

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

Strumenti letterari

8

*Comitato scientifico*

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



# Profili romanzi

Modelli, strutture e paradigmi  
di uno spazio culturale

*a cura di Paola Calef*

Nuova Trauben

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

© 2018 Nuova Trauben editrice  
via della Rocca, 33 – 10123 Torino  
[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

ISBN 9788899312435

Indice

<i>Variazioni, traduzioni e ricezioni</i>	7
ORIETTA ABBATI <i>Immagini e percezioni dell'Italia nelle cronache di José Saramago</i>	15
PIERANGELA ADINOLFI <i>L'aigle à deux têtes e Il mistero di Oberwald : Jean Cocteau e Michelangelo Antonioni, due autori a confronto</i>	27
MARIA FELISA BERMEJO CALLEJA <i>Estructuras infinitivas en el español oral</i>	43
GABRIELLA BOSCO <i>Le Discours du Poème Héroïque du Tasse traduit en français par Jean Baudoin en 1639</i>	65
ANTONIO FOURNIER <i>Quebrar o gelo: Albano Martins e a tradução como antologia</i>	87
BARBARA GRECO <i>Modello e variazioni dell'assassino nei Crímenes Ejemplares di Max Aub</i>	95
PABLO LOMBO MULLIERT <i>Los pájaros y su representación simbólica en la obra de Juan Rulfo</i>	109
MARIA ISABELLA MININNI <i>Invenzione e scrittura: gli 'azzardi spagnoli' nel Il re di Girgenti di Andrea Camilleri</i>	125
VERONICA ORAZI <i>Il Libro de buen amor: la parodia come modello di trasgressione del canone e sfoggio letterario</i>	137

ELISABETTA PALTRINIERI <i>Le versioni romanzesche di Odo di Cherton e il ms. 80 (XV) della Biblioteca Capitolare di Ivrea</i>	153
MONICA PAVESIO <i>«Je l'ai rendu juste et poli de brut et de déréglé qu'il était»: Lope de Vega «habillé à la française» nella Folle gageure di Boisrobert</i>	179
MATTEO REI <i>Parigi, 1914: la guerra di carta di Aquilino Ribeiro</i>	193
ROBERTA SAPINO <i>Mythes, souvenirs, amours vénitiens. Reflets lagunaires dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues</i>	205
CRISTINA TRINCHERO <i>Grandezza e decadenza del "Teatro Francese" di Torino: il Teatro Scribe in Contrada della Zecca 27</i>	223

*LIBRO DE BUEN AMOR:*  
LA PARODIA COME MODELLO  
DI TRASGRESSIONE DEL CANONE  
E SFOGGIO LETTERARIO

*Veronica Orazi*

*1. Il Libro de buen amor in bilico fra trasgressione e didascalismo*

Nel *Libro de buen amor*<sup>1</sup> (LBA) Juan Ruiz (JR) orchestra un crescendo per ispirare lo spregio del *loco amor* (l'amore carnale) a vantaggio del *buen amor* (l'amore per Dio), servendosi della narrazione degli insuccessi galanti del protagonista-seduttore, le cui dis-avventure potranno comunque servire da guida a chi decidesse di seguire la cattiva strada. L'autore integra nel testo materiali, citazioni e riecheggiamenti di provenienza varia, per fare sfoggio di abilità compositiva e mostrare competenze letterarie non comuni, come egli stesso afferma in modo esplicito nel prologo, dove vengono illustrate le finalità dell'opera:

[...] por el buen entendimiento entiendo onbre el bien e sabe dello el mal [...]. Onde yo [...] compuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento [...], desecharán e aborrescerán las maneras e maestrías malas del loco amor [...]. Enpero, porque es unanal cosa el pecar, si algunos [...] quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. [...] E compóselo otrosí a dar <a> algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Juan RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edizione critica a cura di M. Ciceri, lemmaario e indice dei nomi di V. Orazi, Modena, Mucchi Editore, 2002; poi Juan RUIZ, *Libro di buon amore*, selezione, edizione critica e traduzione di M. Ciceri, cura editoriale di V. Orazi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, "Gli Orsatti", 2013.

<sup>2</sup> Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, cit. pp. 41-42; cfr. anche B.G. ARNSTEDT, *Ironía y sentido en los prólogos del "Libro de buen amor"*, in "Anales de Estudios Clásicos y Medievales", I

Appare subito evidente che l'intento del LBA è sostenere un'ambiguità divertita, inducendo nel fruitore del testo una sensazione di incertezza circa il suo vero messaggio: si tratterà di un testo didascalico con aperture trasgressive o di un testo trasgressivo mascherato da un didascalismo di facciata? Il fine ultimo, insomma, sembra quello di generare una dimensione opaca, venata d'ironia<sup>3</sup> e di comicità parodica, che affiora in maniera appena accennata o emerge in modo sfacciato<sup>4</sup>. L'autore attua tutto ciò attraverso la tecnica del rovesciamento parodico, l'assunzione a livello strutturale di precisi modelli – il genere della pseudo-autobiografia amorosa (o autobiografia amorosa fittizia) e dell'*exemplum e contrario* – e il ricorso a livello tematico a elementi e sotto-generi tipici – la pastorella, il *planctus* – implicati nel testo e sistematicamente trasgrediti.

JR, cioè, si rifà a modelli differenti, che elabora secondo strategie compositive diverse, arrivando a produrre un anti-modello davvero 'e-semplare'<sup>5</sup>:

a) modelli trasgressivi, satirici, parodici, percorsi da una sensualità spessa<sup>6</sup>, di cui vengono mantenuti i caratteri peculiari (il *fablián*, la com-

---

(2004), pp. 313-323; E. EKMAN, *Lección e muestra de metrifificar e rimar e de troba*: 'Trobar' in the "Libro de buen amor", in "Hispanic Journal", XXIV, 1-2 (2005), pp. 9-21.

