de Rojas, *La Celestina*, Severin ed. 1987, p. 338) deriva da Francesco Petrarca, cfr. Deyermond 1961, p. 73; ma riverbera anche l'influenza dell'anonimo *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, specie nell'immagine del *cebo* (esca) e dell'inganno: *Que es el çevo con que engañas / nuestra mudable afición*; cfr. Hook 1982.

75 Rojas scrive *como caminante pobre que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta boz* (Fernando de Rojas, *La Celestina*, Severin ed. 1987, p. 338) rinverdendo un topico popolare, come ricorda Castro Guisasola (cfr. Castro Guisasola 1973, p. 48). Il passo *Corremos por los prados de tus viciosos vicios muy descuydados, a rienda suelta; descúbresnos la celada quando ya no ay lugar de bolver* (Fernando de Rojas, *La Celestina*, Severin ed. 1987, p. 339) si rileva anche nelle *Coplas* di Jorge Manrique. Il passo *Es alivio de los míseros (…) tener compañeros en la pena* (Fernando de Rojas, *La Celestina*, Severin ed. 1987, p. 339) secondo Castro Guisasola ricorderebbe forse uno dei *Proverbios de*

segue poi un altro proverbio: *Quiébrasnos el ojo y úntanos con consuelos el caxco* (cioè *Quebrar el ojo e untar el caxco*)[76].

Nonostante questo panorama di totale desolazione, Pleberio non riesce a ricordare nessuno colpito in modo tanto terribile quanto lui; inizia così la carrellata di personaggi che hanno perduto un figlio[77]: Emilio Paolo, Pericle, Senofonte, Anassagora[78], David[79], Lamba Doria[80]. Quindi, rivolgendosi ad Amore, ricorda di esserne stato vittima in gioventù e gli domanda perché lo abbia risparmiato allora per fargli scontare tutto questo in vecchiaia; poi cita ancora due proverbi: *Sana dexas la ropa, lastimas el coraçón*[81] e *Hazes que feo amen y hermoso les paresca*[82]. Così, il tono elevato, frutto della disquisizione neo-stoica e mantenuto dal ricordo delle vittime di Amore, subisce un nuovo abbassamento, proprio a causa del riferimento paremiologico (come all'inizio del lamento funebre). Il vecchio padre introduce di seguito il topico dell'Amore ingrato che tormenta, punisce e annienta i suoi seguaci, per poi tornare a Petrarca, con la condanna della legge iniqua[83], rinverdendo anche l'altro topico, secondo il quale Amore è nemico dei suoi amici e amico dei suoi nemici[84].

Le parole successive (*La leña que gasta tu llama son almas … ¿qué pago les diste?*) sono quasi la trascrizione di un passo della traduzione

---

Séneca di Publilio Siro: *Calamitatum habere socios miseris est solatium* (cfr. Castro Guisasola 1973, p. 100).

76 Cfr. anche Covarrubias 1979, p. 986b: «Quebrar la cabeça y después untar el casco, dízese de los que aviendo hecho algún daño, acuden después a quererlo remediar floxa y tibiamente»; usa questo proverbio anche Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, copla 40 (Aragone ed. 1961, p. 64): *Robador fiero sin asco, / ladrón de dulce despojo, / bien sabes quebrar el ojo / y después untar el casco*, che anche in questo caso produce una caduta di tono.

77 La cui fonte è il Petrarca delle *Familiarum rerum*, cfr. Deyermond 1961.

78 Cfr. Deyermond 1961, p. 40, 42-43.

79 Cfr. Deyermond 1961, pp. 61-62.

80 Cfr. Deyermond 1961, pp. 72-73.

81 Cioè: «El rayo y el amor, la ropa sana y quemado el corazón», cfr. Correas 2000, p. 198.

82 Cioè: «Amor de lo feo hace hermoso», cfr. Correas 2000, p. 42.

83 Cfr. Deyermond 1961, p. 58.

84 Come in Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, copla 6 (Aragone ed. 1961, p. 51): *Tú traidor eres, amor / de los tuyos enemigo*; cfr. Castro Guisasola 1973, p. 180; la frase tradirebbe l'influenza de *El Viejo, el Amor y la Hermosa* su tutta questa lunga tirata contro l'Amore.

