

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Abate crapulone o cavaliere squattrinato: l'ardua scelta della dama spagnola medievale

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/140501> since

Publisher:

Edizioni Trauben

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)

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
Università degli Studi di Torino

Strumenti letterari

5

Comitato scientifico:

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

1

Destini incrociati

Intrecci e confluenze nelle culture romanze

a cura di Gabriella Bosco

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2014 Trauben editrice
via Plana, 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980452

Indice

<i>Presentazione</i>	7
ORietta ABBATI “ <i>Ut melius quicquid erit pati!</i> ”: la poesia di Ricardo Reis tra pedagogismo e desistenza	15
PIERANGELA ADINOLFI France, Espagne et Italie: Gérard de Nerval entre rêve et réalité	29
GABRIELLA BOSCO Voltaire lecteur du Tasse. Oubien: la célèbre histoire de la tête épique	43
PAOLA CALEF Il marchese di Santillana lettore della <i>Commedia</i>	57
ANTÓNIO FOURNIER <i>Que me quereis perpétuas saudades</i> : uma cadeia poética aberta	71
PABLO LOMBÓ Tradiciones entrelazadas en la obra de Luis Cernuda; del mito a la poesía y viceversa	87
MARIA ISABELLA MININNI <i>Juego y teoría del duende</i> di Federico García Lorca nelle traduzioni italiane: contesto culturale e intraducibilità	101
ALESSANDRO OBINU <i>Sucio y de alguna manera ligeramente aturdido</i> . Leopoldo María Panero y la práctica de la intertextualidad	117

VERONICA ORAZI Abate crapulone o cavaliere squattrinato: l'ardua scelta della dama spagnola medievale	125
ELISABETTA PALTRINIERI “Perdix diabolus” e “Perdix credulus”: il simbolismo della pernice dall'esegesi cristiana al <i>Libro de los gatos</i> (con un'appendice di Don Juan Manuel)	143
MONICA PAVESIO La ricezione secentesca francese del tema del finto astrologo	165
MATTEO REI Lo splendore e la morte: la configurazione letteraria di Goa in Guido Gozzano, Tomás Ribeiro e Alberto Osório de Castro	181
LAURA RESCIA “Interpretare li paroli” o “profondare ne' sentimenti”? A proposito di una traduzione francese settecentesca dello <i>Spaccio de la bestia trionfante</i> di Giordano Bruno	197
G. MATTEO ROCCATI Les traductions françaises savantes au XVe siècle	211

ABATE CRAPULONE O CAVALIERE SQUATTRINATO: L'ARDUA SCELTA DELLA DAMA SPAGNOLA MEDIEVALE

Veronica Orazi

*Elena y María*¹ è la testimonianza medievale più datata del contrasto sul chierico e il cavaliere, sviluppatosi nel XII-XIII sec. in ambito mediolatino e volgare².

Come nelle altre attestazioni del contrasto, anche nel poemetto spagnolo tardo duecentesco³ le protagoniste discutono su quale dei due sog-

¹ Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, “*Elena y María*” (*disputa del clérigo y el caballero*). *Poesía leonesa inédita del siglo XIII*, in “*Revista de Filología Española*”, I (1914), pp. 52-96, ristampa in ID., *Textos medievales españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 119-160; ID., *Tres poetas primitivos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, pp. 11-46; M. DI PINTO, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale* (“*Razón de amor*” e “*Elena y María*”), Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1959, pp. 129-152; *Razón de amor. Tre contrasti spagnoli medievali*, a cura di M. Ciceri, Parma, Pratiche, 1995, pp. 107-137.

² Cfr. H. WALTHER, *Das Streuigedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Hildesheim, Olms, 1984; P.G. SCHMIDT, I “*Conflictus*”, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 157-169; P. STOTZ, “*Conflictus*”: *Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale*, in *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle origini*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 165-187; E. FRANCHINI, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001; sul tema specifico vid. E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1913, pp. 189-303; M. DI PINTO, *Due contrasti*, cit., pp. 77-105; J. FRAPPIER, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle*, in “*Cahiers de Culture Médiévale*”, II (1959), pp. 135-156; V. RUSSO, *Cavalliers e clerics*, in “*Filologia Romanza*”, VI (1959), pp. 305-332; G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in “*Romanistisches Jahrbuch*”, XV (1964), pp. 51-84; C. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen-Age*, Genève, Slatkine Reprints, 1974; V. ORAZI, *Riflessi di simbologia biblica nella “literatura de debate” spagnola medievale (sec. XIII)*, in AA.VV., *La Scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, a cura di F. Stella, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 359-391; T. ZOTZ, *El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas*, in *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, Siglo XXI, 2006, pp. 165-220, specie pp. 210-220, (*El caballero, la dama y el clérigo: encuentros cortesanos*).

getti sia più degno d'amore, dimostrando come le versioni superstiti passino dalla dimensione cortese a un'atmosfera realistica e popolare, spia del cambiamento del pubblico destinatario, cui va imputato il mutamento di tono e prospettiva. Tra le testimonianze più antiche figurano l'*Altercatio Phillidis et Florae*⁴ (PhF), di matrice cortese; il *carmen buranum* n° 82⁵ (cb82), *Frigus hinc est horridum*⁶, di ascendenza goliardica; il *Romaricimontis Concilium* (RC, XII sec.)⁷; il piccardo *Jugement d'Amour* (JA; XII-XIII sec.).

³ Acefalo, acaudato e lacunoso, in *pareados* anisosillabici rimati o assonanzati, con una preponderanza di ottosillabi (cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Elena y María”, cit., pp. 93-96.), contenuto in un quadernetto cartaceo di 25 cc., di misura e forma irregolare, di fattura semplice, tarlato e coi bordi consunti. Le misure oscillano tra 63x65 e 50x55 mm. e per questo R. Menéndez Pidal ipotizzò che fosse stato costituito con avanzi di carta (cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Elena y María”, cit., p. 52). Funge da coperta un diploma del XIV sec., epoca cui risalirebbe anche la scrittura. I versi sono trascritti di seguito e il dettato, secondo l'unico testimone noto, mostra la trasposizione dei versi compresi nelle cc. 13v-18r, che devono essere collocati alla fine, cioè dopo la c. 25v. Secondo R. MENÉNDEZ PIDAL, “Elena y María”, cit., p. 53, la trasposizione era presente già nel modello del piccolo codice. La datazione si deve a R. MENÉNDEZ PIDAL, “Elena y María”, cit., p. 78, con studio linguistico alle pp. 78-85 e glossario alle pp. 85-90; dal confronto della lingua del testo con il *Poema de Alfonso XI* lo studioso ipotizzò che l'autore del contrasto fosse leonese. La precisazione della data di composizione (1280) compare in R. MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poetas*, cit., p. 16, dove si ribadisce l'origine leonese dell'autore anonimo.