<sup>3</sup> Cfr. R. AYERBE-CHAUX, *La importancia de la ironía en el "Lba"*, in "Thesaurus", XXIII (1968), pp. 218-240.

<sup>4</sup> Cfr. A.D. DEYERMOND, *Some Aspects of Parody in the "Libro de buen amor"*, in AA.VV., *"Libro de buen amor" Studies*, a cura di G.B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Book, 1970, pp. 53-78; A.D. DEYERMOND, *"Juglar"'s Repertoire or Sermon Notebook? The "Lba" and a Manuscript Miscellany*, in "Bulletin of Hispanic Studies", LI (1974), pp. 217-227; A. LABERTIT, *Note pour une sémiotique et une poétique de la parodie dans le "LBA"*, in AA.VV., *Le Moyen Âge en Espagne: Les littératures préhispaniques et la survivance des thèmes médiévaux en Amérique Latine. Actes du Xe. Congrès National*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1975, pp. 31-40; M. CICERI, *"Lba": un problema ancora insoluto*, in "Quaderni di Lingue e Letterature", XVIII (1993), pp. 263-276.

<sup>5</sup> V. ORAZI, *"Letteratura europea e Medio Evo latino": la prospettiva ispanica*, in AA.VV., *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, a cura di I. Paccagnella et al., Padova, Eserdra, 2011, pp. 353-362, alle pp. 356-358.

<sup>6</sup> Cfr. E. BRAIDOTTI, *El erotismo en el "Lba"*, in "Kentucky Romance Quarterly", XXX (1983), pp. 133-140; L. JENARO-MAC LENNAN, *Sobre el texto del "Pamphilus" en el "Lba"*, in "Revista de Filología Española", LXVIII (1988), pp. 143-151; F. ACCORSI, *El "Pamphilus" de Juan Ruiz: los espacios de la acción*, in AA.VV., *El Libro de buen amor: texto y contextos*, a cura di G. Seres, D. Rico e O. Sanz, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2008, pp. 107-118.

media elegiaca<sup>7</sup>, la produzione goliardica<sup>8</sup>);

b) modelli seri sovvertiti, parodizzati o deformati in senso parodico (l'autobiografia amorosa fittizia, l'*exemplum e contrario*, la pastorella occitanica<sup>9</sup>, ecc.);

c) modelli seri ed elevati applicati a una materia bassa e corrotta, con conseguente sfasatura parodica (il lamento funebre o *plactus*).

Così, l'Arciprete realizza l'auto-celebrazione delle proprie competenze letterarie e delle proprie capacità compositive sia con l'imitazione sia con il sovvertimento di varie tipologie di modello, realizzando questa complessa operazione sia a livello di struttura costitutiva sia a livello della sua articolazione interna, sfruttando in modo sapiente il rovesciamento parodico, producendo una sorprendente varietà tematica, formale e tonale sostenuta da una forte spinta trasgressiva, sviluppata in parallelo rispetto alla componente didascalica. Ne risulta, come accennato, un costante oscillare della percezione dell'opera in tensione tra due poli opposti e antitetici: testo didattico-moraleggiante con spunti di trasgressione o testo trasgressivo schermato da una facciata edificante; oscillazione voluta e programmatica.

Ciò che in questa occasione interessa indagare, però, è il rovesciamento a fini parodici di una serie di modelli, di un canone autorevole,

---

<sup>7</sup> Come è noto, l'episodio di doña Endrina è un libero adattamento del *Pamphilus*; cfr. G.B. GYBBON-MONYPENNY, "Dixte la por te dar ensienpro" *Juan Ruiz's Adaptation of the "Pamphilus"*, in AA.VV., "Libro de buen amor" *Studies*, cit., pp. 123-147.

<sup>8</sup> Cui rimandano la *Cántica de los clérigos de Talavera*, la battaglia di Carnaval e Cuaresma, la parodia delle ore canoniche secondo doppi sensi erotici, ecc.; cfr. almeno O.H. GREEN, *On Juan Ruiz's parody of the canonical hours*, in "Hispanic Review", XXVI (1958), pp. 12-34; B. MORROS, *Las horas canónicas en el "Libro de buen amor"*, in "Anuario de Estudios Medievales", XXXIV, 1 (2004), pp. 357-416, pubblicato anche in "Boletín de la Real Academia Española", LXXXIV (2004), pp. 203-254; J. GONZÁLEZ ÁLVAREZ, *La influencia de la literatura goliardica en el "Libro de buen amor": la "Cántica de los Clérigos de Talavera"*, in AA.VV., *El Libro de buen amor: texto y contextos*, cit., pp. 43-53.

<sup>9</sup> M. ZINK, "Serrana" *et la femme sauvage*, in *La pastourelle: poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris-Montreal, Bordas, 1972, pp. 86-96; S.D. KIRBY, *Juan Ruiz's "serranas": the Archbishop-Pilgrim and Medieval Wild-Women*, in AA.VV. *Hispanic Studies in Honour of A.D. Deyermond: a North American Tribute*, a cura di J.S. Miletech, Madison (WI), 1986, pp. 151-169; V. ORAZI, *Le "serranas" di Juan Ruiz: l'opposizione al canone della pastorella occitanica*, in AA.VV., *Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 15-30; V. ORAZI, *Irradiazioni trasgressive: "serrana" ruijziana contro pastorella provenzale*, in AA.VV., *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, Torino, Trauben, 2012, pp. 110-119.

consolidato e riconoscibile, o la loro distorsione nel momento in cui li si declina in modo intenzionalmente inadeguato, accostandoli a una materia indegna, provocando un cortocircuito formale e concettuale.

