

## ANCORA SULL'UNITARIETÀ DELLA RAZÓN DE AMOR CON LOS DENUESTOS DEL AGUA Y EL VINO<sup>1</sup>

Veronica Orazi

Il contrasto, altrimenti *conflictus*, *altercatio*, *dialogus*, *causa*, *certamen* o *lis*, costituisce un vero e proprio genere letterario, di ascendenza classica, ben radicato in epoca medievale, sia in ambito latino che nelle lingue volgari. In esso la forma dialogica contrappone due personaggi, o piuttosto due personificazioni, in un antagonismo dialettico, strutturato secondo interventi più o meno estesi o anche in brevi battute incalzanti. Può presentare una conclusione «aperta», senza che si dia il prevalere di una parte sull'altra o vedere vincitrice una di esse, a cui va la palma della contesa. Il genere, la cui origine è da ricercarsi nell'insegnamento della retorica, che sancisce i canoni e le forme più adeguate all'espressione del plauso e della condanna, mostra

---

<sup>1</sup> Un sunto delle tesi qui sostenute è stato esposto in occasione del convegno *La Scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Giornate Internazionali di Studio della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino, Firenze 26-28 giugno 1997.

ben presto di adattarsi ai contenuti più diversi, assumendo talvolta i contorni dell'esercizio, dello sfoggio di abilità dialettica e perizia compositiva<sup>2</sup>, salvo evolversi con una certa frequenza in senso più schiettamente popolare.

La *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* va ad impinguare il già nutrito gruppo di attestazioni riconducibili a questo genere, che costituisce un settore del repertorio giullaresco<sup>3</sup>. L'autore anonimo è stato identificato con un giovane *clérigo*, un *escolar* (cfr. vv.5, 82, 111), secondo quanto unanimemente assunto dalla critica, sia attuale che passata<sup>4</sup>. Se sullo sfondo del

---

<sup>2</sup> Cfr. H. Walther, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, Beck, 1920, rist. Hildesheim, Olms, 1984, con prefazione, appendici e indici di P.G. Schmidt; P.G. Schmidt, «I *Conflictus*», ne *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp.157-69; si veda da ultimo P. Stotz, «*Conflictus*: Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale», ne *Il genere tenzone nelle letterature romanze delle origini*, Ravenna, Longo, 1999, pp.165-87.

Cfr. R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp.192-4; *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, a cura di A. Varvaro e C. Samonà, Milano, Rizzoli, 1993, p.45-8.

<sup>4</sup> Cfr. A. Morel-Fatio, «Textes castillans inédits du XIIIe siècle. I. Poème d'amour. II. Débat du vin et de l'eau en vers», *Romania*, 16 (1887), p.365; E. Monaci, *Testi basso-latini e volgari della Spagna*, Roma, Forzani e C. tipografi del Senato, 1891, col. 99 («l'autore è un *clérigo*, ossia un *escolar*, ... l'arte dei *clérigos* fu studiosa e ostentatrice di novità...»); così E. Gorra, che cita Monaci, in *Lingua e letteratura spagnola delle origini*, Milano, Hoepli, 1898, p.217, a cui si rifà anche R. Menéndez Pidal «*Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino*», *Revue Hispanique*, 13 (1905), p.605; G. Petraglione, «Ilromance di Lope de Moros (Nuova ipotesi)», in *Studi di Filologia Romanza pubblicati da E. Monaci e C. De Lollis*, Torino, Loescher, 1901, vol. VIII, p.485; C. Michaëlis de Vasconcelos, «Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular, I: O Romance de Lope de Moros», *Revista Lusitana*, 7 (1902), pp. 1-32, parla di *clérigo peninsular*; L. Spitzer, «*Razón de amor*», *Romania*, 71 (1950), p.145, poi in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer 1959, pp.664-82, poi in *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962, pp.41-58, ancora in *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp.81-102; M. Di Pinto, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale (Razón de amore Elena y María)*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1959, pp.11, 17, 29, ecc.; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca...*, cit., pp.61, 192-4; M. Van Antwerp, «*Razón de amor* and the Popular Tradition», *Romance Philology*, 32 (1978-79), p.1; O.T. Impey, «La estructura unitaria de la *Razón de amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 4: 1 (1979-80), p.4; J.J. de Bustos Tovar, «*Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino*», ne *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1991, p.76; E. Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la «Razón de amor»*, Madrid, CSIC, 1993, pp.261-7; S. Orlando, *L'amore, il chierico, il vino. La «Razón de amor» con i «Denuestos del agua y el vino»*, Torino, Pluriverso, 1993, pp.23-5; *Razón de amor. Tre contrasti spagnoli medievali*, a cura di M. Ciceri, Parma, Pratiche, 1995, pp.48-9, da cui si cita. Cfr. inoltre i vv.5, 82, 111 del poema.

componimento è ancora possibile distinguere in controluce la sagoma confusa del chierico, si dovrà presupporre che la sua formazione, realizzata all'interno delle scuole, dei monasteri e cattedrali prima, universitarie più tardi, si sia riflessa con maggiore o minore consapevolezza e incidenza nella sua produzione letteraria. La presenza di indizi riconducibili alla matrice clericale e l'occasionale affiorare di uno specifico retroterra culturale, in quanto reminiscenza presente nella mente di chi scriveva, sono dunque da verificare. Ciò consentirà di gettare nuova luce su questioni dibattute, come l'unitarietà del componimento o la natura del messaggio testuale, rarefatto in apparenza, come dimostra la varietà degli esiti interpretativi. Laddove aspetti e riflessi chiaramente relazionati con questo ambiente siano isolabili all'interno del dettato, sarà possibile apprezzare il peso che la specifica competenza dell'autore ha esercitato sull'opera. Esso si esplicherà come volontario recupero di 'materiale' testuale di cui l'anonimo si sarebbe servito, intenzionale rievocazione di immagini e simboli, o in termini più sfumati, proiezione inconsapevole di una componente culturale acquisita. Spunti di riflessione in questa direzione sono stati proposti da alcuni studiosi<sup>5</sup>; ciò nonostante manca a tutt'oggi una conferma definitiva e la precisa valutazione dell'esistenza e dell'entità di simili «tracce» e del significato che esse assumono all'interno del dettato, di cui fondano il senso. L'intento investigativo prenderà le mosse dalla verifica dell'individualità culturale del poeta anonimo e al contempo dall'indagine sul versante scritturale, attraverso il riscontro sistematico e capillare con la lezione e il messaggio biblici. Si isoleranno nel poemetto l'eredità della formazione dell'autore e quegli aspetti che trovano nella Scrittura un antecedente autorevole, sia dal punto di vista formale che ideologico; se ne analizzerà la disposizione all'interno dei versi, sottolineando la polisemia così prodottasi nel testo. Fino a svelare il doppio piano allusivo-referenziale, risultato dell'intenzionale e sapiente combinazione di significato letterale e letterario, immediatamente percepibile, con il sovrasenso di cui si soppeserà il valore simbolico.

---

<sup>5</sup> A. Jacob, «The *Razón de amor* as Christian Symbolism», *Hispanic Review*, 20 (1952), pp.282-301; C.I. Nepaulsingh, «The Song of Songs and the Unity of the *Razón de amor*», in *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, pp.41-62; anche S. Orlando, *L'amore, il chierico...*, cit., p.36, cita il *Cantico dei Cantici*; V. Orazi, «Riflessi di simbologia biblica nella letteratura de debate spagnola medievale (sec. XIII)», *La Scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Giornate Internazionali di Studio della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino, Firenze 26-28 giugno 1997, in stampa.

Il poemetto<sup>6</sup>, datato alla prima metà del XIII sec., è trådito da un unico manoscritto<sup>7</sup>, che raccoglie sermoni latini composti nel sud della Francia all'inizio del '200. Alla c.123rv compaiono alcune preghiere ed esorcismi contro il maltempo, in un latino fortemente corrotto, in cui alcuni elementi lessicali sembrano rimandare all'ambito ispanico<sup>8</sup>. Nelle cc.124r-128v sono

<sup>6</sup> Ed. A. Morel-Fatio, *art.cit.*, pp.364-82; E. Monaci, *Testi basso-latini...*, cit., coll.39-43, 99-100, e *Idem in Facsimili di documenti per la storia delle lingue e delle letterature romanze*, Roma, 1910, pp.7, 43-52; E. Gorra, *op.cit.*, pp.216-23; G. Petraglione, *art.cit.*, pp.485-502; C. Michaëlis de Vasconcelos, *art.cit.*, pp.407-12; R. Menéndez Pidal, *art.cit.*, pp.602-18, riprodotto in *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*, Madrid, 1976, pp.105-17 e ancora con il titolo *Siesta de Abril* in *Crestomatia del español medieval*, Madrid, Gredos, 1982, vol. I, pp.92-9; A. Jacob, *art.cit.*, pp.282-301 e *Idem, The Razón de amor. Edition and Evaluation*, Ph.D. University of Pennsylvania, 1956, tesi inedita; M. Di Pinto, *op.cit.*, pp.23-75, 107-27; G.H. London, «The Razón de amor and the *Denuestos del agua y el vino*. New Readings and Interpretations», *Romance Philology*, 19(1965-66), pp.28-47; L. Simó Goberna, *Los debates medievales del agua y el vino en la Romania (estudios y textos)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1987, Col. Tesis Doctorals Microfixades, 151; A.G. Solalinde, «Razón de amor con *Denuestos del agua y el vino*», in *Poemas breves medievales*, a cura di I.A. Gorfiz, Madison, HSMS, 1987, pp.35-47. M. Barra Jover, «Razón de amor: texto crítico y composición», *Revista de Literatura Medieval*, 1 (1989), pp.123-53; S. Orlando, *Antología di testi letterari spagnoli dalle origini al secolo XV*, Torino, Dell'Orso 1990, pp.9-27 e *Idem, L'amore, il chierico...*, cit.; E. Franchini, *op.cit.*; A. Michalski, «*La Razón*» de *Lupus de Moros: un poema hermético*, Madison, HSMS, 1993; *Razón de amor...*, cit., pp.60-85; F.Gómez Redondo, *Poesía española. I. Edad Media* Barcelona, Crítica, 1996, pp.221-235. La *Razón* senza i *denuestos* è stata pubblicata da D. Alonso, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Buenos Aires, Losada, 1942, p.37 e ss.; D.C. Clarke, *Early Spanish Lyric Poetry: Essays and Selection*, New York, Las Américas, 1967, p.39 e ss.; T. Fotitch, *An Anthology of Old Spanish*, Washington D.C., Catholic University Press, 1969, p.69 e ss.; C.C. Stebbins, «The *Razón de amor*: An Old Spanish Lyrical Poem of the 13th Century», *Allegorica*, 2: 1 (1977), pp.144-71. Per l'inquadramento di aspetti specifici cfr.: S. Fernández Mosquera, «Organización del espacio en *Razón de amor*», in *Actas del I Congreso Internacional de la AHLM*, a cura di V. Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp.289-94; H. de Vries, «Estructuras literarias calculadas (once ejemplos)», in *Actas del II Congreso Internacional de la AHLM*, a cura di J.M. Lucía Megías, P. Gracia Alonso e C. Martín Daza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, vol. II, pp.887-905; S. Orlando, «Il codice della *Razón de amor* tra castigliano e aragonese (con alcuni rilievi sui più antichi codici della letteratura spagnola)», ne *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno*, a cura di S. Guida e F. Latella, Messina, Sicania, 1993, vol. II, pp.379-87.

Ms. lat. 3576 della *Bibliothèque Nationale* di Parigi, pergameneo. A. Morel-Fatio fu il primo a dare notizia dell'opera, che pubblicò nel 1887, cfr. *art.cit.* Lo studioso notò una somiglianza nella forma metrica (versi tendenzialmente ottosillabici, *pareados*, rimanti o assonanti) e nella lingua con la *Vida de Santa María Egipcíaca*. Per quanto concerne gli aspetti di carattere metrico-ritmico si rimanda a G. Tavani, «Osservazioni sul ritmo della *Razón de amor*», in *Studi di letteratura spagnola a cura di Carmelo Samonà*, Roma, 1964, pp.171-86, che pone giustamente l'accento sull'isoritmia del poema.

Si tratta del sostantivo *cabecas*, evidentemente ispanico, e dell'uso per due volte della voce verbale *posseas*, nettamente volgare, per il latino *possideas*.

compresi due testi ibero-romanzi: la *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* e *Los diez mandamientos*, un breve manuale per confessori<sup>9</sup>. Sia la *Razón* e i *Mandamientos* che gli esorcismi latini, sono stati copiati sulle carte lasciate in bianco nel fascicolo centrale: un quaderno, mancante di due cc. tra la 124 e la 125, a cui però non corrisponde alcuna lacuna. Per spiegare la presenza dell'inserimento, il primo editore dell'opera avanzò l'ipotesi del passaggio del manoscritto in Spagna, dove sarebbero stati trascritti i tre testi in questione. In seguito il codice sarebbe tornato in Francia, ma in che modo e per quale motivo non è stato né ipotizzato né provato, dove tutt'ora si conserva. Gli studiosi successivi hanno accettato in genere questa posizione<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Questo testo è stato generalmente trascurato dalla critica che si è occupata della *Razón*, pur presentando aspetti di interesse che aiutano a chiarire alcuni punti oscuri del poema; fa eccezione E. Franchini, «La fuente latina de los *Diez Mandamientos*», *Actas del II Congreso Internacional de la AHLM*, cit., vol. I, pp.321-9; idem «*Los Diez Mandamientos*», Paris, *Annexes dei Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 1992.

<sup>10</sup> Cfr. A. Morel-Fatio, *art.cit.*, p.365; E. Gorra, *op.cit.*, p.216; G.H. London, *art.cit.*, p.28: «To account for the presence of the works in spanish, it has been theorized that the collection of sermons circulated in Spain for a while, then returned to its homeland». La presenza dei testi ibero-romanzi nelle carte bianche del codice non sembra un argomento probante, né tanto meno economico, per dimostrare gli ipotizzati spostamenti del manoscritto. Più di recente: *Razón de amor.*, cit., p.25, che cita A. Morel-Fatio. E. Franchini adduce alcuni dati per la ricostruzione delle vicende relative al codice: di certo sappiamo soltanto che il ms. giunse nel 1723 alla *Bibliothèque Royale* di Parigi (poi *Bibliothèque Imperiale* e finalmente *Nationale*), provenendo dalla ricchissima biblioteca personale di Colbert (dove aveva la segnatura 6134), in cui i volumi erano iscritti senza alcun ordine, seguendo una sequenza progressiva da 1 a 6645; ciò consente di ipotizzare che il ms. sia entrato a far parte della raccolta del ministro non molto tempo prima della sua morte (1683). È da notare che nel 1680 risulta una cospicua acquisizione di codici provenienti dalla Biblioteca del collegio teologico dell'Università di Tolosa (il *Collège de Foix*); tra i mss. acquisiti poteva trovarsi anche l'attuale B.N.F. lat. 3576, ma si tratta di una congettura, posto che si ignora la data esatta dell'arrivo del codice nella biblioteca colbertiana. Alla c. 10v compare una nota: «Bagmalere 1630» e alla c. 12r una seconda: «Jean de Bagmalere d'Oloron en Béarn lisoit ce livre la peste ayant cessé dans Thol[ose]», entrambe molto interessanti, posto che un certo Jean de Bagmalere compare nel registro (3 D 21) del fondo del *Collège de Foix* negli archivi dipartimentali dell'Alta-Garonna di Tolosa, come studente e testimone in un atto datato 26 settembre 1630 appunto. Se ciò permette di ipotizzare che le due persone citate coincidano nello stesso individuo e che dunque attorno al 1630 il ms. si trovasse presso la biblioteca del *Collège de Foix*, spingersi oltre significa sconfinare in campo puramente congetturale, poiché vengono a mancare ulteriori testimonianze documentali risalendo a ritroso nel tempo; cfr. E. Franchini, *op.cit.*, pp.17-23. Allo stato attuale delle ricerche non si posseggono dati che consentano di fondare l'ipotesi secondo la quale la presenza dei testi ibero-romanzi nel sermonario latino sarebbe dovuta al passaggio in Spagna del ms., poi ritornato in Francia.

Vi è un aspetto, però, che sembra fornire una spiegazione all'interpolazione degli esorcismi, della *Razón*<sup>11</sup> e dei *Mandamientos* nel codice. Se il poema è opera di un chierico è possibile che egli abbia realizzato la sua formazione anche al di fuori dell'ambito peninsulare, secondo una consuetudine dell'epoca e come si accenna nell'esordio, che potrebbe rispecchiare con una certa verosimiglianza dati reali, piuttosto che presentarsi esclusivamente come modulo esordiale stereotipato<sup>12</sup>. D'altronde il costume dei chierici iberici di recarsi a studiare presso università di altri paesi è ben documentato durante il XIII sec. Se ne hanno notizie sia a Parigi che nella Francia meridionale o nell'Italia settentrionale<sup>13</sup>. Così parrebbe plausibile che uno o più *escolares*, trovandosi nel sud della Francia per motivi di studio, o piuttosto transitandovi per raggiungere altra destinazione, avessero copiato nel codice gli esorcismi e i testi romanzi compresi nel fascicolo centrale<sup>14</sup>. A fondare l'ipotesi contribuisce il fatto che gli esorcismi contro il maltempo presentano una struttura del tutto disorganica, che li assimila piuttosto a un assemblaggio casuale di formule varie, che si conclude

---

<sup>11</sup> Si indica in questo modo l'intero componimento, cioè a dire la *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*.

<sup>12</sup> Sugli spostamenti degli studenti, già dalla metà del XII sec. cfr. P. Riché, *Le scuole e l'insegnamento nell'occidente cristiano*, Roma, Jouvence, 1984, specie alle pp.145-228; C.H. Haskins, *La rinascita del dodicesimo secolo*, Bologna, Il Mulino, 1972, specie alle pp.307-31; J. Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori, 1989; *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, Milano, Bompiani, 1991<sup>2</sup>, pp.XV, XVII-XXIII, da cui si cita. Cfr. anche i vv.5-10 della *Razón*.

