LE "CÁNTICAS DE SERRANA" E IL PROBLEMA DELL'UNITÀ DEL "LIBRO DE BUEN AMOR"

1. *Premesse allo studio analitico delle avventure sulla Sierra.*

Se si considera l'opposizione tra le quartine monorime di alessandrini e le altre forme metriche presenti nel *Libro de buen amor*, opposizione particolarmente pertinente nella cultura poetica castigliana del Trecento [1], e se si considera insieme l'opposizione tra discorso narrativo e discorso non narrativo [2], è possibile con la seguente matrice (in cui *lirico* equivale a *non in cuaderna vía*)

Metrico lirico		–	–
Discorso narrativo	+	+	–
	I classe	II classe	III classe

generare tre classi di segmenti testuali che coprono l'intera opera di Juan Ruiz e che diremo classe delle sequenze liriche (la I), classe delle sequenze narrative (la II), classe delle sequenze di commentario o didattiche (la III), in accordo con la terminologia tradizionale della critica ruiziana [3].

---

[1] Per il nostro discorso è sufficiente rinviare in generale a Navarro Tomás 1972, pp. 84 sgg., e piú specificamente a Lecoy 1938, pp. 50-82 e 83-98; cfr. anche Vàrvaro 1969, II, pp. 93-96.

[2] Questa distinzione in termini generali è largamente acquisita. Rimandiamo direttamente a Weinrich 1964, pp. 25-65 ed in particolare pp. 60-62, ed a Genette 1969, pp. 23-41; cfr. anche Zumthor 1972, pp. 174-185 e la recente ridiscussione storica in Genette 1979. Gli autori, come è noto, insistono sul fatto che non si incontra nella realtà testuale una narrazione pura. Ci sembra che nel caso del *Libro de buen amor* (d'ora in poi Lba) ciò sia particolarmente evidente in quanto tutte le narrazioni ruiziane sono continuamente intercalate e commentate da *coplas* non narrative di vario tipo, ed in quanto viceversa nelle sequenze di commentario attraverso proverbi, paragoni e cenni a racconti che si danno per noti si assiste spesso al germogliare di nuove possibilità narrative. È tuttavia sempre possibile distinguere una marca dominante in ogni sequenza. Tutte le citazioni saranno tratte da Chiarini 1964.

[3] Questa classificazione, a voler essere rigorosi, pone qualche problema d'applicazione. Una vera eccezione alla nostra tripartizione è costituita dalla *Cántica de los clérigos de Talavera* che com'è noto è in *cuaderna vía* e che va comunque classificata tra le liriche. Anche

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

Per questa segmentazione (che coincide peraltro in larga parte con quella risultante dalle antiche rubriche) possiamo fare riferimento alla nozione di sequenza in narratologia, anche se non tutte le sequenze del *Libro* sono narrative [4]. La nostra matrice delimita comunque in negativo anche la III classe, le sequenze cioè del commentario. Di fatto inoltre, nella successione lineare delle sequenze del Lba non accade mai d'incontrare una accanto all'altra sequenze della III classe e questo ci permette di considerare la suddetta matrice sufficiente alla ripartizione in sequenze di tutto il testo ed alla definizione stessa, generale, nello specifico del *Libro* della nozione di sequenza.

Le 92 sequenze che compongono, cosí distinte, il Lba possono essere ulteriormente classificate da punti di vista diversi. Avremo innanzitutto una classe delle sequenze in prima persona ed una delle sequenze non in prima persona. Anche per questa distinzione, in questa sede, sarà sufficiente un riferimento narratologico, con l'avvertimento che la terminologia che adottiamo, che ha il vantaggio di essere abbastanza formalizzata e divulgata, va intesa in senso estensivo oltre l'ambito del discorso narrativo, in certo modo in senso metaforico. Distinguiamo allora con Genette una classe di sequenze eterodiegetiche ed una di sequenze omodiegetiche, anzi autodiegetiche [5]. Questa distinzione può tornare utile per piú di un aspetto della struttura del Lba, non solo perché consente intanto di ritagliare la serie delle avventure dell'arciprete con il relativo commentario dagli altri racconti inseriti nel *Libro* e da alcune liriche, ma anche per la ricchezza di implicazioni che offre nell'analisi dell'avventura piú importante, quella con Endrina.

Possiamo infine considerare una distribuzione strutturale delle sequenze del *Libro* in piú livelli narrativi, distinguendo le sequenze intradiegetiche da quelle metadiegetiche [6]. Anche quest'ultima classificazione pone non pochi problemi nell'analisi anche solo delle sequenze narrative di questo testo, problemi che non è possibile discutere qui. L'uso di diegetico e metadiegetico non può che avere un senso in qualche modo metaforico se esteso a tutto il *Libro*. La gerarchia delle sequenze non si stabilisce nel Lba solo tra racconti ma tra i diversi tipi di sequenze. Gli espedienti che mascherano l'istanza di locuzione sono vari e vanno studiati quasi caso per caso, ma in sostanza il *Libro* si fissa tutto intorno a due livelli. Consideriamo perciò sequenze me-

---

il cosidetto "prologo" in prosa non può essere valutato comunque separatamente da quello in *cuaderna vía* e deve quindi essere considerato una sequenza della classe del commentario.

[4] È sufficiente, in questa sede, rinviare a Todorov 1973, pp. 81-85, dove la sequenza è definita come un ciclo di proposizioni narrative, ma si fa appello anche alla competenza del lettore a riconoscere in una porzione di testo un'unità compiuta.

[5] Cfr. Genette 1972, pp. 292-294.

[6] *Ibid.*, pp. 275-279.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

tadiegetiche anche per esempio le *serranillas* (o la *trova cazurra*), le liriche cioè narrative la cui istanza di produzione è per cosí dire sdoppiata, o meglio moltiplicata per due, tra l'arciprete personaggio di cui veniamo a sapere che le ha composte in precisi momenti della sua vita (958d *fiz' de lo que ý passó las coplas de yusto puestas*, 986a *D'esta burla passada fiz' un cantar atal*, 996a *De quanto que pasó fize un cantar serrano*, 1021ab *De quanto que me dixo e de su mala talla fize bien tres cantigas, mas non pud' bien pintalla*) e l'arciprete autore che le presenta al lettore con un breve commento, a volte definendone l'aspetto letterario (ancora 958d, 986b *non es mucho fermoso, crëo que nin comunal*, 996b *éstē de yuso escripto, que tienes so la mano*, 1021cd *las dos son chançonetas, la otra de trotalla; de la que te no pagares, veyla e ríe e calla*).

Non si trovano invece nel Lba sequenze liriche su un livello metadiegetico in senso stretto: Juan Ruiz dice di aver scritto e utilizzato liriche d'amore nel corteggiamento (ad esempio alla *copla* 104), ma di fatto il *Libro* non contiene composizioni dirette dal destinatore interno ad un destinatario interno al piano diegetico. È quanto avviene invece molto spesso con atti di comunicazione rappresentati oralmente come favole, storie esemplari e sequenze di commentario.

Le classificazioni omo/eterodiegetico e intra/metadiegetico giocano in modo assai complesso con la distinzione lirico/narrativo/didattico assunta all'inizio e sviluppano a nostro avviso possibilità di approfondimento nuove rispetto a piú di una controversia ruiziana. Ci limitiamo intanto ad osservare che, accettando l'estensione metaforica di questa terminologia, tutti e tre i tipi di sequenze possono essere o non essere omodiegetiche e che il gioco gerarchico dei livelli diegetici consente a sequenze di ogni classe di dipendere da sequenze sia della stessa classe che di classe diversa, con l'eccezione delle sequenze liriche da cui non dipende mai formalmnte un'altra sequenza. L'analisi di questi aspetti dell'organizzazione testuale rivela uno spettro abbastanza ampio di possibilità di giunture tra materiali testuali semanticamente direi e morfologicamente diversi, oltre che tradizionalmente diversi, giunture che se a volte si presentano quasi come semplici espedienti altre volte fissano relazioni forti. L'istanza di produzione di ciascun segmento testuale è comunque condizionata costantemente dalla necessità di legami con segmenti piú larghi e con l'articolazione generale del « libro ». Il « libro » si presenta come il risultato del mascheramento, anzi di vari e ripetuti mascheramenti dell'atto di produzione e di riproduzione testuale; operazione questa che è insieme sede della debolezza strutturale dell'opera ed elemento di forza e di organizzazione interna al livello piú profondo.

Le *coplas* 950-1042 raccolgono un gruppo di 8 sequenze che si presenta

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

unitario e ben ritagliato sia dal punto di vista formale che da quello tematico all'interno del *Libro* [7]. Le otto sequenze, in conformità con le rubriche, si distribuiscono nel seguente modo: I narrativa 950-958, I lirica 959-971, II narrativa 972-986, II lirica 987-992, III narrativa 993-996, III lirica 997-1005, IV narrativa 1006-1021, IV lirica 1022-1042.

Prendere in considerazione unitariamente questo gruppo di sequenze è d'obbligo ed è stato sempre fatto. Ma pensiamo sia utile per la lettura del Lba considerare direi formalmente ed in senso forte, accanto alla segmentazione in sequenze, una segmentazione a maglie piú larghe, definendo sezione una qualunque parte del testo del *Libro* formata da una o piú sequenze contigue [8] di livello diegetico (con eventuali diramazioni metadiegetiche), nettamente delimitata da tratti tematici rispetto a quanto immediatamente precede e segue. Una definizione di questo tipo ha il vantaggio di essere elastica e di poter quindi aderire ad un livello spontaneo di lettura e corrispondere a ripartizioni del *Libro* già fruttuosamente acquisite dalla critica [9]. La sezione è insomma un punto di riferimento intermedio tra l'intero libro e la singola sequenza, un segmento testuale solo relativamente grande in cui diversità e unità sono per cosí dire costrette a convivere piú da presso.