castigliana della *Fiammetta* di Boccaccio[85], in cui inoltre è stato rilevato un possibile riflesso del *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mena. Tra le vittime eccellenti di Amore, Pleberio cita poi Davide[86], Salomone e Sansone. Quanto segue (*Del mundo me quexo … desconsolada postremería*) potrebbe riferirsi alla canzone di Juan de Mena *Ya no sufre mis cuydados*[87]; mentre la frase conclusiva (*Por qué me dexaste triste y solo in hac lacrimarum valle?*) deriva dal *Salmo* LXXXIII o dal *Salve Regina* e secondo alcuni critici[88] lascerebbe intravedere un raggio di speranza nel dolore del vecchio padre o potrebbe ribadire da una prospettiva più o meno convintamente religiosa il concetto di esistenza come lotta e travaglio ineludibile.

Quello di Pleberio, dunque, è un compianto dalla salda impalcatura retorica, la cui contestura è rappresentata (come per il resto dell'opera) dal *De remediis utriusque Fortunae* petrarchesco, con frequenti riferimenti alle *Familiares* dello stesso autore e alla traduzione castigliana della *Fiammetta* di Boccaccio. Vi si rilevano inoltre riecheggiamenti di temi e situazioni del *Pamphilus* e dell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, in particolare nel rapporto con la mezzana e nello sviluppo della relazione tra i due amanti, attraverso il tramite dell'intermediaria. Al contempo, però, sono presenti svariati richiami alla letteratura spagnola, specie quattrocentesca: la *novela sentimental* (il lamento funebre della madre di Leriano nella *Cárcel de amor*), le *Coplas por la muerte del padre* di Jorge Manrique, l'anonimo dialogo tra *El viejo, el Amor y la hermosa*, il *Diálogo entre el Amor y un viejo* di Rodrigo Cota, il *Laberinto de Fortuna* e la produzione lirica di Juan de Mena; insomma, opere che veicolano una riflessione sulla precarietà della condizione umana, sulla mutevolezza della Fortuna, sulla crudeltà di Amore. Rojas però non disdegna neppure – come nel resto dell'opera – i riferimenti al bagaglio paremiologico ispanico di matrice tradizionale (dal Marqués de Santillana dei *Refranes* ad altre fonti), mentre la citazione finale del versetto del *Salve Regina* si configura come una sorta di suggello. Tutto è stato

---

85 Cfr. Castro Guisasola 1973, pp. 144-145. Nel passo Rojas scambia Clitemnestra con Ipermnestra, entrambe vittime d'Amore, sebbene la prima colpevole, la seconda innocente; forse per sottolineare quanto sta affermando Pleberio circa l'iniquità del dio (che ha condannato sua figlia, altrettanto innocente) o forse per un errore di stampa.

86 Secondo Castro Guisasola da *III Rg*; cfr. Castro Guisasola 1973, p. 104.

87 Castro Guisasola 1973, pp. 164-165.

88 Castro Guisasola 1973, p. 104; Dunn 1975, p. 166; Dunn 1976.

condensato dall'autore all'interno del *planctus* con cui chiude strategicamente l'opera, amplificandone il messaggio: dalle fonti umanistiche diffuse all'epoca anche in Spagna e che lo stesso Rojas conosceva, alla produzione ispanica coeva e precedente, senza dimenticare il riflesso dell'esperienza popolare sintetizzato nei proverbi, disseminati lungo l'intero testo. La frase dell'inno mariano a conclusione della *Tragicomedia* è l'ultimo tassello di questa sorta di sintesi degli elementi addotti a sostenere il significato dell'opera: dalle posizioni neo-storiche dell'Umanesimo, al portato della letteratura ispanica quattrocentesca, al filone paremiologico, all'immancabile prospettiva escatologica; tutto drammaticamente trasceso dall'unica fatidica verità: l'impossibilità di conforto, di ricomposizione di quel conflitto citato nel prologo, motore inarrestabile della dolorosa esistenza umana, ben al di là del lamento per la figlia suicida, che sfocia in una riflessione sul senso dei sentimenti e della stessa esistenza umana.