<sup>13</sup> Studenti spagnoli, spesso catalani e aragonesi, frequentavano le università di Parigi, Tolosa, Montpellier, Pavia, Bologna; cfr. J. Tejada y Tamiro, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*, Madrid, 1851, III, pp.331-2, in cui si legge un passo delle *Constituciones* di Lérida del 1229 specialmente interessante; in esso si concede il mantenimento dei benefici ai chierici che si fossero recati per motivi di studio nelle suddette città; il passo citato allude a una permanenza all'estero di tre anni, al termine dei quali una verifica avrebbe stabilito se lo studente aveva tratto profitto dagli studi compiuti, caso in cui gli sarebbe stato accordato di prolungare la sua formazione all'estero.

<sup>14</sup> Va ricordato inoltre che sin dal 1901 G. Petraglione aveva sottolineato che il codice non presenta alcuna traccia evidente del passaggio in Spagna, posto che anche i componimenti castigliani potrebbero essere stati copiati in Francia. Cfr. G. Petraglione, *art.cit.*, p.485. Da allora il suggerimento dello studioso italiano non è stato accolto né sottoposto a verifica da parte della critica successiva.

con un bel «Abracalabra»<sup>15</sup>. Questi tratti potrebbero forse nascondere l'irriverenza e il gusto parodico di uno studente in vena di lazzi. Dunque, alcuni dati documentali relativi allo spostamento dei chierici-studenti all'epoca e la realtà della tradizione manoscritta dei testi (esorcismi-*Razón-Mandamientos*), che occupano le carte bianche del fascicolo del sermonario, consentono di tracciare il profilo, dai contorni ancora incerti, di colui o coloro che li vergarono. È all'analisi interna del poema che spetta il compito di verificare la fondatezza dell'ipotesi, attraverso il reperimento di indizi (spunto compositivo, citazioni e fonti di ispirazione, fatti formali e stilistici) espressione immancabile del chierico e della sua cultura.

La *Razón* ben testimonia l'elasticità dei criteri compositivi dell'autore anonimo, nella combinazione di due motivi –l'incontro amoroso e la tenzone tra acqua e vino– di provenienza e tono diversi<sup>16</sup>. Per quali ragioni egli abbia realizzato questa incongrua commistione –ma l'incongruenza è solo apparente– è un interrogativo che rimanda direttamente alla questione dell'unitarietà del testo, rivelatasi, sin dalla sua prima apparizione, in tutta la sua problematicità. Il primo editore, infatti, considerò la *Razón* e i *denuestos* indipendenti<sup>17</sup> e in seguito alcuni studiosi intesero modificare il poema con la soppressione e trasposizione di versi, nell'intento di individuare la 'saldatura' tra i due componimenti, realizzata da un copista in modo più o meno maldestro, a seconda delle opinioni personali<sup>18</sup>. Nel 1905 Menéndez Pidal<sup>19</sup> sottolineò alcuni

---

<sup>15</sup> Studio ed edizione degli esorcismi sono stati pubblicati da E. Franchini, «Abracalabra (los exorcismos hispanolatinos en el código de la *Razón de amor*)», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp.77-94 e *Idem*, «Transcripción paleográfica de la *Razón de amor*», *Revista de Literatura Medieval*, 4 (1992), pp.213-4 e ancora *Idem*, «Los exorcismos hispanolatinos en el manuscrito de la *Razón de amor*», in *Actas del III Congreso Internacional de la AHLM*, a cura di M.I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, vol. I, pp.359-63.

<sup>16</sup> Cfr. *La letteratura spagnola...*, cit., p.46.

<sup>17</sup> Cfr. A. Morel-Fatio, *art.cit.* Ma già E. Monaci nel 1891, G. Baist nel 1897 e E. Gorra nel 1898 avevano sostenuto l'unitarietà del componimento.

<sup>18</sup> Di questo avviso furono G. Petraglione, *art.cit.*, specie alle pp.490-1; C. Michäelis de Vasconcelos, *art.cit.* Significativa a questo proposito l'affermazione di A. Deyermond, in *Historia y crítica de la literatura española*, diretta da F. Rico, Barcelona, Crítica, 1980, vol. I, *Edad Media*, a cura dello stesso Deyermond, p.135: «La debilidad de esta tesis consiste en que sus defensores no han podido ponerse de acuerdo acerca de qué versos pertenecen a la *Razón* y qué otros a los *Denuestos*, y lo que es más grave, que no aparece en el texto un lugar apropiado para trazar una divisoria satisfactoria».

<sup>19</sup> R. Menéndez Pidal, *art.cit.*, specie alle pp.602-5; lo studioso incluse il poema nella *Crestomatia* con il titolo *Siesta de Abril*, presentandolo definitivamente come un componimento unitario, secondo quanto il nuovo titolo tendeva a sottolineare. Cfr. *Crestomatia...*, cit., vol. I, pp.92-9.

elementi a favore dell'indivisibilità del poemetto, avvalorando l'ipotesi avanzata da Monaci già nel 1891. Più di recente la critica ha preso a valutare gli elementi che evidenziano la coerenza dell'accostamento dei due nuclei di derivazione differente: dalla stessa tradizione manoscritta, che attesta la *Razón* e i *denuestos* in un assetto unitario, fino ad aspetti pertinenti all'interpretazione testuale, volti alla ricerca di un sovra-senso che legittimi lo spunto unificatore dei due temi<sup>20</sup>. Sulla scorta dell'analisi interna del poema e di aspetti relativi alla sua contestualizzazione storico-letteraria, si è stabilito –come si è detto– che esso è opera di un *clérigo*, di un giovane *escolar*, che si sarebbe formato viaggiando per l'Europa, secondo una consuetudine del tempo e come testimoniano i versi esordiali. In tale sede (vv.5-10 *Un escolar la rimó / que sie[m]pre duenas amó; / mas sie[m]pre ovo cryança / en Alemania y en Fra[n]çia; / moró mucho en Lombardía / pora [a]prender cortesía*) e anche più oltre (vv.82-5 *por que eres escolar / quis quiere te devría más amar; / nunca odí de homne deçir / que tanta bona manera ovo en sí; 102 Yo non fiz aquí como vilano; 111-5 ..es clérygo e non cavaleiro, / sabe mui[t]o de*

---

<sup>20</sup> L. Spitzer vede nel doppio appagamento fisico e spirituale il *leitmotiv* dell'intero poema, cfr., *art.cit.*, specie alla p.151; A. Jacob propone un'interpretazione basata sul simbolismo cristiano a dimostrazione dell'unitarietà del testo, cfr. *art.cit.*; E. de Rivas, «La razón secreta de la *Razón de amor*», *Anuario de Filología*, VI-VII (1967-68), pp.109-27, poi in *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1969, pp.93-110, insiste sulla coerenza unitaria dell'opera; A.C. Ferraresi individua nel *locus amoenus* il *trait d'union* che vincola inscindibilmente le due parti del componimento, cfr. «*Locus amoenus* y vergel visionario en *Razón de amor*», *Hispanic Review*, 42 (1974), pp.173-83; M. Van Antwerp interpreta il riflesso costante della tradizione popolare come collante tra incontro amoroso e tenzone acqua/vino, cfr. *art.cit.*, specie alla p.17; O.T. Impey identifica nella *rêverie* e nell'identità dell'attore-spettatore il filo conduttore che percorre i versi, cfr. *art.cit.*, p.4; S. Orlando si fonda sulla realtà della trasmissione, che conserva l'opera come prodotto unitario, cfr. *Antologia...*, cit., p.9 e *L'amore, il chierico...*, cit., pp.21-4; E. Franchini considera il testo un poema amoroso, che nella parte del contrasto rappresenterebbe l'ultimo grado delle *cinque linee amoris*, riflesso dello stato d'animo del chierico, cfr. *op.cit.*, pp.385-93; L. Simó Goberna, «*Razón de amor* y la lírica latina medieval», *Revista de Literatura Medieval*, 4 (1992), pp.197-212; J. Leyva, «La *Razón de amor* y la palabra prenovelesca», *Medievalia*, 14 (agosto 1993), pp.13-25, sottolinea l'unitarietà del testo basandosi sui diversi significati del concetto di *razón*; M. Ciceri, «*Razón de amor* y *denuestos del agua y el vino*: un solo poemetto o due?», in *Spanische Literatur-Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*, a cura di F. Baasner, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp.6-27.



*trobar, / de leyer e de cantar; / dize m que es de buenas yentes, / mancebo barva punniente*) il protagonista sottolinea la propria abilità compositiva e la volontà di distinguersi rispetto agli altri due gruppi sociali: i cavalieri e i 'villani'<sup>21</sup>. Entrambi gli aspetti, sfoggio delle 'competenze' letterarie e preminenza socio-culturale, sembrano fornire lo spunto al *clérigo-escolar* per la creazione di un pezzo di bravura. Questo sembra essere il *leitmotiv* che percorre il poema e dunque in tal senso si dovrà orientare l'intento investigativo. L'auto-celebrazione si rivela il filo conduttore del testo, l'elemento più strettamente connesso con la formazione e con la sensibilità di chi compose i versi.

In quanto chierico egli conosceva la produzione dei goliardi e dei *clerici vagantes*, come dimostra lo stretto rapporto della *Razón* con il *carmen buranum* n° 79, *Estivali sub fervore*<sup>22</sup>, che funge da canovaccio alla prima parte del poema, in cui vengono incastonate la scena delle due coppe sul melo (vv.13-32), la *descriptio puellae*<sup>23</sup> (vv.58-75) e la canzone di donna

---

<sup>21</sup> Cfr. anche i vv.74-5 del poema, in cui l'*escolar* afferma che la fanciulla *unas luvas tien en la mano / sabet, non ie las dio vilano*, poco più oltre aggiungerà che essi sono un suo omaggio. Sulla società tripartita cfr. J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp.41-51.

<sup>22</sup> Nel suo studio ed edizione della *Razón*, E. Franchini ricorda che nella poesia goliardica spesso l'autore è seduto all'ombra di un albero prima di un incontro –cfr. più oltre il simbolismo religioso di questa immagine–; in un caso soltanto quest'albero è un ulivo (come nel testo spagnolo) e lo studioso cita il *carmen* n° 79, concludendo: «Nótese cómo la escena se asemeja mucho a la de nuestro poema», senza andare oltre; cfr. E. Franchini, *op.cit.*, p.276.

<sup>23</sup> I canoni della poetica del tempo, anche in relazione alla *descriptio puellae*, erano stati fissati nella seconda metà del XII sec. da due opere fondamentali in tal senso: l'*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme e la *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf. Cfr. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Klincksieck, 1924. Il poemetto presenta a questo proposito tratti che rimandano alla specifica realtà ispanica del tempo, come ad esempio gli *oios negros*, caratteristici della cultura peninsulare tradizionale ma anche *culta*, i *cabelos cortos sobre l'oreia*, il *capiello*; cfr. G. Menéndez Pidal e C. Bernís, «Las Cantigas. La vida en el s. XIII según la representación iconográfica (I)», *Cuadernos de Alhambra*, 14 (1978), pp.87-98; e *idem*, «Las Cantigas. La vida en el s. XIII según la representación iconográfica (II). II: Traje, aderezo, afeites», *Cuadernos de Alhambra*, 15-17 (1979-81), pp.89-154, entrambi i contributi sono corredati di illustrazioni commentate. Anche A. Jacob pensa a una particolare acconciatura per l'espressione *cabelos cortos sobre l'oreia*, cfr. *art.cit.*, p.292, nota 13; contro questa opinione si pronuncia S. Orlando, *L'amore, il chierico...*, cit., p.91.

(vv.78-98), ispirata alla lirica galego-portoghese<sup>24</sup>; e per i *denuestos* il legame con il *carmen buranum* n° 193, *Denudata veritate*<sup>25</sup>. Non sono passati inosservati, poi, alcuni aspetti comuni con il settimo dei *Carmina erotica* di Ripoll, il *De somnio*<sup>26</sup>. Circa il debito contratto dall'autore nei

---

<sup>24</sup> Come ha dimostrato D.N. Cárdenas, il nucleo lirico costituito dalla canzone di donna ai vv.78-141 rappresenta un segmento omogeneo, sia dal punto di vista linguistico che ritmico, chiaramente prossimo alla *cantiga de amigo* galego-portoghese. La canzone della *doncela* inoltre sarebbe caratterizzata da tratti linguistici e sintattici più arcaici, rispetto al resto del poema, oltre naturalmente allo spiccato lirismo, che identificherebbero una parte a sé nell'economia della composizione. Cfr. D.N. Cárdenas, «Nueva luz sobre *Razón de amor y denuestos del agua y del vino* (sugerida por un análisis fono-morfo-sintattico)», *Revista Hispánica Moderna*, 34 (1968), pp.227-41, in cui vengono identificate due sezioni linguisticamente omogenee nel testo: l'introduzione, la narrazione iniziale, il nesso e i *denuestos* da un lato e dall'altro la parte lirica costruita secondo spunti e moduli preesistenti.

<sup>25</sup> Sul binomio acqua/vino cfr. anche B. Chenot, «*Razón de amor: el agua y el vino como materia poética*», in *Actas del Simposio Internacional 'El vino en la literatura medieval española: presencia y simbolismo'*, Mendoza, Universidad Internacional de Cuyo, 1990, pp.97-115; L. Simó Goberna, «Los *Denuestos del agua y el vino* y el debate ficticio medieval», *Crisol*, 18 (1994), pp.30-40. Altre attestazioni del contrasto tra acqua e vino sono: *Goliae dialogus inter aquam et vinum*, XII sec., ed. in *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Map*, a cura di Th. Wright, London, 1841, rist. Hildesheim, 1968, pp.87-92; *Carmina Clericorum. Studenten Lieder des Mittelalters*, Heilbronn, Heuninger, 1876, pp.37-51; *Gaudeamus. Carmina Vagorum selecta in Usum Laetitia*, a cura di I.V. Scheffel, Leipzig, s.e., 1877, pp.42-56; F. Novati, *Carmina Medii Aevi*, Firenze, Landi, 1883, pp.51-65, rist. Torino, 1961; A. Bömer, «Neue Ausgabe eines Vagantenlieds über den Rangstreit zwischen Wein und Wasser», *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 6 (1893), pp.123-33; ed. parziale con trad. spagnola in R. García-Villoslada, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, pp.271-4 (si veda anche il precedente *La poesía de los Goliardos*, a cura di R. Arias y Arias, Madrid, Gredos, 1970). *Disputoison du Vin et de l'Eaue*, XIII sec., ed. in A. Jubinal, *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, 1839-42, poi Genève, Slatkine Reprints, 1975, 2 voll. in I, pp.293-311; *The Latin Poems...*, cit., pp.299-306. *Débat du Vin et de l'Eaue*, di Pierre Jamec, XIV-XV sec., ed. F. de Bock, *Le Débat des deux demoyselles*, Paris, s.e., 1825, pp.128-47; A. de Montaiglon, *Recueil de Poésies Françaises des XVe et XVI siècles*, Paris, Jannet, 1856, vol. IV, pp.103-21. Un poema italiano intitolato *Desputatio Aque et Vini*, ms. del XV sec., ed. P. Rajna, *Contrasto dell'acqua e del vino*, Firenze, Stabilimento Tipografico Fiorentino, 1897, secondo cui il testo sarebbe più antico del codice che lo conserva.

<sup>26</sup> Cfr. A.C. Ferraresi, *art.cit.*, pp.174-5; S. Orlando, *L'amore, il chierico...*, cit., p.32; E. Franchini, *op.cit.*, pp.265, 271, 305-8; L. Simó Goberna, «*Razón de amor...*», cit. e *Idem*, «Acerca del verso *el vino so el agua frida* y su relación con el poema *Razón de amor*», *La Corónica*, 25: 3 (1997), pp.115-22.

confronti dei *Carmina burana*, se gli aspetti comuni e le citazioni del *Denudata veritate* presenti nei *denuestos* hanno attirato in passato l'attenzione della critica<sup>27</sup>, altro da dire resta invece sul profondo legame tra la *Razón* e l'*Estivali sub fervore*. L'anonimo spagnolo, infatti, segue da presso la progressione scenica e attanziale del *carmen*, servendosene per strutturare l'ossatura della prima parte del poema, limitandosi ad alterare aspetti di dettaglio, per piegarli alle proprie finalità espressivo-contenutistiche. L'analisi degli elementi condivisi svela il nesso profondo tra i due testi: la scena si svolge nella bella stagione, quando i prati sono fioriti; il poeta, provato dalla calura, siede all'ombra di un ulivo per ritemperarsi (*carmen* n° 79, strofa 1); l'albero si trova in un prato coperto di fiori e di erbe di ogni specie, solcato da un ruscello e allietato dalla brezza (str. 2); lì accanto scorre una fonte perenne e l'impressione è di trovarsi in Paradiso, poiché non può esistere nella realtà un luogo simile (str. 3); mentre il chierico si rinfranca dall'ardore meridiano, vede sopraggiungere una pastora la cui bellezza non conosce eguali, intenta a raccogliere more (str. 4). Seguono due strofe finali in cui il chierico sollecita la fanciulla a concederglisi ed ella si schermisce. La prossimità dei vv.11-77 della *Razón* al testo mediolatino è innegabile. Il soggetto, l'ambientazione, persino molti dettagli coincidono. Si confrontino alcuni versi specialmente significativi: v.1.1 del *carmen*: *Estivali sub fervore* e v.11 della *Razón*: *En el mes d'abril*; v.1.4 *sub olive me decore* e v.12 *estava so un olivar*; v.1.5 *estu fessum et sudore* e v.34 *que no m fizesse mal la siesta* e v.36 *que no m fiziés mal la calentura*; v.4.4-5 *cerno forma singulari / pastorellam sine pari* e v.56-7 *mas vi venir una doncela, / pues naçí non vi tan bella*; v.4.6 *colligentem mora* e v.76 *d[e] las flores viene tomando*. Oltre a seguire la falsa riga del *carmen*, debitamente e sapientemente dilatata per finalità specifiche, attraverso l'interpolazione di sequenze accessorie, la *Razón* mostra persino alcune risposdenze espressive con l'antecedente goliardico. L'impressione è che si debba vedere nel *carmen* n° 79 qualcosa di più dell'unica attestazione della presenza dell'ulivo nella raccolta mediolatina. L'approccio comparatistico riconosce nell'*Estivali sub fervore* la fonte di ispirazione