A livello di architettura complessiva, di grammatica compositiva dell'opera, sono due i modelli strutturali sovvertiti: il genere dell'autobiografia amorosa fittizia e quello dell'*exemplum e contrario* (o meglio la raccolta di *exempla e contrario*). A livello di articolazione interna, invece, l'autore capovolge altri due modelli, quello della pastorella occitanica (con le quattro *serranas*) e quello del *planctus* (col lamento funebre per la morte della mezzana Trotaconventos).

Ben presto, però, ci si accorge che accanto ai modelli strutturali di matrice occidentale (autobiografia amorosa fittizia ed *exempla e contrario*) emerge anche una solida componente di ascendenza orientale: se, a livello di struttura, il genere della pseudo-autobiografia amorosa e quello dell'*exemplum e contrario* si prestano a inanellare episodi e narrazioni, sull'altro versante anche alcuni generi della letteratura semitica (araba ed ebraica) in voga all'epoca identificano spunti ispiratori di rilievo. Di fatto, le *maqamat*<sup>10</sup> arabe e le *mabberet*<sup>11</sup> ebraiche costituiscono modelli narrativi diffusi in area iberica, anch'essi caratterizzati dalla struttura autobiografica e dalla complessa articolazione degli elementi implicati (taglio miscelaneo e aperto, che ingloba i temi più vari, profondo impegno formale e compiaciuta ingegnosità compositiva, fine latamente didascalico, ecc.), sebbene sia da escludere la reinterpretazione di fonti dirette, finora mai identificate<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Serie di racconti brevi in prosa rimata, in voga dall'XI sec.; rappresentano le origini della narrativa in questo ambito e si collocano a cavallo tra realtà e finzione, con innesti e rielaborazioni fittizie di episodi di vita reale, il cui l'intento è lo sfoggio di destrezza compositiva e linguistico-formale; cfr. Ibn HAZM, *Il Collare della Colomba: sull'amore e gli amanti*, versione dall'arabo di F. Gabrieli, Bari, Laterza, 1949. Vid. anche A.M. RAMBALDO, *El "Libro de buen amor" y las makamas arabes hispano-hebreas*, in "Sefarad", XL (1980), pp. 141-145.

<sup>11</sup> Variante ebraica delle *maqamat*, Yosef BEN MEIR BEN ZABARRA, *Libro de los Entretenimientos*, a cura di M. Forteza Rey, Madrid, Editora Nacional, 1983, seconda metà del XII sec., ebreo catalano che scrive sulla scia dell'enorme successo delle *maqamat* di Al-Hariri; poi Judá BEN SHE'LOMO, *Al-Harizi, Tabkemoni = Las asambleas de los sabios*, conosciuto anche come *Libro delle battaglie*, a cura di C. del Valle Rodríguez, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

<sup>12</sup> Si rilevano solo deboli affinità con opere quali *Il collare della Colomba* del cordobese Ibn Hazm (994-1064), *El libro de las delicias* dell'ebreo barcellonense Yosef ben Meir ibn Zabarra (XII sec.) o altre versioni ispano-arabe e ispano-giudaiche di *maqamat* e *mabberet*. Cfr. M. MANCINI, "Libro de buen amor": un diálogo con l'Oriente?, in AA.VV., *Medioevo Ro-*

In questa prospettiva, la struttura del genere cortese dell'autobiografia amorosa fittizia rappresenta un referente prezioso per illustrare, previa inversione sistematica, il penoso ammaestramento riflesso nella vicenda dell'arciprete-protagonista, per cui il LBA si snoda a partire da una riflessione soggettiva, che per la sua valenza assoluta però si trasfonde in un monito universale. Tutto ciò è corroborato dall'influsso dei due generi narrativi orientali, di cui il testo riflette la varietà dei materiali, del tono (al contempo serio e faceto) e dell'atmosfera (edificante e trasgressiva), così come l'intento auto-celebrativo.

Alla luce anche solo di questi brevi accenni, ci si rende conto che il racconto dell'arciprete-protagonista del fallimento sistematico dei propri tentativi di seduzione offre un esempio suggestivo di anti-autobiografia amorosa fittizia, costituita da una serie di frustrazioni, rifiuti, occasioni perse (salvo in due casi, andati a buon fine grazie all'intervento della mezzana).

Per rafforzare l'effetto ottenuto con il sovvertimento della pseudo-autobiografia amorosa, però, l'autore si serve, deformandolo, anche di un altro genere, quello dell'*exemplum e contrario*, che come uno *speculum* rovesciato riflette ed enfatizza non il modello cui ispirarsi ma l'anti-modello da rifuggire, per spingere il fruitore del testo a orientarsi verso il vero obiettivo cui tendere. In questo modo, il peculiare ammaestramento edificante della narrazione (sulla scia di questo secondo genere di riferimento) consiste nell'osservazione e nella conseguente meditazione sulle deludenti vicende dello sventurato arciprete-protagonista, che plasmano una lunga e particolareggiata serie di *exempla e contrario*, seguendo la quale si potrà operare la giusta scelta e volgersi verso il *buen amor*, cioè l'amore per Dio. Tuttavia, anche in questo caso, il modello non è solo assunto ma ribaltato e distorto, come dimostra l'ambiguità insita nella costante oscillazione tra didascalismo e trasgressione, per cui il lettore non è mai certo se e in quale misura siano credibili gli insegnamenti pseudo-moraleggianti del dettato o quanto invece la dimensione profana finisca per deformare anche il genere della letteratura didattico-religiosa.

Si tratta di un meccanismo che giungerà alla massima espressione in area iberica un secolo più tardi: l'*Arcipreste de Talavera* di Alfonso Martínez de To-

---

*manzo e Orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*, a cura di G. Carbonaro, E. Creazzo e N.L. Tornosello, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, pp. 433-445; M.M. HAMILTON, *The "Libro de buen amor": work of mudejarismo or augustinian autobiography?*, in "eHumanista", VI (2006), pp. 19-33.

ledo (1438) in ambito castigliano e lo *Spill* di Jaume Roig (1468) in ambito catalano ne offrono la testimonianza più efficace e letterariamente riuscita; entrambe le opere, infatti, sollecitano il lettore ad aspirare al bene mostrando per contrasto l'opposto, insistendo sullo scadimento etico-morale e scivolando o inabissandosi – con un certo compiacimento – nella perversione, nell'osceno, nel basso corporeo e nella dimensione scatologica.