La sezione delle avventure sulla Sierra presenta particolari caratteristiche in quanto è formata da sequenze narrative e liriche alternate, col vincolo che anche le sequenze liriche sono di tipo narrativo e l'*histoire* di ciascuna di esse

---

[7] A parte quanto avremo modo di osservare nel corso di questo studio, ricordiamo qui la precisa collocazione cronologica del mese e del giorno d'inizio del viaggio (951b), confermata nella sequenza che precede (945a) ed all'interno della sezione (996c) (è però impossibile che queste indicazioni siano da intendere realisticamente, come dimostra Criado de Val 1960, p. 244; la dimostrazione, ripresa anche da altri, non deve però portare a concludere che, fittiziamente, vi siano piú viaggi sulla Sierra), nonché la precisione con cui si ribadisce la continuità del viaggio stesso (974a, 993a). Anche gli spostamenti sembrano essere tutti coerenti (si veda ancora Criado de Val 1960), e non mancano i punti di sutura intermedi (972ab, 974b, ma anche 1009d). Un'anticipazione relativa al tono dell'esperienza che si va a raccontare è rappresentata con ogni probabilità dalle *coplas* 947-949, mentre i versi 1943cd e 1044a completano l'incorniciamento e dichiarano chiusa la sezione.

[8] La condizione della contiguità ci sembra necessaria per evitare di considerare unitariamente anche dal punto di vista e della loro strutturazione e della loro capacità di essere strutturanti parti lontane del testo, che possono avere peraltro anche molti elementi in comune senza sottostare alle condizioni formali necessarie perché costituiscano un segmento unico.

[9] Il problema in realtà è stato e rimane piú complesso di quanto noi diciamo (cfr. anche la nota 8) e si è presentato all'inizio piuttosto come ricerca di ripartizioni ideali piú che testuali e di poli di ispirazione, mentre mi pare che gli studi piú recenti tendano a lavorare su segmenti testuali piú continui o su singoli aspetti di tutto il Libro. Dai vecchi tentativi di ripartizione di Menéndez Pelayo (1944), Menéndez Pidal (1957, già 1924), Lecoy (1938) e Kellermann (1951), si passa alle osservazioni di Spitzer (1955, pp. 142 sgg.) ed alla discussione tra M. R. Lida (1959 e 1961) e U. Leo (1958 e 1963) ed alla suddivisione proposta da Gariano (1968, pp. 180-206) o a quella di Walker (1966).

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

è detto esplicitamente essere la stessa riferita dalla sequenza in *cuaderna vía* immediatamente precedente [10]. Notiamo subito inoltre che, sia le sequenze liriche che quelle narrative, in questa sezione si presentano formalmente in prima persona. Della dipendenza diegetica, nel senso da noi adottato, delle liriche dalle sequenze narrative si è già detto. La sezione ha la peculiarità quindi di raccogliere 8 sequenze appartenenti alla stessa classe del discorso in prima persona ed a classi diverse sia per quanto riguarda l'aspetto strutturale dei livelli diegetici del *Libro* sia rispetto alla tripartizione lirico/narrativo/didattico. Per questo insieme di ragioni consideriamo la sezione delle avventure sulla Sierra un punto di osservazione privilegiato per la discussa questione dell'unità del Lba, in quanto si offre come un segmento testuale in cui si alternano, differenziandosi, forme metriche, registri stilistici ed elementi di contenuto marcatamente diversi in un contesto comunque unitario e capace di giocare come distinta unità in relazione alle altre parti dell'opera.

Il punto di riferimento piú importante per l'analisi di questa sezione del Lba resta lo studio analitico di R. B. Tate nella raccolta curata da Gybbon-Monypenny (1970). Tate giustamente affronta innanzitutto l'esame delle liriche « one by one in isolation »[11] ed individua quattro pastorelle sotto ogni profilo indipendenti dalla *cuaderna vía* ed appartenenti allo stesso genere ma non alla stessa specie [12]. Sia gli agenti maschili che quelli femminili sono sostanzialmente diversi tra di loro da un punto di vista sociale [13] e non coincidono né corrispondono all'arciprete-personaggio [14], come diversa è la sostanza della vicenda [15]. Piú in generale Tate mette in evidenza tutte le possibili

---

[10] Per l'incontro con la prima serrana cfr. 958d, per la seconda 986a, per la quarta 1021a. Usiamo evidentemente *histoire* nel senso definito da Genette 1972, pp. 73-80.

[11] Tate 1970, p. 220. Concordiamo anche con quanto egli aggiunge di seguito: « This is a different procedure from that employed by Lecoy, Le Gentil, or María Rosa Lida, in that they have treated the section as a pure sequence, with the result that the lyric acquires some of the tone and quality of the preceding *cuaderna vía* ».

[12] *Ibid.*, p. 226.

[13] *Ibid.*, p. 223: « In I and II we have the characteristic lost figure, given the accustomed epithet of *escudero* in the latter (961c); in III it is a peasant figure seeking marriage, in IV is a *fidalgo* (1031b) and married, or so he claims (1028b) [...] The traditional *serrana* certainly appears in I and II, where the protagonist plays a sad second fiddle and violence and bawdy brutality is the substance. In III and IV the tone is neither ironic nor *outré*. In III the girl is an *ingénue* of rustic charm, reminiscent of Christine de Pisan's figurines; in IV the character is less explicit, but there is neither crudity nor caricature ».

[14] *Ibid.*, p. 223: « Suffice it to say that I and II are at a remove from III and IV and that the protagonist cannot be clearly identified as the same figure in each song »; e pp. 225-226: [nella parte narrativa] « the character of the protagonist is also more clearly at one with the work as a whole than in the lyrics, where he is at once the *escudero*, or the *serrano*, married or single, cynical or innocent, successful or insuccesful ».

[15] *Ibid.*, pp. 221-223.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

differenze e le contraddizioni anche all'interno della parte della sezione in *cuaderna vía* e tra la *cuaderna vía* e le liriche [16]. Alla contrastante posizione di Menéndez Pidal da una parte (« La parte en cuaderna vía refiere con colores realistas y caricaturescos el encuentro de la serrana, y a continuación se repite el mismo encuentro en forma de canción, de tonos idealistas, en fuerte oposición con el relato precedente ») [17] e M.R. Lida de Malkiel dall'altra (« En quanto a las serranillas, no veo mayor contraste entre el tono caricaturesco de la versión en cuaderna vía y el supuesto tono idealista de la versión zejelesca ») [18], Tate dà una risposta particolare: « The interplay between narrative and lyric is not solely in terms of correspondence or contrast, so that both Menéndez Pidal and María Rosa Lida are equally right and wrong. Menéndez Pidal would be accurate if he took Narrative and Lyric III (and possibly IV) as his norm and María Rosa Lida could equally well state her case with Narrative and Lyric I and II. Both critics have oversimplified in response to assumptions about unity of treatment throughout the poem »[19]. Le conclusioni che Tate trae dalla sua analisi sono conformi al prudente ed accurato empirismo del procedimento di lettura e sono dirette ad avvalorare l'ipotesi del *Libro* come « artistic transcript of a juglaresque performance »: « In sum, one may easily accept that Juan Ruiz, across an indeterminate number of originally independent lyrics of varying tone, constructed an elementary set of bridge passages, relatively uniform with the rest of the *Libro*. The purpose of each individual lyric is fairly clear, as is that of the sum total of narratives, but juxtaposed they create no recognisably clear pattern other than that of exuberant variety »[20].

---

[16] *Ibid.*, pp. 223-225. Citiamo sparsamente: « Narrative I in its opening lines suggests an association with the protagonist of the rest of the *Libro* »; « Narrative II is explicitly set in sequence to Narrative I [...] and also follows the pattern of events set in the corresponding lyric »; « Narrative III, in contrast to I and II, is the briefest of introductions to the lyric and solely connected to it by the interest of the *serrana* in marriage »; « Narrative IV is the most openly grotesque of all four; like III it lacks any dramatic dialogue and in the same way stands as a preliminary to the lyric. Basically a descriptive *enumeratio* of the caricaturesque wild woman of the sierra [...] ».

[17] Menéndez Pidal 1957, p. 212.

[18] Lida de Malkiel 1959, p. 45.

[19] Tate 1970, p. 226.

[20] *Ibid.*, nell'ordine p. 229 e p. 227. Nel complesso queste conclusioni sono inoppugnabili dall'esterno, nel senso che quello di Tate è l'unico studio che dia conto con la necessaria cura di tutte le articolazioni interne di questi 400 versi. Anche a proposito dell'articolo di P. Le Gentil (1963), che propone un'interpretazione piú vicina alla nostra, Tate può mantenere giustamente le distanze: « Le Gentil, in doubting the *didactisme jovial* of Mrs. Malkiel, has proposed the alternative term of "*pré-quichottisme*, qui suppose un mélange très particulier de bienveillance et de sarcasme, de sérieux et de fantaisie" [...]. This leads him to suggest that parody of the Cervantine type, with all its deliberate ambiguities, may well provide a

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

La lettura di R. B. Tate ci sembra sgombri definitivamente il campo da pretese di interpretazione strettamente unitaria dell'intera sezione ed è sostanzialmente esatta, a nostro avviso, nel cogliere le differenze tra le varie parti che la compongono. A parte alcune singole osservazioni che faremo quando ci sembrerà di doverci discostare in qualche punto dalla sua analisi, la nostra lettura procederà in gran parte con una strategia simile. C'è però nel suo studio una sottovalutazione complessiva dell'aspetto unitario che comunque la sezione presenta ed una sopravvalutazione degli elementi evidenziati dall'analisi a scapito di una dimensione piú spontanea di lettura. La questione non è senza interesse, per il Lba e forse piú in generale. La lettura critica può avere un effetto deformante e allontanare direi eccessivamente chi l'esercita dal luogo o dai luoghi ideali occupati da quello che Genette chiama il « narratario »[21]. È significativo in proposito che lo studio di cui ci stiamo occupando si concluda con la seguente frase: « Our difficulties, then, in reading the work, will primarily derive from our uncertain but inevitable assumptions about the relations between the speaker, his various roles, and ourselves as audience or as readers »[22]. In una prospettiva che tenga opportunamente conto del momento della ricezione i segmenti da analizzare non sono soltanto le quattro liriche o le quattro parti narrative o l'insieme di queste ultime [23], ma anche e soprattutto il segmento complessivo che abbiamo definito come sezione, segmento che rappresenta comunque il risultato di linee di forza evidenti nel testo. Basta ricordare che la sezione delle avventure sulla Sierra rappresenta nel Lba il *viaggio* di allontanamento dal mondo in cui si svolge formalmente tutto il resto della storia e che la Sierra è un luogo simbolico fortemente marcato [24].