⁴ Pubblicata da Docen nel 1806; F. d'Aretin nei *Beiträge zur Geschichte und Literatur*, 7, 1806; in *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Map*, a cura di T. Wright, London, J. Bower Nichols, 1841, pp. 258-267; da B. Hauréau nelle *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale*, Paris, s.e., 1893, vol. VI, pp. 278 e ss.; da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 107-121; in *Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers*, a cura di A. Hilka e O. Schumann, Heidelberg, Carl Winter, 1941, vol. I: *Text*, 2: *Die Liebeslieder*, pp. 94-119. Cfr. M. DI PINTO, *Due contrasti*, cit., pp. 87-88; G. HUET, *Sur l'origine du poème de Phyllide et Flora*, in “Romania”, XXII (1901), pp. 536-541.

⁵ In *Carmina Burana*, cit., vol. I: *Text*, 2: *Die Liebeslieder*, pp. 64-66.

⁶ Cfr. quanto affermato dalla *doncela* nella *Razón de amor*: “por que eres escolar / quis quiere te devría más amar; / nunca odí de homne deçir / que tanta bona manera ovo en sí”; più oltre, riferendosi all'amato, dichiara: “es clérygo e non cavaleiro / sabe mui<t>o de trovar, / de leyer e de cantar”; cfr. *Razón de amor...*, cit., vv. 82-85, 111-113. Si ricordi anche quanto affermava Guglielmo IX in uno dei suoi *vers*: “Donna non fai pechat mortal / qe ama cavalier leal; / mas s'ama monge o clergal / non es raizo: / per dreg la deuri' hom cremar ab un tezo”; ed. a cura di M. Eusebi, Roma, Carocci, 2006, pp. 41-42. G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., p. 52, sostiene che l'*Altercatio* è la fonte d'ispirazione del *Concilium* e del *carmen buranum* n° 82.

⁷ Pubblicata da G. Waitz in “Zeitschrift für deutsches Altertum”, VII (1849), pp. 160-167; W. MEYER, *Das Liebesconcil in Remiremont*, in *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissen-*

Le derivazioni successive ampliano il dialogo tra le due donne a scapito delle altre parti, come accade nel poema *Hueline et Aiglantine*⁹ (HA; primi del XIII sec.), dove l'introduzione è ridotta a sedici versi. Il tono si fa satirico e il chierico è un sacerdote, mentre il cavaliere è un diseredato (così già in *PbF* e *JA*), tratti realistici che culmineranno in *Elena y María* (*Elena*). Ormai il tema è connotato in senso concreto e si è allontanato dall'originaria componente colta, come confermano sia i due poemetti anglo-normanni *Blancheflour et Florence* (BF) e *Melior et Ydoine*¹⁰ (MY) sia la versione franco-italiana *Blancheflor et Florenssa*¹¹ (BFita), marcatamente satirica. Anche qui i chierici sono sacerdoti, il cui amore disonora l'amica¹², l'idealismo di un tempo è scomparso, della primitiva contestura raffinata non vi è più traccia e la contesa sui pregi e i difetti delle due figure cede il passo alla satira di costume¹³.

Allo stesso modo, il contrasto spagnolo si mostra ostile a entrambi i contendenti, riflesso dell'atteggiamento del pubblico borghese cui era rivolto, critico sia nei confronti del chierico incolto e accusato di concubaggio, sia del cavaliere squattrinato e spaccone¹⁴. Anche in questo caso l'ideale cortese che pervadeva le composizioni più antiche, l'artificiosità

schaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 1914, fasc. 1; *Das Streitgedicht*, cit., pp. 216-218; C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 93-100.

⁸ Noto anche con il titolo *Florence et Blancheflor*. Il *Jugement* fu pubblicato da Barbazan e Méon nei *Fabliaux et contes des poètes français des XII, XIII et XIV siècles*, Paris, s.e., 1808, t. IV; da E. FARAL, *Recherches*, cit., pp. 251-269; da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 122-156.

⁹ Pubblicato da D.M. Méon nel *Nouveau Recueil de fabliaux et contes inédits*, Paris, s.e., 1823, vol. I, pp. 353-363; poi da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 157-167.

¹⁰ Entrambi pubblicati da P. Meyer in "Romania", XXIX (1908); e da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 167-183 e 183-196. Nel primo dei poemetti la vittoria è accordata al cavaliere, contrariamente a quanto accade in genere.

¹¹ Cfr. G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., pp. 65-77.

¹² *Ivi*, pp. 71-72.

¹³ G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., p. 84, allude ad altre tre attestazioni in cui è possibile cogliere il riflesso del tema ridotto a motivo topico e dunque irrigidito ormai nella cristallizzazione letteraria: il *Fablel dou dieu d'amour*, *Vénus la déesse d'amour* e *Flamenca*; proprio per l'allontanamento dalla struttura originaria del contrasto, di cui conservano solo una debole traccia, queste opere non verranno prese in esame.

¹⁴ G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., p. 83. Secondo Reilly l'anonimo autore del dibattito difenderebbe *María*, l'amica del 'chierico', cfr. K.C. REILLY, *The Conclusion of "Elena y María" a Reconsideration*, in "Kentucky Romance Quarterly", XXX (1983), pp. 251-262; contrario all'ipotesi J. PERIVOLARIS, *Further Observations on the Conclusion of "Elena y María"*, in "La Corónica", XXII, 2 (1994), pp. 118-122.

retorica e la ricercatezza formale sono svaniti, il tono è popolare e l'alterco tra le fanciulle aderisce alla quotidianità vissuta.

Questo è quanto affiora da un primo approccio alle opere analizzate. Un esame più approfondito, però, consente di individuare i mutamenti che hanno interessato il contrasto nel corso di un secolo e mezzo, riportarne alla luce la struttura condivisa e la specifica articolazione delle singole attestazioni (nove testi, per un totale di 3.358 vv.), recuperando la grammatica compositiva del tema e identificando i rapporti tra i poemetti superstiti.