Con una scelta indovinata, dunque, JR si serve di modelli e canoni letterari sperimentati (la pseudo-autobiografia amorosa, l'*exemplum e contrario*, certa narrativa di matrice semitica), per piegarli alle proprie esigenze sovvertendoli, offrendo una prova inconfutabile del proprio intento di trasgressione sistematica, resa credibile dalla testimonianza diretta (l'arciprete-protagonista/narratore) e dal suo valore esemplare e atemporale (raccolto e trasmesso dall'arciprete-autore).

Quella del LBA si rivela, allora, una struttura testuale basata sul rovesciamento a fini parodici del canone e dei modelli assunti, per realizzare un anti-modello che esprima la condanna del *loco amor* modulando progressivamente i vari episodi (e materiali) integrati nell'opera, dando vita a un insieme in cui *tout se tient*, in cui la coerenza del racconto e l'efficace concatenazione narratologica derivano dal fatto che ogni elemento è imprescindibile perché concepito come sviluppo di ciò che precede e premessa di ciò che seguirà.

Come accennato, però, la parodizzazione dei modelli di riferimento avviene anche a livello di articolazione interna, la cui specifica configurazione consente a JR di connotare in modo peculiare gli elementi assunti, rovesciati e inglobati nel testo, amplificando l'operazione attraverso l'intervento sulla grammatica compositiva dei materiali integrati nell'opera. Di fatto, l'analisi del LBA permette di identificare una doppia azione in tal senso: da un lato la decostruzione e il rovesciamento del sotto-genere lirico della pastorella occitanica e dall'altro l'uso distorto del genere del compianto funebre o *planctus*, il cui modello elevato, alto, viene applicato a una materia bassa e del tutto inadeguata, producendo una stridente sfasatura parodica.

## 2. Il sovvertimento del sotto-genere lirico della pastorella occitanica

JR incastona nel LBA quattro *serranas*, infrazione assoluta del canone della pastorella occitanica, la cui struttura classica si può definire come

l'incontro del poeta con una giovane e avvenente pastora, in un'ambientazione agreste, cui segue il tentativo di seduzione raccontato dall'autore in forma autodiegetica (registro dell'io narrativo), quindi il rifiuto o il consenso della ragazza<sup>13</sup>.

Il raffronto tra la grammatica compositiva delle pastorelle classiche e le quattro *serranas* mostra una totale coincidenza strutturale, articolata nelle medesime funzioni costitutive, organizzate secondo lo stesso andamento sequenziale. Tuttavia, mentre in ambito provenzale i testi rimandano a un registro e a uno sviluppo serio, i componimenti di JR sovvertono il modello e producono un effetto parodico<sup>14</sup>. La schematizzazione di quanto emerso dal confronto della meta-struttura delle pastorelle e delle *serranas* ne offre la conferma<sup>15</sup>:

---

<sup>13</sup> Cfr. J. AUDIAU, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1973; alle ventiquattro pastorelle raccolte dallo studioso se ne aggiungono altre sei indicate da A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Didier, 1934, vol. II, pp. 338-339 e da M. ZINK, *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972, p. 42. Sul genere, cfr. da ultimo C. FRANCHI, *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; L. FORMISANO, *La lirica romanza nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2012, cap. I, *I trovatori*. Ma si ricordi anche la leggenda della Serrana de la Vera e, per contro, le *serranillas* del Marqués de Santillana e poi di Carvajal. Cfr. R. CABA, *Salida con el Arcipreste a probar la sierra*, in AA.VV., *Rutas Literarias de España*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 205-222; J. BATTESINI, *Tipología del encuentro en la serranilla medieval*, in AA.VV., *Mélanges a la Memoire d'André Joucla-Ruan*, a cura di P. Guirral, P. Jonin e J. Stefanini, Aix en Provence, Université de Provence, 1978, vol. I, pp. 405-442; E. KÖHLER, *Sociologia della "fin'amor". Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova, Liviana, 1987, p. 36; AA.VV., *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 60; R. BARRERA, *Subversion in the Serranillas of Juan Ruiz and the Marqués de Santillana*, MA Dissertation, Baylor University, 2000; G. DI STEFANO, *Los encuentros serranos y sus relatos en el "Libro de buen amor" o el arte de la variación*, in "Anuario de Letras", XXXIX (2001), pp. 451-474.

<sup>14</sup> Cfr. R. BORELLO, *Las serranas del arcipreste: estado de la cuestión*, in "Cuadernos de Filología" (Chile, Valparaíso), I (1968), pp. 11-28; A.D. DEYERMOND, *Some Aspects of Parody in the "Libro de buen amor"*, in AA.VV., *"Libro de buen amor" Studies*, cit., pp. 53-78; R.B. TATE, *Adventures in the "Sierra"*, in AA.VV., *"Libro de buen amor" Studies*, cit., pp. 219-229; V. ORAZI, *Le "serranas"*, cit.; W. CASILLAS, *El significado arquetípico de las "serranas" en el "Libro de buen amor"*, in "La Corónica", XXVII, 1 (1998), pp. 81-98; V. ORAZI, *Irradiazioni trasgressive*, cit.