---

more satisfactory explanation of the poet's intention: "elle a l'avantage de faire una large place au jeu littéraire" [...]. It is to be hoped that Le Gentil will elaborate this point at some future date » (*Ibid.*, p. 227, n. 11).

21 Cfr. Genette 1972, pp. 307-310.

22 Tate 1970, p. 229.

23 A proposito della parte della sezione formata dalle quattro sequenze in *cuaderna vía* Tate ammette che « there are more resemblances between the four narratives than between the four lyrics » e che « in tone and attitude the narrative coheres more or less closely to the rest of the *Libro* » (*ibidem*, p. 225), ma non valorizza quest'indicazione nel tirare le somme dalla sua analisi cosí come non dà peso alla complessa tensione che deriva all'organismo testuale dal bilanciarsi della forza centripeta della *cuaderna vía* e della forza centrifuga delle *serranillas*.

24 Ricordiamo naturalmente l'esordio della sezione (*Provar todas las cosas, el Apóstol lo manda: fuí a provar la sierra e fiz'loca demanda*, 950ab) e quello della IV sequenza narrativa (*Siempre á mala manera la sierra e la altura: si nieva o si yela, nunca de calentura*, 1006ab), ma anche piú sparsamente altri versi della *cuaderna vía* (*darte é joyas de sierra; si quieres, díme quáles usan en esta tierra*, 955ab; *En el Apocalipsi Sant Juan Evangelista non vido tal figura nin de tan mala vista*, 1011ab) ed anche significativamente nella prima delle liriche (*por esta*

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

2. *Le "cánticas de serrana" e le sequenze in "cuaderna vía".*

Anche ad una prima lettura la storia delle avventure dell'arciprete sulla Sierra (dalla X alla XIII nella serie dell'intero *Libro*) presenta alcune incongruenze strutturali ed una distribuzione irregolare dei motivi dominanti. Di piú immediata evidenza sono i contrasti che toccano la coerenza del racconto stesso, quella tra ciascuna sequenza narrativa e la lirica che segue, ma al livello di impressione di lettura e d'interpretazione acquistano un rilievo pari se non maggiore quelli relativi al contenuto delle liriche stesse.

Nelle prime due liriche la serrana è violenta e vogliosa, nelle altre sembra tirare semplicemente a sposarsi, con la conseguenza che la prova che l'arciprete deve superare ai primi due incontri è piú dura e che egli rischia l'incolumità, mentre negli altri due prevale la discussione di una sorta di contratto piú o meno matrimoniale. Inoltre nelle prime due composizioni il tema dell'incontro tra l'io-narrante e la pastora presenta la nota caratteristica del tipo chierico o cavaliere / donna socialmente inferiore; nelle ultime due questa differenza attiva fra culture non affiora. Anche morfologicamente nelle prime due composizioni il dialogo è piú volte interrotto dall'azione, e nella prima perfino dalla descrizione del maltempo (964a *Fazíe nieve e granizava*), e si distribuisce irregolarmente tra i due personaggi (nella seconda l'io-narrante è presto ridotto al silenzio); nella terza *serranilla* il dialogo è equamente ripartito tra lui e lei, prima in brevi scambi di battute e quindi in due lunghi discorsi, e analogamente nella quarta, che come la precedente si struttura come un contrasto in cui l'unica azione da ambo le parti è quella di parlare [25]. Anche il motivo sessuale si presenta scopertamente con urgenza dal lato della donna solo nelle prime due, ad onta delle osservazioni di Deyermond [26], ed il tema dell'avidità di doni e/o di danaro è distribuito altrettanto irregolarmente. Va notato infine che nella seconda e nella terza lirica manca qualsiasi cenno al cattivo tempo, mentre sono presenti indicazioni in tal senso nelle altre due (oltre a 964a, già citato, nella prima: 964g *más querría estar al*

---

encontrada que yo tengo [re]guardada non pasan los omes salvos, 960efg). La questione è complessa perché, come nei già citati versi 955ab, ma anche 967fg (*bien te daré que yantes como es de la sierra uso*) o 999b (*si sabes de sierra algo*) o 1029de (*como es costunbre de sierra nevada*), per non parlare che di passi in cui si fa riferimento a caratteristiche generali della Sierra tralasciando le descrizioni particolari, si delinea un altro universo simbolico della Sierra, meno infernale e rozzo quando non semplicemente rustico, piú che violento. Anche questo tipo di marca però, ed i numerosi esempi con tratti intermedi tra questi due poli, confermano quanto diciamo.

[25] Questa struttura è piú netta nella II che nella IV *serranilla* dove la serrana ospita anche l'uomo e gli offre da mangiare.

[26] Cfr. Deyermond 1970, p. 63.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

fuego, 966 *yo con miedo e arrezido*, 970b *fuíme desatiriziendo*; nella quarta: 1023 *Ençima del puerto, coidéme ser muerto de nieve e de frío e d'ese roçío e de grand elada*, 1026a *Frío tengo*).

Per quanto riguarda le contraddizioni tra le sequenze in *cuaderna vía* e le relative *cánticas* che seguono, gli aspetti piú evidenti sono nelle storie che raccontano gli incontri con la seconda e la quarta serrana. La narrazione preliminare del secondo incontro è assai piú lunga e sviluppa l'*histoire* molto oltre la conclusione della poesia; la descrizione dell'incredibile bruttezza della quarta donna nella *cuaderna vía* non trova riscontro nella lirica, in cui la serrana sembrerebbe essere piú bella delle altre. Colpisce anche la differenza della sequenza narrativa dell'incontro con la terza serrana, e rispetto alle altre sequenze narrative (che tendono a duplicare il racconto sia pure in forma molto breve nel caso della quarta), e rispetto alla corrispondente lirica, perché è molto piú breve ed è d'impianto introduttivo e non narrativo. Anche l'indicazione del maltempo, che è presente in tutte e quattro le sequenze narrative (nella prima: 951c *de nieve e de granizo non ove do me asconder*, 955d *el frío me atierra;* nella seconda: 982b *ayuno e arreçido;* nella quarta, oltre ai già citati versi 1006ab: 1006cd *fazía orilla dura, viento con grand elada, ruçio con gran frïura*, 1008ab *Nunca desque nasçí pasé tan grand peligro de frío*, 1009a *Con la coita del frío e de aquella grand elada*), vi si presenta per cosí dire "a freddo" e in una forma particolare (996c *façía tienpo muy fuerte pero era verano*) che sottolinea l'infrazione del *setting* topico della pastorella [27]. Ed è significativo che ciò avvenga proprio nella presentazione della terza *serranilla* che piú delle altre, come vedremo, non sembra contenere elementi di infrazione del genere e che non contiene neanche alcuna indicazione di maltempo o di freddo né contiene il motivo, collegato o collegabile, dell'ospitalità, motivo che è presente comunque nella seconda (992a *Hospendóme e dió·m vïanda*) dove pure mancano dettagli metereologici.

L'insieme di queste osservazioni preliminari mostra abbastanza chiaramente quanto sia composita la sezione e come sia necessario attraversare preliminarmente un piano di lettura distinto per ciascuna delle sequenze che la compongono. Questo livello di lettura deve però proporsi, ove è possibile, anche l'obiettivo della messa in evidenza di tutti quegli elementi che indicano l'esistenza di una regia unitaria sul piano morfologico-narrativo e di tutti quegli

---

[27] L'infrazione si accentua per l'accostamento di primavera e maltempo ed è piú netta che nella prima sequenza narrativa dove l'indicazione stagionale serve anche a collocare, come si è accennato, cronologicamente il viaggio (951abc *El mes era de março, día de Sant Meder, pasada de Loçoya fuí camino prender, de nieve e de granizo non ove do me asconder*).

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

elementi tematici che, apparendo con costanza anche se variamente distribuiti, permettono una percezione unitaria del racconto ed una o piú suggestioni complessive sul suo senso generale.

Ci è capitato ad esempio di citare già nelle pagine precedenti, e nella nota 24, tutti i versi in cui si dice che il tempo è cattivo, fa freddo, nevica e che il protagonista è gelato o intirizzito. Abbiamo visto come questo motivo si presenti come un elemento di contraddizione tra la sequenza narrativa III e la *serranilla* III (996c) e in misura minore tra la narrativa II e la lirica II (982b). Ma dobbiamo subito aggiungere che la notazione di 996c funge anche come una valenza unitaria proprio in quanto è inserita nella stessa *copla* in cui si annuncia il *cantar serrano* che immediatamente segue, e si fissa cioè per la terza volta la condizione narrativa che vuole l'*histoire* delle *serranillas* coincidere con quella della *cuaderna vía*. D'altra parte questo legame non era veramente affatto necessario da un punto di vista strettamente logico-narrativo, perché nella III *serranilla* non compare neanche il tema dell'ospitalità, né vi si fa cenno nella sequenza in *cuaderna vía* che l'introduce. Ci sembra allora di poter dire che l'indicazione di 996c trova la sua necessità nel bisogno di legare la coppia delle terze sequenze all'insieme della sezione. E con un nesso simbolico, che tra l'altro è espresso, abbiamo detto, in modo forte perché lascia fisso un elemento del *topos* del bel tempo primaverile rovesciando di segno l'altro. Tale nesso si allaccia all'esordio dell'intera sezione (cfr. 951abc), al *provar la sierra* da una parte, e dall'altra all'affermazione generale con cui si apre lo scenario tempestoso in cui apparirà la quarta serrana (cfr. 1006), oltre che ai numerosi versi in cui il motivo ritorna in forma circostanziale nelle liriche e nella *cuaderna vía*. Questo nesso simbolico è tanto piú necessario al livello della costruzione di un senso complessivo della sezione in quanto proprio la *serranilla* III, come già abbiamo osservato con Tate, è la piú rustica e innocente. Va aggiunto peraltro che i versi 951abc pongono il legame narrativo cronologico piú forte, se non l'unico, che unisce la sezione al *Libro* e che tale legame è ribadito appunto al verso 996c. Nel verso di collegamento esterno alla sezione infatti compaiono tutte e due le indicazioni temporali *março* di 951a e *verano* di 996c: l'incontro con la vecchia subito prima della partenza inizia infatti *El mes era de março, salido el verano* (945a). Non è possibile evidentemente analizzare allo stesso modo l'intera sezione, anche se la cura con cui essa è costruita lo giustificherebbe, ma procederemo comunque ad una lettura sequenza per sequenza con criteri simili.