È opportuno in primo luogo isolare le sequenze costitutive del contrasto, sviluppate da ciascuna versione in modo differente, attraverso l'amplificazione o la sintesi, per adattare sia alla sensibilità e ai codici culturali dell'epoca e dell'autore sia alle finalità dell'opera. L'analisi dei testi e il loro raffronto svelano il processo evolutivo della struttura narratologica del *debate*, sottolineando le peculiarità di ogni attestazione, dell'ambito culturale che l'ha prodotta e delle circostanze storiche e socio-culturali da cui ha avuto origine. Questa prospettiva privilegiata consentirà di interpretare con maggiore lucidità l'ultima espressione del contrasto, appunto il poemetto spagnolo *Elena y María*, grazie ai dati apportati dallo studio strutturale e formale della tradizione precedente.

Così, dall'indagine narratologica delle attestazioni superstiti emerge lo schema strutturale soggiacente ai testi, composto da alcuni tratti costitutivi, articolati in una serie di micro-sequenze di estensione variabile, che si potrebbero schematizzare come segue, indicando tra parentesi tonde sia le parti accessorie, cioè non sempre e necessariamente presenti nelle testimonianze pervenuteci, sia la composizione specifica di ogni tratto rilevato:

(attacco giullaresco) + cornice (*topos* primaverile + *locus amoenus*) + 1^a parentesi descrittiva (fanciulle, ambientazione, pene d'amore) + contrasto (elogio > elogio + denigrazione) + 2^a parentesi descrittiva (fanciulle, cavalcature, corte/palazzo/paradiso d'Amore) + giudizio esterno + (duello) + verdetto

Purtroppo *Elena* è acefalo, come ricordato; tuttavia l'analisi dell'esordio delle altre opere costituisce una fase strategica e imprescindibile dell'indagine, perché consente di recuperare dati preziosi per lo studio del contrasto e della sua evoluzione nel tempo: come è noto, infatti, nell'esordio

si concentrano alcuni elementi chiave per l'inquadramento degli aspetti caratteristici dei diversi momenti di sviluppo del tema¹⁵.

L'attacco giullaresco

Solo tre attestazioni presentano un attacco di tipo giullaresco: *JA* (vv. 1-14) e l'adattamento franco-italiano *BFita* (vv. 1-22, che amplifica il passo), indirizzati ai chierici e ai cavalieri, i soli in grado di apprezzare il componimento; poi l'anglo-normanno *MY* (vv. 1-12, con l'invito a viaggiare per vivere avventure e conoscere popoli diversi), in cui l'autore anonimo narra un'esperienza personale riferita in terza persona, come avviene anche nella prima versione anglo-normanna *BF* (vv. 1-2).

La cornice

Di solito l'esordio presenta il tratteggio della cornice, con il *topos* primaverile (e una connotazione temporale), la descrizione del *locus amoenus* in cui ha luogo il contrasto e alcuni elementi accessori che variano da testo a testo.

Ciò si rileva in *PbF* (la scena si svolge all'alba, in primavera, quando i prati sono in fiore: vv. 1-3), in *RC* (in primavera, nel mese di aprile: v. 1), in *cb82* (con l'arrivo della primavera, quando sbocciano i fiori: vv. 1-6, 11-16), in *JA* (in una mattina di maggio: v. 15), in *HA* (a maggio, tra prati verdeggianti: vv. 1-2), in *BF* (tra prati fioriti e profumanti, vv. 3-6, col riferimento ai poteri taumaturgici della rugiada all'alba, vv. 7-12, che segna il grado massimo di dilatazione), in *MY* (una mattina di maggio, tra i fiori appena sbocciati: vv. 13-15), in *BFita* (al mattino: v. 23).

Il *locus amoenus* che fa da sfondo alla contesa è descritto in modo vario: in *PbF* le due sorelle passeggiano in un prato (vv. 4-8); in *cb82* si trovano tra colline fiorite, canti di uccelli, in un panorama ridente (vv. 21-26, 31-32); in *JA* si recano in un giardino per dilettersi (vv. 16-17); così anche in *HA* (vv. 3-4; vi sono un pino e una fonte, da cui scaturisce un ruscello, dove le due giovani si lavano vv. 7-10) e in *BFita* (vv. 24-28). In *BF* invece

¹⁵ Per il testo di *PbF*, del *RC*, del *JA*, di *HA*, di *BF* e di *MY* si cita dall'ed. in C. OULMONT, *Les débats*, cit.; per il testo di *cb82* da *Carmina Burana...*, cit., vol. I, 2. *Die Liebeslieder*, pp. 64-66; per il testo dell'adattamento franco-italiano *BFita* dall'ed. in E. FARAL, *Recherches*, cit.; infine per il testo di *Elena* dall'ed. in *Razón de amor*, cit.

è il poeta a entrare nel verziere (vv. 13-15); poi il poemetto anglo-normanno apre una parentesi prolissa, quasi un repertorio (vv. 16-92), che trasforma il testo in un collettore di elementi che fanno del giardino un luogo idilliaco¹⁶. Viene così descritto lo spazio ideale che fa da sfondo alle vicende narrate e l'analisi dell'esordio dei testi finisce per smentire l'ipotesi secondo cui le versioni volgari contrarrebbero le parti descrittive o di cornice, per insistere sostanzialmente sul dialogo tra le due fanciulle.

Solo due testi presentano tratti peculiari in questo punto: in *MY* l'autore si addentra nel bosco¹⁷ e udendo delle dame cantare (vv. 41-48) si avvicina al giardino per ascoltarne la conversazione (vv. 49-52); mentre un discorso a parte merita *RC*, dove manca l'ambientazione usuale e la scena si svolge in un monastero¹⁸: indicate le partecipanti all'assemblea¹⁹, che dovranno pronunciarsi seguendo i dettami della precettistica oviadiana²⁰, le monache sono convocate mentre si intonano canti d'amore (vv. 29-35) e il poemetto mediolatino, dopo l'esordio primaverile che lo accomuna alle altre attestazioni, si discosta dalla grammatica compositiva del tema, per seguire uno sviluppo indipendente sino alla prima descrizione.

Prima parentesi descrittiva

Le protagoniste

La struttura narratologica del tema mostra in questo punto una dilatazione, cioè una parentesi descrittiva che introduce le due protagoniste (omessa in *cb82* e *MY*). *RC* descrive la religiosa che presiede il conclave, di cui si esaltano le doti e si descrive l'abbigliamento (vv. 38-45). Anche in *PbF* si accenna alla bellezza delle due fanciulle (vv. 9-14) e alla loro rispettiva passione per il chierico e per il cavaliere (vv. 15-20), con un'anti-

¹⁶ Vi sono strumenti musicali che producono una melodia armoniosa (vv. 16-33), una sorgente che si divide in quattro ruscelli (vv. 34-36), pietre preziose dai prodigiosi poteri taumatrugici (vv. 37-51), alberi (vv. 52-72), un'incredibile varietà di volatili (vv. 73-92).