<sup>15</sup> Sulla rilevanza di questo tratto nell'intera opera cfr. R. AYERBE-CHAUX, *La importancia de la ironía en el "Libro de buen amor"*, cit.; sull'importanza della reinterpretazione dei riti primaverili nelle *serranas*, cfr. J.F. BURKE, *Juan Ruiz, the "serranas" and the Rites of Spring*, in "Journal of Medieval and Renaissance Studies", V (1975), pp. 13-35.

a) localizzazione temporale: in entrambi gli ambiti ci si trova di fronte all'indeterminatezza temporale; sul versante occitanico, l'ambientazione è gradevole e predomina il bel tempo; nelle *serranas* le condizioni atmosferiche sono pessime e l'atmosfera fosca;

b) localizzazione geografica: il *corpus* provenzale precisa il luogo dell'incontro solo in tre casi<sup>16</sup>; nelle *serranas* compare sempre un'indicazione topografica; per il trovatore lo scenario è irrilevante, mentre JR radica la vicenda in una precisa realtà, grazie al riferimento toponomastico, connotando la scena anche in senso emotivo: il passo, la Sierra, la natura impervia, l'accesso difficoltoso, producono nel lettore una sensazione di disagio;

c) incontro: nella tradizione occitanica la maggior parte degli incontri (tredici su diciassette) avviene con *bergeiras*, una volta con una *vaquiera* e un'altra con una *porquiera*, in due casi con una *toxa* o *tozetta*; nelle prime due *serranas* il protagonista incontra una *vaqueira* (come forse anche nella terza, dove le abilità che l'arciprete-narratore elenca per ingraziarsi la ragazza rimandano ad attività connesse con l'allevamento dei bovini) e nella quarta una *serrana*; così, da un lato la pastora rappresenta una figura ideale che realizza l'opposizione tra dimensione cortese e popolare, dall'altro prevale la figura della vaccara, caratterizzata da una base oggettiva ancorata alla quotidianità, su cui si innesta il processo di deformazione della componente realistica;

d) saluto: in ambito occitanico il saluto rimanda ai registri espressivi tipici dell'ambito cortese (in dieci casi su diciassette); solo in due casi il tono si fa brusco, ma si tratta di espressioni moderate, specie se paragonate al brio delle figure ispaniche; nelle *serranas*, all'incontro segue il saluto e la reazione da parte della giovane, che insulta l'interlocutore, gli si rivolge in modo aggressivo, lo colpisce col bastone, lo minaccia e gli intima di proseguire per la sua strada; solo in un caso la montanara si limita a domandare la ragione che ha portato il viandante fin là;

e) identificazione della pastora: nel *corpus* trobadorico l'interlocutrice resta nell'anonimato, è un'immagine stilizzata, riflesso di un'idealizzazione che concentra l'attenzione sul dialogo tra poeta e pastorella, sintesi del confronto tra dimensione cortese e popolare ed è per questo che la sua identificazione non interessa; JR indica per nome la *serrana* (Chata,

---

<sup>16</sup> Nonostante questo, cfr. quanto affermato da Martín de Riquer: «La localización geográfica precisa del encuentro es una característica de la pastorela» (M. DE RIQUER, *Los Trovadores*, Barcelona, Ariel, 1992, vol. I, p. 64).

Gadea, Menga Llorente, Alda), dimostrandosi ancora una volta attento a quei dettagli che consentono di evocare un tipo specifico, nella sua concretezza di donna selvatica, in netto contrasto con le figure provenzali;

f) descrizione della pastora: la descrizione della pastorella è molto sintetica e stereotipata; in genere è piacente, aggraziata quando canta, ben fatta, tanto che il poeta le rivolge un'esplicita richiesta sessuale; solo in due casi il testo glissa sull'avvenenza dell'interlocutrice; le *serranas* sono rozze, sgraziate, sgradevoli (il quarto componimento offre una lunga descrizione della bruttezza della donna), rovesciamento estremo del canone occitanico (tranne per il caso della *porquiera* provenzale, altrettanto disgustosa);

g) richiesta (del poeta): in ambito occitanico in genere il poeta avanza una richiesta sessuale, talvolta esplicita (in tre casi è la pastora che si offre); nelle *serranas* l'unica richiesta del malcapitato che sta attraversando la Sierra è di poter trovare ricovero presso la montanara, per scampare al maltempo; in due casi, è la stessa *serrana* che decide di ospitare lo sventurato, per sedurlo in modo spiccio; il poeta provenzale è intraprendente, un seduttore che va al sodo, mentre lo spaesato viandante ruiziano è oggetto delle pressanti attenzioni della montanara;

g1) richiesta sessuale: non è un tratto esclusivo della produzione occitanica, ma diventa inconsueta se avanzata dalla figura femminile in modo diretto e con fare persino minaccioso, che si traduce in termini comicamente espressivi; due *serranas* richiedono in modo sbrigativo prestazioni sessuali, il poveretto cede alle insistenze dell'ospite oppure si schermisce, scatenando le ire della seduttrice, che lo conduce a un bivio e lo abbandona perché prosegua per la sua strada;

h) offerta-richiasta: il ricorso ai doni per ingraziarsi la ragazza e piegarla ai propri desideri è scarsamente attestato in entrambi gli ambiti; in area provenzale il poeta pensa che così la pastora accetterà le sue profferre amorose, in ambito ispanico il protagonista si augura di convincere la vaccara ad accoglierlo; la *serrana* esige con fare minaccioso, come minacciosa è ogni sua manifestazione che sfocia nella violenza: chiede indumenti semplici e ornamenti poveri, in contrasto con la dimensione cortese e aderendo invece alla realtà da cui i componimenti prendono spunto;

i) rifiuto: in tredici casi la pastorella respinge le richieste sessuali del trovatore, ma in quattro casi a un primo rifiuto segue un consenso; il diniego si rileva una sola volta nelle composizioni di JR, dove però non è la donna a sottrarsi, ma il protagonista, che tenta di sfuggire alle brame della donna, facendola andare su tutte le furie;

l) consenso: l'accondiscendenza alle richieste sessuali o al tentativo di seduzione compare tre volte nei testi occitanici; a questi episodi ne vanno aggiunti altri cinque in cui la ragazza cede alle insistenze del poeta, ma solo dopo un iniziale rifiuto; nelle *serranas* la conclusione che prevede il consenso compare una sola volta, ma è il viandante a subire contro voglia le attenzioni della montanara.