La prima lirica racconta l'incontro tra una *serrana* (959c) o *vaquera* (962a) ed un *escudero* (961c, cfr. anche 965ef *prométeme algo e tenerte é por fidalgo*), un personaggio cioè che appare estraneo all'ambiente della montagna e sembra una figura non di primo piano di un ambiente di corte. Natural-

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

mente, per ragioni di *voce* [28], la credibilità fittizia di queste indicazioni varia in quanto l'arciprete è onnisciente in qualità di autore del *Libro*, di personaggio protagonista del racconto in prima persona scritto in *cuaderna vía* (e che comprende una buona parte di questa sezione), di personaggio autore della *serranilla* e di protagonista del racconto in prima persona rappresentato nella *serranilla* stessa. La montanara invece può sbagliare, ed anzi deve sbagliare, sotto questo profilo di lettura, in misura minore in questo caso scambiando l'arciprete per un *escudero*, in misura massima nella III *serranilla* scambiandolo per un *su vezino* (993d) o chiamandolo *pariente* (999a). Vogliamo dire che utilizzare questi epiteti solo per dimostrare la non unità della sezione [29] porta a non tenere conto di una ambiguità strutturale che genera senso e ironia anche a un livello semplice di lettura. Tornando alla nostra analisi, notiamo che dal contrasto culturale tra i due personaggi nasce il primo scambio di battute (959efg, 960) che anticipa il motivo dominante della II *serranilla* (960cd *el pecado·t barrunta en fablar verbos tan bravos* ed anche forse 959ef *¿dónde andas, qué buscas o qué demandas?*), motivo che qui non è sviluppato [30]. Il racconto prosegue infatti con un contenuto piú prosaico: è plausibile che l'*escudero* non porti con sé molto denaro e comunque non voglia darne (962d *non trax' para ti nada*), mentre la donna pretende un pedaggio (961e *algo me prometas*, 963g *tú·m pagarás oy la ronda*, 964 *Paga·m, si non verás juego*) comportandosi come una guardia rurale o piuttosto come una brigantessa, e dimostra la forza per poterlo fare picchiandolo, minacciandolo ripetutamente e caricandoselo sulle spalle (961a, 963cd, 964c), dopo aver ottenuto una promessa di doni (966bcd), ma anche dopo che, e la cosa va detta, l'*escudero* la chiama per la prima volta *fermosa* (964e) [31] e non *vaquera* (962a) e le suggerisce la possibilità di un incontro diverso (964fg *dezirvos é una cosa: más querría estar al fuego*, certamente allusivo, cfr. 984b). Sono infatti le parole dell'*escudero* alla *copla* 964, in cui non c'è ancora una promessa di doni, a mutar l'umore della donna che nella *copla* successiva cambia le condizioni del contratto offrendo anche l'ospitalità e il cibo. Il motivo della violenza e dell'avidità brigantesca slitta cosí in quello dell'iniziativa sessuale (969fg *comamos d'este pan duro, después faremos la lucha*, 970fg *Ya, compañón, agora crëo que vo entendiendo*, 971bcdef *"Luchemos un rato, liévate dende apriessa, desbuélvete de aques'hato". Por la muñeca me priso, ove de*

---

[28] Cfr. Genette 1972, pp. 235-236 e pp. 259 e sgg.

[29] Cfr. Tate 1970, pp. 221-223.

[30] Anche 960g *non pasan los omes salvos* è allusivo. Ma torneremo sulla questione a proposito della II *serranilla*.

[31] Sull'aspetto della serrana di Malangosto non ci sono comunque dubbi: 961b *la gaha roín [e] heda*, 963a *La Chata endiablada*, 964b *la Chata*.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

fer quanto quiso). Il sugo della storia sembra essere in un complicato contratto di cui alla fine l'*escudero* si vanta (971g *crëo que fiz' buen barato*), rispettando il motivo tradizionale del *gab*, ma in termini abbastanza complessi, in quanto la richiesta sessuale è avanzata esplicitamente dalla donna e si presenta anche come un prezzo che l'uomo deve pagare oltre che come un fatto di cui vantarsi (cfr. ancora 971fg; si consideri comunque anche la sua bruttezza, cfr. nota 31).

La II lirica rappresenta invece il contrasto tra la corte e la campagna, « in a more hyperbolic fashion » rispetto alla tradizione [32] ed è metricamente la piú elaborata [33]. Il protagonista maschile può essere un chierico o un cavaliere, restando nell'ambito delle possibilità del genere, e il solo indizio vago e indiretto è ai versi 992ef (*cómo fiz' loca demanda: dexar por ti el vaquerizo*); della donna non si deduce che è brutta, come la prima, anche se si sottolinea la sua violenza. Il contrasto linguistico è esaltato, ed è rilevato dalla donna (come nella precedente lirica) ai vv. 990gh (*quiçá el pecado te puso esa lengua tan aguda*) ma anche dall'io-narrante (990ab *Ríome como respuso la serrana tan sañuda*), ed è posto in evidenza già dall'inizio del dialogo dall'uso di "vos" da parte del corteggiatore al 988f [34]. In principio è il maschio a prendere l'iniziativa (989ghi *vos yo tengo, hermana, aquí en esta verdura, ribera de aqueste río*), a differenza che nella *cuaderna vía*, e la donna sembra equivocamente respingere (990efghi e soprattutto 991ghi *sobart'é – diz' – el alvarda si non partes del trebejo. ¡Liévate, vete, sandío!*), ma al tempo stesso rincarare la dose imponendo un livello di violenza troppo alto per l'interlocutore (anche a prescindere dalle percosse, cfr. 992abc *Hospendóme e dió·m vianda, mas escotar me la fizo, porque non fiz' quanto manda*), e – prima e dopo averlo ospitato e nutrito, breve cenno al 992a – minacciandolo in modo oscuro e allusivo (metafore del domare gli animali selvatici 990ef, del catturare i conigli 991f, dello scorticare e comunque dello spuntire il riccio 992hi). Il quadro complessivo suggerisce come unico motivo quello sessuale con un effetto di senso che ci sembra troppo semplice definire burlesco [35]. La poesia sembra piuttosto sviluppare, nell'ambito di una struttura della pastorella, una tendenza all'esasperazione del contrasto culturale e caratteriale dei due agenti; essa esprime in un linguaggio denso di metafore da parte di tutti e due, in una forma cioè che accumula – non è facile dire quanto consapevol-

---

[32] Cfr. Tate 1970, p. 221.

[33] Cfr. Lecoy 1938, p. 98; si veda anche la presentazione ai vv. 986ab.

[34] Nella *cuaderna vía* l'arciprete usa sempre il "tu"; cosí la serrana sia nella *cuaderna vía* che nelle liriche. Il corteggiatore usa invece il "tu" nella I e nella III lirica, il "voi" in questa e nella IV.

[35] Cfr. Tate 1970, p. 221.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

mente o quanto ironicamente da parte dell'autore, né se per caso l'ironia non vada a colpire piuttosto le espressioni dell'io-narrante che quelle della pastora – una tensione figurale ermetica e allusiva e mostra una complessità ideologica maggiore delle altre, che meriterebbe di essere specificamente valutata nell'ambito del genere ed accostata a quella della *troba caçurra*. L'avvertimento di 986, per quanto topico, non va del resto lasciato cadere (*D'esta burla passada fiz' un cantar atal: non ès mucho fermoso, crëo que nin comunal; fasta que el libro entiendas, d'él bien non digas nin mal: ca tú entenderás uno e el libro dize ál*) [36].

La III *serranilla* ci presenta certamente un pastore e una pastora (997d *serrana*, 997g *hermana*, 999a *pariente*) in un grazioso incontro che si chiude con un accordo di matrimonio. È da escludere che nella coerenza della composizione la promessa di portare i doni possa avere lo stesso senso di inganno che ha nella prima *serranilla* (si veda tutta l'ultima *copla*). Il tono è forse eccessivamente ingenuo e si può dar ragione a M. R. Lida [37] che ritiene la poesia potesse suscitare il riso in un uditorio cittadino. C'è da dire che nel Lba la lirica a questo tipo di comicità caricaturale aggiunge un ulteriore effetto dovuto al fatto che la finzione vuole che il pastore altri non sia che l'arciprete che finge di esserlo. Non a caso probabilmente dal gioco di parole rusticamente raffinato e perciò comico dei versi 1002fg (*Dixe·l: Pid' lo que quisieres, e darte é lo que pidieres*) Juan Ruiz risale nella sequenza introduttiva alle espressioni di 995d (*non avrás lo que quieres, poderte as engañar*) per parlarci della sua burla. Il nome della ragazza, Menga Lloriente, per di piú comicamente collocato in una espressione di rustica vanità femminile e in un gioco compiaciuto e infantile (1004fg *e dirá toda la gente: ¡Bien casó Menga Lloriente!*) ci convince fino in fondo del tono burlesco ed allude alle sue richieste, plausibili quanto si vuole ma comunque esose. C'è una evidente differenza con le altre montanare quanto al motivo del sesso ed a quello della violenza. Abbiamo anche già accennato sopra alla diversità dello sviluppo dell'incontro e all'assenza di un piano narrativo. Aggiungiamo che essa appare *vestida de buen bermejo e buena çinta de lana* (997ef). Come già ci è capitato di dire, la III *serranilla* è la piú lontana dai toni forti della *cuaderna vía*, quella in cui piú chiaramente si evidenzia la scissione dell'io dell'arciprete e che piú

---

[36] Ricordiamo anche di nuovo gi analoghi avvertimenti che anticipano la sezione (947-949). Sulla polisemia ruiziana ricordiamo semplicemente Spitzer (1955, pp. 108-124) e M. R. Lida (1959, *passim*). Si può confrontare anche Zahareas (1965) e Hart (1959). Si veda però anche la recensione critica di M. R. Lida (1961*) al libro di Hart in cui si escludono interpretazioni allegoriche delle *cánticas de serrana*. Può comunque essere utile anche per le *serranillas* lo studio sulla *trova cazurra* di R. Allègre e R. Cotrait (1973).