Niente di più dinamico quindi di questo reimpiego del *planctus* in àmbito ispanico medievale, come si può dedurre anche solo dai tre esempi addotti. Chi si fosse aspettato la riproposta di un modulo formale e retorico inerte, ripetitivo e sterile, resterebbe deluso. Ogni testo citato è articolato secondo strategie compositive che coinvolgono anche il compianto che vi si intesse in maniera inestricabile, interagendo in modo produttivo e azzerando il rischio di deriva stereotipata.

Nel frammento del *Roncesvalles* è proprio il *planctus* a svelare la penetrazione in àmbito ispanico del *Pèlerinage* di Carlomagno e delle sue *enfances*, se diretta o mediata da un antecedente ispanico perduto non è dato sapere allo stato attuale delle nostre conoscenze; allo stesso modo è il *planctus* che registra l'avvenuto innesto di elementi di una gesta oitanica del ciclo dei vassalli ribelli (*Renaut de Montauban*) sulla narrazione epica della disfatta pirenaica; in particolare, il dato identifica la prima tappa di acclimatazione di questo filone dell'*epos* in area ispanica, caratterizzata dall'inedita commistione, prodottasi per opporre un antagonista alla figura di Roland, prospettiva che si andrà irrigidendo con la creazione di un eroe nazionale, quel Bernardo del Carpio campione dell'ispanità, che sconfiggerà l'invasore ed erediterà il ruolo di vassallo ribelle, nella sua violenta contrapposizione ad Alfonso III.

Nel *Libro de buen amor* il *planctus* per la vecchia mezzana Trotaconventos identifica un'ulteriore strategia compositiva dell'autore per produrre il ricercato effetto parodico, velato da un'indissipabile ambiguità; per cui si rileva l'assunzione di modelli già connotati in questo senso (il *fabliau*, il contrasto, la produzione goliardica), il sovvertimento di generi seri (la pastorella) e l'accostamento di modulazioni espressive, temi e

topici elevati a un soggetto basso e corrotto (il *planctus* per la vecchia ruffiana), con il conseguente sfasamento inconciliabile, che sfocia nel grottesco e appare dissacrante se non addirittura blasfemo. Proprio con il reimpiego del *planctus* l'Arciprete trova una terza via per continuare a coinvolgere il lettore in un'opera in bilico tra dimensione didattico-religiosa con momenti di trasgressione o piuttosto dimensione trasgressiva mascherata da una sovrastruttura didascalica. In realtà è proprio questo il punto: ciò che sostiene la tensione narrativa del *Libro de buen amor* è il suo oscillare tra serio e faceto, tra didascalismo e irriverenza, spinta trascendente e sensualità e, in ultima analisi, l'irrisolvibile ambiguità che ne deriva.

Nella *Celestina*, infine, il lamento del padre per la figlia defunta sintetizza le fonti dell'opera e il messaggio che attraverso la loro citazione si intende esprimere: componente umanistica, letteratura spagnola quattrocentesca, saggezza popolare cristallizzata nella sfera paremiologica, nota finale tratta dall'inno mariano. Tutti gli elementi messi in gioco dall'autore servono a dimostrare, e ciò avviene proprio nel *planctus* di Pleberio, la loro totale inutilità di fronte all'irrisolvibile e doloroso conflitto che è l'esistenza umana; né il neo-stoicismo umanistico, né la poesia morale spagnola del XV sec., né gli antichi proverbi trasmessi dal popolo, né la visione escatologica che riconosce nell'esistenza terrena una valle di lacrime, nulla di tutto ciò potrà consolare l'individuo, specie nel panorama ispanico di fine Quattrocento, quando l'ideologia cortese (medievale) è in via di definitiva dissoluzione e si sta facendo strada una nuova concezione dell'uomo (rinascimentale), centro dell'universo ma sempre più smarrito senza quella spinta trascendente che ne giustificava l'esistenza e l'operato, come dimostrano altre opere iberiche più o meno coeve (ad esempio lo *Spill* di Jaume Roig).

Difficile, a questo punto, immaginare qualcosa di più dinamico e produttivo di un simile reimpiego.

Sigle bibliografiche

1. Testi

Alvar-Alvar ed. 1991
C. Alvar- M. Alvar, *Épica medieval Española*, Madrid 1991.

Aragone ed. 1961
Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, E. Aragone ed., Firenze, 1961.

Catalán ed. 1977
Alfonso X, *Estoria de España*, D. Catalán ed., 2 voll., Madrid 1977.