A quanto pare, JR conosce bene la pastorella provenzale, che destruttura in modo sistematico per reinterpretarla in senso parodico: nei versi dell'Arciprete l'ambientazione è inquietante, le condizioni atmosferiche pessime, la zona impervia, l'indicazione del luogo dell'incontro precisa, la *serrana* – di cui viene sempre ricordato il nome – è rozza, brutta e manesca, l'eventuale richiesta di ospitalità è avanzata dal poveretto, messo alle strette dalle pretese della pastora (doni o denaro in cambio di ospitalità), il quale sciorina le proprie doti (riconducibili all'ambito pastorale e rurale) nella speranza di ammansire l'interlocutrice, cui segue la descrizione delle pietanze che questa gli offre (semplici e legate all'ambiente della Sierra), quindi la richiesta sessuale della protagonista, che incalza il viandante sottomesso – suo malgrado – o al contrario irremovibile, e vuole essere pagata subito, rivelando la propria natura avida.

Tutti questi tratti negano il distanziamento idealizzante del modello, attuato nel segno della stereotipizzazione, per restare ben aderenti alla realtà, casomai deformata in senso parodico, insistendo con un certo compiacimento sugli aspetti scoronizzanti. Si pensi, ad esempio, al trattamento della micro-sequenza “tentativo di seduzione-richiasta-offerta”: la pastorella si trasforma in montanara rozza e violenta, venale, rabbonita solo dalla promessa di doni e denaro, ed esige senza giri di parole prestazioni sessuali dal protagonista, il quale cede o al contrario si rifiuta, scatenandone l'ira.

Le modalità compositive alla base del sovvertimento del modello sfruttano uno scenario verosimile e realistico, popolato di vacche rozze e aggressive. Rispetto al modello trasgredito, JR rovescia la vicenda, il contesto e l'ambientazione, usando le orride protagoniste per produrre un contrasto stridente tra pastorella e *serrana*: la prima è un'icona di quel popolarismo idealizzato, controcanto della dimensione cortese in declino; la seconda si riduce a un grottesco spauracchio nerboruto.

L'Arciprete, di fatto, delinea nel suo testo una guardiana di vacche dai tratti realistici, verosimili, che scivola verso la deformazione caricaturale,

costruita attraverso l'*amplificatio* sostenuta dalla volontà parodica, come confermato dall'analisi della struttura delle *serranas* e dei loro tratti accessori, riflesso del micro-cosmo da cui questi versi traggono ispirazione e cui rimandano con il loro potere evocatore.

Così, il sovvertimento delle funzioni costitutive che identificano la grammatica compositiva della pastorella occitanica classica, e dunque il suo paradigma, desunta dal *corpus* di attestazioni che concretizzano il canone, dimostra la volontà trasgressiva di JR, che ne adatta le caratteristiche rovesciandole in modo sistematico. Le quattro *serranas* offrono un crescendo parossistico da cui emerge il profilo della rozza e turpe montanara, anti-icona e negazione parodica della pastorella provenzale<sup>17</sup>.

L'Arciprete, è indubbio, si oppone al modello, assunto con il preciso intento di trasgredirlo e farne un anti-modello, la cui finalità è confermata da ogni singola componente, negazione dello schema trobadorico. Ogni elemento rovescia l'impianto originario, sfruttando immagini e situazioni di segno contrario, delineando un anti-canone ispirato dall'aderenza al reale e dall'evocazione di immagini concrete, offrendo un esempio di riscrittura parodica.

### 3. Il sovvertimento del lamento funebre o *planctus*

Per quanto concerne invece il reimpiego del *planctus* e il suo peculiare trattamento, il testo presenta un suggestivo lamento funebre (anch'esso deformato in senso parodico) dedicato alla mezzana, la vecchia Trotaconventos<sup>18</sup>. Da un lato, questo tipo letterario ha autorevoli antecedenti nella cultura occidentale, a partire dalla tradizione classica (la Dipsa ovi-

---

<sup>17</sup> Si ricordi che lo slittamento della pastorella occitanica verso la dimensione popolare e la parodia si era già verificato nel momento in cui il genere era passato dall'ambito d'oc a quello d'oïl. La pastorella provenzale, infatti, si 'incanaglisce' in ambito oitanico. Sulle pastorelle oitaniche, cfr. almeno L. SPETIA, *Il "corpus" delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, in AA.VV., *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à M. Tysens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 475-486; cfr. anche W. CASILLAS, *El significado arquetípico de las serranas en el "Libro de buen amor"*, cit.; G. GARCÍA PÉREZ, *La sierra de Madrid del Arcipreste de Hita*, in AA.VV., *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: Mio Cid, Buen Amor y Celestina*, a cura di M. Criado de Val, Madrid, CSIC, 2001, pp. 219-231.

<sup>18</sup> Cfr. V. ORAZI, *Il reimpiego del "planctus" nella letteratura spagnola medievale*, in "Rassegna Iberistica", XCII (2010), pp. 3-17, alle pp. 7-12.

diana e la *anus* del teatro di Plauto e Terenzio) e poi nella letteratura latina medievale (p.e. nella commedia elegiaca)<sup>19</sup>; dall'altro lato, riflette la figura reale del *casamentero* e poi della *casamentera*, caratteristica delle culture semitiche e mediterranee in generale<sup>20</sup>, riflessa nella letteratura araba ed ebraica. Nel momento in cui JR tratteggia in modo personale questo tipo letterario, già presente in ambito ispanico<sup>21</sup>, lo fa assumendo un altro modello alto, per snaturarlo nell'accostamento alla sordida mezzana e produrre ancora una volta un effetto parodico<sup>22</sup>.