[37] M. R. Lida 1961**, p. 43.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

delle altre fa supporre un momento di produzione distinto dal *Libro*. Dal punto di vista tematico non si può tralasciare di dire però che i tratti del carattere della serrana del Cornejo rappresentano in forma assai blanda e in un contesto non violento gli stessi tratti delle altre, una sostanziale rozzezza (cfr. i già citati 1004fg), una certa aggressività iniziale (998ab *Qué buscas por la sierra? ¿Cómo andas descaminado?*, che ricorda i piú allusivi 959fg e 988ghi), una tendenza ad imporre condizioni (999ab *Mas, pariente, tú te cata si sabes de sierra algo*, 1002cd *casarme é de buen talento contigo, si algo dieres*), e soprattutto un'avidità notevole (cfr. interamente 1003 e 1004). Anche il motivo sessuale non è del tutto assente, probabilmente, nelle parole in cui l'uomo vanta di saper bravamente cavalcare, domare, cacciare, lottare, *fazer el altibaxo* (si vedano interamente 999, 1000 e 1001), espressioni utilizzate ambiguamente nella stessa sezione (cfr. 969g, 971b, 982c, 990ef, 1010b, 1010cd e piú alla lontana 991f) e nel *Libro* [38].

La serrana dell'ultimo incontro ha un nome cortese, Alda [39]; ricordiamo anche il valore stilistico del verso esasillabico [40]. Il protagonista maschile è anche lui, come nella precedente lirica, un pastore? Al 1027b troviamo *pariente*, detto dalla donna, ed ai vv. 1028bc egli dice di essere *cassado aquí en Ferreros*; piú avanti *fidalgo* (1931b) e *huésped* (1032a), mentre *serrana señora* (1039a) presenta un accostamento che in assoluto è ad effetto comico e che è ironico se pensiamo all'arciprete o a un agente maschile di ceto sociale superiore [41]. Della donna si dice comunque che è bella, sia nel racconto (1024de *fermosa, loçana e bien colorada*; 1027a semplicemente la *moça*, che anticipa forse le richieste di matrimonio), che nelle parole di lui (1025b *bella*, 1026 *fermosura*). Fa eccezione *díxome la heda* (1040a) su cui avremo modo di tornare a che però può anche spiegarsi con l'andamento del colloquio. Non è questa l'unica incongruenza della *serranilla*. La trama sembra giocare, dopo una prima classica schermaglia in cui alla gentilezza di lui (1025b *Omíllome, bella*) fa riscontro una resistenza (1025de *aquí non te engorres; anda tu jornada*) [42], su un ambiguo contratto. Il personaggio maschile chiede ospitalità perché ha freddo e *por mesura* (1026), la donna pone due condizioni (1027bcde *Pariente, mi choça, el que en ella posa conmigo desposa e da·m grand soldada*); alla risposta di lui che si dichiara già sposato ma promette del denaro e la chiama *amada* (1028), la serrana subito lo invita, lo porta a casa e gli offre

---

38 Cfr. Allègre e Cotrait 1973 per queste metafore e per le metafore del nutrimento.

39 Tate 1970, pp. 222-223, raccogliendo l'indicazione di scartare la variante Aldara.

40 Lecoy 1938, p. 98.

41 L'appellativo *serrana señora* è comunque ironico contestualmente ed esprime la reazione del personaggio maschile alle insistenze della donna.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

del cibo (1029-1031), tornando poi alla richiesta di denaro (1032c *caliéntate e paga*) e dimostrandosi disposta a ogni forma di ospitalità in cambio di doni, anche ad offrire il letto, di cui si dice ambiguamente ed in contrasto con il resto della strofa *que no·l coste nada* (1033); quando lui l'invita a precisare le sue richieste, la donna esprime i suoi desideri con la consueta avidità (1035-1037) e conclude con un nuovo incoerente invito a nozze (1038 *Con aquestas joyas, quiero che lo oyas, serás bien venido: serás mi marido e yo tu velada*) di non semplice interpretazione, fatta salva l'intelligenza della donna [43]; a questo punto l'uomo cerca di cavarsela con un'ennesima promessa (ed è qui che la chiama *serrana señora*) e si sente rispondere per tutte le ultime tre *coplas* che senza soldi non si può far niente e che *Nunca de omenage pagan ostalaje; por dineros faze ome quanto·l plaze: cosa es provada* (1042). La quarta serrana parrebbe essere una sorta di albergatrice molto disponibile o di meretrice (cfr. anche 972b, riferito ad un'altra) non sappiamo fino a che punto di professione (cfr. 1027 dove si riferisce a piú uomini ed alla casa), e pare comunque soprattutto avere un senso preciso degli affari se non un'ostinata ideologia professionale. Questa lettura della IV *serranilla* ci sembra l'unica possibile, anche se presenta ugualmente delle difficoltà. Tate esclude una nota erotica strutturante e dichiara quindi difficile individuarne l'elemento di parodia [44]. Ci sembra al contrario che gli aspetti cortesi della lirica sono tanto piú sotto parodia in quanto la poesia esprime un patteggiamento d'amore non dei piú edificanti. Anche il racconto del pasto ed il relativo colloquio tra i due (1030-1033) non sono privi di allusioni triviali (1031bcde *abras ese braço e toma un canto de soma que tengo guardada*, 1032b *beve e esfuerça*), confermate dalla corruzione dei manoscritti al 1029a (*trota* o *vete* in luogo di *trete*). Anche del cibo e del vino, a differenza che nelle altre *serranillas*, si dice che è cattivo (cfr. 1030).

Lette cosí separatamente le quattro *cánticas de serrana* rivelano certamente accentuate differenze mostrando nella loro singolarità l'inventiva e la fantasia con cui l'arciprete utilizza il genere esprimendone e forzandone le ambivalenze in chiave ironica ma anche profonda. Esse risultano però, pur nella loro individualità, probabilmente frutto di un momento creativo che se non

---

[42] Notiamo come in questa *serranilla*, piú chiaramente che nella II, nella III e nelle corrispondenti sequenze introduttive, si rispetta la tradizione di un comportamento galante da parte del maschio anche se, piú o meno velocemente, si rovescia la posizione.

[43] Cfr. al v. 993c *lerda*. Che le serrane siano stolte è implicito nel fatto che si fanno ingannare dall'arciprete (ed è questo uno dei motivi divertenti e sdrammatizzanti della sezione) e piú in generale nella loro brutalità (fa eccezione la *vaqueriza traviessa* di 971a). In questa lirica sembra prevalere un aspetto che possiamo definire di intelligenza rozza perché coatta.

[44] Tate 1970, pp. 222-223; cfr. sopra nota 13.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

possiamo dire unico è certamente unitario e che non si dispone in divergenza rispetto al *Libro*, nel senso che l'autore del Lba non si presenta qui come un distinto e direi passivo compositore di pastorelle.

Le sequenze in *cuaderna vía* sono decisamente piú omogenee. Abbiamo già detto come ad esse sia affidata la coerenza complessiva della sezione: esattezza nei nomi di luogo e negli spostamenti geografici, accenni al maltempo quando manca nella lirica, richiami all'avventura precedente (972 ab *Después d'esta ventura fuíme para Segovia, non a conprar las joyas para la chata troya*), legami precisi con singoli passi delle serranillas. Ma è soprattutto importante che alla figura unica del protagonista maschile (ricordiamo di nuovo la forza con cui questa condizione peraltro implicita è ribadita nella III sequenza narrativa) corrispondano quattro personaggi femminili con differenze di aspetto, di carattere e di comportamento minime.

La I sequenza narrativa si apre ponendo le condizioni complessive del *provar la sierra* sia dal punto di vista morale che da quello ambientale, su cui è inutile soffermarci ancora [45]. La storia si presenta come un'introduzione alla lirica che segue, con alcune differenze [46]; cioè la sequenza narrativa non racconta lo sviluppo nella casa della donna e si ferma al momento delle promesse. Direi che nella *cuaderna vía* manca tutto il complesso gioco contrattuale intorno al motivo del sesso e dell'avidità che, come abbiamo visto, articola la composizione lirica e la sua bella trama. Le precise corrispondenze di dettaglio legano comunque senza difficoltà le due sequenze e l'assenza del motivo sessuale [47] in quella narrativa si spiega organicamente per l'interruzione che

---

[45] Notiamo per inciso che, oltre al motivo del freddo, vi si introduce quello della fame (950b *non fallava vïanda*), che sarà un altro elemento centrale sia delle *serranillas* che delle narrazioni. Il motivo diventa subito simbolico *quien más de pan de trigo busca, sin seso anda* (950d), verso cui fa riscontro immediato *quien busca lo que non pierde, lo que tien' deve perder* (951d). Questi giochi di parole di tono tra il proverbio popolare e la massima religiosa hanno ricchi riscontri in tutta la sequenza, soprattutto nelle parti liriche: a *sin seso anda* colleghiamo 959efg (dove torna anche *buscar*), 974d, 988hi, 989, 998ab, e piú indirettamente i passi in cui alla serrana viene chiesto il cammino; al verso 951d possiamo certamente collegare le strofe 994 e 995, curiosamente dette a proposito dell'errore della terza serrana; il motivo del *pan de trigo* rinvia a sua volta a tutti gli sviluppi relativi al mangiare i cibi della Sierra con le relative connotazioni erotiche (cfr. anche sopra la nota 38).

[46] Nella lirica parla per prima la serrana presentandosi, mentre nella *cuaderna vía* è l'uomo a chiedere chi sia la donna (cfr. 952c, 959efg); inoltre la resistenza alle richieste della serrana è piú forte nella lirica (cfr. 962abcd e 964efg, contro 954d e 955; nella lirica si assiste alla resa solo a 966bcd). Anche questo motivo della resistenza del maschio alla piú o meno venale volontà della donna di prendere offre effetti rilassanti, quando non anche comici, rispetto all'inquietante rovesciamento di posizione; d'altra parte, di fronte alle richieste sessuali, si riduce però ad una forma d'impotenza ed è avvertita come conseguenza dell'inquietudine e della paura (cfr. 984d *resçelé e fuí covarde*).