Cejador y Frauca ed. 1913
Fernando de Rojas, *La Celestina*, J. Cejador y Frauca ed., Madrid 1913.

Ciceri ed. 2002
Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, M. Ciceri ed., *Lemmario* e *Indice dei nomi* a cura di V. Orazi, Modena 2002.

López Morales ed. 1976
Fernando de Rojas, *La Celestina*, H. López Morales ed., Madrid 1976.

Moreno Báez ed. 1989
Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, E. Moreno Báez ed., Madrid 1989.

Schmidt ed. 1996
P. G. Schmidt, *Karolellus atque pseudo-Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi*, Stuttgart-Leipzig 1996.

Severin ed. 1987
Fernando de Rojas, *La Celestina*, D. Severin ed., Madrid 1987.

Victorio ed. 1990
Poema de Fernán González, J. Victorio ed., Madrid 1990.

2. Letteratura critica

Abizanda 1914
M. Abizanda, *Carlo Magno en España según la «Crónica de Conquiridores» de d. Juan Fernández de Heredia*, in *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 31, (1914), pp. 400-432.

Allen 1969
J. R. Allen, *The Genealogy and Structure of a Medieval Heroic Legend: «Mainet» in French, Spanish, Italian, German and Scandinavian Literature* (Ph.D. diss., University of Michigan, 1969).

Álvarez 1983
N. E. Álvarez, *«Loco amor», goliardismo, amor cortés y «buen amor»: el desenlace amoroso del episodio de doña Garoza en el «Lba»*, in *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1983), pp. 107-119.

Armistead 1986-1987
S. G. Armistead, *From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal*, in *Romance Philology*, 40 (1986-1987), pp. 338-359.

Armistead 1978
S. G. Armistead cur., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Madrid 1978.

Ayerbe-Chaux 1968
R. Ayerbe-Chaux, *La importancia de la ironía en el «Lba»*, *Thesaurus*, 23 (1968), pp. 218-240.

Babélon 1959
J. Babélon, *Le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle dans la littérature*, in *Bulletin du Centre International d'Études Romanes*, 1 (1959), pp. 8-12.

Braidotti 1983
E. Braidotti, *El erotismo en el «Lba»*, in *Kentucky Romance Quarterly*, 30 (1983), pp. 133-140.

Burkard 1978
R.W. Burkard, *«Pseudo Ars amatoria»: A Medieval Source for the Don Amor Lecture in the Lba*, in *Kentucky Romance Quarterly*, 25 (1978), pp. 385-398.

Casa 1968
F. P. Casa, *Pleberio's Lament for Melibea*, in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84 (1968), pp. 20-29.

Caso González 1981
J. M. Caso González, *La «Primera Crónica General» y sus fuentes épicas*, in *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, C. García Turza cur., Logroño 1981, pp. 33-56.

Castro Guisasola 1973
F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid 1973 (Anejo V de la *Revista de Filología Española*).

Ciceri 1993
M. Ciceri, *«Lba»: un problema ancora insoluto*, in *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18 (1993), pp. 263-276.

Clarcke 1972
D. Clarcke, *Juan Ruiz and Andreas Capellanus*, in *Hispanic Review*, 40 (1972), pp. 390-411.

Correas 2000
G. de Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid 2000.

Covarrubias 1979
S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid 1979.

Deyermond 1961
A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, London 1961.

Deyermond 1970
A. D. Deyermond, *Some Aspects of Parody in the «Lba»*, in *Lba Studies*, London 1970, pp. 53-78.

Deyermond 1974
A. D. Deyermond, *Juglar's Repertoire or Sermon Notebook? The «Lba» and a Manuscript Miscellany*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, 51 (1974), pp. 217-227.

Deyermond 1990
A. D. Deyermond, *Pleberio's Lost Investment: the Wordly Perspective of «Celestina», Act 21*, in *Modern Languege Notes*, 105.2 (1990), pp. 169-179.

Deyermond 1995
A. D. Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. I Epica y Romance*, Salamanca 1995.

Díaz y Díaz 1988
M. C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela 1988 (*Compostellanum*, 2).

Dunn 1975
P. N. Dunn, *Fernando de Rojas*, New York 1975.

Dunn 1976
P. N. Dunn, *Pleberio's World*, in *Publication of the Modern Language Association*, 91 (1976), pp. 406-419.