L'Arciprete-autore si cimenta dunque anche con il *planctus*, facendo comporre all'arciprete-protagonista un lamento funebre con tanto di epitaffio per Trotaconventos, grazie alla quale è riuscito a portare a buon fine un paio di tentativi di seduzione (doña Endrina e la monaca Garoza<sup>23</sup>) altrimenti falliti. Nel lamento funebre per la dipartita di Urraca (è questo il nome della donna celato dietro al significativo soprannome Trotaconventos, divenuto poi tipologico dopo il successo del LBA), fedele emissaria del protagonista nelle sue dis-avventure galanti, l'abbassamento dissacrante e parodico è prodotto sviluppando il compianto in

---

<sup>19</sup> La figura della mezzana Trotaconventos del LBA riflette tratti presenti nell'*Ovidius puellarum* o *De nuncio sagaci* (seconda metà del XII sec.), nel *De tribus puellis* (XII-XIII sec.), nel *Pamphilus de amore* (primo quarto del XII sec., liberamente adattato da JR nell'episodio di doña Endrina e don Melón), nel *De vetula* (XIII, attribuito a Richart de Fournival, 1201-1259/60). Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, trad. di A. Luzzatto, M. Candela, C. Bologna, Scandicci-Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, pp. 427-428; B. MORROS, *La comedia elegiaca y el "Libro de buen amor"*, in "Troianalexandrina. Anuario sobre Literatura Medieval de Materia Clásica", III (2003), pp. 77-121; V. ORAZI, *Il reimpiego del "planctus"*, cit.

<sup>20</sup> Come sottolineato da F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *El buen amor*, in "Revista de Occidente", III (1965), pp. 269-291; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Spanish "cazorro" Poetry*, in AA.VV., *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the european Middle Ages*, a cura di J.M. Ziolkowski, Leiden-London-Köln, Brill, 1998, pp. 90-107.

<sup>21</sup> Come dimostrano, ad esempio, le vecchie ruffiane del *Sendeban* o *Libro de los engaños de las mugeres* (metà del XIII sec.). Cfr. *Sendeban. El libro de los engaños de las mugeres*, estudio introductorio, edición crítica y notas por V. Orazi, Barcelona, Editorial Crítica, "Clásicos y Modernos" 11, 2006.

<sup>22</sup> E. CAMACHO GUIZADO, *De cómo murió Trotaconventos y cómo el Arcipreste hace su planto denostando y maldiciendo la muerte*, in AA.VV., *El elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 99-110.

<sup>23</sup> Cfr. N.E. ÁLVAREZ, "Loco amor", goliardismo, amor cortés y "buen amor": *El desenlace amoroso del episodio de doña Garoza en el "Libro de buen amor"*, in "Journal of Hispanic philology", VII (1983) po. 107-119.

modo formalmente ortodosso e aderente alla tradizione, per riferirsi però a una figura il cui ruolo e la cui identità denunciano la trasgressione del canone e dei topici che gli sono propri. Il lettore sa bene chi si sta compiangendo, conosce le abilità della defunta e ne ha scoperto le sottili arti nel corso della narrazione; per questo l'impiego di un modulo serio – il *planctus* – per rievocare un personaggio intrigante, avido, lubrico e menzognero, si connota chiaramente in senso parodico. Si verifica cioè uno sfasamento, un corto-circuito in questa mimesi volutamente inefficace, prodotto dall'applicazione inaccettabile del modello e delle sue peculiarità contenutistiche e formali a una realtà narrativa e a un individuo del tutto inadeguati: lamento funebre di tono elevato per la sordida ruffiana.

Il *planctus*<sup>24</sup> che l'arciprete-protagonista stila dopo la morte di Urraca si apre con un'invettiva contro la Morte – maledetta dal narratore –, in cui compaiono alcuni topici, sviluppati di seguito. I versi ruiziani ribadiscono che la morte atterrisce tutti (quart. 1520), opera un inevitabile livellamento (quart. 1521), è crudele (quart. 1522), inesorabile e imprevedibile (quart. 1523), strappa l'anima al corpo e lo lascia nella fossa in preda ai vermi (quart. 1524), chi ne è toccato suscita orrore negli altri (quart. 1525-1527), perché tutti escono sconfitti dall'incontro con lei – tranne il corvo che se ne pasce – (quart. 1528-1529); quindi, essendo la Morte imponderabile, è bene agire senza indugi (quart. 1530-1531). Dopo questa prima tirata, segue una riflessione sulla precarietà della condizione umana e sulla logica conseguenza che se ne evince: mai procrastinare (quart. 1532), meglio compiere il bene (quart. 1534), perché quando la Morte giunge sbaraglia tutto, averi e ogni cosa (quart. 1534-1535); i parenti del malato o del moribondo, quando questi trapassa, pensano solo ad arraffare più che possono e la giovane vedova è subito concupita da altri (quart. 1536-1543). Il protagonista, affranto, continua l'invettiva contro la Morte: essa provoca dolore, sofferenza, malattie, rende ciechi gli occhi più belli, toglie la parola, svuota il petto, annienta i cinque sensi (quart. 1544-1547); distrugge tutto, pudore, bellezza, grazia, misura, forza, saggezza (quart. 1548-1549); niente si salva in questo macabro gioco di opposizioni inconciliabili: non piace a nessuno ma le piacciono tutti, distrugge ogni cosa senza risparmiare nulla (quart. 1550-1551) e la sua dimora è l'Inferno (quart. 1552-1553). Le quartine successive enfatizzano i

---

<sup>24</sup> Cfr. Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, cit., quart. 1520-1578, pp. 350-362; P. SALINAS, *La primera elegía: Llanto a una alcahueta*, in *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, pp. 54-59.