¹⁷ Egli cavalca (vv. 16-18), ode il canto degli uccelli del bosco (vv. 19-20); la giornata è tersa (v. 21), mentre ricorda le avventure che ha vissuto penetra nel fitto del bosco (vv. 22-29), finché non sa più dove si trova ma scorge un maniero bellissimo (vv. 30-40).

¹⁸ Ai vv. 2-14 sono descritte le modalità di svolgimento del concilio.

¹⁹ Solo le sorelle più giovani (vv. 15-19), mentre saranno escluse le monache attempate (vv. 20-22).

²⁰ Sotto la guida di una consorella, da tutte considerata edottissima in materia (vv. 23-28).

cipazione del motivo della disputa. *JA* insiste sull'alto rango delle giovani, simili per ceto e raffinatezza, di cui si descrivono nel dettaglio le vesti (vv. 18-32). In *HA* l'autore anonimo si limita a rivelare il nome delle due sorelle (vv. 5-6); mentre in *BF* oltre al nome se ne ricordano il nobile lignaggio e la giovane età (vv. 99-105). Infine *BFita* conferma la sua derivazione diretta da *JA* nella descrizione delle vesti delle fanciulle (vv. 29-42), presentando come la sua fonte la massima dilatazione di questo tratto.

Il luogo

Segue una nuova descrizione del luogo, più sintetica rispetto a quella del *locus amoenus* esordiale, in *PbF* (vv. 21-28: allusione alla brezza leggera, ai prati verdeggianti, a un fiume, a un pino), *JA* (vv. 33-36: il giardino, la valle, il ruscello, il prato), *BF* (vv. 93-96) e *BF* (vv. 43-46).

Gli effetti dell'innamoramento

Subito dopo, si accenna agli effetti della passione amorosa sull'animo delle fanciulle e alle pene d'amore che le due protagoniste si confidano (in modo più esteso in *PbF*, vv. 31-43; in maniera più concisa in *JA*, vv. 37-38; in *HA*, vv. 11-12; e in *BF*, vv. 97-98).

Il contrasto

Ha inizio quindi il contrasto vero e proprio. In *RC* e in *cb82* si tratta del raffronto tra i due tipi, sbilanciato a favore dei chierici. In *PbF* la disputa si articola invece in cinque scambi di battute (vv. 44-164), che diventano due in *JA* (vv. 91-146) e si riducono a uno in *HA* (precedono due brevi interventi interlocutori; vv. 17-18) e in *BF* (vv. 157-234). Tra i testi più tardi, *MY* presenta quattro scambi di battute (dopo l'intervento di due dame sconosciute; vv. 81-244), *BFita* tre (vv. 85-206) ed *Elena* quattro (ma essendo il testo acaudato manca l'ultima risposta; vv. 1-282, 349-402). Dunque, il dialogo tra le donne viene sviluppato maggiormente in *PbF*, *MY* ed *Elena*. Al di là dello spazio variabile che ogni attestazione concede al discorso diretto, però, si assiste all'evoluzione dell'immagine dei due antagonisti, rilevabile attraverso il raffronto testuale che consente di sottolinearne le sfumature anche tenui e la progressiva variazione di prospettiva, riflesso di una realtà a sua volta variegata e cangiante.

Il chierico

In *RC* il chierico è lodato per le sue doti morali (vv. 66-74²¹, 85-90, 137-140, 144-145, 190-191), ma già in *cb82* al contrasto vero e proprio si sostituisce un ritornello autocelebrativo (vv. 7-10, 17-20, 27-30, 37-40, 47-50, 57-60, 67-70), che ne ribadisce la perizia amatoria²², su cui si insiste nel raffronto tra i due sviluppato da *Thymus* e *Lapatium* (vv. 41-46, 51-56, 61-66). In *PbF* invece se ne esalta la posizione sociale (vv. 145-152) e l'agiatezza (possiede pietre preziose, dispone di bevande, miele, olioli!), la cui descrizione riamanda per la prima volta ad aspetti materiali (egli però è ancora un uomo di lettere che celebra l'amica nelle sue composizioni: vv. 159-160). I testi volgari ritornano sulle doti morali: la cortesia (*JA*, vv. 91-106, 141-143; *HA*, vv. 25-28; *BF*, *BFita*, vv. 85-98), la cultura (*JA*; *BF*, vv. 157-168), l'avvenenza (*JA*; *BFita*, vv. 112-124, 117-118), la bontà (*JA*), l'abilità come amante (*HA*), la lealtà (*MY*, vv. 233-237), la dolcezza, la perfezione (*MY*, vv. 109-118), la generosità – e l'agiatezza – (*MY*, vv. 168-174; *HA*, vv. 174-187; *BFita* vv. 183-192, 197-202). Tuttavia questi elogi, almeno da una certa altezza, vengono strumentalizzati a fini parodici (in *HA* secondo i modi del coevo romanzo cortese oitanico). In *Elena* di questo genere di caratteristiche permane un vago accenno alla misurata (vv. 47-48) e all'eloquio forbito del chierico, che per il resto è ricco e possiede vesti, cavalli, denaro (vv. 33-44), oro, argento, ma anche grano e vino, non gioca e non sperpera (vv. 1-6), non soffre la fame né il freddo, è generoso (vv. 171-94) e gode di una posizione sociale invidiabile (vv. 265-78). Il poemetto spagnolo, tra le attestazioni volgari più realistiche, esalta fino alle estreme conseguenze il dato concreto, che scandisce il dialogo tra le due sorelle.

Tutto ciò è confermato dal ritratto in negativo del chierico: se esso manca in *RC* e in *cb82*, in *PbF* si trova un'accenno di quanto *Elena* affermerà in modo netto: egli si rimpinza (vv. 63-66) e passa la vita nell'ozio (v. 119), la tonsura e l'abito ne fanno una figura tetra (vv. 111-116); tratti ripresi in altre versioni volgari, in cui l'irriverenza e l'auto-ironia di *PbF*, prive di quel retroterra culturale, cederanno il passo a un'espressività dura

²¹ Egli è affabile, amabile, cortese, misurato, fedele, esperto nell'arte d'amare, generoso (vv. 66-74); il suo amore è perfetto, privo di vizi (vv. 85-90); è buono, canta l'amica nei suoi versi (vv. 137-140); possiede un'infinita dolcezza e non può esservi piacere maggiore dell'esserne l'amante (vv. 144-145), poiché è leale e fidato (vv. 190-191).