[47] Il motivo non è comunque assente: si veda *despojo* (953c e 956d) che rimanda a 971d dove, per altre ragioni, lo farà spogliare. Si veda anche 952d *que a los omes ata.*

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

il racconto, in quanto introduttivo, subisce, e non va quindi intesa come sintomo di non unità. Non è esatto però neanche considerare la sequenza una pura introduzione alla lirica, e non solo per le prime due *coplas*[48]: la figura della *serrana* infatti vi appare con una fisionomia ben sintetizzata ed efficace sia socialmente (953abc *Yo guardo el portadgo e el peaje cojo: el que de grado paga non le fago enojo; el que pagar non quiere, priado lo despojo*) sia per i suoi rapporti con gli uomini e per l'immagine mitologica che rappresenta (952d *Yo só la Chata rezia, que a los omes ata*).

Tra la II sequenza narrativa e la II lirica le differenze sono maggiori, per la ricchezza del racconto in *cuaderna vía* rispetto alla brevità della serranilla. Nel complesso le due storie collimano (e numerosi dettagli verbali le uniscono: 975b-988d/989hi, 976c-990i, 978ab-991abcd, 983c-992b) tranne forse che parzialmente nella conclusione dove l'uomo, nella lirica, non sembra poter o voler accontentare la donna in assoluto (992c *non fiz' quanto manda*), mentre nella parte narrativa sembra l'abbia accontentata una volta (983c *Escoté la merienda*) sia pure senza appagarla (984ab *Rogóme que fincase con ella esa tarde, ca malá es de amatar el estopa que arde*)[49]. A differenza che nella prima avventura, la *cuaderna vía* presenta alcuni sviluppi in piú, ma senza contraddire la lirica: veniamo intanto a sapere che la serrana ha un marito (*Ferruzo* 980, e forse 981d; sviluppo comunque di 992f), ed assistiamo a un gioco di battute sulla necessità di essere sfamati per poter fare l'amore (982abc e 983ab; si confrontino nella I lirica 964efg, 969efg, 970cd) e all'ampliamento del motivo dell'indicazione della strada (980b, 983d, 985ab) anticipato in 974d *erré todo el camino como quien lo non sabía* ed in 975d *morarme é convusco o mostradme la carrera*[50], motivo peraltro presente come metafora in tutta la prima parte della lirica. Anche questo è un esempio interessante di come l'arciprete giochi contemporaneamente su piú piani con grande disinvoltura. La serrana di Fuentfría (di Río Frío nella lirica) non chiede soldi né doni (cosí è anche nella lirica) ed il prezzo che l'arciprete deve pagare in cambio dell'ospitalità è solo di natura sessuale (si veda comunque *buenas dineradas* al 979d; per il senso cfr. Chiarini 1964, p. 185). L'iniziativa in

---

[48] Cfr. Tate 1970, pp. 223-224.

[49] La corrispondenza lessicale tra *escoté la merienda* (983c) e *hospendóme e dió·m vianda, mas ecotar me la fizo* (992ab) è certamente un indicatore di regia. Ma il senso della parola può alludere nella *cuaderna vía* ad un cedimento dell'arciprete alle richieste della serrana (a meno di non voler intendere 984 e 985 come ripetizione amplificata della scena del rifiuto e della partenza), mentre nella lirica, non realizzandosi il cedimento, avrà un senso piú generico o diverso.

[50] Motivo collegato a sua volta: realisticamente a 974b ed a 872, simbolicamente al motivo metaforico dello smarrirsi (cfr. sopra la nota 45; cfr. anche, per analogia con la *trova*, Allègre e Cotrait 1973).

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

tal senso è del protagonista maschile solo all'inizio (cosí come nella lirica) ed è presto la donna a manifestare un desiderio urgente (981d, 982d) e insaziabile (984ab, 984d). La differenza maggiore tra narrativa e lirica resta soprattutto nel livello stilistico ed è stato infatti piú volte sottolineato [51]. Non vanno però sottovalutati i riscontri che anche l'allusività un po' ermetica della lirica trova nella *cuaderna vía;* ad esempio nella questione della strada smarrita cui abbiamo già accennato (ai versi 985ab le strade sono addirittura due) e specialmente all'inizio della sequenza quando l'arciprete confessa che a Segovia *non fallé pozo dulçe nin fuente perenal* (973b), stabilendo per contrasto una volta per tutte che la condizione simbolica del viaggio sulla Sierra è quella della ricerca del nutrimento amoroso. Su questo piano, gestito piú ellitticamente nella lirica, si pongono comunque anche le piú crude espressioni della *cuaderna vía* che rappresenta in questo caso a sua volta un racconto compiuto e non semplicemente introduttivo. Si consideri anche che l'avvertimento al lettore (986), col suggerimento di un senso riposto che può sfuggire e l'invito a intendere esattamente il senso, se da un lato si riferisce alla lirica (che resta comunque a nostro avviso solo moderatamente decifrabile in questo senso, in sé e per sé) dall'altro si riferisce anche al piano (dal punto di vista della *fiction* piú vicino al referente e dal punto di vista stilistico piú realistico) della narrazione appena conclusa (986a *D'esta burla passada fiz' un cantar*) che viene cosí coinvolta ulteriormente in uno smascherato quanto necessario processo di simbolizzazione del "reale".

Nella III sequenza narrativa la donna è una boscaiola invece che una vaccara (forse perché nella lirica non si dice nulla in proposito) e pare proprio sia stolta, piú che semplicemente rozza (993c *lerda*). La sequenza è breve ed abbiamo già avuto occasione di parlare del senso speciale che vi assume l'indicazione crono-metereologica (996c). La sequenza assolve esclusivamente il compito di legare la *serranilla* del matrimonio nel modo piú plausibile al piano diegetico della *cuaderna vía*, sviluppando il tema dell'inganno ed accennando alla *fabla del buen consejador* (la *copla* 995 fa anche eco però, come abbiamo detto, alla 950 e alla 951) al fine di riassorbire la spinta centrifuga eccessiva dell'« io » della lirica seguente. Ha insomma la funzione di glossare la pastorella e lo fa con molta precisione (993a *Lunes ante del alva*, 997b *primer día de semana*; 993d coidó·s casar conmigo, 998 efg/999ab/1002; etc.). Possiamo soltanto aggiungere che è possibile che la differenza tra questa e le altre sequenze narrative della sezione dipenda dal fatto che, al di là della

[51] Cfr. Tate 1970, pp. 224-225 e Deyermond 1970, p. 63 e pp. 75-76 (« In general, it may be said that the Archpriest has two favourite methods of parody: reversal [...] and incongruous association [...] », e le pastorelle apparterrebbero al primo tipo).

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

necessità di adattare la lirica al contesto, l'autore sia evidentemente in difficoltà e forse anche scarsamente interessato a ripetere il racconto dell'avventura con la Menga Lloriente, per la relativa eccentricità dei motivi che sviluppa.

Anche la IV sequenza narrativa si dispone (stralciate le *coplas* 1010-1020) al servizio della *serranilla* seguente e sembra preoccuparsi di legarla al livello intradiegetico, da una parte sviluppando e razionalizzando qualche spunto (1024ab *[Ya] a la deçida di una corrida* e 1025c *Tú que bien corres* diventano 1007abc *Como ome non siente tanto frío si corre, corrí la cuesta ayuso* etc.), dall'altra riprendendo il motivo dell'eccezionale freddo (1023 e 1026; 1006, 1008ab, 1009a) e riassumendo l'intero incontro narrato nella lirica ai versi 1009bc (*rogué·l qu me quisiese ese día dar posada; díxome que·l plazía si·l fuese bien pagada*). Il verso seguente (*tóvelo a Dios en merçed e levóme a la Tablada*) assolve direi piuttosto il compito di chiudere l'intera sezione e va quindi collegato a 1043 e 1044 (in particolare a 1043c *desque salí de todo este roído* ed a 1044a *Cerca de aquesta sierra*); nella pastorella infatti non si dice nulla in proposito e non sembra che i due possano raggiungere un accordo, come abbiamo già visto. Ma a parte quest'aspetto, la sequenza si caratterizza proprio per le 10 strofe dedicate alla famosa descrizione della *serrana* come la *más grande fantasma que ví en este siglo*, somma di tutte le possibili bruttezze accennate a proposito delle altre [52] ed immagine rovesciata della bellezza ideale femminile descritta da Don Amor (431-435, 444-445, 448) [53]. Il riferimento al paradigma estetico-retorico della donna ideale è obbligato per l'interpretazione di questo passo e contribuisce non poco alla ricerca di un senso complessivo di questa sezione del *Libro*. In questo momento però

---

[52] I tratti presenti, piú o meno ripetuti, nel rimanente della sezione sono *chata rezia* (952d), *chata endiablada* (963a), *chata troya* (972b), *chata maldita* (977c), *la endiablada* (991e), *la descolmugada* (979b), *gaha roín [e] heda* (961b), *heda* (1040a), *la serrana tan sañuda* (990b), *atrevuda* (990d), *serrana lerda* (993c). *Chata* trova riscontro in 1013cd che spiega la connotazione della venalità, *endiablada e descomulgada* in 1011d, *troya* nelle possibili metafore sessuali contenute nella descrizione (si veda piú avanti), *gaha, roïna [e] heda* è una buona sintesi dell'aspetto di Alda, etc. Andrebbero aggiunte le corrispondenze di gesti, gli atteggiamenti violenti e le numerose minacce. Quanto siano esorbitanti dalla tradizione della pastorella questi tratti lo sottolinea bene Deyermond (1970, pp. 63-64 e nota 29). Risulta a questo punto troppo leggera l'immagine dell'effetto parodistico suggerita da Le Gentil (1963); anche se (cfr. p. 136) egli ammette una crudezza che non trova riscontro nel *ton amusé* o *franchement comique* dei trovieri francesi, ed anche se (cfr. sopra la nota 20) il termine *pré-quichottisme* presenta un certo interesse, complessivamente ci sembra si colgano con una simile interpretazione solo alcune griglie del testo, quelle realistiche "naturalistiche", che peraltro esistono e producono gli effetti piú gustosi della lettura.