---

<sup>27</sup> Cfr. tra gli altri A. Morel-Fatio, *art.cit.*, pp.366, 376-8; M. Di Pinto, *op.cit.*, pp.50-1, 52 nota 72; S. Orlando, *L'amore, il chierico...*, cit., p.31-2; E. Franchini, *op.cit.*, pp.246, 251-7.

della prima parte del componimento, rielaborata dall'anonimo spagnolo in modo personale, seguendo le proprie intenzionalità espressive. Tutto ciò acquisisce speciale rilievo se si considera che per i *denuestos* la fonte è stata identificata con un altro *carmen buranum*, il n° 193 *Denudata veritate*. Così, si paragonino i vv.3.4-6 del *carmen*: *exi, surge, vade foras / non eodem loco moras / mecum debes facere* e i vv.165-7 della *Razón*: *mucho m'es venido mal companero! / Agua, as mala mana, / non quería aver la tu compana*; i vv.21.1-6 *Mater tua tortuosa / nunquam surgit fructuosa, / sed omnino sterilis; / sua coma denudata / serpit humi desiccata / vana atque fragilis* e i vv.196-203 *que no a homne que no lo sepa / que fillo sodes de la çepa, / y por verdad vos digo / que non sodes pora comigo, / que grant tiempo a que vuestra madre seryé ardu[d]a, / si non fusse por mi aiuda. / Mas quando ve[o] que le van cortar, / ploro e fago la u[va] levar*; il v.5.1 *mensa pro te non ornatur* e il v.215 riferito al contrario al vino: *la mesa si[n] mi nada non val*; i vv.9.2-3 *titubando solet ire / tua sumens basia* e i vv.220-2 *fartad bien un villano / ... / e si antes d'una pasada no cayere en el lodo ...*; il v.18.1 *Aqua inquit: Tu es Deus!* e il v.223 *Dios sodes de tod'en todo*; i vv.9.5-6 *Centum putat esse, cernens / duo luminaria* e i vv.227-8 *cinco kandelas ponet, / e si el beudo non dixiere que son ciento...*; i vv.4.4-6 *vilis et inverecunda / rimas queris, ut immunda / mundi loca subeas* e 24.1-6 *Tu fex rerum et sentina, / que descendunt de latrina / suscipis, quod taceo; / sordes, feces et venena / multa rapis ut effrena / que narrare nequeo* con i vv.233-9 *No sé res tan lixosa: / tú sueles cales e caleias mondar / y [por tanto de lixos] andar; / por tanto >de lixos< de lugares / delexas tú senales, / e sueles lavar pies e manos / e linpiar muchos lixos[os] panos*; i vv.4.1-3 *Super terram debes teri / et cum terra commisceri / ut in lutum transeas* e i vv.240-1 *e sueles tanto andar co[n] polvo mesclada / fasta qu'en lo[do] eres tornada*; i vv.16.4-6 *claudus currit; cecus videt; / eger surgit; deflens ridet; / per me mutus loquitur* e i vv.246-9 *yo fago al çiego veyer / y al coxo correr / y al mudo faubla[r] / y al enfermo organar*; si osservi infine il parallelismo tra i vv.8.4-6 del *Denudata*<sup>28</sup> e i vv.176-82 dei *denuestos*, arricchito in senso amplificativo dall'anonimo spagnolo, in cui si allude agli effetti devastanti del vino e

---

<sup>28</sup> «*Qui sunt tui potatores, / vitam perdunt atque mores / tendentes ad vitia*».

dell'ebbrezza<sup>29</sup>. Le corrispondenze tematiche ed espressive tra la seconda parte della *Razón* e il *Denudata veritate* svelano la volontaria prossimità tra i due testi. L'anonimo spagnolo assume dall'antecedente latino sia alcune immagini che sintagmi, come per la prima sezione del poemetto. Anche per il contrasto tra acqua e vino la fitta rete di risposdenze testuali non può certo essere casuale. Rimandi precisi ai due *carmina* si distribuiscono lungo l'intero componimento, senza soluzione di continuità, affiancati agli interventi originali dell'anonimo e, nella prima parte, intervallati dall'inserimento di alcune digressioni: la scena delle coppe sul melo, che assume anche una valenza funzionale ritornando nello 'snodo' centrale del poema, con il passaggio dall'incontro amoroso al contrasto; la *descriptio puellae*; la canzone di donna; elementi che l'analisi interna dimostrerà essere ben altro che semplici parentesi 'narrative'. L'unitarietà del testo spagnolo, dunque, sarebbe da riconoscere nella comune fonte di ispirazione per entrambe le parti, da ricercarsi nella raccolta dei *Carmina burana*<sup>30</sup>, secondo quanto evidenziato dal raffronto sistematico dei versi iberici con i due antecedenti mediolatini e come lo *status* socio-culturale dell'anonimo –un chierico– confermerebbe.

Meno frequenti i tratti che la *Razón* condivide con il *De somnio*, identificabili con l'ambientazione e alcuni aspetti accessori, che nel *carmen* latino si presentano in forma decisamente asciutta rispetto al testo volgare. Il *De somnio* si apre con uno stilizzato *locus amoenus* ed esordio primaverile<sup>31</sup> (vv.3-4

---

<sup>29</sup> «Bien sabemos que recabdo dades / en la cabeza do entrades; / los buenos vos preçian poco / que del sabio façedes loco: / no es homne tan senado / que de ti sea fartado / que no aya perdido el sesso y el recabdo».

<sup>30</sup> La raccolta dei *Carmina Burana*, il cui ms. è datato all'ultimo terzo del XIII, comprende componimenti collocabili per la maggior parte durante il XII sec. Essi formano tre sezioni: la prima accoglie canti di carattere satirico e morale (1-55); la seconda un folto gruppo di canti d'amore (56-186), alcuni diffusi a livello internazionale (56-121), altri tipici della produzione locale (135-186), separati da una breve sezione di canti di argomento vario (122-134); la terza sezione è costituita da canti bacchici e conviviali (187-228; ma i 187-90 sono canti satirici; concludono la raccolta tre canti religiosi). Al nucleo originario è stato aggiunto fra la seconda metà del XIII e i primi del XIV sec. un gruppo di canti in latino e in tedesco, di carattere sacro e morale. I *Carmina Burana* non sono lontani dall'area culturale italiana, il cui influsso è ravvisabile nella scrittura; cfr. *Carmina Burana*, ed.cit., pp.XXIII-XXIV.

<sup>31</sup> Ma cfr. anche altri componimenti del canzonieretto ripollense: *Aprilis tempore, quod nemus frondibus / Et pratium roseis ornatur floribus, / Iuventus tenera fervet amoribus* (1, 1-3); *Cum Aprilis redit gratus, / Floribus circumstipatus* (17, 7-8).

*Aprilis tempore, ... / in prato viridi, iam satis florido*), la sintetica allusione all'avvenenza della fanciulla (v.5 *virgo pulcerrima, vultu sydereo*), i baci (v.10 *ore mellifluo iungebat basia*) e la dichiarazione d'amore di questa (v.16 *mente te dilogo cum toto corpore*). Al v.7 inoltre ella indossa un *pallio*, come nella *Razón*: (v.126 *Tolió's el manto de los o[m]bros...*). Interessanti, sebbene non numerose, le corrispondenze tra i due componimenti. Va ricordato, però, che mentre nei due versi esordiali del *carmen* è dichiarata la natura onirica della scena –che l'autore si augura di vedere trasformata in realtà–, di contro nella *Razón* non si fa esplicita menzione del sogno, della visione, né vi si allude in modo implicito, sebbene alcuni critici abbiamo visto in questo aspetto il denominatore comune alle due parti del poema<sup>32</sup>. Ad ogni modo, sebbene le ipotetiche reminiscenze del *De somnio* siano di gran lunga meno rilevanti rispetto al 'ricordo' dei *carmina burana* nn° 79 e 193, ciò non toglie che il chierico spagnolo possa averlo conosciuto, anche se le risposdenze, data la loro esiguità e lo spazio limitato che concede loro il poeta anonimo di Ripoll, potrebbero essere piuttosto da attribuire al ripetersi di forme stereotipate e diffuse, più che rivelarsi portatrici di un messaggio concreto e testimonianza di una «citazione» volontaria.

Così la struttura di fondo della *Razón* sembra scandita secondo precisi rimandi ai due *carmina burana* indicati. Come si è anticipato più sopra, l'anonimo spagnolo innesta nella prima parte del poema alcune «digressioni»,

---

<sup>32</sup> A.C. Ferraresi, *art.cit.*; O.T. Impey, *art.cit.*; H. Goldberg, «*The Razón de amor and Los Denuestos del agua y el vino as a Unified Dream Report*», *Kentucky Romance Quaterly*, 31 (1984), pp. 41-3; cfr. da ultimo A. Bleuca, «*De la Razón de amor a un sueño anónimo del siglo XVI*», in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, vol. IV, pp.151-67; J. Joset, «*Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones*», *Atalaya*, 6 (1995), pp.51-70. I vv.33-4 («*Sobre un prado pus mi tiesta / que no m fiziese mal la siesta*») sono stati interpretati come l'introduzione di un sogno successivo; in realtà i vv.35-6 («*partí de mí las vestiduras / que no m fizíes mal la calentura*»), immediatamente successivi, chiariscono il senso dei precedenti, che alludono all'atmosfera torrida tanto spesso ricordata dal poeta. Così ai vv.146-7 («*Por verdat quisiera m adormir / mas una palomela vi [venir]*») la congiunzione avversativa nega la possibilità del primo dei due versi, come conferma il seguito del poemetto. I versi sopra citati hanno contribuito a fondare l'ipotesi dei critici che vedono nella *Razón* la narrazione di un sogno o di una *rêverie*; in realtà nel poemetto non vi è allusione alla natura onirica o piuttosto visionaria della scena descritta e i due passi riportati non sono una prova sufficiente a dimostrare l'irrealtà del quadro. L'uso del verbo *ver* nel testo (mancano espressioni affini) non giustifica l'ipotesi: cfr. vv. 14, 28, 38, 56-7, 63, 96, 99, 144, 147, 151, 156, 210, 246.

che contribuiscono all'intento auto-celebrativo, allo sfoggio di abilità poetica. Lasciando da parte i vv. 1-4 con il richiamo all'uditorio e i vv. 5-10, con i brevi cenni all'*escolar* che *rimó* la *Razón*, si rilevano tre sequenze del tutto indipendenti rispetto al *carmen buranum* n° 79, frutto di un intervento originale: i vv. 13-32, descrivono i due calici ricolmi di vino e di acqua posti sul melo; i vv. 58-75, comprendono la *descriptio puellae*, mentre ai vv. 78-97 si apre una perentesi lirica, con chiari riferimenti alla canzone di donna galego-portoghese<sup>33</sup>. L'importanza strutturale del primo di essi è evidente, posto che introduce elementi funzionali allo sviluppo successivo della seconda parte del componimento, fornendo al lettore-ascoltatore tutti i dati necessari alla comprensione del trasfondersi di un tema nell'altro, ulteriore prova di perizia. Anche la seconda sequenza di versi si rivela uno sfoggio: in essa l'*escolar* dimostra di saper realizzare una descrizione dell'avvenenza femminile aderente ai canoni dell'epoca, pur inserendovi tratti che rinviano alla specifica realtà ispanica del tempo (come gli *oios negros*, caratteristici della cultura peninsulare tradizionale ma anche *culta*, i *cabelos cortos sobre l'oreia*, il *capiello*)<sup>38</sup>. Dunque, se la prima digressione è funzionale alla narrazione, poiché preconizza il successivo sviluppo della vicenda, intessendo al contempo la complicata trama referenziale-simbolica del poema, la seconda parentesi costituisce una delle numerose dimostrazioni di abilità compositiva che il chierico dissemina con somma maestria lungo i versi. Di seguito egli incastona nell'opera una canzone di donna, ispirata alla lirica galego-portoghese; non più un elemento funzionale al narrato, né attuazione della precettistica canonica della *descriptio*, bensì citazione di un genere, di lunga e ben nota tradizione in ambito iberico ma non solo. Dopo una breve sequenza (vv. 146-61), con la ripresa di elementi già introdotti e la comparsa di tratti inediti, che realizza la transizione da un tema all'altro, iniziano i *denuestos* tra acqua e vino. Essi riecheggiano immagini ed espressioni dell'antecedente goliardico, come la commistione nefasta dei due liquidi, l'immagine della vite riarsa, il barcollare dell'ebbro e l'obnubilamento delle facoltà, la sozzura dell'acqua, i poteri taumaturgici del vino; o piuttosto testimoniano ancora una volta l'inventiva dell'*escolar*, nella ripetura condanna dell'ebbrezza e dei suoi effetti devastanti, il rovesciamento

---

<sup>33</sup> Cfr. G. Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, 1986, e piú precisamente A.T. Lesser, «La influencia de la pastorela galaico-portuguesa en la lírica castellana: *La Razón de amor*», ne *La pastorela medieval hispánica*, Vigo, 1970, cap. 19.

di alcune immagini (nel testo latino il vino è rinchiuso al buio nelle botti per punizione, nel poemetto volgare vi è custodito con ogni cura e onore; ecc.) e il riferimento ai sacramenti del battesimo e dell'eucaristia.

Riassumendo, la struttura di fondo del poema appare costruita sulla combinazione di due canti goliardici, che costituiscono l'impianto dell'opera. Nella prima parte sono inseriti tre innesti: il primo dalla valenza chiaramente funzionale (la scena delle coppe), il secondo teso a mostrare la capacità dell'autore di adeguarsi alla precettistica poetica del suo tempo (*descriptio puellae*), il terzo ripropone l'esemplificazione di un genere, sfruttando materiale di provenienza sia tradizionale che cortese. L'analisi interna della struttura costitutiva del poema ne svela lo spunto unificatore, da riconoscere nella medesima fonte di ispirazione delle due parti di cui esso si compone, solo apparentemente frutto di un accostamento maldestro o addirittura incongruente. L'unitarietà della *Razón* si fonda sulla *refundición* dei due *carmina burana* (nn° 79 e 193). Il movente di questa operazione letteraria è affermato dallo stesso autore, nel momento in cui egli indugia sulla propria perizia compositiva e sull'affermazione del pregio personale, sia culturale che sociale. L'inserimento delle tre digressioni, oltre a confermare l'intento auto-celebrativo, concorre alla pluralità di significati veicolata dai versi iberici, confermata dal disporsi a ventaglio della letteratura critica volta a interpretare il testo, a suggerire la natura polisemica del poemetto. La verifica dell'esistenza di più piani referenziali spinge a ricercare ed esaurire le possibilità di significazione del dettato, scandagliando il contesto e gli strumenti propri dell'identità culturale del chierico anonimo. Allo scavo ermeneutico che ha consentito ai critici di riportare alla luce le radici tradizionali, cortesi, simboliche e persino ermetiche della *Razón*, si coniugherà il riscontro sistematico e capillare con la lezione e il messaggio biblici, che dovettero occupare un posto privilegiato nella formazione del giovane *escolar*. Al retaggio della lirica popolare e colta, di un'allusività carica di metafore spesso complesse, altrimenti parodiche, si affiancherà la coerenza del riferimento scritturale, sostenuta dal confronto significativo con opere prossime alla *Razón*, sia cronologicamente che geograficamente.

Se dunque dall'analisi macro-strutturale del poema si passa all'osservazione della sua contestura, la valenza simbolica di alcuni tratti, di matrice clericale, finisce per stagliarsi sullo sfondo del componimento. Essa si insinua sin dai primi versi, con l'esordio primaverile e la descrizione del *locus amoenus*, che fa da cornice alla vicenda, ammantandosi di significati trasversali, riflesso del Paradiso terrestre e del giardino del *Cantico dei Cantici*, come dimostrano tre opere



coeve, anch'esse di ambito ispanico: il *Libro de Alexandre*<sup>34</sup> e, in modo particolare, i *Milagros de nuestra Señora* e il *Poema de Santa Oria* di Gonzalo de Berceo<sup>35</sup>. È noto che in ambito cortese, ma anche tradizionale, l'esordio primaverile è strettamente connesso con il risvegliarsi della passione amorosa. Esiste però un corrispondente biblico di questo topico, carico di significati teologici. Il poeta, dopo un'apostrofe all'uditorio, prosegue con un'indicazione temporale (v.11 *En el mes d'Abril después de yantar*); nella Bibbia è la parola di Dio a essere assimilata alla primavera, che scioglie il gelo e fa scorrere nuovamente la vita<sup>36</sup> (*Ps 147, 18*<sup>37</sup>) dopo l'inverno, durante il quale la terra sembra dormire nel silenzio (*Ps 119*). Il potere vivificatore di questa stagione è confermato da *Os 6, 3*<sup>38</sup>; *Iac 5, 7*<sup>39</sup> e *Ioel 2, 23*; *Za 10, 1*<sup>40</sup>. L'atto di cibarsi, il pasto, la cui allusione nel testo appare a prima vista un poco incongruente, viene presentato nell'Ecclesiaste (*Ecl 9, 7*<sup>41</sup>) come la conseguenza del soddisfacimento divino per le azioni rette compiute dal fedele. Isaia allude all'ingresso nel regno di Dio con l'immagine del banchetto messianico, imbandito per cancellare la tristezza del castigo e il peso della

---

<sup>34</sup> Cfr. *Libro de Alexandre*, ed. a cura di J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1988, da cui si cita; quartine 1171, 1173-6; in cui si ribadiscono le proprietà taumaturgiche e miracolose della *fuenta perenal*, su cui si ritornerà più oltre.

<sup>35</sup> Cfr. Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, ed. a cura di M. Gerli, Madrid, Cátedra, 1987, da cui si cita; le quartine 2-7, 12, 14, 19-21, 23-5, 31, 35-6, 39, 42, descrivono un luogo in tutto simile a quello ritratto nella *Razón*, svelandone il simbolismo religioso; cfr. più oltre. Nel *Poema de Santa Oria*, ed. a cura di I. Uria Maqua, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, nelle quartine XLVI-XLVII vi è la descrizione simbolica dell'albero nel prato fiorito e nelle quartine XLIV, XLIX, LII quella della colomba, a cui si accennerà più avanti.

<sup>36</sup> *I simboli biblici*, a cura di M. Cocagnac, Bologna, EDB, 1993, p.71. Il fico che rinverdisce è il segno principale della venuta della primavera (*Ct 2, 11-3*) e dell'estate; Gesù riprenderà quest'immagine parlando dei segni che annunceranno la venuta del figlio dell'uomo (*Mt 24, 32-3*).