Flightner 1964
J. A. Flightner, *Pleberio*, in *Hispania* (USA), 47 (1964), pp. 79-81.

Fraker 1966
C. Fraker, *The Importance of Pleberio's Soliloquy*, in *Romanische Forschungen*, 58 (1966), pp. 515-529.

Gericke 1977-1978
P. O. Gericke, *«Mucho de bien me fizo con Dios en limpio amor»: Doña Garoza, Andreas Capellanus y el amor cortés en el Lba*, in *Explicación de Textos Literarios*, 6 (1977-1978), pp. 89-92.

González-Casanova 1990
R. J. González-Casanova, *The Function of the Epic in Alfonso X's «Estoria de España»: «Cantares de gesta» as Authority and Example for the Chronicler*, in *Olifant*, 15 (1990), pp. 157-178.

Green 1965
O. H. Green, *Did the «World» «Create» Pleberio?*, in *Romanische Forschungen*, 57 (1965), pp. 108-110.

Gybbon-Monypenny 1970
G. B. Gybbon-Monypenny, *«Dixe la por te dar enxienpro»; JR's Adaptation of the «Pamphilus»*, in *Lba Studies*, London 1970, pp. 123-147.

Hook 1978
D. Hook, *«¿Para quién edifiqué torres?»: a Footnote to Pleberio's Lament*, in *Forum for Modern Languege Studies*, 14 (1978), pp. 25-31.

Hook 1982
D. Hook, *«Fons curarum, fluvius lachrymarum»: Three Variations upon a Petrarchan Theme (Christine de Pisan, Fernando de Rojas and fray Luis de Granada)*, in *Celestinesca*, 6.1 (1982), pp. 1-7.

Horrent 1970
J. Horrent , *L'allusion à la chanson de Mainet*, in *Hommage des romanistes liégeois à la mémoire de Ramón Menéndez Pidal*, monografia di *Marche Romane*, 20 (1970), pp. 85-92.

Horrent 1979
J. Horrent, *Les versions françaises et étrangères des Enfances de Charlemagne*, Bruxelles 1979 (Mémoires de la Classe de Lettres, 2ª serie, 64, 1).

Jenaro-Mac Lennan 1988
L. Jenaro-Mac Lennan, *Sobre el texto del «Pamphilus» en el «Lba»*, in *Revista de Filología Española*, 68 (1988), pp. 143-151.

Kirby 1986
S. D. Kirby, *JR's «Serranas». The Archipriest-Pilgrim and Medieval wild-Women*, in *Hispanic Studies in Honour of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, Madison 1986, pp. 151-169.

Labertit 1975
A. Labertit, *Note pour une sémiotique et une poétique de la parodie dans le «LBA»*, in *Le Moyen Âge en Espagne: Les littératures préhispaniques et la survivance des thèmes médiévaux en Amérique Latine. Actes du Xe. Congrès National*, Saint-Étienne 1975, pp. 31-40.

Lacarra 1994
M. J. Lacarra, *El Camino de Santiago y la literatura castellana medieval*, in *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*, Pamplona 1994, pp. 315-335.

Malkiel-Rosa 1962
L. de Malkiel-M. Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»,* Buenos Aires 1962.

Márquez Vilanueva 1965
F. Márquez Vilanueva, *El buen amor*, in *Revista de Occidente*, 3 (1965), pp. 269-291.

Menaca 1988
M. Menaca, *Le nationalisme à l'origine du Chemin de Saint Jacques de Compostelle*, in *Mélanges offerts à M. Molho. 1. Moyen Age: Espagne classique et post-classique*, Paris 1988, pp. 121-134.

Menéndez Pidal 1923
R. Menéndez Pidal, *Relatos poéticos en las crónicas medievales: nuevas indicaciones*, in *Revista de Filología Española*, 10 (1923), pp. 329-372.

Menéndez Pidal 1934
R. Menéndez Pidal, *Galiene la Belle y los palacios de Galiana en Toledo*, in R.

Menéndez Pidal, *Historia y epopeya. Obras de R. Menéndez Pidal*, II, Madrid 1934, pp. 263-284.