²² Nel ritornello autocelebrativo (vv. 7-10, 17-20, 27-30, 37-40, 47-50, 57-60, 67-70).

e persino violenta nelle ultime derivazioni. Così accade in *BF* e *MY*, dove il chierico viene definito incostante e leggero; mentre altrove si insiste sulla sua avidità (*HA*, vv. 53-60, 87-94), sul suo amore infamante (*HA*, vv. 95-96, 120; *MY*, vv. 221-232) e persino su aspetti bassi (in *BF* è un folle, briccone, sporco, un *pork*, vv. 171-186; in *MY* è unto e sciocco, con una reminiscenza colta: incostante e leggero, non sa parlare d'amore, vv. 127-130). In tutti i testi volgari, poi, lo si accusa di non fare altro che pregare (*JA*, vv. 111-112; *MY*, vv. 159-166; *BFita*, vv. 145-150). *Elena* insiste anche in questo caso sugli aspetti materiali del suo corrompimento, ribadendone l'ingordigia, l'apatia (vv. 27-28), l'aspetto ripugnante e le miserie morali: l'avarizia (vv. 361-364), l'incapacità di distinguere tra bene e male (vv. 102-117), l'illecito concubinaggio (vv. 203-212, 213-220). Il quadro che ne deriva non è più espressione dalla volontà caricaturale, ma della satira di costume graffiante, che lascia poco spazio al riso, per esprimere una condanna netta.

Fra i testi più tardi, una delle due redazioni anglo-normanne si rivela particolarmente interessante: come accade per la cornice, che assume il *topos* primaverile e il *locus amoenus*, la fisionomia di *BF* è peculiare e si profila come repertorio di variabili compositive, senza però elaborare il materiale assunto ma affastellandolo, conservando gli elementi colti della tradizione, per poi prorompere nel contrasto in una serie di immagini basse e grottesche, sconfinanti spesso nell'insulto.

Sebbene tutti gli antecedenti di *Elena* facciano riferimento alla cortesia del chierico e alla nobiltà del suo amore, il contesto in cui questi aspetti sono inseriti e il tono con cui vengono descritti connotano il dettato in modo di volta in volta diverso. Come si è visto, in origine il chierico è un uomo di lettere, colto e cortese, formatosi sui classici e sulla Scrittura (riferimenti a Ovidio in *RC* e alla produzione bucolica in *PhF*, riflessi della simbologia biblica nella descrizione del *locus amoenus* e del palazzo d'Amore) nelle scuole dei monasteri e cattedrali prima e nelle università poi, per quanto egli potesse essere un goliardo, un *clericus vagans*. Da questa dimensione si passa a una realtà diversa e il personaggio muta, sulla spinta di istanze provenienti da un contesto nuovo, quello della borghesia in ascesa che chiedeva la rappresentazione dei propri ideali e per la quale la componente originaria di idealismo cortese non ha più alcun senso. Dall'autocelebrazione assoluta di *RC* si passa al raffronto divertito e ammiccante di *PhF*, in cui il chierico è ancora un uomo di lettere, che canta nei suoi versi l'amica. Più tardi, l'imporsi dell'elemento satirico implicherà

il riferimento parodico alla cortesia e alla cultura del chierico, di cui si enfatizzeranno le pecche in termini prima ironici, poi sarcastici e infine crudamente satirici. Tutto ciò finisce per enfatizzare i toni realistici dell'accusa, profilando una figura che ha perso la sua elevatezza culturale e persino morale.

Il cavaliere

Il cavaliere per contro è sempre valoroso (*RC*, vv. 110-113; *PbF*, v. 120; *JA*, vv. 116-118; *HA*, vv. 63-79; *BF*, v. 187; *MY*, vv. 65-66, 150-151; *BFita*, vv. 127-138; *cb82*, vv. 43-56, in cui è anche bello e galante); e oltre a ribadirne l'avvenenza (*PbF*, vv. 117-118; *JA*, v. 115; *BF*, v. 191) se ne sottolinea la generosità (*PbF*, vv. 67-76; *HA*, vv. 80-84; *BF*, vv. 199-201; *MY*, vv. 153-157; *BFita*, vv. 139-142) sempre più concreta, come dimostra l'elenco dei doni di cui fa omaggio all'amica. Nella sua descrizione appaiono alcuni tratti colti: la cortesia (*JA*, v. 115 e *MY*, vv. 67-68), la lealtà (*MY*, vv. 89-90) la dolcezza (*MY*, vv. 119-22), il prestigio sociale (*JA*, vv. 119-121; *BF*, v. 188; *MY*, vv. 87, 148), sebbene questi aspetti siano venati sempre più spesso di umorismo, in stridente contrasto con la deprecazione delle sue mancanze. Infatti in *RC* (vv. 80-84, 91-93, 152-157, 179-182) e *cb82* (vv. 34-36) egli viene descritto come un essere detestabile, un traditore incapace di amare, mentre in *PbF* (vv. 101-116, 136, 139, 140-144) è un diseredato costretto a cercare denaro in prestito per poter partecipare ai tornei; questa visione si ispessisce nelle successive derivazioni romanze, dove si dice che è costretto a impegnare ogni suo avere (*JA*, vv. 133-137; *HA*, vv. 119-173; *MY*, vv. 217-225; *BFita*, vv. 153-182) e si ricordano le ferite e le percosse riportate nelle giostre, che l'amica è costretta a curare (*BF*, vv. 229-234 e *MY*, vv. 182-205).

Elena, nel delineare il profilo di questo personaggio, ripropone i tratti aggressivi e veementi impiegati per il suo antagonista. La dimensione realistica, derivata dall'intento parodico che si rafforza con il cambiamento del pubblico, è esasperata nel poemetto, che esalta il valore del cavaliere (vv. 20-22, 25-26: piacente, attorniato da scudieri, cavalli, astori, abbigliato con vesti pregiate), la vita splendida che conduce a corte e la generosità nei confronti dell'amica cui dona abiti preziosi (vv. 70-98). In realtà, si dice subito dopo, egli è un miserabile che soffre la fame e il freddo, è povero in canna e non può permettersi doni per l'amata (vv. 49-68): magari finirà per rubare, lo prenderanno e lo impiccheranno (vv. 126-170). Come se non bastasse è dedito al gioco e dilapida quanto possiede, im-

pegnando persino il cavallo con i finimenti, le armi e gli abiti; infine l'autore anonimo rincara la dose accusandolo di combattere contro voglia (vv. 227-242). Non vi è alcun dubbio: la condanna del cavaliere è netta e decisa e la sua descrizione tratteggia il profilo di un diseredato che vive senza decoro né regole e soprattutto senza quell'agiatezza tanto importante per il ceto destinatario.