<sup>37</sup> *Emitet verbum suum et liquefaciet ea (la neve) flabit spiritus eius et fluent aquae.*  
<sup>38</sup> *Vivificabit nos post duos dies in die tertia suscitabit nos et vivemus in conspectu eius sciemus sequemurque ut cognoscamus Dominum quasi diluculum praeparatus est egressus eius et veniet quasi imber nobis temporaneus et serotinus terrae.*

<sup>39</sup> *Patientes igitur estote fratres usque ad adventum Domini ecce agricola expectat pretiosum fructum terrae patienter ferens donec accipiat temporivum et serotinum.*

<sup>40</sup> *Petite a Domino pluviam in tempore serotino et Dominus faciet nives et pluviam imbris dabit eis singulis herbam in agro.*

<sup>41</sup> *Vade ergo et comede in laetitia panem tuum et bibe cum gaudio vi num tuum quia Deo placent opera tua.*

sofferenza (*Is 25, 6-10*<sup>42</sup>). Riprendendo e ampliando concezioni universaliste già diffuse (*Is 2, 2-3; 56, 6-8; 60, 11-4; Zc 8, 20; 14, 16*, ecc.), il profeta descrive l'afflusso dei popoli a Gerusalemme come un immenso banchetto. A partire da questo passo, tale immagine divenne corrente e la si ritrova nel Nuovo Testamento (*Mt 22, 2-10; Lc 14, 12-24*)<sup>43</sup>. Anche Gesù parla di un banchetto escatologico (*Mt 8, 11*), che si colloca al centro della parabola degli invitati scorteschi (*Mt 26, 29*). Sull'esempio di Isaia il giudaismo ha spesso rappresentato le gioie dell'era messianica con la metafora del banchetto. Il componimento si apre con una nota di consonanza tra la gioia della nuova primavera – la parola divina e il suo potere vivificante – e l'immagine simbolica dell'avvenuto banchetto, in cui il rispetto della Legge rinsalda il rapporto armonioso tra Dio e l'uomo.

Compare l'*escolar*, che, accaldato, si rinfranca all'ombra di un ulivo (v.12 *estava so un olivar*). Questo albero è simbolo di pace e il suo frutto richiama la bellezza, la forza e la prosperità derivanti dalla benedizione divina<sup>44</sup> (*Ps 51, 10*<sup>45</sup>; *Ier 11, 16*<sup>46</sup>; *Os 14, 7*<sup>47</sup>; *Sir 24, 14*). Esso è collegato con il candelabro a sette braccia, del cui simbolismo il profeta Zaccaria fornisce un'interpretazione molto personale (cfr. la quinta visione di Zaccaria: *Za 4, 2-13*)<sup>48</sup>. L'ulivo è il primo albero a emergere dalle acque dopo il diluvio (*Gn 8, 11*) ed è uno degli elementi che fanno di Canaan una terra di sogno (*Dt 8, 8-9*). Assieme alla vite simboleggia la fecondità e la gioia che regnano nella casa del giusto (*Ps 128*,

---

<sup>42</sup> *Et faciet Dominus exercituum omnibus populis in monte hoc convivium pinguium convivium vindemiae pinguium medullatorum vindemiae defecatae... I simboli biblici*, cit., pp.318-9.

<sup>43</sup> *Le chiavi della Bibbia*, a cura di A. Filippi, Bologna, EDB, 1996, p.94; *I simboli biblici*, cit., p.319.

<sup>44</sup> *Dizionario della Bibbia*, a cura di G. Bof, Milano, Garzanti, 1993, p. 284; *Nuovo dizionario biblico*, a cura di R. Paehe, Napoli, ECB, 1987, pp.605-6.

<sup>45</sup> *Ego sicut oliva virens in domo Dei speravi in misericordia Dei in saeculum sempiternum.*

<sup>46</sup> *Olivam uberem pulchram fructuferam speciosam vocavit Dominus nomen tuum...*

<sup>47</sup> *Ibunt rami eius et erit quasi oliva gloria eius et odor eius ut Libani.*

<sup>48</sup> Quando il profeta domanda all'angelo incaricato di istruirlo il significato dei due rami di ulivo che affiancano il candelabro viene svelato il senso di questa immagine: le fronde di ulivo rappresentano la consacrazione sacerdotale (per Giosué) e regale (per Zorobabele). Assieme ai due rami di ulivo e ai recipienti in cui si raccoglie l'olio, il candelabro è diventato un oggetto di contemplazione – non più soltanto oggetto liturgico dunque –, esemplificazione della grazia che santifica e consacra; *I simboli biblici*, cit., pp.47-9.

3). Nell'Apocalisse i due ulivi rappresentano due misteriosi «testimoni», impegnati nel combattimento escatologico e dotati di poteri simili a quelli di Mosè ed Elia (*Apc 11, 3-7*)<sup>49</sup>. All'ulivo sono assimilate dunque immagini positive, metafora della concessione della grazia e della protezione divine. Poco distante da esso si trova un melo (v.13), che nel *Cantico dei Cantici* è collegato alle espressioni dell'effusione amorosa (*Ct 2, 3-5*)<sup>50</sup>, non semplice desiderio umano, bensì rappresentazione della fiamma divina, dal profondo valore sacrale. Il *Cantico*, che si presenta come un giardino d'amore, una visione profetica dell'Eden ritrovato, è rivelazione dello spirito che conferisce una nuova dimensione sensuale a tale sentimento, espressa anche attraverso l'immagine del melo e dei suoi pregi<sup>51</sup>. Nello spirito d'amore che tutto pervade è da vedersi la Sapienza creatrice di Dio<sup>52</sup>, il cui avvento è descritto come un'esplosione primaverile della vegetazione; essa, come gli alberi, mette radici, germoglia, cresce, diffonde il suo profumo, che ne richiama l'originaria natura spirituale, allarga i suoi rami per offrire riparo (*Sir 24, 12-6*)<sup>53</sup>. Non vi è dubbio che il melo sia connotato in senso erotico-amoroso rispetto all'ulivo, che rappresenta la prosperità derivante dalla benedizione e dalla grazia divine. Una molteplicità di sovra-sensi poi, sempre di carattere scritturale, si proietta sull'immagine dell'albero: rimanda ai due alberi, della vita e della conoscenza del bene e del male nel giardino edenico (*Gn 2, 9*); la stessa Sapienza è assimilata all'albero della vita (*Prv 3, 13-20*), di cui mangerà chi si salverà (*Apc 2, 7; 22, 2*); Cristo, nuovo Adamo, riscatta il genere umano con la Crocifissione e la Croce diviene nuovo albero della vita, poiché libera dalla morte del peccato<sup>54</sup>. L'*escolar* si siede sotto l'ulivo, simbolo della grazia e della benedizione, presso il melo, proiezione dell'albero della vita e al contempo

<sup>49</sup> *I simboli biblici*, cit., pp.286-8.

<sup>50</sup> *Sicut malum inter ligna silvarum sic dilectus meus inter filios...*

<sup>51</sup> *Ct 2, 3; Ct 2, 5: fulcite me floribus stipate me malis quia amore languet; Ct 7, 9: ...et erunt ubera tua sicut botri vineae et odor oris tui sicut malorum.*

<sup>52</sup> *I simboli biblici*, cit., pp.157-9, 292-3.

<sup>53</sup> *I simboli biblici*, cit., pp.269-74, 285-6. Così nell'esordio della *Razón*, in cui l'*escolar* trova riparo dalla calura opprimente all'ombra dell'ulivo, nell'*huerto* rigoglioso, allietato dai fiori e dal loro profumo prodigioso.

<sup>54</sup> Cfr. Adamo di S. Vittore, *In exaltatione Sanctae Crucis*, PL, 196, col.1513b; Ugo di S. Vittore, *De arca Noe morali*, III, XVII, PL, 176, col.646; H. Bayley, *The Lost Language of Symbolism*, Philadelphia, s.e., 1913, p.251; H. Farbridge, *Studies in Biblical and Semitic Symbolism*, London, s.e., 1923, p.27; A. Jacob, *art. cit.*, p.285; .

dell'albero della conoscenza del bene e del male a cui non ardisce accostarsi. Tra le fronde del melo egli scorge un *vaso de plata pleno... d'un claro vino / ...vermeio e fino* (vv.14-6)<sup>55</sup>. Nella Bibbia la coppa, il calice indicano il recipiente o il suo contenuto, sinonimo di esperienza di vita, di ciò che è toccato in sorte (*Ps 15, 5<sup>56</sup>; 22, 5<sup>57</sup>; Apc 14, 10<sup>58</sup>; 16, 19<sup>59</sup>*). Il tema profetico della coppa della collera divina, usato da Geremia (*Ier 16, 7; 25, 15-6<sup>60</sup>*), divenne corrente dopo di lui: *Hab 2, 16<sup>61</sup>; Ez 23, 31-4; Is 51, 17<sup>62</sup>; Lam 4, 21<sup>63</sup>*. La coppa o calice d'acqua che ristora (*Mc 9, 41*) sono simbolo di comunione, tra gli uomini e con l'Eterno (*Ps 23, 5-6*). La metafora, però, può anche capovolgersi, a indicare l'unione con le potenze del male (*1Cor 10, 20-21<sup>64</sup>*). Il calice colmo di vino che avvelena (*Ps 75, 9<sup>65</sup>; Ier 25, 15-6*) diviene demoniaco, eredità dei culti idolatri. Nell'Apocalisse Babilonia è raffigurata con un calice d'oro, traboccante delle sue nefandezze (*Apc 17, 4-6*). Il Signore costringerà Israele a vuotare fino in fondo il calice del peccato da cui si è lasciata tentare (*Is 51, 17*). I sette flagelli dell'Apocalisse sono rappresentati da sette coppe d'oro (*Apc 15, 7*). Il simbolo scritturale ci pone di fronte a un doppio significato, al contempo positivo e negativo: anche nei Vangeli il calice evoca sia la comunione che la sofferenza (*Mt 20, 22-3; Mc*

---

<sup>55</sup> Cfr. anche P.E. Grieve, «Through the Silver Goblet: A Note on the *vaso de plata* in *Razón de amor*», *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama), 20: 2 (1987), pp.15-20.

<sup>56</sup> *Dominus pars hereditatis meae et calicis mei tu es qui restitues hereditatem meam mihi.*

<sup>57</sup> *Pones coram me mensam ex adverso hostium meorum calix meus inebrians.*

<sup>58</sup> *Et hic bibet de vino irae Dei qui mixtus est mero in calice irae ipsius...*

<sup>59</sup> *...et Babylon veit in memoriam ante Deum dare ei calicem vini indignationis irae eius.*

<sup>60</sup> *...sume calicem vini furoris huius de manu mea et propinabis de illo cunctis gentibus ad quas ego mittam te / et bibent et turbabuntur et insanient a facie gladii quem ego mittam inter eos.*

<sup>61</sup> *Repletus est ignominia pro gloria bibe tu quique et consopire circumdabit te calix dexteræ Domini.*

<sup>62</sup> *Elevare elevare consurge Hierusalem quae bibisti de manu Domini calicem irae eius usque ad fundum calicis soporis bibisti et epotasti usque ad feces.*

<sup>63</sup> *Gaude et laetare filia Edom quae habitas in terra Hus ad te quoque perveniet calix inebriaberis atque nudaberis.*

<sup>64</sup> *...non potestis calice Domini bibere et calicem daemoniorum...*

<sup>65</sup> *Quia calix in manu Domini est et vino meraco usque ad plenum mixtus et propinabit ex eo verumtamen feces eius epotabunt bibentes omnes impii terrae.*

10, 38-9; Lc 22, 19-20; 22, 41-4)<sup>66</sup>. La voluta ambivalenza prosegue nel poema con il ricorso ad altre immagini bifronti, come ad esempio quella del vino. Ad esso è associato un valore positivo, persino rigenerante, cui si affianca una valenza negativa. La Sapienza, nell'imbandire la tavola per i suoi ospiti, non dimentica il vino, che allietta il cuore (*Prv* 9, 1-6<sup>67</sup>; *Ps* 104, 15<sup>68</sup>). In occasione del banchetto messianico, metafora dell'ingresso nel regno di Dio, il vino riscalderà i cuori dopo il lungo inverno della prova (*Is* 25, 6)<sup>69</sup>. Gesù si è servito dell'immagine del vino nuovo per alludere alla novità spirituale che il suo insegnamento avrebbe portato nel mondo (*Mt* 9, 17; 26, 29)<sup>70</sup>. Sulla piacevolezza del vino si veda infine quanto espresso nel *Cantico dei Cantici* (*Ct* 7, 2). Al contempo, però, moniti severi mettono in guardia dall'indugiare davanti alle coppe di vino spumeggiante (*Lv* 10, 9<sup>71</sup>; *Idc* 13, 4<sup>72</sup>; *Ier* 35, 6<sup>73</sup>; *Lc* 1, 15<sup>74</sup>; *Rm* 14, 21). La Scrittura descrive la degradazione di chi non sa moderarsi (*Gn* 9, 21; *Prv* 23, 29-35<sup>75</sup>; *Is* 5, 22<sup>76</sup>) e condanna duramente l'intemperanza (*Prv* 20, 1<sup>77</sup>; 21, 17; 23, 20-1; *Hab* 2, 5<sup>78</sup>)<sup>79</sup>. Inebriarsi di vino è un peccato grave, che Dio castiga (*ISm* 1, 14-6; per i profeti l'ubriachezza può condurre a deviazioni spirituali: *Is* 5, 11-3<sup>80</sup>; ma anche

---

<sup>66</sup> *Dizionario della Bibbia*, cit., p.81; *I simboli biblici*, cit., pp.137, 322-9; *Le chiavi della Bibbia*, cit., p.157.

<sup>67</sup> *Sapientia... miscuit vinum et proposuit mensam suam... venite comedite panem meum et bibite vinum quod miscui vobis.*

<sup>68</sup> *Et vinum laetificat cor hominis...*

<sup>69</sup> Si ricordi che quest'affermazione ritornerà nei *denuestos*, in cui il vino inorgogliuto afferma: *la mesa si[n] mi nada non val*, v.215.

<sup>70</sup> *I simboli biblici*, cit., pp.318-9.

<sup>71</sup> *Vinum et omne quod inebriare potest non bibetis tu et filii tui...*

<sup>72</sup> *Cave ergo ne vinum bibas ac siceram...*

<sup>73</sup> *...non bibemus vinum quia Ionadab filius Rechab pater noster praecepit nobis dicens non bibetis vinum vos et filii vestri usque in sempiternum.*

<sup>74</sup> *Erit enim magnus coram Domino et vinum et sicera non bibet...*

<sup>75</sup> *...Ne intuearis vinum quando flavescit cum splenduerit in vitro color eius ingreditur blande...*

<sup>76</sup> *Vae qui potentes estis ad bibendum vinum et viri fortes ad miscendam ebrietatem.*

<sup>77</sup> *Luxuriosa res vinum et tumultuosa ebrietas quicumque his delectatur non erit sapiens.*

<sup>78</sup> *Et quomodo vinum potantem decipit sic erit vir superbus et non decorabitur...*

<sup>79</sup> La degradazione dell'ebbro e la condanna dell'ubriachezza sono due temi su cui si insisterà nei *denuestos*.

<sup>80</sup> *Vae qui consurgitis mane ad ebrietatem sectandem et potandum usque ad vesperam ut vino aestueris...*

*1Cor 5, 11; 6, 9-10; Gal 5, 21; Ef 5, 18<sup>81</sup>; 1Pt 4, 3*). I testi sapienziali di Israele invitano spesso a guardarsi dal pericoloso potere del vino: all'ebbrezza viene associata la stoltezza (*Prv 26, 9-10*). Nel libro dei Proverbi si trova una vivace descrizione degli effetti dell'ubriachezza e delle allucinazioni che la accompagnano (*Prv 23, 31-5*)<sup>82</sup>. Oltre al riflesso biblico, sapientemente riverberato nel testo dall'autore anonimo, si produce un'ulteriore complicazione nella contestura del poema: in esso si incrociano, sovrapponendosi, simboli polisemici, la cui ambivalenza enfatizza di volta in volta il lato salvifico o mortifero della metafora scritturale; questo gioco di alternanze annuncia a un livello più elevato l'alterco che esploderà con i *denuestos* nella seconda parte del poema.

Proseguendo la descrizione della scena, l'*escolar* ha cura di informarci che il vino, vv.17-8 *cubierto era de tal mesura / no lo tocás la calentura*. L'accenno alla calura opprimente e al conseguente desiderio di refrigerio è molto importante, tanto che verrà ribadito con insistenza anche più oltre (vv.33-4, 35-6, 40-2, 51-2, 158-9). Quale valore simbolico assume l'atmosfera torrida tanto spesso ricordata? La protezione divina si manifesta nel riparare il fedele dal calore (*Is 4, 6<sup>83</sup>; 25, 4-5<sup>84</sup>; Ps 121, 5-6<sup>85</sup>*) e anche alla Sapienza è attribuita la medesima proprietà (*Sir 14, 27<sup>86</sup>*). D'altro canto l'eccessivo calore e l'arsura sono una delle punizioni divine contro chi infrange la Legge (*Dt 28, 22<sup>87</sup>; Apc 16, 8-9*), da cui saranno salvaguardati gli eletti (*Apc 7, 16<sup>88</sup>*). La specifica connotazione atmosferica non sarà allora casuale, specie se si considera la frequenza con cui questo aspetto, che trova ancora una volta nella Scrittura il suo significato, è ripreso nel testo.

L'*huerto* che fa da sfondo alla vicenda rimanda al giardino per eccellenza, che è scritturale: l'Eden, il giardino del *Cantico dei Cantici*. Come è noto, la Bibbia attribuisce a questo spazio un importante significato simbolico,

---

<sup>81</sup> *Et nolite inebriari vino in quo est luxuria...*

<sup>82</sup> *Nuovo dizionario biblico*, cit., pp.856-7.