[53] Si può vedere in proposito Alonso 1958, Mettmann 1961, Tate 1970, pp. 224-225. Cfr. anche Podol 1981, e Deyermond 1970 (p. 63: « Alda's characteristics are those of male sexual potency ». Noi diremmo piuttosto che vi sono aspetti di androginia e quindi piú "primari").

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

vogliamo anche notare il valore che contestualmente questo paradigma di bruttezza femminile assume nella sezione delle avventure sulla Sierra. La *serrana* è di una mostruosità che connota grandezza, forza e violenza (cfr. 1008c, 1008d, 1010, 1011c, 1012a, 1012d, 1013a, 1016b, 1017a, 1019). Per quest'insieme di ragioni (e si veda anche sopra la nota 52) ci sembra si debba anche dire che le *coplas* sulla serrana *fantasma* devono una parte del loro senso al contesto della sezione in cui si collocano e che al tempo stesso contribuiscono non poco organicamente a dare senso alla sezione, oltre a costituire per antitesi un legame assai efficace tra la sezione ed il *Libro*. Va infine notato che alla descrizione della straordinaria bruttezza della *serrana* di questa IV sequenza narrativa fa contrasto la bellezza abbastanza certa del personaggio femminile della IV lirica, obbligando – nella linearità del testo – ad una ricezione fortemente parodistica e significativamente paradossale della lirica stessa, anche al di là di quanto numerosi elementi interni da noi osservati nella lirica pure suggeriscono. È possibile forse a questo punto pronunciarsi anche sul discusso *la heda* di 1040a, che mi sembra rappresenti vivamente l'ambiguità ideologica voluta ed attiva del momento della creazione delle pastorelle ruiziane. Questo momento, se è vero per definizione che è distinto e possiamo anche dire antecedente alla stesura delle sequenze in *cuaderna vía* (ma non del Lba), non è però da collocare cronologicamente (non sappiamo nulla in proposito) e soprattutto idealmente e sotto il profilo dell'ispirazione ad una grande distanza [54].

Complessivamente nella parte in *cuaderna vía* si gioca l'unità della sezione. Innanzitutto per i legami morfologici che vi si fissano (piú facilmente in relazione alle prime due liriche, meno facilmente e perciò anche piú significativamente in relazione alle ultime due), ma anche per i numerosi rapporti tematici e lessicali che vi si intrattengono in tutte le direzioni e che abbiamo cercato d'illuminare. Ma l'insieme delle sequenze in *cuaderna vía* contiene anche una sua forza unitaria che – attraverso la riscrittura delle prime due *serranillas*, il lavoro di glossa narrativa delle altre due e la descrizione della serrana *fantasma* – approda ad un'immagine sola delle serrane e delle possibilità d'avventura che offrono. Quest'immagine è assai ben intuita da M. R. Lida come « humanización de las divinidades femeninas de antiquísimo linaje con que la imaginación medieval pobló las soledades del bosque y de la montaña » [55], anche se la complessità del testo richiede una definizione piú articolata.

---

[54] Cfr. invece Tate p. 225.
[55] M. R. Lida 1973, p. 88. Si confronti però sopra, la nota 53.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

3. *Il livello della sezione.*

Attraverso una lettura analitica delle sequenze liriche e di quelle narrative abbiamo cercato di dimostrare in che modo la sezione delle avventure dell'arciprete sulla Sierra tenti di imporsi una unità morfologica e contenutistica. Si può dire ora che proprio l'evidenza degli elementi centrifughi presenti un po' dovunque nel testo e la conseguente evidenza degli elementi connettivi escludono una lettura semplice di qualsiasi segmento testuale, non solo quindi della sezione, ma anche di una qualunque delle *serranillas*. Ci è capitato del resto anche di osservare continuamente elementi di congruenza testuale in tutte le parti della sezione, e rispetto ad altre singole parti e rispetto al segmento maggiore. Il fatto che gli indicatori di regia sembrano piuttosto partire dalla *cuaderna vía* per controllare l'autonomia delle liriche è largamente spiegabile col fatto che *serranillas* e *cuaderna vía* non si presentano equipollenti rispetto all'operazione stessa della creazione letteraria: pienamente plasmabile la forma del *mester de clerecía*, costretta ad obbedire alle regole del genere la composizione delle *cánticas*. In rapporto, il fatto che nelle liriche vi siano elementi che pur non avendo il valore di indicatori di regia contribuiscono all'unità della sezione (di solito a un livello piú profondo della maglia morfologica), acquista valore anche maggiore.

Del resto anche il *collage* è eseguito tutt'altro che con imperizia. La sezione esordisce col punto di massima vicinanza tra la I sequenza narrativa e la I lirica per arrivare alla massima distanza tra le ultime due, dopo essersi esplicitamente assunta la responsabilità della vicinanza e della distanza nel gioco di mascheramento e smascheramento dell'io nella III sequenza narrativa. La descrizione della quarta serrana, cosí importante per il senso complessivo della sezione, si realizza cosí in un effetto di "crescendo" che direi multiplo, non relativo solo all'immagine della donna ma anche al senso complessivo della contraddizione che il testo impone. Anche i tratti che distinguono i quattro agenti femminili sono suggestivamente distribuiti e ruotano intorno agli assi dell'avidità sessuale e dell'avidità di danaro o di doni, delineando quattro immagini di donne, diverse e simili, che nell'ordine suggeriscono piú o meno nettamente la condizione della brigantessa, della malmaritata, della ragazza che pretende un marito e della prostituta, figure socio-culturali se cosí si può dire che convergono però nell'immagine dominante, mitologica e surreale, descritta nell'ultima sequenza narrativa. A questo livello l'accurata funzione di glossa narrativa della *cuaderna vía* rispetto alle liriche raggiunge in pieno il suo scopo di incatenamento della sezione: obbligando ad una decodificazione unitaria al livello di tutte le componenti morfologiche del racconto,

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

crea le condizioni per una libera circolazione del senso con tutte le ambiguità, volute, che questo comporta.

C'è da aggiungere anche che l'istanza che produce le sequenze liriche è da un punto di vista narratologico interna al livello diegetico della *cuaderna vía* e questo pone un'ulteriore forte condizione di unità della sezione che abbiamo esaminato: solo apparentemente, in un certo senso, *serranillas* e *cuaderna vía* appartengono alla stessa classe delle sequenze del *Libro* in prima persona. L'arciprete, come abbiamo potuto già osservare commentando la prima lirica, è un soggetto moltiplicato in qualche modo per quattro (autore del Lba, protagonista del Lba comprese le quattro sequenze narrative di questa sezione, autore delle liriche, protagonista delle liriche). Ne consegue che l'operazione di scrivere la lirica è interna alla storia del *Libro*, è doppiamente dunque fittizia, e che la lirica può contenere quindi delle falsità ed essere tranquillamente glossata. Per queste ragioni l'arciprete è un soggetto in grado di reggere tensioni e scissioni molto forti e di sopravvivere, ambiguo quanto si vuole ma unito in virtú della sua doppia natura di autore e della sua doppia natura di personaggio. È questo forse il senso piú profondo dell'espressione *fuí a provar la sierra*, esperienza che tocca seriamente sia il personaggio che l'autore.

Nell'avventura della ricerca del nutrimento amoroso (si confronti 989cd *a las vezes ome gana o pierde por aventura* nell'incontro con Gadëa), che è del resto il problema e il senso generale del *Libro* anche a prescindere dal significato di *buen amor*, il soggetto si incontra con piú di una immagine del tu, variamente simbolica e variamente codificata nella tradizione culturale in senso lato, nella tradizione letteraria, nella società, ma anche nella sua esperienza individuale di quella tradizione, di quella letteratura e di quella società.

La posizione particolare, ora descritta, in cui l'arciprete (mi si perdoni l'espressione) riesce a collocare il suo soggetto scrivendo il Lba, gli consente, date certe virtualità e certe possibilità di esecuzione testuale di quella ricerca o avventura, di assumere piú disposizioni e di portarle fino a frontiere anche lontane e di provocare attriti anche forti, lavorando sempre al centro del meccanismo di codificazione e di decodificazione e "fingendo" continuamente un senso ai vari livelli segmentali del testo per consentirne la circolazione, moltiplicando continuamente l'io e il tu ed impedendo soprattutto meccanismi complessivi d'identificazione sia sul piano della produzione che su quello della ricezione.

Una posizione cosí ricca e insieme cosí sfuggente è specifica di questa sezione, ma vale in termini meno intensi ma piú globali per l'intera opera, che si presenta infatti come un sistema di infrazione e contraddizioni polidirezionali assai felicemente costruito. A queste condizioni va valutata anche la

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

possibilità di parlare di un "io personale" nel Lba piú di quanto non consentirebbe la poetica medievale zumthoriana [56]. Nell'identificazione dinamica del soggetto che Juan Ruiz propone nel racconto delle avventure sulla Sierra, impersonalità e personalità giocano su piú piani e si contengono a vicenda in un procedimento di creazione letteraria che gravita intorno all'infrazione programmatica ed esercitata in tutte le direzioni del sistema etico e retorico della tradizione culturale dell'epoca.

L'aspetto unitario piú significativo della sezione va cercato a questo livello ed obbliga a letture parziali per trovarne il senso. Il punto di partenza per questa ricerca può essere, in certo modo indifferentemente, la descrizione in *cuaderna vía* della quarta serrana, il rustico "contrasto" della terza *serranilla*, o la piú "cortese" lirica-narrativa che racconta l'incontro con Gadëa o un altro passo. I poli di codificazione dell'avventura sulla Sierra sono almeno tre: la tradizione della pastorella (peraltro a sua volta polarizzata), il punto di riferimento mitologico (meno chiaramente fissabile anche accettando il suggerimento di antichi canti di *caminantes*) [57], la musa "realistica" ruiziana di altre interpretazioni [58].