La tradizione testuale condivide molti elementi della descrizione di questa figura: in origine (in *RC* p.e.) gli vengono imputate pecche morali, mentre in seguito (già in *PbF*) lo si accusa di essere povero e sempre in cerca di qualcuno che gli presti denaro; tuttavia a quest'altezza il biasimo nei suoi confronti rimanda ancora alla mancanza di integrità morale, più che agli aspetti materiali. La svolta avverrà nei testi volgari, sorretti dall'attenzione per i tratti concreti, connessi con la vita quotidiana. In queste attestazioni infatti la nuova spinta ideologica si sovrappone all'eredità ormai in declino della componente cortese. Nei due poemetti anglo-normanni, ad esempio, si assiste all'irruzione del registro basso e persino del turpiloquio nel dialogo tra le due donne e il contrasto spagnolo esalta ulteriormente questo aspetto, prescindendo da ogni elemento riconducibile all'ambito della cortesia, ormai volatilizzatasi. *Elena* esaspera l'elemento realistico elencando oggetti, vesti e beni posseduti, sia dal chierico che dal cavaliere: di fatto il denaro e ciò che esso consente di acquisire assumono una posizione centrale, mentre per contro la mancanza di possibilità economiche priva i due dei beni più necessari, non degli abiti preziosi, degli oggetti pregiati, ma dell'indispensabile, mettendone a repentaglio persino la sussistenza. Allo stesso modo l'agiatezza si traduce nella possibilità di evitare la fame e il freddo e di disporre di una dimora calda e accogliente.

Sin dal primo approccio al testo antico-spagnolo, però, si coglie una differenza sensibile rispetto al resto della tradizione. La maggior parte delle attestazioni mantengono l'eredità colta, alludendo a cortesia, bellezza e bontà, sia pure come manifestazione puramente formale, via via impoverita e privata del suo significato originario sull'impulso della spinta parodica. Le testimonianze più sbilanciate verso il registro popolare (come le redazioni anglo-normanne, specie *BF*), pur presentando immagini ed espressioni forti, non annullano la componente erudita, spia dell'origine clericale del tema, ancora evidente nell'ambientazione e nella descrizione delle due protagoniste o della corte d'Amore. In *Elena* invece il dettaglio realistico pervade il testo, le parti descrittive si contraggono per la-

sciare spazio al bisticcio acceso tra le due donne. I pregi attribuiti ai due contendenti sono concreti, i difetti turpi e moralmente esecrabili e tratteggiati in tutta la loro bassezza. Come per il ritratto del chierico, il fulcro della descrizione è il realismo della satira di costume, che va oltre la parodia realizzata altrove nella commistione burlesca di tratti elevati e quotidianità vissuta. In entrambi i casi si insiste sui beni materiali, non più impiegati come omaggio cortese, ma segno dell'attaccamento fomentato dall'interesse. Le due figure sono ugualmente corrotte, sia in senso morale, come sottolinea l'accusa infamante di concubinage e il riferimento al vizio del gioco; sia in senso materiale, come dimostra la denuncia dell'avidità e dell'attaccamento agli oggetti più comuni da un lato e dell'indigenza e della costante ricerca di denaro dall'altro. Così, *Elena* finisce per staccarsi in modo deciso dal resto della tradizione, esaltando alcuni tratti preesistenti e attestandone altri inediti, secondo una connotazione specifica, imputabile alla dimensione storica da cui il poemetto si è originato.

A questo punto le protagoniste, non riuscendo ad accordarsi, decidono di chiedere un giudizio esterno e di appellarsi al dio Amore (o a un re, come in *Elena*) e dunque si mettono in cammino per recarsi da chi dirimerà la questione con autorevolezza indiscussa.

Seconda parentesi descrittiva

Si apre dunque una seconda parentesi descrittiva, eccetto in tre casi: in *RC*, dove è emessa subito la sentenza, che prevede il bando per le amanti dei cavalieri, il cui amore viene giudicato infamante (vv. 166-185, 195-234); in *cb82*, dove alla breve descrizione dei tratti caratteristici delle due figure segue l'invito ad amare i chierici (vv. 61-66); e in *MY*, che passa direttamente alla singolar tenzone tra due campioni.

Le fanciulle

La seconda descrizione si incentra sulle fanciulle, sul loro aspetto, sulle vesti (*PbF*, vv. 173-175, 229-232; *JA*, vv. 159-174; *HA*, vv. 244-249, 252-255; *BF*, vv. 248-261, 266-267; *BFita*, vv. 259-268, 273-276);

Le cavalcature

sulle cavalcature che montano (*PbF*, vv. 176-228; *JA*, vv. 175-194; *HA*, vv. 214-243, 250-251; *BF*, vv. 262-265; *BFita*, vv. 281-312, 317-342);

Il paradiso/palazzo/castello d'Amore (del re)

sul paradiso/palazzo/castello d'Amore (dello stesso Cupido in *PbF*, vv. 237-292²³; *JA*, vv. 195-212; *HA*, vv. 294-326; *BF*, vv. 271-306; *BFita*, vv. 411-418, 443-452). In *HA* due boscaioli conducono le donne al cospetto del dio (vv. 327-330), ma essendo il testo acaudato, si ignora l'esito della contesa. A parte la presenza dei boscaioli, frutto di una rielaborazione accessoria, la struttura narratologica del testo aderisce alla grammatica compositiva del tema: le frequenti descrizioni e il tono rimandano al retaggio cortese, già evolutosi in senso concreto rispetto ai testi mediolatini, in cui predominavano gli spunti elevati. *Elena* invece introduce in questo punto una breve descrizione della corte del re Oriol (dove vi si canta d'amore, si ignora il timore della morte, rispettivamente relitto cortese e riflesso biblico della Gerusalemme celeste vv. 289-300), cui segue l'elenco dei cortigiani (vv. 301-315: anche qui uccelli), interrotto da una lacuna; il poemetto riprende alla fine di una battuta di María, in cui la giovane insiste nella difesa dell'amico (vv. 317-321), come fa anche la sorella (vv. 321-333), ma un'altra lacuna ne tronca l'intervento.

Il giudizio esterno

Il dio Amore – o un re (come nel poemetto spagnolo) – acconsente a risolvere la contesa; in *Elena* le due protagoniste rivolgono un saluto al re Oriol, che accetta di dirimere la questione (vv. 337-346); Elena quindi pone il quesito al sovrano (vv. 347-402) e qui il frammento, acaudato, lascia la vicenda in sospeso.