<sup>83</sup> *Et tabernaculum erit in umbraculum diei ab aestu et in securitatem et absconsionem a turbine et a pluvia.*

<sup>84</sup> *Quia factus es... umbraculum ab aestu ... et quasi calore sub nube torrente...*

<sup>85</sup> *...Dominus protectio tua... per diem sol non percutiet...*

<sup>86</sup> *Protegetur in subtegmine illius a fervore et in gloria eius requiescat.*

<sup>87</sup> *Percutiat te Dominus egestate febri... ardore et aestu... et persequatur donec pereas.*

<sup>88</sup> *Non esurient neque sitient amplius neque cadet super illos sol neque ullus aestus.*

legato alla manifestazione della divinità, dal potere rigenerante e fecondatore (*Is* 51, 3<sup>89</sup>; 58, 11<sup>90</sup>; *Jer* 31, 12), poiché soltanto Dio può creare un giardino paradisiaco<sup>91</sup>. La terra, in origine, è presentata come un paradiso (*Ioel* 2, 3), devastato dalla collera divina e ricreato dal Signore, per tornare a essere un nuovo Eden (*Ez* 36, 35)<sup>92</sup>. Nella Genesi, si legge che Dio «pianta un giardino», descritto come un fruttetto irrigato (*Gn* 2, 8-10)<sup>93</sup> e nel *Cantico dei Cantici* il «giardino chiuso» è la fanciulla che si donerà soltanto all'amato (*Ct* 4, 12-6). Oltre alle chiare reminiscenze edeniche, che rimandano a uno spazio consacrato al e dal Signore, a un'oasi di perfezione, la descrizione del giardino è connotata in senso amoroso, persino sensuale, a voler seguire i richiami del *Cantico*. Ancora un'immagine variegata, dunque, che svela nella sua stessa natura composita l'intervento dell'autore. Essa si arricchisce di sfumature espressive talvolta contrastanti: Gesù si ritira con frequenza assieme ai discepoli in un giardino, che sarà il luogo della sua agonia (*Io* 18, 1-2) e in un giardino si trova il sepolcro in cui verrà deposto (*Io* 19, 41)<sup>94</sup>. Nel Medioevo il giardino – *topos* cortese ma anche tradizionale, che assume spesso la funzione strutturale di cornice – rievoca il Paradiso terrestre; lo scopo delle sue varie rappresentazioni, chiaramente simboliche, con alberi, fiori, sorgenti inesauribili, corsi d'acqua, una fresca brezza, il canto degli uccelli, era richiamare alla mente il concetto di grazia e sapienza divine, di

---

<sup>89</sup> *Consolabitur ergo Dominus et Sion consolabitur omnes ruinas eius et ponet desertum eius quasi delicias et solitudinem eius quasi hortum Domini gaudium et laetitia inveniatur in ea gratiarum actio et vox laudis.*

<sup>90</sup> *Et requiem tibi dabit Dominus semper... et eris quasi hortus inriguus et sicut fons aquarum cuius non deficient aquae.*

<sup>91</sup> *I simboli biblici*, cit., p.220.

<sup>92</sup> Eden (*Gn* 2, 8-3, 24; *Ez* 28, 13; 31, 8-9; letteralmente significa «gioia», «piacere puro»), Getsemani (orto degli ulivi), luogo del Sepolcro. Nei giardini si passeggiava (*Dn* 13, 7), si prendeva il bagno (*Dn* 13, 15), si mangiava (*Est* 1, 5) o si pregava (*Mt* 26, 36). Cfr. anche *Nuovo dizionario biblico*, cit., p.378.

<sup>93</sup> *I simboli biblici*, cit., p.178.

<sup>94</sup> Nell'antica tradizione cristiana, il termine «paradiso» indica un giardino antistante la basilica, circondato da un quadriportico e dotato di una fontana. È il giardino che si trova ancora oggi nei chiostri dei monasteri. A questo significato si ricollega la parola francese *parvis*, che indica la piazza antistante una cattedrale o una chiesa monumentale. Questo luogo ha mantenuto a lungo carattere sacro. Cfr. *I simboli biblici*, cit., pp.179-82.

salvezza<sup>95</sup>. Alcuni aspetti comuni a queste «derivazioni» del giardino edenico sono la sete, la tristezza per il peso opprimente del peccato e l'ansia di purificazione, il calore eccessivo (menzionato spesso nella *Razón*), i fiori con il loro profumo inebriante e persino taumaturgico. Un interessante parallelo si stabilisce tra la raffigurazione esordiale del giardino e un'opera coeva di ambito ispanico, i *Milagros de nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo. Nelle quartine introduttive, l'autore riojano presenta un'ambientazione molto simile a quella della *Razón*, di cui spiega il significato simbolico. Questa testimonianza è estremamente importante, poiché dimostra l'esistenza di un piano allusivo-referenziale i cui rimandi simbolici sono glossati dallo stesso autore, che mosso dalle proprie finalità didattiche «traslitera» per l'uditorio la complessa metafora che ha appena allestito. Il peso dei versi di Berceo, però, risulta maggiore se si considera la loro collocazione spazio-temporale: per la loro prossimità cronologica e geografica alla *Razón*, essi costituiscono un'attestazione inestimabile, da valutare con estrema cura. Così *maestro Gonçalvo* afferma che, recandosi in pellegrinaggio (quart. 2-6), ...*caeci en un prado, / verde e bien sençido, de flores bien poblado, / logar cobdiçiaduero pora omne cansado. // Davan olor sovejo las flores bien olientes, / ... / manavan cada canto fuentes claras corrientes, / en verano bien frías, en invierno calientes. // Avién y grand abondo de buenas arboledas, / milgranos e figueras, peros e manzanedas, / ... // la verdura del prado, la olor de las flores, / las sombras de los árboles... / refrescáronme todo e perdí los sudores: / podrié vevir el omne con aquellos olores. // Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso, / nin sombra tan temprada [nin] olor tan sabroso... e conclude (quart. 14) Semeja esti prado egual de Paraíso, / en qui Dios tan grand graçia, tan grand bendición miso; / él que crió tal cosa maestro fue anviso: / omne que y morasse nunca perdrié el viso. Di seguito, per garantire la giusta compresione dei propri versi, aggiunge (quart. 16) *Sennores e amigos, lo que dicho avemos / palabra es oscura, esponerla queremos; / tolgamos la corteza, al meollo entremos, / prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos* e passa quindi a spiegare il significato simbolico delle*

---

<sup>95</sup> Si veda, per citare soltanto un esempio, il *De gloria Paradisi* di San Pier Damiani (XI sec.). D.W. Robertson, «The Doctrine of Charity in Medieval Gardens: a Topical Approach through Symbolism and Allegory», *Speculum*, 26 (1951), pp.24-49, specie alla p.32.



immagini evocate. Così, il *buen prado* in cui ciascuno può trovare *repaire* è la stessa *Virgin Gloriosa* (quart. 19), le *fuentes* sono i *quatro Evangelios* (quart. 21), la *sombra de los árboles, buena, dulz e sanía* (quart. 23) sono le *oraciones que faz Santa María*, ed è per questo che *todos a la su sombra imos coger las flores* (quart. 24); gli alberi che proiettano ombra *dulz e donosa* sono i *santos miraclos que faz la Gloriosa* (quart. 25), i *flores que componen el prado* altro non sono che i *nomnes que li da el dictado a la virgo Maria* (quart. 31). Ella infatti *es dicha fuent de qui todos bevemos* (quart. 35), ma anche *vid... uva... malgranada... oliva* (quart. 39). Nel poema agiografico sulla vita di Santa Oria, dello stesso autore<sup>96</sup>, ritorna una descrizione simbolica assimilabile alla precedente, compresa nei *Milagros*, sebbene di gran lunga meno sviluppata. Nelle quartine XLVI-XLVIII dell'opera Oria, guidata da tre sante vergini (Santa Agata, Santa Olalia, Santa Cecilia), giunta al sommo di una colonna che le consentirà di ascendere al Paradiso, vede *...un buen árbol, çimas bien compassadas, / que de diversas flores estavan bien pobladas. // Verde era el ramo, de fojas bien cargado, / fazié sombra sabrosa e logar muy temprado, / tenié redor el tronco maravilloso prado, / más valié esso solo que un rico regnado. // Estas quatro donzellas, ligeras más que biento, / obieron con est árbol plazer e pagamiento...* È facile riconoscere la valenza religiosa delle metafore che popolano le visioni mistiche della santa, tra le quali quella appena esposta si ricollega senza dubbio alla rappresentazione edenica del giardino, riscontrata anche altrove e assai diffusa all'epoca. Così Berceo piega ai propri intenti di celebrazione mariana o agiografica il simbolismo teologico del *locus amoenus*, legittimando la lettura metaforica di carattere sacro di simili immagini.

Più oltre, se l'*amigo* del v.21 (e ancora *meu amigo* v.78, 120, 133 e *meu amado* v.131) richiama alla mente moduli espressivi lirico-cortesi e galego-portoghesi (così anche l'espressione *mía señora*, con cui l'*escolar* apostrofa la fanciulla, v.106, 116, 138, 142), esso è al contempo eco del *Cantico dei Cantici*, uno dei problemi più discussi di tutta la letteratura biblica. Quale sia la sua posizione all'interno dell'economia dell'Antico Testamento e il significato da attribuire al suo inserimento nella Scrittura,,

---

<sup>96</sup> Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed.cit.

sono aspetti che non risultano ben chiari<sup>97</sup>. Esso infatti è essenzialmente un poema d'amore, dai toni persino sensuali, in cui si lascia ampio spazio alla bellezza fisica, senza allusione diretta al Creatore o alla procreazione. Così, con un'altrettanto apparente incongruenza, la canzone di donna si inserisce nel componimento. Non rappresenta un'interpolazione slegata dal contesto in cui si colloca, bensì una presenza coerente con la falsariga scritturale. Nel poema spagnolo la canzone di donna serve a dimostrare, ancora una volta e attraverso

---

<sup>97</sup> Le diverse interpretazioni del *Cantico* possono essere riassunte in quattro tipi, a loro volta raggruppabili a due a due, a seconda che se ne esalti il senso allegorico o realistico.

1. L'interpretazione allegorica evita lo scandalo della poesia erotica. Interpreta le relazioni tra il giovane e la ragazza sia in modo storico che mistico. Nel primo caso o si tratta del confronto del popolo di Dio con qualche altro popolo in un dato momento storico, oppure si allude al rapporto tra il Signore e il suo popolo. Anche l'interpretazione mistica offre due vie: una collettiva che riguarda Dio e Israele, Cristo e la Chiesa o Cristo e l'Umanità; l'altra individuale, che unisce Dio o Cristo e l'anima umana, lo spirito Santo e Maria, Salomone e la Sapienza.

2. L'interpretazione culturale è un'altra forma di allegoria, come traduzione di una liturgia pagana medio-orientale in onore di un dio che muore e scende agli inferi alla ricerca della sua amante, la dea dell'amore e della guerra: essi sono rappresentati dal re e dalla grande sacerdotessa, la cui unione ierogamica, e dunque sacra, simboleggia l'unione e il rinnovamento della fecondità. I profeti di Israele lottarono contro simili culti (*Is 17, 10; Ez 8, 14; Zc 12, 11*), che ciò nonostante furono introdotti a Gerusalemme nel VII sec.

3. L'interpretazione drammatica accetta la realtà sensuale del *Cantico*, vedendovi la descrizione di un amore onesto, mettendo in scena non più due, bensì tre personaggi: il dramma della pastorella fedele al suo pastore, nonostante le lusinghe di Salomone.

4. L'interpretazione naturalistica vede nel *Cantico* una collezione di canti d'amore, simili a quelli egiziani o arabi. Alcuni vi vedono soltanto una composizione profana licenziosa, entrata nel canone per errore.

5. Fusione delle interpretazioni precedenti: questo canto d'amore umano utilizza il linguaggio usato dai profeti per descrivere l'alleanza tra Dio e Israele come un matrimonio; sottolinea l'influenza del linguaggio ierogamico; oppure la combinazione degli aspetti allegorici e realistici: il *Cantico* potrebbe descrivere l'amore umano come avente il proprio fine in se stesso all'interno delle opere buone fatte da Dio (come una sorta di commento a *Gn 2, 23-4*), unione di due creature che Egli ha voluto complementari; questo amore carnale autentico (cfr. *Prv 2, 16-7; Mal 2, 14*) è descritto con il linguaggio dell'alleanza per mostrare nell'amore di Dio per il suo popolo il modello di ogni amore (cfr. *Ef 5, 25*). In questo modo il senso spirituale del *Cantico* permanerebbe nel suo stesso senso letterale. Cfr. *Bibbia TOB. Edizione integrale*, Torino, Editrice Elle Di Ci, 1992, pp. 1534-6; *Nuovo dizionario di teologia biblica*, a cura di P. Rossano, G. Ravasi, A. Girlanda, Milano, Edizioni San Paolo, 1988, pp. 237-45.

un espediente inedito, la perizia del chierico. L'inserimento del *Cantico* nella Bibbia può essere assimilato a quello della canzone di donna nel poemetto spagnolo: pervasi da una sensualità soffusa, suggeriscono l'immagine di un connubio amoroso nei termini esaltati dell'innamoramento. In entrambi ritorna l'offerta del vino all'amato: nella *Razón* la coppa si trova sul melo perché, una volta giunto l'amico, la «signora del giardino» v.22 *d'aquel vino a beber le diesse*; si confrontino quindi i passi del *Cantico* attestanti la medesima offerta (*Ct* 5, 1; 7, 3 e 10; 8, 2). La bevanda possiede sconcertanti poteri taumaturgici e salvifici: vv.23-6 *qui de tal vino oviessa, / en la mana quan comiessa, / e d'ello oviessa cada día, / nu[n]ca más enfermarya*. È il vino della Sapienza ad allietare il cuore e chi ne beve non conoscerà malattie dello spirito e sarà salvaguardato dal peccato. Nella Scrittura, infatti, le malattie sono connesse alla colpa e riconducibili all'inosservanza della Legge, considerate una punizione divina. L'origine prima della malattia va ricercata nel peccato e nella caduta (*Dt* 28, 58-61<sup>98</sup>; *2Sm* 24, 15)<sup>99</sup>. L'ora del perdono segnerà infatti anche la guarigione da ogni male (*Is* 30, 26<sup>100</sup>; 33, 24<sup>101</sup>; 57, 18). L'uomo non può sopravvivere se abbandona la sorgente divina e si disseta presso fonti torbide che ne provocano l'ammalarsi (*Jer* 17, 13-4<sup>102</sup>); per contro dissetarsi alla fonte di ogni bene, che è Dio, garantisce la salvezza eterna. Il malato, guarito e ricondotto alla gioia della vita, è un uomo liberato dagli inferi (*Ps* 29, 3-4<sup>103</sup>; 102, 2-5<sup>104</sup>; 146, 2-3<sup>105</sup>), poiché è Dio stesso che possiede il potere

---

<sup>98</sup> *Nisi custodieris et feceris omnia verba legis huius...augebit Dominus...plagas magnas et perseverantes infirmitates pessimas et perpetuas.*

<sup>99</sup> Unica eccezione la vicenda di Giobbe; cfr. *Job* 1, 8; 2, 5-7; la collera divina sembra investire violentemente il malato: *Job* 19, 11-2, in questo caso però non per i suoi peccati. La caccia fornisce una variante suggestiva alle immagini dell'assalto militare (*Job* 10, 15-7) con cui viene presentato il malato-peccatore incalzato dall'ira dell'Eterno. *Dizionario della Bibbia*, cit., p.238; *Nuovo dizionario biblico*, cit., pp.520-1; *I simboli biblici*, cit., pp.747-51.

<sup>100</sup> *...in die qua alligaverit Dominus vulnus populi sui et percussuram plagae eius sanaverit.*

<sup>101</sup> *Nec dicet vicinus elangui populus qui habitat in ea auferetur ab eo iniquitas.*

<sup>102</sup> *...Domine omnes qui te derelinquunt confundentur...quoniam dereliquerunt venam aquarum viventium Dominum / sana me Domine et sanabor ...*

<sup>103</sup> *Domine Deus meus clamavi ad te et sanasti me / Domine eduxisti de inferno animam meam.*

<sup>104</sup> *Benedic anima mea Domino...qui sanat omnes infirmitates tuas / qui redimit de interitu vitam tuam...*

<sup>105</sup> *...Dominus ... qui sanat contritos corde et alligat plagas eorum.*

di castigare e guarire<sup>106</sup> (*Os 6, 1*<sup>107</sup>). Così, le guarigioni operate da Gesù sono dimostrazione della sconfitta del maligno; esse sono il segno della venuta del regno dei cieli (*Lc 10, 8-9*) e Gesù è il medico dei malati e il guaritore dei peccatori<sup>108</sup>. È possibile intravedere nel poemetto un ulteriore riferimento scritturale: come altre immagini che assommano una pluralità semantica, così nel vino è ravvisabile anche un riferimento all'eucaristia – che ritornerà nei *denuestos* –, purificazione dal peccato. Tra i rami del melo vi è un secondo calice (vv.27-8): *pleno era d'un agua fryda / que en el-mançanar se naçia*, vv.29-30. L'acqua è assimilata alla salvezza (*Is 12, 2-3*<sup>109</sup>; *Ier 2, 13*<sup>110</sup>; *17, 13*) e alla Sapienza (*Bar 3, 12*<sup>111</sup>; *Sir 15, 3*<sup>112</sup>) e riveste un ruolo molto importante nelle cerimonie di purificazione (*Lv 11, 32; 15, 5-12; 16, 4 e 26; 17, 15-6; 22, 6; Nm 19, 7*)<sup>113</sup>. Dio, lo Spirito Santo, la salvezza sono paragonati all'acqua viva (*Ez 36, 25*<sup>114</sup>; *Io 4, 13-5*<sup>115</sup>; *7, 37-9*<sup>116</sup>; *Apc 21, 6*<sup>117</sup>; *22, 17*<sup>118</sup>); infine è emblema della purificazione dell'anima attraverso il pentimento e la fede (*Io 3, 5; Eph 5, 26*<sup>119</sup>; *Ilo 5, 6-8*)<sup>120</sup>. I profeti apriranno

---

<sup>106</sup> Nella storia della cecità di Tobì e delle sventure coniugali di Sara (per sette volte vedova, sposa infine di Tobìa, figlio di Tobì), Dio ascolta le preghiere dei due oppressi e li guarisce.