contrasti inconciliabili frutto del suo sgraditissimo arrivo (spopola i villaggi, ripopola i cimiteri, quart. 1554-1555), fino al climax in cui si ricorda che persino la natura umana di Cristo ha temuto la Morte, sebbene per un solo attimo, perché poi è stata la Morte a temere il Redentore, che l'ha sconfitta, svuotando gli inferi dalle anime riscattate con il Suo sacrificio (quart. 1556-1565); e, siccome la Morte è inesorabile, ci si può solo raccomandare a Dio (quart. 1566-1567). Dopo queste considerazioni del tutto ortodosse, culminanti nelle dieci quartine (1556-1565) in cui si parla dell'Incarnazione di Cristo addirittura dalla prospettiva teologica, entra in scena la figura della mezzana, che produce un contrasto stridente, nel momento in cui i topici alti del genere e il riferimento teologico si sfondono in uno scenario dominato dalla vecchia e dal suo mondo basso, che proietta il lettore in una dimensione grottesca. La contrapposizione si fa sempre più netta e la parodia s'ispessisce, prima con l'applicazione alla ruffiana Trotaconventos degli stessi *topoi* 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 (quart. 1568), per concentrarsi poi sulla *alcabueta* (definita *leal verdadera*), che adesso giace sola dopo essere stata ricercata da molti quando era in vita. Ritorna il tema dell'*ubi sunt* (quart. 1569): certo Urraca sarà in Paradiso, accompagnata da due martiri, perché in vita è sempre stata tormentata da coppie (quart. 1570); che Dio le conceda la grazia e la accolga nella gloria celeste, perché mai è esistita mezzana tanto fedele. Il protagonista quindi si risolve a scriverle un epitaffio, per compendiarne la storia (quart. 1571): per lei offrirà elemosine e oblazioni, pregherà, farà dire messe, affinché Dio le conceda la Redenzione, augurandosi che Egli, che ha salvato il mondo, le conceda la Salvezza (quart. 1572). Si rivolge infine alle donne, pregandole di non reputarlo un ragazzino; se la buona vecchia le avesse servite come ha fatto con lui, sarebbero ugualmente addolorate, piangerebbero per la perdita dell'amo sottile (un chiaro riferimento alle strategie dell'*alcabueta*) con cui faceva abboccare tutti (quart. 1573): nessuna donna, né 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 (quart. 1574). Così, l'arciprete-protagonista, straziato dalla pena, ha composto il breve epitaffio e, nonostante la tristezza lo abbia reso un cattivo trovatore (rovesciamento dell'ennesimo topico), invita chiunque lo ascolti a pregare per la vecchia (quart. 1575). A questo punto segue

l'epitaffio vero e proprio (quart. 1576-1578):

Urraca só, que yago so esta sepultura; / en quanto andude el mundo ove viçio e soltura; / con buena razón muchos casé, e non quis boltura; / caí en una ora so tierra, del altura: // prendióme sin sospecha la muerte en sus redes; / parientes e amigos, jaquí non me acorredes! / obrat bien en la vida, a Dios non lo errede, / que bien como morí assí todos morredes; // el que aquí llegare, ¡sí Dios le benediga, / e sí 'l dé Dios amor e plazer de amiga!, / que por mí, pecador, un paternóster diga: / si decir no l' quisiere, a muerta non maldiga<sup>25</sup>.

Sono proprio questi ultimi versi a rafforzare il meccanismo di contraffazione parodica del modello e dei topici del *planctus*, frutto dell'accostamento di piano alto e basso (con il rovesciamento dell'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), contrasto che provoca un'inaccettabile sfasatura concettuale. Quest'ambigua contrapposizione è 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 persino su ciò che in ultima analisi l'autore intenda per *buen amor* o, quanto meno, confermando l'intento di mantenere il clima di incertezza che avvolge il concetto<sup>26</sup>.

Insomma, nel LBA l'autore produce l'effetto parodico seguendo tre modalità precise e programmatiche, riflesso di altrettante tecniche compositive: la riproposta di modelli già marcati nel senso della parodia, il rovesciamento di canoni di segno positivo, la sfasatura prodotta dall'accostamento tra registro/contenuti alti e bassi. A livello strutturale, il sovvertimento della pseudo-autobiografia amorosa e dell'*exemplum e contrario* riflette la tecnica del ribaltamento del modello; mentre a livello di ele-

---

<sup>25</sup> Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, cit. pp. 361-362.

<sup>26</sup> Cfr. G. SOBEJANO, *Escolios al "buen amor" de Juan Ruiz*, in AA.VV., *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III, pp. 431-458; D. SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, *The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the "Lba"*, Berkeley, University of California Press, 1981; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *El buen amor*, cit.; V. REYNAL, *Alegría, solaz y placer. Ingredientes del "buen amor"*, in AA.VV., *Imago Hispaniae. Lengua, literatura, historia y fisonomía del español. Homenaje a Manuel Criado del Val*, a cura di A. Montero Herreros, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 377-392; G. ORDUNA, *Lectura del "buen amor"*, in "Incipit", XI (1991), pp. 11-22.

menti inglobati, da un lato le *serranas* confermano la strategia di inversione, dall'altro il reimpiego del *planctus* attesta l'esito della distorsione parodizzante, frutto della combinazione di dimensione elevata e infima.

Il tutto articolato attraverso il racconto della salace e irriverente storia dello sfortunato – ma anche un po' narcisista, facondo e auto-referenziale – arciprete-seduttore ruiziano, che finisce per offrire un sublime anti-modello sovvertendo in maniera voluta e sistematica altri modelli, tra i più autorevoli e consolidati del panorama letterario e culturale dell'epoca, attingendo alla tradizione occidentale così come a quella orientale, riflettendo in ultima analisi l'immagine della Spagna *mudéjar* del suo tempo.