Il duello

In alcune versioni il pronunciamento finale è preceduto dal duello tra due campioni (eletti tra gli uccelli della corte del dio), come avviene in *JA* (vv. 324-405), che per la frequenza e il tono delle descrizioni e per l'epilogo conserva ancora una vena cortese sebbene percorsa da spunti realistici, in *BF* (vv. 355-414) e *MY* (vv. 277-290, 339-388), dai toni satirici e popolari, nonostante siano presenti tratti descrittivi non esenti dal ricordo – indebolito – di una certa elevatezza formale e concettuale.

²³ Vi sono musica di strumenti, cori di vergini e fanciulli, canto di uccelli, aromi soavi, ninfe e fauni.

Il verdetto

In *PbF* il dio Amore sancisce la vittoria del chierico (vv. 293-316); il tratto più appariscente del testo è la frequenza e l'estensione delle descrizioni, che rivelano un retroterra colto, erede della tradizione clericale formatasi sui classici e sulla Scrittura; il tono è elevato e l'atmosfera evocata idilliaca. Al contrario, in tutte le attestazioni volgari il dio è circondato da una corte di volatili (*JA*, vv. 246-323²⁴; *BF*, vv. 340-354; *MY*; *Elena*, ecc.). In *BFita* (dove gli uccelli-cortigiani cantano d'amore e di cortesia, vv. 361-384²⁵, come anche in *Elena*) viene ribadita la posizione delle due sorelle (vv. 481-690). L'adattatore franco-italiano amplifica notevolmente il modello (per più di 300 vv.), insistendo sugli elementi realistici, conservando aspetti riconducibili all'origine cortese del tema, che però si traduce in un affestamento sgraziato, in cui l'armonia e l'equilibrio dei componimenti originari sono scomparsi, a favore della dimensione popolare e dell'intento ludico. Nel poemetto spagnolo – come si è detto – il testo si interrompe proprio durante la perorazione di Elena al cospetto del re a favore del cavaliere, dunque prima della sentenza. Altrove è sempre il chierico ad avere la meglio, tranne in *BF* (vv. 421-426), in cui a spuntarla è il cavaliere, fatto che consente di identificare i destinatari con il gruppo cui arride la vittoria, forse all'origine dell'intensificazione degli elementi realistici. Dal canto suo *BF* mostra un ulteriore allontanamento dalla dimensione cortese, configurandosi come rivisitazione inedita del materiale narrativo, che si traduce nel ricorso a un registro espressivo popolare e satirico.

Nel quadro che l'analisi narratologica del contrasto consente di delineare, il poemetto spagnolo, tutt'altro che banale scontro realistico tra le due amanti, trova il suo valore più elevato nel riflesso di un malessere sociale, che prende forma nella condanna dei chierici concubinari e dei cavalieri dediti al gioco d'azzardo, pervasa da elementi bassi, legati alla quotidianità. La vena satirica si ispessisce, esacerbandosi, come dimostra il modo in cui si apostrofano le due donne: la perorazione violenta prende il sopravvento, esplodendo nello scontro verbale duro. Tutti gli altri tratti sono ormai elementi accessori nelle derivazioni più tarde, funzionali all'intento parodico, confermato dall'opposizione tra componente colta e

²⁴ Sparviero, usignolo, falco, allodola, *gays*, *chardonereus*, oriole, *mauvis*, storno.

²⁵ L'usignolo, il rigogolo, la tortora, il *gai*, il merlo.

realistica, sviluppata per produrre una dissonanza che può risultare persino comica – a partire da *JA* e intensificatasi in seguito –. Nel tardo *Elena y María* questi aspetti non hanno più ragione di esistere, al contrario: se altrove si profilava l'aderenza alla quotidianità e un linguaggio spesso sconfinante nel turpiloquio, nel contrasto spagnolo si arriva a una veemenza allocutoria senza precedenti fra le attestazioni del tema.

Nel testo infatti predominano i tratti quotidiani, legati alla vita comune: non solo vengono sciorinati i beni materiali pregiati e preziosi, ma persino le 'cose', anche le più necessarie e concrete. La componente satirica diventa sferzante, si impone l'alterco dai toni aggressivi. La svolta decisiva in questo senso è evidenziata nell'attaccamento al denaro e agli oggetti, non più omaggio ma denuncia dell'avidità e dell'interesse. La brama di possesso, l'accumulo costituiscono la preoccupazione intima espressa nel poemetto, secondo un ideale borghese che richiede la rappresentazione dei propri valori, rispetto all'impianto colto privo di interesse in un simile contesto. Con il definitivo venir meno dell'artificiosità compositiva e del carattere erudito, i versi spagnoli e in misura minore le due versioni anglo-normanne manifestano la profonda alterità del proprio orientamento, connesso con il cambiamento del ceto destinatario. Alla contestura raffinata, al riflesso della simbologia biblica²⁶, si sostituisce la componente realistica dalla forte carica satirica. Una simile inversione di tendenza si spiega col mutamento del pubblico, cui ormai le raffinatezze delle descrizioni o l'inquadramento della vicenda in un *locus amœnus* di ascendenza bucolica non potevano interessare. Ed è proprio il contrasto spagnolo a confermare questo cambiamento, ancora più netto rispetto alle due attestazioni anglo-normanne o all'adattamento franco-italiano.

Al di là delle reciproche accuse imputate da ciascuna delle due donne all'amico dell'altra, però, due elementi si stagliano sullo sfondo aspro della contesa, caratterizzando in modo inconfondibile il testo iberoromanzo rispetto al resto della tradizione. Gli aspetti della diatriba dalle implicazioni concettuali di ordine morale – che vadano oltre la caricatura deforme – sono rappresentati dalla condanna dei chierici concubinari e dei cavalieri dediti al gioco d'azzardo, una duplice denuncia attorno alla

²⁶ La corrispondenza tra alcuni tratti della descrizione del palazzo del re o di Amore, presente in alcune attestazioni, e quella della Gerusalemme celeste della Bibbia è stata rilevata da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 9-11, 18.

quale ruota il messaggio testuale. Di fatto, lo spinoso problema dei *clerici concubinari* fu fonte nella società dell'epoca di scontri all'intero della Chiesa e di tentativi di repressione da parte di alcuni pontefici, per ridurre all'ordine il clero recalcitrante. A partire dal 1215 essi furono minacciati con sanzioni ecclesiastiche. Nella Penisola se ne decretò la scomunica, la sospensione, la perdita dei benefici e la sepoltura delle concubine in luogo sconosciuto, sin dal 1228-1230, anni in cui furono convocati i concili di Valladolid, Lérida e Tarragona e momento dell'arrivo in Spagna di Jean de Abbeville, legato pontificio incaricato di imporre l'applicazione della riforma promulgata dal IV Concilio Lateranense. Finché, vista l'inefficacia dei provvedimenti, Papa Innocenzo IV ne dispose la revoca nel 1251. Secondo la testimonianza della *Primera Partida* poi la gran parte dei chierici accusati continuò nel regime di concubinaggio, incorrendo in una notevole perdita di prestigio sociale²⁷, realisticamente riflessa in *Elena y María*.