<sup>107</sup> ...*venite et revertamur ad Dominum quia ipse cepit et sanabit nos percutiet et curabit nos.*

<sup>108</sup> Le prove di Giobbe nasceranno dalla duplice sfida lanciata dal maligno: dopo averne sterminato la famiglia, egli chiede ed ottiene di poter colpire il saggio nella carne; Dio fa l'elogio del suo servo Giobbe, ma il maligno ha la risposta pronta (cfr. *Iob 2, 4-6*). Cfr. *I simboli biblici*, cit., pp.745-812, specie alle pp.771-82.

<sup>109</sup> ...*haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris.*

<sup>110</sup> *Duo enim mala fecit populus meus me dereliquerunt fontem aquae vivae...*

<sup>111</sup> *Dereliquisti fontem sapientiae.*

<sup>112</sup> *Cibabit illum panem vitae et intellectus et aqua sapientiae salutaris potabit illum.*

<sup>113</sup> Anche l'offerta per il sacrificio veniva lavata (*Lv 1, 9; 6, 21; 14, 5*).

<sup>114</sup> *Et effundam super vos aquam mundam et mundabimini ab omnibus inquinamentis vestris...*

<sup>115</sup> ...*omnis qui bibit ex aqua hac sitiet iterum qui autem hiberit ex aqua quam ego dabo ei non sitiet in aeternum.*

<sup>116</sup> ...*si quis sitis veniat ad me et bibat / qui credit in me sicut dixit scriptura flumina de ventre eius fluent aquae vivae...*

<sup>117</sup> ...*ego sitiendi dabo de fonte aquae vivae gratis.*

<sup>118</sup> ...*et qui sitiet veniat qui vult accipiat aquam vitae gratis.*

<sup>119</sup> *Ut illam [la Chiesa] mundans lavacro aquae in verbo.*

<sup>120</sup> *Nuovo dizionario biblico*, cit., pp.29-30.

la prospettiva delle acque escatologiche, intravedendovi il simbolo di un'energia capace di far sorgere una nuova creazione. Gesù parlerà dell'«acqua viva», in grado di zampillare nel cuore degli uomini e il battesimo apparirà allora come il sacramento della rinascita. Sorgenti e fiumi che provengono dall'abisso inoltre sono concepiti come una riserva di fecondità, metafora della fecondità spirituale (*Ez 31, 4*), di cui Dio è signore assoluto (*Iob 5, 9-10; 12, 15; Ps 104, 6-7 e 13; Dt 28, 12*). Anche l'acqua è un simbolo ambiguo, che si presta molto bene a esprimere un grande paradosso: la severità di Dio coincide con la sua misericordia e l'acqua che dovrebbe travolgere è anche sorgente di salvezza (*Is 55, 1*). È al contempo strumento di benedizione e di maledizione: l'Antico Testamento ha messo in rapporto il dono dell'acqua con l'obbedienza alla Legge, collegando la siccità all'infedeltà (*Lv 26, 3-4 e 18-20; Ps 106, 33-5; Is 50, 2*); la grande siccità che colpisce Israele ai tempi del profeta Elia è spesso interpretata come una punizione. Oltre a ciò si deve rammentare che nei primi libri della Bibbia le sorgenti sono un luogo d'incontro, sia tra Dio e l'uomo che tra gli uomini. L'atto di dissetarsi o lavarsi dunque può essere rivestito di un significato spirituale. L'abluzione assume nella Bibbia un valore rituale, che conferisce all'acqua un potere sacrale; le prescrizioni relative alla sessualità le attribuiscono inoltre valore religioso (*Lv 15*). Così, la scena che il chierico presenta nel testo, con il protagonista che si spoglia delle vesti e beve l'acqua della fonte, sembra rimandare all'espiazione, come in una sorta di rituale purificatorio. Il rito dell'abluzione restituisce all'uomo la facoltà di compiere un atto liturgico e purificarsi dal peccato, preparando la restaurazione radicale del rapporto con Dio (*Ps 51, 4 e 9; Ez 36, 25-6*); questo lavacro possiede la stessa efficacia di una purificazione per mezzo del fuoco (*Mal 3, 2*). L'acqua che bagna il corpo rappresenta la contrizione che 'lava' i peccati (*Mt 3, 1-2 e 5-6; Lc 3, 3; Mc 1, 4-5*). Descrivendo il nuovo tempio, infatti, Ezechiele afferma che il mondo verrà bagnato da un fiume le cui acque saranno grazia, potenza di rigenerazione (*Ez 47, 1*). Se Dio è la sorgente di acqua viva, il fiume che vivifica il mondo (*Ier 17, 7-8*), nel Nuovo Testamento Gesù rivela alla samaritana di essere la sorgente d'acqua viva che soddisfa la sete profonda dell'uomo, il suo desiderio di vita eterna (*Io 4, 10 e 14*). Sebbene provato dalla calura, l'*escolar*, non osa dissetarsi alla coppa d'acqua fresca: vv.31-2 *beviere d'ela de grado / mas ovi miedo que era encantado*. Geremia parla dell'acqua avvelenata, contaminata, in

senso chiaramente metaforico (*Ier 8, 14*<sup>121</sup>; *9, 13-5*<sup>122</sup>; *23, 15*) e Dio costringe coloro che hanno peccato a bere acqua avvelenata. Il protagonista dunque non beve temendo di essere punito, perché ancora macchiato dal peccato, che l'acqua della vicina *fuenta perenal* monderà.

Cerca quindi riparo dalla calura: vv.33-4 *Sobre un prado pus mi tiesta / que no m fizie se mal la siesta*; e si confronti il passo del *Cantico dei Cantici* relativo all'incontro dei due amanti (*Ct 1, 16-7*): la fanciulla siede all'ombra del melo che rappresenta l'amato (*Ct 2, 3*) ed essa stessa è assimilata a un giardino (*Ct 4, 12-3 e 16; 5, 1; 6, 2*). Ancora una volta l'anonimo ribadisce la dannosità dell'arsura che lo circonda e lo spinge a togliersi le vesti (*Parti de mi las vestiduras / que no m fziés mal la calentura*, vv.35-6). In ambito scritturale è la penitenza a condurre a uno stato di estasi tale da rendere nudi agli occhi del Creatore. La nudità fisica diviene metafora della contrizione (*Is 20, 2-5*<sup>123</sup>; *Mi 1, 8*<sup>124</sup>; *1Sm 19, 23-4*<sup>125</sup>) per le colpe commesse<sup>126</sup> (*Ez 16, 39*) e della volontà di non nascondere nulla a Dio<sup>127</sup>. In

---

<sup>121</sup> ...*Dominus noster silere nos fecit et potum dedit nobis aquam fellis peccavimus enim Domino.*

<sup>122</sup> ...*quia dereliquerunt legem meam...ecce ego cibabo eos populum istum absinthio et potum dabo eis aquam fellis.*

<sup>123</sup> Obbedendo a un ordine del Signore, Isaia si ritrova nudo, a completa disposizione della parola divina, che i profeti sono chiamati a manifestare. Di seguito il Signore spiega che la nudità del profeta rappresenta quella dei prigionieri egizi ed etiopi.

<sup>124</sup> *Super hoc plangam et ululabo vadam spoliatus et nudus...*

<sup>125</sup> ...*et expoliavit se etiam ipse vestimentis suis et prophetavit cum ceteris coram Samuhel et cecidit nudus tota die illa et nocte unde et exivit proverbium num et Saul inter prophetas.*

<sup>126</sup> Nel *Sermo de annuntiatione dominica* di Bernardo di Clairvaux si tratta del peccato originale e della teoria della soddisfazione di Anselmo: in esso Adamo, in origine vestito dei panni della pace, della verità, della giustizia e della misericordia, è nudo, a causa del peccato originale, privato delle sue vesti dal profondo significato simbolico. Cfr. *S. Bernardi Opera*, a cura di J. Leclercq, Roma, Editiones Cistercenses, 1968, vol. V, pp.13-29; H.J. Diller, «Die vier Töchter Gottes im frühen englischen Drama», in *Motive und Themen in englischsprachiger Literatur als Indikatoren literatur-geschichtlicher Prozesse. Festschrift Theodor Wolpers*, a cura di H.J. Müllenbrock e a. Klein, Tübingen, Niemeyer, 1990, pp.55-72

<sup>127</sup> Questa immagine, dal profondo valore metaforico e teologico, ritorna anche nella *Disputa del alma y el cuerpo*, di alcuni decenni precedente rispetto alla *Razón*; per il valore simbolico di quest'immagine dei Libri Profetici si rimanda a V. Orazi, «Riflessi di simbologia biblica nella *literatura de debate* spagnola medievale (sec. XIII)», *La Scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Giornate Internazionali di Studio della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino, Firenze 26-28 giugno 1997, in stampa e *Idem*, «La *Disputa del alma y el cuerpo* a la luz de la hermenéutica bíblica», *XIII Congreso de la AIH*, Madrid 6-11 julio 1998, in stampa.

*Dt 21, 13* questo gesto rappresenta la rottura con la vita passata e l'inizio di una nuova esistenza; le vesti di cui ci si deve spogliare sono identificabili infatti con il peccato (*Za 3, 3-4*<sup>128</sup>). L'efficacia di questo atto penitenziale è descritta in un passo di Isaia (*Is 32, 9-14*<sup>129</sup>), a sottolineare l'atteggiamento di abbandono di fronte alla divinità<sup>130</sup> (ma cfr. anche *Hbr 4, 13*<sup>131</sup> e, specialmente, *2Cor 5, 1-5*<sup>132</sup>). Nel *Cantico dei Cantici* l'amata si spoglia e si lava prima di aprire la porta all'amico (*Ct 5, 3*); il significato purificatorio di questo gesto è evidente: equivale a ricevere l'amato mondando preventivamente se stessi e il proprio corpo in senso metaforico. L'immagine della veste infine rimanda alla realtà profonda degli esseri (*Is 51, 9; 52, 1; Rm 13, 14; 1Cor 15, 53-4; Col 3, 9-12; ecc.*)<sup>133</sup>. Anche in questo caso, i versi ammantati di simbolismo religioso dei *Milagros de Nuestra Señora* rafforzano quest'interpretazione. In essi infatti il *romero* delle quartine introduttive afferma, con straordinaria rispondenza con il passo citato della *Razón*, *descargué mi ropiella por yazer más viçioso* (sul prato), / *poséme a la sombra de un árbol fermoso*. // *Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados*, ... (quart. 6-7) e più oltre aggiunge *Manamano qui fui en tierra acostado*, / *de todo el lazerio fui luego folgado*; / *oblidé toda cuita [e] lazero pasado*: / *¡Qui allí se morasse serié bienventurado!* (quart. 12).

Nel giardino, oltre al melo e all'ulivo, ai fiori profumati, vi è anche *una fuente perenal*, v.37. La fonte perenne è la sorgente divina da cui non ci si deve allontanare (*Jer 17, 13-4*), fonte di salvezza (*Is 55, 1*) e perciò eterna. È Dio la sorgente di acqua viva, il fiume che vivifica il mondo (*Jer 17, 7-8*); come anche

---

<sup>128</sup> ...erat indutus vestibus sordidis et stabat ante facie angeli qui respondit et ait...  
auferte vestimenta sordida ab eo...

<sup>129</sup> ...obstupescite opulentae conturbamini confidentes exuite vos et confundimini  
accingite lumbos vestros / super ubera plangite...

<sup>130</sup> I simboli biblici, cit., p.62.

<sup>131</sup> ...omnia autem nuda et aperta sunt oculis euis...

<sup>132</sup> Scimus enim quoniam si terrestris domus nostra huius habitationis dissolvatur  
/ quod edificationem ex Deo habeamus / domum non manufactam aeternam in caelis  
/ nam et in hoc ingemescimus / habitationem nostram quae de caelo est superindui  
cupientes / si tamen vestiti non nudi inveniamur nam et qui sumus in tabernaculo  
ingemescimus gravati / eo quod nolumus expoliari sed supervestiri / ut absorbeatur  
quod mortale est a vita / qui autem efficit nos in hoc ipsum Deus / qui dedit nobis  
pignus Spiritus.

<sup>133</sup> Così anche nella *Disputa del alma y el cuerpo*; cfr. nota 132. *Le chiavi della Bibbia*, cit., p.882.

Gesù, che soddisfa la sete profonda dell'uomo, il suo desiderio di immortalità (*Io 4, 10 e 14*). Una sorgente zampillante laverà il peccato e l'impurità, grazie al sacrificio di Cristo (*Za 13, 1*)<sup>134</sup>. Un fiume d'acqua vivificatrice sgorga dal trono dell'Agnello (*Apc 22, 1-5*, presso il quale sta l'albero della vita, di cui potrà cibarsi chi si salverà: *Apc 2, 7*)<sup>135</sup>. La fonte d'acqua viva simboleggia le benedizioni spirituali inesauribili, apportate dalla presenza di Dio (*Ps 36, 8-9; Ier 2, 13; Apc 7, 17; 21, 6*)<sup>136</sup>. La fonte, si badi bene *perenal*, appare in una soffusa aura prodigiosa: vv.39-42 *tan grant virtud en sí avia / que de la frydor que d'ixia / çient pasadas aderredor / non sintryades la calor*. L'immagine della frescura ritorna anche nel libro dei Proverbi, in cui il «fresco di neve» al tempo della mietitura è, al pari delle parole del saggio, un messaggero veritiero (*Prv 25, 13*) e l'acqua fresca, un ristoro per la gola riarso (*Prv 25, 25*). Ancora una volta si insiste sul simbolismo della rigenerazione, illustrato qui attraverso la frescura che si sprigiona dalla fonte perenne, in rapporto antitetico con il calore opprimente. A confermare l'ormai riconosciuta pluralità semantica delle immagini evocate, ritorna l'eco del *Cantico*, in cui l'amata è paragonata a una fontana sigillata (*Ct 4, 12*); ma si ricordi anche la citazione riportata più sopra delle quartine 3 e 21 dei *Milagros* di Berceo, sul simbolismo della fonte perenne. Oltre alla raccolta mariana, però, un altro testo iberico coevo testimonia il valore metaforico di taglio religioso della fonte. Si tratta del *Libro de Alexandre*<sup>137</sup>, in cui alle quartine 1173-7 è descritta una *fuent perenal*, di cui si dice che è *en verano... fría e calient en lo al* (quart. 1173); di seguito è ribadita la proprietà della sorgente di moderare gli eccessi del clima e si aggiunge: *omne que beviés d'ella serié de grant ventura*, a conferma dei poteri salvifici dell'acqua che vi sgorga. Vi è di più: come nella *Razón*, anche nell'*Alexandre* la fonte diffonde attorno a sé influssi benefici e possiede persino proprietà taumaturgiche: *Avié çerca la fuent una grant santidat, / sanava de cutiano mucha enfermedat...* (quart. 1175), in virtù delle quali *Alexandre... ya querrié su ofrenda aver y ofreçido, / e avrié de su grado d'aques'agua bevido* (quart. 1176). Dunque, una sorgente «sacra», in grado di guarire dalla malattia, a riprova dell'esattezza

---

<sup>134</sup> *In die illa erit fons patens domus David et habitantibus Hierusalem in ablutionem peccatoris et menstruatæ.*

<sup>135</sup> *I simboli biblici*, cit., pp. 122-3, 875, 892, 894.

<sup>136</sup> *Nuovo dizionario biblico*, cit., p. 792.

<sup>137</sup> *Libro de Alexandre*, ed. cit.



dell'interpretazione che considera la metafora religiosa una delle molteplici letture possibili del testo. L'acqua della fonte perenne, infatti, simbolo della salvezza, della purificazione dal peccato, è prefigurazione del valore salvifico del battesimo<sup>138</sup>, che ricomparirà nei *denuestos*, come l'eucaristia, a cui il calice colmo di vino rimanda.

A completare la descrizione del giardino edenico, *locus amoenus* ammantato in età medievale anche di sovra-sensi biblici che rimandano al paradiso terrestre, contribuiscono erbe aromatiche e fiori, dall'intensa fragranza, i quali, come l'ombra dell'ulivo, l'acqua della coppa sul melo, il fresco della fonte, posseggono poteri rigeneranti, anzi, prodigiosi: vv.43-50 *Todas yervas que bien olién / la fuent çerca si las tenié: / y es la salvia, y son as rosas, / y el liry e las violas; / otras tantas yervas y avía / que sol no[m]bra[r] no las sabría, / mas ell olor que d'i yxia / a omne muerto ressuçitarya*. Se si confronta il giardino della *Razón* con la descrizione del prato fiorito nei *Milagros* di Berceo, riportata più sopra, ne risulta una prossimità che arriva a coinvolgere, nella scelta delle espressioni, persino i singoli elementi lessicali, tanto le due sequenze sono assimilabili. Le erbe, le piante, i fiori profumati vicino alla fonte ritornano nel *Cantico dei Cantici*, considerato anche il libro dei profumi, che invadono tutta l'estensione del poema, rivelando la presenza di uno spirito che conferisce una nuova dimensione all'amore (*Ct 1, 3*). Vi si evocano aromi di ogni tipo (*Ct 1, 12; 3, 6; 4, 10-1*), poiché il *Cantico*, come è noto, si presenta come un giardino d'amore, visione profetica dell'Eden ritrovato. Gli effetti benefici del profumo, che allietta il cuore, sono illustrati in un passo del libro dei Proverbi (*Prv 27, 9*) e il Siracide descrive lo spazio profumato che la Sapienza crea intorno a sé (*Sir 24, 20*<sup>139</sup>). A conferma del valore simbolico del profumo dei fiori va ricordato che, nel primo santuario nel deserto, si celebrava il rito del profumo<sup>140</sup>, per propiziare la manifestazione divina.

---

<sup>138</sup> A. Jacob, *art. cit.*, pp.282-301, specie alle pp.290-1; D.W. Robertson, *art. cit.*, p.30.