A nostro avviso Juan Ruiz costruisce la sezione intorno alla *serranillas* ma scrive anche – non vogliamo essere presi alla lettera – le *serranillas* in vista della sezione del *Libro*. Le sequenze in *cuaderna vía*, compresa la lunga descrizione della serrana, da un lato attaccano al cuore gli aspetti idealizzati del genere diverso che contengono, dall'altro ne valorizzano una problematica latente ma presente sin dai primi trovatori. L'iperbolica rappresentazione della IV serrana, come gli altri aspetti piú crudi di queste avventure, portano all'estremo la deidealizzazione trovando un contrastante significativo riscontro nella rappresentanzione ideale già fornita da Don Amor ed incarnata, nelle altre avventure del protagonista, da Endrina. Il gioco dell'unità, sapientemente costruito nella sezione, non consente una lettura sintetica ad altri livelli: e tutte le connotazioni socio-culturali, i vari comportamenti delle donne, gli sviluppi sul denaro, sui doni e sul cibo, l'opposizione città-sierra, gli stessi accenni a una lettura polisemica, le scuse alle donne fuori sezione,

---

[56] Cfr. Zumthor 1972, in particolare pp. 174 sgg.

[57] M.R. Lida 1973, p. 88.

[58] Abbiamo visto, ad esempio, una larga parte dell'analisi di Tate muoversi in questa direzione; anche la valutazione del motivo del cibo data da Deyermond (1970, p. 63) ci sembra semplificata; di Le Gentil abbiamo parlato alla nota 52. Il testo comunque stabilisce, e le nostre conclusioni non vogliono negarlo, diverse efficaci isotopie a questi livelli. Si veda anche, per la componente lusiva sempre presente nella poesia ruiziana, Vàrvaro 1969, p. 613.Va tenuto presente in ogni caso il lavoro di « ricerca » sul piano letterario (ed anche etico) che resta comunque il valore dominante espresso da Juan Ruiz in questa sezione del *Libro*.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

i vari aspetti da satira sociale, la stessa parodia della cortesia e della retorica, sono altrettanti elementi che vivono autonomi proprio per concorrere a rendere praticabile l'esistenza dell'insieme da cui possa emergere un senso complessivo ambiguo e latente.

Questo senso, inquietante e serio, del *provar la sierra* è quello di sperimentare la deidealizzazione o meglio forse una idealizzazione negativa e distruttiva, altrettanto "mitologica" quanto quella dell'immagine femminile nella cultura cortese e nella morale cristiana. Questo contenuto tocca peraltro anche la forma tradizionale del racconto: l'iniziativa femminile rovescia i termini del contratto amoroso (altrove l'arciprete ha sempre cercato di prendere, qui deve tentare di sottrarsi) e trasforma con la posizione degli agenti rispetto al racconto al tempo stesso le loro rispettive caratteristiche morali e fisiche (bruttezza e volgarità della donna innanzitutto, ma anche per esempio inversione del motivo del "vanto" maschile, etc.). Questo fatto provoca grossi effetti di ambivalenza sul piano della ricezione, funzionalmente liberati da possibilità d'identificazione al livello di segmenti testuali piú riconoscibili (perfino, preso in sé, al livello del segmento paradossale e canonico che descrive la quarta serrana).

Quando diciamo che il senso di queste avventure è inquietante vogliamo dire soprattutto che il testo trova nella forza del suo contenuto latente, piú che nei suoi aspetti polimorfi, la capacità "moderna" di impedire nel momento della ricezione qualsiasi identificazione generale, idealizzata o ironica [59]. E con contenuto latente intendiamo sottolineare che la serrana, per quanto spaventosa e repellnte, è marcata sssualmente ed attrae (il protagonista maschile infatti la cerca, specialmente, ma non solo, nelle *serranillas*), e vogliamo suggerire che, per quanto e in quanto violenta e brutta e con primitivi tratti androgini, essa può offrire finalmente il nutrimento amoroso.

È opportuno avvertire però che queste conclusioni non vogliono recuperare un senso univoco della sezione o del libro (anche rispetto alla ricerca il libro *dize ál*), né sottovalutare il gusto della varietà e la piacevole ricchezza offerte da questo gioco letterario. Il contenuto che abbiamo definito serio e latente raggiunge la forza di proporsi come creazione letteraria, di coagulare cioè ipotesi creative già date nella forma originale di una nuova creazione, proprio a condizione che la sua ambiguità e ambivalenza diventino la norma

---

[59] Si veda, per i modelli d'identificazione nell'esperienza estetica medievale, H. R. Jauss 1978. A noi sembra che Juan Ruiz da una parte crei la possibilità per piú di uno dei modi d'identificazione proposti da Jauss (a partire dalla terza persona grammaticale), dall'altra – a un livello che non saprei se definire ancora piú "primario" o non piú "primario" (nel senso di Jauss, p. 147) – ottiene il risultato di non consentire piú alcuna identificazione.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

comunicativa del comportamento estetico che conduce. La paradossalità stessa della cifra espressiva che a questo livello di decodificazione le avventure sulla Sierra raggiungono è del resto figura a sua volta censurante: si osservi che l'« io » ruiziano può permettersi di "giocare" e "lottare" con le serrane come solo Don Melón può forse fare con Endrina.

Quanto poi tutto questo a sua volta sia latente ai livelli del circuito comunicativo del Lba è cosa piú difficile da dirsi ed è comunque un problema storico.

VITTORIO MARMO

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE

ALLÈGRE C. - COTRAIT R. (1973): *Foisonnement du sens et niveaux de lecture dans la "trova cazurra" de Juan Ruiz*, « Revue des Langues Romanes », LXXX (1973), pp. 57-94.

ALONSO D. (1958): *La bella de Juan Ruiz toda problemas*, in *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid 1958, pp. 86-99.

CHIARINI G. (1964): *Libro de buen amor, edizione critica a cura di Giorgio Chiarini*, Milano-Napoli 1964.

CRIADO DE VAL M. (1960): *Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid 1960.

DEYERMOND A. D. (1970): *Some Aspects of Parody in the "Libro de buen amor"*, in *Libro de buen amor'Studies*, ed. by G. B. GYBBON-MONYPENNY, London 1970, pp. 53-78 .

GARIANO C. (1968): *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid 1968.

GENETTE G. (1969): *Figure II*, Torino 1972 [Paris 1969].

GENETTE G. (1972): *Figure III*, Torino 1976 [Paris 1972].

GENETTE G. (1979): *Introduzione all'architesto*, Parma 1981 [Paris 1979].

HART T. R. (1959): *La alegoría en el "Libro de Buen Amor"*, Madrid 1959.

JAUSS H. R. (1978): *Cinq modèles d'identification esthétique*, in *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974), vol. I, Napoli-Amsterdam 1978, pp. 146-164.

KELLERMANN W. (1951): *Zur Charakteristik des "Libro del Arcipreste de Hita"*, « Zeitschrift für romanische Philologie », LXVII (1951), pp. 225-254.

LECOY F. (1938): *Recherches sur le Libro de buen amor*, Paris 1938.

LE GENTIL P. (1963): *A propos de "Cánticas de serrana" de l'Archiprêtre de Hita*, in *Wort und Text - Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt a.M. 1963, pp. 133-141.

LEO U. (1958): *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita*, Frankfurt a.M. 1958.

LEO U. (1963): *Zum Libro de buen amor. Methodologisches in eigener Sache*, « Romanische Forschungen », LXXV (1963), pp. 107-118.

LIDA DE MALKIEL M. R. (1959): *Nuevas notas para la interpretación del "Libro de Buen Amor"*, « Nueva Revista de Filología Hispánica », XIII (1959), pp. 17-82 [ora in LIDA DE MALKIEL M. R. 1973, pp. 205-287].

LIDA DE MALKIEL M. R. (1961): *Una interpretación más de Juan Ruiz*, « Romance Philology », XIV (1961), pp. 228-237 [ora in LIDA DE MALKIEL M. R. 1973, pp. 327-338].

LIDA DE MALKIEL M. R. (1961*): « Romance Philology », XIV (1961), pp. 340-343 [recensione ad HART T. R. 1959; ora in LIDA DE MALKIEL M. R. 1973, pp. 341-344 (*Un comentario crítico*)].

LIDA DE MALKIEL M. R. (1961*): *Two Spanish Masterpieces: the "Book of Good Love" and the "Celestina"*, Urbana 1961.

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes

LIDA DE MALKIEL M. R. (1973): *Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*, Buenos Aires 1973.

MENÉNDEZ PELAYO M. (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander 1944, 1 (pp. 257-314).

MENÉNDEZ PIDAL R. (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid 1957 [prima edizione *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid 1924].

METTMANN W. (1961): *« Ancheta de caderas », Libro de buen amor, c. 432 ss.*, « Romanische Forschungen », LXXIII (1961), pp. 141-147.

NAVARRO TOMÁS T. (1972): *Métrica española*, Madrid 1972 [prima edizione Syracuse-New York 1956].

PODOL P. L. (1981): *The Stylized Portrait of Women in Spanish Literature*, « Hispanofila », XXIV (1981), n. 71, pp. 1-21.

SPITZER L. (1955): *En torno al arte del Arcipreste de Hita*, in *Lingüística e historia literaria*, Madrid 1955, pp. 103-160 [*Zur Auffassung des Kunst des Arcipreste de Hita*, « Zeitschrift für romanische Philologie », LIV (1934), pp. 237-270].

TATE R. B. (1970): *Adventures in the "sierra"*, in *Libro de buen amor'Studies*, ed. by GYBBON-MONYPENNY, London 1970, pp. 219-229.

TODOROV TZ. (1973): *Poétique*, Paris 1973 [prima edizione nel volume collettivo *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris 1968].

VÀRVARO A. (1969): *Manuale di Filologia Spagnola Medievale*, Napoli 1969.

WALKER R. M. (1966): *Towards an interpretation of the "Libro de Buen Amor"*, « Bulletin of Hispanic Studies », XLIII (1966), pp. 1-10.

WEINRICH H. (1964): *Le temps*, Paris 1973 [*Tempus*, Stuttgart 1964].

ZAHAREAS A. N. (1965): *The art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid 1965.

ZUMTHOR P. (1972): *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973 [*Essai de poétique médiévale*, Paris 1972].

AISPI. Le cánticas de serrana e la questione dell'unità del «Libro de buen amor».
Centro Virtual Cervantes