Moisan 1990
A. Moisan, *La transposition de la «Chanson de Roland» dans la «Chronique du Pseudo-Turpin»: contrefaçon ou sublimation?*, in *Actes du XIe congrès international de la société Roncesvals*, Barcelona 1990, pp. 81-96 (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 22).

Moisan 1992
A. Moisan, *Le Livre de Saint Jacques ou «Codex Calixtinus» de Compostelle. Étude critique et littéraire*, Paris 1992.

Montaner Frutos 1993
A. Montaner Frutos, *«Cave carmen»!: de huellas de asonancia a 'prosa rimada' en las prosificaciones épicas cronísticas*, in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Lisboa 1993, pp. 67-72.

Morales Oliver-Laplane 1950
L. Morales Oliver - G. Laplane, *Rayonnement littéraire du thème de Saint-Jacques en Espagne et en France*, in *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, 46 (1950), pp. 224-226.

Orazi 1996
V. Orazi, *Le «Serranas» di Juan Ruiz: l'opposizione al canone della pastorella occitanica*, in *Associazione Ispanisti Italiani. Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del XVI Convegno*, Roma 1996, pp. 15-30.

Orduna 1991
G. Orduna, *Lectura del «buen amor»*, in *Incipit*, 11 (1991), pp. 11-22.

Pattison 1983
D. G. Pattison, *From Legend to Chronicle: The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography,* Oxford 1983 (Medium Aevum, 13).

Polloni 1995
D. Polloni, *Amour et clergie. Un percorso testuale da Andrea Cappellano all'Arcipreste de Hita*, Bologna 1995.

Reynal 1989
V. Reynal, *Alegría, solaz y placer. Ingredientes del «buen amor»*, in *Imago Hispaniae. Lengua, literatura, historia y fisonomía del español. Homenaje a Manuel Criado del Val*, A. Montero Herreros cur., Kassel 1989, pp. 377-392.

Rico 1967
F. Rico, *Sobre el origen de la autobiografía en el «Lba»*, in *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), pp. 301-325.

Ripoll 1969
C. Ripoll, *El planto de Pleberio: aproximación estilística*, in «*La Celestina» a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro*, New York 1969, pp. 167-187.

Roncaglia 1956
A. Roncaglia, *Il silenzio del «Roland» su sant'Iacopo: le vie dei pellegrinaggi e le vie della storia*, in *Coloquios de Roncesvalles. Agosto 1955*, Zaragoza 1956, pp. 151-171.

Salinas 1947
P. Salinas, *La primera elegía: Llanto a una alcahueta*, in *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires 1947, pp. 54-59.

Seidenspinner-Núñez 1981
D. Seidenspinner-Núñez, *The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the «Lba»*, Berkekey 1981.

Sharrer 1992
H. L. Sharrer, *The Spanish Prosifications of the «Mocedades de Carlomagno»*, in *Hispanic Medieval Studies in Honour of S. G. Armistead*, Madison 1992, pp. 273-282.

Smith 1983
C. Smith, *Epics and Chronicles: A Repley to Armistead*, in *Hispanic Review*, 51 (1983), pp. 409-428.

Sobejano 1963
G. Sobejano, *Escolios al «buen amor» de Juan Ruiz*, in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III, Madrid 1963, pp. 431-458.

Stern 1959
S. M. Stern, *A «romance» on «Galiana»*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, 36 (1959), pp. 229-231.

Varela Jácome 1965
B. Varela Jácome, *La temática jacobea en las Gestas y el Romancero*, in *Compostellanum*, 10.4 (1965), pp. 419-448.

Vázquez de Parga 1998
L. Vázquez de Parga, *Las peregrinaciones y la literatura*, in L. Vázquez de Parga - M. J. Lacarra - J. Uría Ríu cur., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, I, Pamplona 1998, pp. 84-101.

Victorio 1981
J. Victorio, *El Apóstol Santiago: épico o cronístico*, in *VIII Congreso de la Société Roncesvals (Pamplona 1981)*, Pamplona 1981, pp. 521-525.

Wardropper 1964
B. W. Wardropper, *Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition*, in *Modern Language Notes*, 79 (1964), pp. 140-152.

Wise 1980
D. O. Wise, *Reflexions of Andreas Capellanus' «De reprobatio Amoris» in Juan Ruiz, Alfonso Martínez and Fernando de Rojas*, in *Hispania*, 63 (1980), pp. 506-513.