<sup>139</sup> *Sicut cinnamomum et aspaltum aromatizans odorem dedi quasi murra electa dedi suavitatem odoris.*

<sup>140</sup> Il culto ebraico esigea la presenza di un altare dei profumi nel tempio e in particolar modo l'incenso simboleggiava le preghiere (*Ps 141, 2*). Balsami, aromi e olii profumati si offrivano o si bruciavano in olocausto al Signore: *Ex 29, 18; 30, 22-34; 30, 35; Lv 1, 9; 10, 1; Nm 15, 3; 16, 7; 2Par 2, 3; Sir 45, 16.*

Esso è dunque il segno della consacrazione dello spazio, che può così accogliere la presenza di Dio<sup>141</sup>. Nel poema spagnolo si elencano salvia, rose, gigli, viole: la Scrittura sottolinea il rigoglio della rosa<sup>142</sup> (*Sap* 2, 8; *Sir* 24, 14; in riva a un torrente *Sir* 39, 13; *Ct* 2, 1; *Is* 35, 1). Allo stesso modo i gigli crescono presso le sorgenti (*Sir* 50, 8) e sui prati (*Mt* 6, 28)<sup>143</sup> e sono spesso menzionati assieme alla rosa, a simboleggiare la bellezza della vita retta<sup>144</sup>. La fanciulla del *Cantico* è paragonata a un giglio (*Ct* 2, 1-2; 6, 2), così come le labbra dell'amato (*Ct* 5, 13). Entrambi poi, la rosa e il giglio, sono stati spesso sfruttati come metafora mariana. Nell'Apocalisse le coppe d'oro colme di profumi rappresentano le preghiere dei santi (*Apc* 5, 8) e un angelo offre profumi, bruciandoli insieme alle orazioni dei fedeli e dei martiri (*Apc* 8, 3). È Dio infine che può far risorgere i morti (*Heb* 11, 19; *1Sm* 2, 6; *2McC* 7, 9; *Ps* 48, 16; 70, 20; *Rm* 4, 17; *Act* 2, 24 e 32; 3, 15 e 26; 4, 10; 5, 30; 10, 40; 13, 30, 33-4 e 37; *1Cor* 6, 14; *2Cor* 1, 9; 4, 14; *Gal* 1, 1; *Col* 2, 12; *1Ts* 1, 10; *1Pt* 1, 21; *Eph* 2, 6), quindi il profumo che risuscita è divino, è il profumo della grazia di Dio e a esso va attribuito un significato soprannaturale.

Finalmente il *clérigo* si avvicina alla fonte e si disseta: vv.51-2 *Prys del agua un bocado / e fuy todo esfryado*. Nella parabola del ricco e di Lazzaro (*Lc* 16, 19-31), il primo, finito all'inferno e vedendo il secondo in Paradiso, chiede al mendicante di bagnare il proprio dito nell'acqua per rinfrescare la sua lingua riarsa; essa infatti ristora (*Nm* 21, 16), così come la grazia divina è refrigerio per il peccatore che brucia. Essere sapienti, temere Dio e aborrire il male è un refrigerio per le ossa (*Prv* 3, 7-8). Il protagonista quindi coglie un fiore e si appresta a *cantar de fin'amor* (vv.53-5). Secondo un parallelo già illustrato, come il *Cantico dei Cantici* si inserisce nella Scrittura, trattando d'amore con toni sensuali e senza accennare in modo diretto a Dio, così nel poema si inserisce questo

---

<sup>141</sup> *I simboli biblici*, cit., pp.157-60.

<sup>142</sup> Sul cui simbolismo erotico-amoroso si veda da ultimo: H. Franco Jr., «A vinha e a rosa: sexualidade e simbolismi em Tristão e Isolda», in *Recordar Foucault*, a cura di R. Janine Ribeiro, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985, pp.153-85.

<sup>143</sup> *Dizionario della Bibbia*, cit., pp.1171, 1343.

<sup>144</sup> *Nuovo dizionario biblico*, cit., pp.378-9.

canto d'amore. Esso si concretizza a livello testuale attraverso l'omologazione alla dimensione lirico-cortese caratteristica dell'epoca (cfr. i vv.1-10 dell'esordio giullaresco), di ascendenza trobadorica e galego-portoghese. Non poteva darsi inserimento più coerente nel poema, percorso dal riflesso della simbologia scritturale, del riprodurre una parentesi che è un canto d'amore, come il *Cantico dei Cantici* lo è per la Bibbia, modulato secondo le modalità espressive e i registri letterari dell'epoca. L'*escolar*, però, è distolto dal suo proposito dall'arrivo di una splendida *doncela* (vv.56-7). Segue la *descriptio puellae* (vv.58-75), in cui gli *oios negros* (v.64) testimoniano della tipica tradizione ispanica della bellezza mora (cfr. le *jarchas* mozarabiche e la lirica tradizionale posteriore). Accenni a tale tipo di bellezza però sono documentati anche all'interno della Scrittura; si confrontino le descrizioni dell'amata (*Ct 4, 1-5; 6, 5-7; 7, 2-10*) e dell'amato (*Ct 5, 10-6*) nel *Cantico dei Cantici*. Il giovane *clérigo* tiene poi a sottolineare che i guanti della *doncela*, un omaggio che egli stesso le ha inviato, non sono certo il dono di un *vilano*, sancendo la distinzione tra se stesso e il ceto basso (cfr. v.102). Quindi ritorna ancora sulla calura opprimente (vv.72-3, la *doncela* infatti *un so[m]brero tien en la tiesta / que no l fiziese mal la siesta*), che si conferma elemento connaturato nell'atmosfera evocata dal chierico, caratteristica dell'intera scena illustrata. La fanciulla incede spensierata, ignara dell'incontro che avrà luogo di lì a poco; ella infatti vv.76-9 *D[e] las flores viene tomando, / en alta voz cantando, / e deçia: «¡Ay, meu amigo, / si me veré yamás contigo!...* L'atto di cogliere fiori è ammantato di un chiaro simbolismo nel *Cantico*: l'amato coglie i gigli nel giardino che è l'amata stessa (*Ct 6, 2*). Le parole della *doncela* rimandano senza dubbio alla canzone di donna galego-portoghese e il debito contratto nei confronti della *cantiga de amigo* è evidente, frutto anch'esso dell'assunzione sapiente di forme e moduli diffusi all'epoca, di ascendeza colta o piuttosto tradizionale. Così, se in precedenza il giovane *escolar* aveva incastonato nel poema la *descriptio puellae*, strutturata secondo la precettistica vigente, adesso attinge al patrimonio poetico, sia esso peninsulare o meno, variegato di elementi tradizionali.

I vv.89-92 ribadiscono la condizione del giovane, sottolineandone l'eccellenza: *por que eres escolar / quis quiere te devría más amar; / nunca odi de homne deçir / que tanta bona manera ovo en sí*. Speciale rilievo acquista l'accenno al pregio del *clérigo*, su cui si indugia più oltre,

nell'accostamento al *cavaleiro* (v.111), privo però dei toni polemici caratteristici di un altro *debate* di pochi decenni posteriore, *Elena y Maria*<sup>145</sup>. A breve distanza il poeta insiste ancora sulla distinzione sociale, per estrazione e per formazione: vv.102-4 *Yo non fiz aquí como vilano: / levé m e pris la por la mano; / junniemos amos en par / e posamos so ell olivar*, in cui l'allusione al *vilano* (già al v.75) enfatizza la contrapposizione con il ceto basso. Da tutto ciò traspare la volontà di auto-celebrazione, che colloca il chierico al di sopra degli altri due gruppi sociali dell'epoca, *cavaleros* e *vilanos*. Gli accenni al *cavaler* (v.111) e al *vilano* (vv.75, 102) confermano la precisa intenzione auto-elogiativa, in linea con lo sfoggio volontario delle proprie qualità, a sostenere l'intero poema. Ciò si inquadra nell'intenzionale esaltazione dei pregi e delle capacità del chierico, piuttosto che rimandare a una contrapposizione diretta con gli altri due 'stati'. Il componimento si definisce sempre più come dimostrazione concreta di sfoggio dell'abilità personale, attraverso il quale l'*escolar* mostra tutta la sua perizia.

I due si siedono uno accanto all'altra sotto l'ulivo, in un atteggiamento ricco di significati di procedenza scritturale: il Siracide infatti mette in guardia dal sedersi accanto a una donna, per non farsi coinvolgere dalla passione che la vicinanza provocherebbe (*Sir 9, 9*<sup>146</sup>). Sedere all'ombra di un albero inoltre evoca la concordia, uno stato di pacificazione e appagamento<sup>147</sup> (*Mi 4, 4*<sup>148</sup>; *IMcc 14, 12*<sup>149</sup>). Nel *Cantico* l'amato è paragonato a un melo e l'amata siede alla sua ombra (*Ct 2, 3*). Interrogata dal giovane sulle sue esperienze amorose (vv.108-9) *Diz ella: «a plan con grant amor ando, / mas non conozco mi amado*, con esplicito riferimento all'*amor de lonh, ses vezer*, di chiara ascendenza rudeliana<sup>150</sup>, a conferma dell'operazione letteraria composita realizzata dall'autore anonimo, sapiente combinazione di elementi eterogenei,

---

<sup>145</sup> Cfr. V. Orazi, «Riflessi di simbologia biblica...», *cit.*; e *idem*, «*Elena y Maria*: ultima derivazione del contrasto sul chierico e il cavaliere», *Congresso Annuale dell'Associazione Ispanisti Italiani*, Siena 5-7 marzo 1998, in stampa.

<sup>146</sup> *Propter speciem mulieris multi perierunt et ex hoc concupiscentia quasi ignis exardescit.*

<sup>147</sup> Da qui la possibile lettura simbolica di questo atteggiamento, tanto frequentemente riscontrato nella produzione dei goliardi, proprio come preludio di un incontro; cfr. nota 22.

<sup>148</sup> *Et sedebit vir subtus vineam suam et subtus ficum suam et non erit qui deterreat...*

<sup>149</sup> *Et sedit unusquisque sub vite sua et sub ficulnea nec erat qui eos terret.*

<sup>150</sup> Cfr. *La letteratura spagnola...*, *cit.*, p.47.

ulteriore testimonianza della conoscenza della produzione e dei temi del suo tempo. Ella aggiunge (vv.110-5) *pero dize m un su mesaiero / que es clérygo e non cavalero, / sabe mui[t]o de trobar, / de leyer e de cantar; / dize m que es de buenas yentes, / mancebo barva punniente*, insistendo sull'eccellenza, più volte ribadita, della condizione sociale e culturale del suo giovane amico. Il parallelo stabilito sinora tra *clérygo* e *vilano*, si realizza adesso con il *cavalero*. Il chierico, per prestigio e cultura, è descritto in termini senza dubbio lusinghieri, rispetto alle altre due figure.

A seguito dell'agnizione, attraverso il riconoscimento dei doni che gli amanti si erano scambiati, e dopo *una grant pieça ali estando / de nuestro amor ementando* (vv.134-5), i due si separano; l'*escolar* (vv.142-3 e 144-5) resta tramortito per il dolore e afferma (v.146) *por verdat quisieram adormir*. L'apparente incongruenza tra sopore e sofferenza per l'allontanamento dell'amata, si dissolve alla luce della valenza scritturale dell'atto di dormire. Nella Bibbia 'addormentarsi' significa anche morire (*Dt 31, 16; 3Rg 2, 10*<sup>151</sup>; *14, 31*<sup>152</sup>; *19, 4-5; 2Par 12, 16; 32, 33*<sup>153</sup>; *2McC 12, 45*<sup>154</sup>; *Ier 51, 39 e 57*) e chi è addormentato –cioè chi è morto– ha finalmente raggiunto la pace. Addormentarsi, dunque, significa sfuggire al travaglio interiore, ritrovando la pace perduta.

Del tutto inattesa, giunge una nuova presenza: vv.147-8 *mas una palomela vi <venir>: / tan bla[n]ca era como la nieu del puerto*. In epoca medievale la colomba conserva la sua natura di emblema dell'amore caro a Venere. Oltre a questo aspetto però, che permane ad arricchire la pluralità di sfumature che pervade il poema, essa riecheggia una serie di elementi simbolici di origine biblica: rappresenta l'innocenza<sup>155</sup> e la docilità (*Mt 10, 16; Os 7, 11*)<sup>156</sup>, è raffigurazione dello Spirito Santo (*Mt 3, 16; Mc 1, 10; Lc 3, 22; Io 1, 32*)<sup>157</sup>.

<sup>151</sup> *Dormivit igitur David cum patribus suis et sepultus est in civitate David.*

<sup>152</sup> *Dormivit itaque Roboam cum patribus suis et sepultus est cum eis in civitate David.*

<sup>153</sup> *Dormivitque Ezechias cum patribus suis et sepelierunt eum supra sepulchra filiorum David.*

<sup>154</sup> *Et quia considerabat quod hii qui cum pietate dormitionem acceperant...*

<sup>155</sup> *Il bestiario del Cristo*, cit., vol. II, pp.13-36. Cfr. anche Richard de Fournival, *Bestiaires d'amours*, ed. a cura di F. Zambon, Parma, Pratiche, 1987, pp.86-7: *...aigue senefie porveance, de tant com elle a nature de mireoir. Dont il avient ke colons siet trop volentiers sor aigue, por chu ke se ostoirs vient vers lui por prendre, qu'il est garnis de lonc por l'ombre de l'ostoir qu'il voit en l'aigue, et bien a loisier de fuir a saueté.*

<sup>156</sup> *Dizionario della Bibbia*, cit., p.78.

<sup>157</sup> *Nuovo dizionario biblico*, cit., p.174.

Questo volatile, assimilato all'amata, ritorna anche nel *Cantico dei Cantici* (Ct 2, 14; 5, 2; 6, 9) che, nell'interpretazione tradizionale, fa dell'amore tra i due protagonisti il simbolo dell'amore di Dio per il suo popolo. La colomba infatti rappresenta l'amore su cui si fonda l'alleanza tra Dio e gli uomini; essa è l'amore di Gesù per l'anima fedele, a cui reca la luce spirituale. Dopo il diluvio, Noè manda un corvo e una colomba a esplorare la distesa fangosa, ma soltanto la seconda fa ritorno all'arca con un ramoscello di ulivo (Gn 8, 10-1)<sup>158</sup>. Prima di divenire simbolo della pace, la colomba trova in questo brano della Genesi una grande ricchezza di significati: annuncia che l'ira di Dio si è placata e il suo ritorno ne fa l'emblema della fedeltà, messaggera del rinnovamento del mondo. La colomba che discende sulle acque del battesimo trova qui la sua origine simbolica<sup>159</sup> e come raffigurazione dello Spirito Santo mostra l'opera della grazia divina sull'uomo. Talvolta appare posata su un calice, proprio come nella *Razón*, a indicare il Cristo che offre ai fedeli la sua eucaristia, del cui mistero diviene immagine liturgica durante il Medioevo. Due colombe che bevono o si posano sulla sacra coppa, rappresentano i cristiani che attingono dal calice misterioso il conforto e la vita<sup>160</sup> e alcuni mistici medievali hanno assunto la colomba bianca come immagine dell'essenza divina. Altrimenti essa è allegoria della Vergine, procedente dal *Cantico dei Cantici*, in cui è assimilata alla Sposa, che incarna la purezza perfetta, l'Immacolata appunto. Berceo nei *Milagros* definisce la Vergine ...*palomba de fiel bien esmerada, / en qui non cae ira, siempre está pagada* (quart. 36). Allo stesso modo quest'immagine simbolica ritorna nel *Poema de Santa Oria*, in cui le tre vergini che appaiono in visione alla santa *tenién sendas palombas en sus manos alçadas, / más blancas que las nieves ... / parescié que non fueran en palombar criadas* (quart. XXXIII). Nei versi citati e nelle strofe seguenti (XL-LII) esse consigliano a Oria di seguire la colomba, che sarà la sua guida e la condurrà a Cristo e alla beatitudine.

Il volatile, che *un cascavielo dorado / tray al pie atado* (vv.153-4), spaventato dalla presenza dell'*escolar*, invece di avvicinarsi alla fonte [*entrós*] *en el [vaso [colmo d'acqua] del] malgranar* (v.157), che in precedenza

<sup>158</sup> *I simboli biblici*, cit., p.109.

<sup>159</sup> *I simboli biblici*, cit., pp.392-5.

<sup>160</sup> L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario del Cristo*, Roma, Edizioni Arkeios, 1994, vol. II, p.27.

però era un *mançanar* (cfr. vv.13, 27, 30). In ambito biblico il melograno è un motivo decorativo ricorrente (*1Re 7, 20; 2Re 25, 17; 2Par 3, 16*). I lembi dell'abito del sommo sacerdote erano ornati di melagrane di stoffa, alternate a campanelle d'oro, il cui tintinnio ne evocava il profondo significato simbolico (*Ex 28, 31-5<sup>161</sup>; 39, 20-4<sup>162</sup>*). Nel *Cantico dei Cantici* la melagrana ricorda la guancia dell'amata (*Ct 4, 3; 6, 7*), i suoi seni sono paragonati a un giardino di melograni pieno di frutti squisiti (*Ct 4, 13*). Questo albero, assieme all'acqua, ai fichi e alla vite, è ricordato nella descrizione della Terra Promessa (*Nm 13, 23; 20, 5; Dt 8, 7-8*). Un conoscitore della Bibbia potrebbe essere stato indotto dalla presenza del campanello dorato, legato alla zampa dell'uccello, a commettere un errore, sostituendo al *mançanar* il *malgranar*; ma si ricordi anche che nel giardino descritto nei *Milagros* di Berceo *Aviën y grand abondo de buenas arboledas, / milgranos e figueras, peros e manzanedas<sup>163</sup>*. D'altra parte il passo (vv.150-7) è evidentemente corrotto. Quando la colomba esce dalla coppa (vv.158-60) dopo essersi rinfrescata v.161 *vertió's el agua sobre l vino*. Quest'immagine, oltre a innescare il meccanismo testuale della seconda parte del poema, si ammanta di significati accessori: l'aspersione dell'acqua assume un valore importante nella Scrittura, poiché rievoca la potenza divina (*3Rg 18, 32-6<sup>164</sup>*) e ha significato purificatorio (*2Mcc 1, 30-3*). L'acqua versata sulla terra (*Ex 4, 9*), al contrario, è un segno fortemente negativo, poiché rappresenta una perdita irreparabile (*2Sam 14, 14*).