D'altro canto anche la critica del cavaliere è connotata in modo specifico, riflesso della società dell'epoca. La povertà di questa figura, così spesso ricordata, è attribuita alla dissennatezza, alla vita disordinata e al vizio del gioco (vv. 130-156)²⁸, aspetto inedito, sconosciuto alle altre attestazioni. Questa pratica era di certo molto diffusa fra tutte le classi sociali, anche tra i cavalieri, non soltanto nella Penisola ma un po' ovunque, come dimostrano i continui divieti emanati dalle autorità. Va sottolineato però che in ambito ispanico l'esecrabilità del gioco d'azzardo in questo preciso momento storico (XIII-XIV sec.) è espressa chiaramente e ribadita con una certa frequenza, sia con la condanna generica, sia attraverso sanzioni giuridiche documentate. Alfonso X considerava il gioco dei dadi

²⁷ Cfr. *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América*, a cura di J. Tejada Ramiro, Madrid, s.e., 1859, t. 6, pp. 27-29, 49; P. LINEHAN, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975, pp. 25-26 e capp. 2-5; J. FERNÁNDEZ CONDE, *Aplicación de las reformas de la Lateranense IV en la Iglesia española*, in *Historia de la Iglesia en España. Edad Media*, Madrid, s.e., 1982, vol. II-2°, pp. 47-58. Cfr. anche J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el mester de clerecía*, in "Studium Ovetense", XII (1984), pp. 27-39.

²⁸ Cfr. E. WOHLHAUPTER, *Zur Rechtsgeschichte des Spiels in Spanien*, in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, a cura di H. Fink, K. Beyerle e G. Schreiber, Münster in Westfalen, 1931, vol. III, pp. 55-128, specie alle pp. 97-107; e più in generale W. HARTUNG, *Die Spielente: Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1982.

basso e inadeguato a persone appartenenti al ceto elevato; nel suo *Libro de los juegos* alcune miniature ritraggono cavalieri intenti a scommettere le armi e il cavallo e persino gli abiti, cui il sovrano riservava pene severissime²⁹. Nella *Crónica de 1344* (cap. 438) si narra che in occasione dello scontro tra Sancho II e García a Santarem, Álvar Hãñez de Minaya si recò dal sovrano ammettendo di aver perduto al gioco il cavallo e le armi, chiedendo di esserne nuovamente provvisto per poter partecipare alla battaglia. Circa le disposizioni legislative, lo stesso Alfonso X commissionò al *Maestre Roldán* la compilazione del *Ordenamiento de las Tafurerías*, cioè il codice giuridico contenente la normativa sul gioco d'azzardo. Più tardi Alfonso XI stabilì che i cavalieri che avessero perduto ai dadi il cavallo e le armi sarebbero stati privati *del sueldo de un mes*³⁰. Anche la condanna del gioco assume dunque contorni più netti e definiti, radicando i versi spagnoli nella realtà storica dell'autore anonimo e del suo pubblico. In questo modo l'allusione alla dissennatezza del personaggio che si rovina scommettendo quanto possiede, persino ciò che gli è più necessario (il cavallo, le armi), acquisisce una valenza particolare. Non è casuale che questa micro-sequenza accessoria non compaia nelle altre attestazioni e si confermi una caratteristica peculiare del poemetto ispanico.

Elena y María, attraverso la condanna di queste due realtà socio-culturali dell'epoca, offre al lettore moderno un'ulteriore possibilità di decodificare il suo significato, aprendo uno spiraglio che consente di inquadrarne meglio il messaggio. Si capisce allora come questi versi non siano strutturati solo secondo un taglio realistico o un'impostazione aderente alla quotidianità dei personaggi ritratti e dei fruitori del testo: il contrasto conserva uno quadro vivido di quegli anni, riflesso di due piaghe sociali radicate nel mondo medievale, anche e specie in area ispanica. Da un lato il problema del concubinaggio dei chierici, che proprio allora e nella Penisola assunse proporzioni particolarmente gravi; dall'altro lato il costume del gioco d'azzardo che, diffuso anche altrove, sembra raggiungere l'apice in questo ambito linguistico-culturale proprio nel momento

²⁹ Cfr. G. MENÉNDEZ PIDAL, *Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", V, 4 (1951), pp. 363-380, ristampa in ID., *Varia medievalia*, Madrid, Academia de la Historia, 2003, vol. II, pp. 11-41; vid. anche ALFONSO X el Sabio, *Il libro dei giochi*, a cura di P. Canettieri, Bologna, 1996, pp. 15, 38, 67 e per le miniature pp. 82, 86.

³⁰ G. MENÉNDEZ PIDAL, *Cómo trabajaron*, cit., p. 375.

cui risalirebbe la redazione di *Elena y María*, come dimostrano le disposizioni legislative in materia.

Il testo dunque si rivela il prodotto di una realtà connotata in modo preciso e riflessa nei versi analizzati con estrema precisione. Dalla disputa antico-spagnola tra il chierico e il cavaliere traspasiano due problemi di ordine sociale delicati e complessi. Se per le attestazioni più antiche la derivazione dall'ambiente clericale si manifesta nell'espressione concettualmente elevata e nell'artificiosità retorica³¹, con le ultime derivazioni, e in modo del tutto particolare in *Elena y María*, i versi muovono dalla concretezza del quotidiano. Così, al cambiamento di prospettiva indotto dal mutamento del ceto destinatario e dalle specifiche coordinate storiche è imputabile il tratteggio di figure che delineano e precisano in modo davvero peculiare il profilo dei due soggetti antitetici ritratti nei versi spagnoli, calati nel loro tempo, testimonianza vivida di un ambiente e di un'epoca.

³¹ Si pensi alla descrizione del giardino in cui si svolge la disputa, connotata in senso scritturale, evocazione del Paradiso terrestre; oppure alla descrizione del palazzo d'Amore, riflesso – come accennato – della Gerusalemme celeste dell'Apocalisse.