Con la commistione dei due liquidi ... *'s copiença a denostar / el vino y el agua a malivar* (vv.162-3). In un passo di Isaia (*Is 1, 22*) tale immagine è descritta in termini profondamente negativi, assieme alle nefandezze che hanno corrotto Israele: *argentum tuum versum est in scoriam / vinum tuum mixtum est aqua*. L'affermazione del profeta acquisisce enorme rilievo, poiché documenta la negatività dell'unione dei due liquidi. Alla luce della citazione biblica, si intende meglio l'esordio del contrasto; ma si ricordi la seconda

---

<sup>161</sup> ...*Deorsum vero ad pedes eiusdem tunicae per circuitum quasi mala punica facies ex hyacintho et purpura et cocco bis tincto mixtis in medio tintinabulis / ita ut tintinabulum sit aureum et malum rursumque tintinabulum aliud aureum et malum punicum...*

<sup>162</sup> *Deorsum autem ad pedes mala punica ex hyacintho purpura... et tintinabula de auro mundissimo quae posuerunt inter mala granata...* *Dizionario della Bibbia*, cit., p.256; *I simboli biblici*, cit., p.291.

<sup>163</sup> *Gonzalo de Berceo, Milagros...*, ed.cit., quartina 4.

<sup>164</sup> ...*implete quattuor hydrias aqua et fundite super holocaustum...*

strofa del *carmen buranum* n° 193: *Cum in scypho reponuntur, / vinum aqua coniunguntur; / sed talis coniunctio / non est bona nec laudari / debet, immo nuncupari / melius confusio*. La disputa viene sviluppata sfruttando con perizia la natura ambivalente dell'acqua e del vino, costruendo il gioco di opposti e contrari attraverso il ricorso a riflessi simbolici, prodotto della pluralità semantica dei due elementi. Essi si prestano a una significazione potenzialmente polarizzata, e a seconda dello specifico contesto in cui l'immagine si inserisce, viene esaltato il lato positivo od oscuro. Spesso questo complesso congegno testuale è sostenuto dall'ironia maliziosa e dalla volontà di parodizzare la disputa dialettica, le *altercationes*, caratteristiche della scuola medievale. I vv.168-9 denunciano in termini chiari lo svilimento del vino annacquato, traducendo il concetto espresso nel passo di Isaia più sopra ricordato. Appoggiandosi a questa 'citazione' della Scrittura, e al suo riverbero irriverente nella canzone goliardica, il chierico dà inizio al contrasto. Egli fonda la sensatezza e la veridicità del suo enunciato sull'autorità biblica, che fa dello spunto polemico di discussione tra i due contendenti una 'verità rivelata', percorsa dall'immancabile ironia. Da questo momento l'anonimo connota il proprio registro espressivo in modo conforme alla materia trattata e al genere a cui il testo appartiene. In epoca medievale, è bene ricordarlo, il tono di un'opera non è soggetto alla spontanea ispirazione di chi scrive; al contrario esso è condizionato e vincolato al 'tema', dunque al genere. Il cambiamento di tono che si avverte nel poema spagnolo a questa altezza, in apparenza drastico e improvviso, marca una frattura soltanto per l'orecchio moderno, che ha perduto la capacità immediata di percepire una simile corrispondenza tra stile e materia trattata, elaborando per contro una sensibilità differente, che combina altrimenti forma e contenuto.

L'alterco inizia con l'intervento brutale del vino (vv.185-90 ...*Suzia, desbergonçada, / salit buscar otra posada*<sup>165</sup>; / *que podedes a Dios iurar / que nu[n]ca entrastes en tal lugar, / antes amariella e astrosa, / agora vermeia e fermosa*). Nella Bibbia l'acqua è connotata anche negativamente, come acqua della tribolazione, avvelenata (*Is 30, 20*<sup>166</sup> e *Ier 8, 14; 9, 14; 23, 15*); il Signore infatti costringe i peccatori a bere acque avvelenate, per punirli

---

<sup>165</sup> *Denudata veritate: 3.4-6 [exi, surge, vade foras: / non eodem loco moras / mecum debes facere].*

<sup>166</sup> *Et dabit vobis Dominus panem artum et aquam brevem...*



delle loro mancanze. L'acqua, però, ribatte (vv.200-3: *...que grant tiempo a que vuestra madre seryé ardu[a], / si non fusse por mi aiuda. / Mas quando ve[o] que le van cortar, / ploro e fago la u[va] levar<sup>167</sup>*), sottolineando ancora una volta il proprio potere fecondatore, di estrema rilevanza dal punto di vista teologico, (*Iob* 29, 23; 36, 27-31; *Ps* 64, 10; 71, 6; 103, 13). Il vino insuperbito prosegue (vv.210-3: *...no e manos ni pïedes / e io [derribo] a muchos valientes, / e si farya a qua[n]tos en el mundo [son], / e si bivo fuese, Sansón*), e si confrontino gli effetti devastanti dell'ebbrezza illustrati nella Scrittura (*Ier* 25, 15-6; 25, 27<sup>168</sup>; *1Cor* 6, 10), che mette in guardia dall'abuso di questa bevanda, proprio per il suo potere deviante. Esso poi allude al proprio pregio: v.215 *la mesa si[n] mi nada no val<sup>169</sup>*, dietro al quale si scorge il riferimento alla Sapienza che, nell'imbandire la sua tavola, prepara anche il vino. Nei versi seguenti si insiste sul potere devastante dell'ubriachezza (vv.220-9: *fartad bien un villano, / no lo prenda ni[n]guno de la mano, / e si antes d'una pasada no cayere en el lodo / dios sodes de tod'en todo.<sup>170</sup> / E si esto fazedes / otorgo que vençuda m'avedes: / en una blanca paret / cinco kandelas ponet, / e si el beudo non dixiere que son ciento,<sup>171</sup> / de quanto digo de todo mïento*). L'immagine dell'ebbro che barcolla e non riesce a mantenersi in piedi è presente in *Iob* 12, 25; *Ps* 107, 27; *Is* 19, 14; 24, 20. Colui che non può vedere è assimilabile a un morto (*Tb* 5, 10), anche in senso metaforico, poiché non può discernere tra bene e male; dunque la perdita di tale capacità a causa del vino suggerisce l'impossibilità di distinguere la giustizia e la rettitudine a causa dell'obnubilamento del peccato, morte spirituale. L'offuscamento della vista è simbolo dello stato confusionale a cui conduce la contravvenzione alla Legge, impedendo di scegliere il bene (*Act* 9, 1-19). Il vino incalza, ricordando la sozzura dell'acqua: vv.233-9: *No sé res tan lixosa: / tú sueles cales e caleias mondar / y [por tantos de lixos] andar; / por tantos >de lixos< de lugares / delexas tú senales, / e sueles lavar pies e manos / e linpiar muchos lixos[os] panos<sup>172</sup>*;

<sup>167</sup> *Denudata veritate*: 21.1-6 [Mater tua tortuosa / nunquam surgit fructuosa, / sed omnino sterilis; / sua coma denudata / serpit humi disiccata / vana fit et fragilis].

<sup>168</sup> *...bibite et inebriamini et vomite et cadite neque surgatis...*

<sup>169</sup> *Denudata veritate*: 5.1 [mensa pro te non ornatur].

<sup>170</sup> *Denudata veritate*: 18.1 [Aqua inquit: «Tu es Deus!»].

<sup>171</sup> *Denudata veritate*: 9.5-6 [Centum putat esse, cernens / duo luminaria].

<sup>172</sup> *Denudata veritate*: 24.1-6 [Tu fex rerum et sentina, / que descendunt de latrina / suscipis, quod taceo; / sorde feces et venena / multa rapis ut effrene / que narrare nequeo].

vv.240-1: ...*sueles tanto andar co[n] polvo mesclada / fasta qu'en lo[do] eres tornada*<sup>173</sup> e conclude asserendo con fare vittorioso vv.246-51 ...*yo fago al ciego veyer / y al coxo correr / y al mudo faubla[r] / y al enfermo organar*;<sup>174</sup> / *asi com dize en el Scripto, / de mi fazen el cuerpo de Iesu Cristo*, in cui è da riconoscere un riferimento diretto a Isaia (*Is 29, 18*<sup>175</sup> e *35, 5-6*<sup>176</sup>) e al Vangelo (è Gesù, attraverso i miracoli, che fa recuperare la vista ai ciechi, la parola ai muti, la salute agli infermi e agli indemoniati e fa camminare gli storpi: *Mt 9, 32-3; 12, 22; 15, 30; Lc 11, 14*). Cristo stesso afferma di essere stato mandato per restituire la vista ai ciechi (*Lc 4, 18; Is 61, 1-2*). Il potere purificatore del vino è dimostrato dall'eucaristia: con la transustanziazione esso diviene il sangue di Cristo, che opera la redenzione. Nel consueto alternarsi degli opposti valori simbolici dei due elementi, amplificazione dell'ambivalenza o addirittura della polisemia di molte immagini presenti nel poema, l'acqua arriva al grado massimo di esaltazione di se stessa: come il vino ha ricordato il proprio ruolo nel sacramento eucaristico, essa rimanda a un altro sacramento, il battesimo (vv.255-9). Il contrasto culmina con l'evocazione dei due sacramenti e del potere salvifico dei due liquidi: se il vino diventa il sangue di Cristo nell'eucaristia, l'acqua del battesimo è l'acqua della vita (*1Pt 3, 20-1*)<sup>177</sup>. È evidente che l'anticlimax è da ricercarsi

---

<sup>173</sup> *Denudata veritate*: 4.1-3 [Super terram debes teri / et cum terra commisceri / ut in lutum transeas].

<sup>174</sup> *Denudata veritate*: 16.4-6 [claudus currit, cecus videt, / eger surgit, deflens ridet; / per me mutus loquitur].

<sup>175</sup> *Et audient in die illa surdi verba libri et de tenebris et caligine oculi caecorum videbunt.*

<sup>176</sup> *Tunc aperientur oculi caecorum et aures surdorum patebunt / tunc saliet sicut cervus claudus et aperta erit lingua mutorum.*

<sup>177</sup> Cfr. anche Leone Magno, sermone 24, *In nativitate Domini* (si veda da ultimo Leone Magno, *Sermoni, 1. I sermoni di Leone Magno tra storia e teologia*, a cura di M. Naldini, prefazione di G. Ravasi, contributi di G. Cremascoli et al., Fiesole, Nardini, 1997). Riccardo di San Vittore, *Apocalypsim libri septem*, cap. VII («De fluvio aquae vivae et ligno vitae et fructu eius»; Migne, PL, 196, col.875b): *Et ostendit mihi angelus fluvium aquae vivae, splendidum tamquam crystallum procedentem a sede Dei et Agni. Fluvius est gratia spiritus sancti, cuius impetus laetificat civitatem Dei... Quae etiam bene assimilatur aquae vivae, quia aqua refecit; vivae, quia numquam deficit. aquae, quia abluit; vivae, quia semper fluit. I simboli biblici, cit., pp.97-127; Le chiavi della Bibbia, cit., pp.17-9.*

nell'accostamento di componente sacrale e aspetti bassi. L'irriverenza di tale prossimità tradisce la volontà di adattamento parodico dell'*altercatio*, tanto praticata nelle scuole dell'epoca, secondo la falsa riga del *carmen buranum* che sta alla base del contrasto iberico. Segue immediatamente l'*explicit* (vv.260-4) e poiché nel testo non compare il verdetto conclusivo –a differenza di quanto si legge nella fonte–, si è ipotizzato che i *denuestos* fossero acaudati<sup>178</sup>. Non essendo essi un'invenzione originale dell'*escolar*, però, come la tradizione del tema dimostra in modo chiaro, questi se ne sarà servito per realizzare la fusione con l'incontro amoroso, piegando il tema alle proprie finalità. In quest'ottica, dunque, ciò che conta è lo sfoggio di abilità personale e non l'esito della contesa. D'altra parte il contrasto aperto è tutt'altro che inconsueto, come è stato dimostrato<sup>179</sup>.

I risultati dell'indagine esperita sul versante scritturale mettono in luce una serie di riflessi di ascendenza biblica dal carattere chiaramente polisemico. Essi rimandano a una molteplicità di significati, rifratta in modo vario nel poema; i versi ne restituiscono un riverbero ogni volta arricchito di una connotazione nuova, che finisce per amplificare la base simbolica. Altrimenti l'anonimo spagnolo gioca con la natura bifronte della metafora proposta, al contempo positiva e negativa, nell'altalenare continuo che percorre la combinazione di incontro amoroso e contrasto tra acqua e vino. Le reminiscenze della Scrittura rinviano per la maggior parte delle occorrenze ai Libri profetici, al *Cantico dei Cantici* e ad alcuni passi dei Vangeli. La presenza costante, dietro alle immagini evocate, di una rifrazione non solo religiosa ma più precisamente scritturale conferma il profilo del giovane chierico, buon conoscitore della Bibbia ma anche della produzione dei goliardi, come delle tendenze letterarie e della precettistica poetica del suo tempo. Ciò che appare specialmente interessante è però la sistematicità del ricorso a simboli ambivalenti –di cui a seconda del contesto viene esaltato il lato salvifico o piuttosto quello oscuro– o addirittura dalle molteplici implicazioni. Ne deriva un impianto caratterizzato da una ricca polisemia: in esso si sovrappongono piani di significazione diversi, che rimandano alla lirica cortese, al contrasto tra amore fisico e sensuale, alla lirica ispanica tradizionale, al simbolismo cristiano o alla Bibbia e altro ancora.

---

<sup>178</sup> Cfr. R. Menéndez Pidal, *art. cit.*, p.7.

<sup>179</sup> Cfr. P.G. Schmidt, *art. cit.*, p.157.

In conclusione, la *Razón de amor con los desnudos del agua y el vino* appare costruita seguendo il canovaccio prodotto dalla giustapposizione di due canzoni goliardiche: l'*Estivali sub fervore* per la prima parte del poema e il *Denudata veritate* per la seconda. La figura del *clérigo-escolar*, dunque, non sembra essere un espediente compositivo di circostanza, ma il vero autore dell'opera. Ciò è confermato dalla serie di rifrazioni espressivo-concettuali che il confronto sistematico con la lezione della Scrittura consente di riconoscere come affini al messaggio biblico. I riflessi simbolici di provenienza neo o piuttosto vetero-testamentaria divergono per concentrazione e distribuzione all'interno del testo, ma la rete di rimandi scritturali si estende per tutto il componimento senza soluzione di continuità. Le 'citazioni' dai Libri profetici costellano il dettato, supportandolo per tutta la sua estensione; a esse si affianca la presenza parimenti costante di immagini mutate dal *Cantico dei Cantici* e dai Vangeli e il ricorso lungo tutto il poema a una serie di simboli, la cui natura caleidoscopica ben si presta alla realizzazione delle intenzioni auto-elogiative. La *Razón* si configura, allora, come sfoggio di abilità compositiva, nella sapiente stratificazione dei significati, in cui nessuna componente esclude l'altra, ma anzi tutte si completano. L'incrociarsi di echi da un lato all'altro dell'opera prova la natura complessa della struttura testuale, sviluppata secondo più linee referenziali, tutte coerenti. L'analisi dei versi e la verifica delle molteplici ipotesi interpretative formulate nel corso di più di un secolo consentono di affiancare al significato letterale del testo –sua stessa ragion d'essere– una pluralità di sovra-sensi, delineanti un delicato congegno espressivo. Così, il messaggio testuale varia a seconda del tipo di lettura e del punto di osservazione da cui si guarda ai versi. Se tutto ciò svela l'intenzionalità del chierico, allora la disputa tra acqua e vino va anch'essa inquadrata in tale prospettiva e il prevalere di uno dei due contendenti perde importanza. Piuttosto che ricercare il pronunciamento conclusivo, si deve riconoscere nel poema, dalle fonti di ispirazione e dai rimandi eterogenei, la battuta finale di una disputa realizzata non apertamente ma tra le righe e che vede opporsi i tre ordini della società dell'epoca (*oratores, bellatores e laboratores*). In questo caso l'esito è scontato, considerando lo spunto da cui il testo prende l'avvio: auto-elogio dell'*escolar*, del giovane *clérigo* che, giocando con la propria perizia compositiva e con le proprie competenze letterarie e culturali, allestisce un testo a conferma dell'eccellenza dell'autore

rispetto a *vilanos* e *cavaleros*. Se «l'arte dei *clérigos* fu studiosa e ricca di novità»<sup>180</sup>, non possono stupire l'intento auto-celebrativo e l'esaltazione dell'abilità personale, a dimostrare la volontà di affermazione della propria superiorità socio-culturale rispetto a *cavaleros* e *vilanos*. Così, il giovane *escolar*, formatosi viaggiando per l'Europa, avrebbe composto un pezzo di bravura, dando vita a un congegno polisemico di rara complessità, a riprova della varietà e ampiezza delle proprie conoscenze: la Bibbia, i classici, la produzione dei goliardi, la lirica cortese o piuttosto tradizionale. Egli dà prova della sua perizia, combinando due temi preesistenti e, indizio decisivo, coesistenti nei *Carmina burana*; vi incastona con studiato equilibrio alcune digressioni intertestuali (la scena delle coppe, la *descriptio puellae*, la canzone di donna), in cui registra, sfruttando le sue capacità rielaborative, tratti caratteristici della produzione tradizionale che più tardi, nel XV-XVI secolo, confluiranno con elementi cortesii nella lirica propriamente spagnola, dopo gli esordi galego-portoghesi. L'unitarietà del poema è da ricercarsi nella medesima provenienza delle due fonti di ispirazione, che rimandano alla succitata raccolta di canti goliardici e nell'intento auto-celebrativo che lo ispira, più volte ribadito in termini diretti, che si traduce nell'accostamento di materiali polisemici. La rarefazione degli esiti interpretativi svela il volontario e dosato ricorso da parte dell'anonimo a elementi testuali la cui valenza espressiva si esplica contemporaneamente a livelli diversi, che trovano il loro punto di intersezione e la loro coerenza nel convivere all'interno della medesima temperie culturale. Il chierico, nella sua dichiarata volontà di distinguersi da cavalieri e villani, per riaffermare la propria supremazia, lascia a testimonianza del pregio personale un poema dalla complessa struttura, che affonda le sue radici nel variegato mondo in cui egli visse, dal tessuto tradizionale alla formazione presso le scuole cattedrali e le università. È appunto per questa ragione che il riflesso della simbologia biblica riluce ancora dietro le immagini e le metafore, attraverso la combinazione di senso letterale e letterario dell'enunciato e sovra-senso scritturale, svelando gradualmente il messaggio ricco e composito dell'autore.

---

<sup>180</sup> E. Monaci, *Testi basso-latini...*, cit., col. 99.