

ACTAS DEL I CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985

*Edición a cargo de
Vicente Beltrán*

**PPU
1988**

Portada: Motivo inspirado en la *matière de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.

Marqués de Campo Sagrado, 16

08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

Retorica della poesia alfonsina: le figure dell'analogia

Valeria Bertolucci Pizzorusso

Osserva opportunamente Elsa Gonçalves che tuttora «falta um inventário sistemático dos artificios retóricos usados pelos trovadores galego-portugueses».¹ Deplorevole deficienza, senza dubbio, alla quale non si è ovviato neppure per il più insigne tra questi, Alfonso X di Castiglia, e non solo in relazione alla sua produzione profana, più ridotta e spesso di incerta lezione ed interpretazione, ma anche a quella religioso-mariana, complessivamente più e meglio studiata, che egli, trovatore *a lo divino*, volle espressa nello stesso volgare illustre iberico e racchiusa nel prezioso scrigno del libro (miracoloso anch'esso) delle *Cantigas de Santa Maria*. L'attenzione prestata alle specifiche modalità della scrittura poetica alfonsina risulta infatti scarsa, di gran lunga inferiore, ad esempio, a quella ricevuta ormai da tempo dall'altro grande poeta mariano contemporaneo, Gonzalo de Berceo.

Com'era legittimo attendersi, la peculiare e predominante fenomenologia del parallelismo –e delle figure di simmetria e di ripetizione che esso provoca e subordina–, collegato ad aspetti altrettanto rilevanti della versificazione, hanno polarizzato, generalmente parlando, gli interessi della critica che si è occupata, dal punto di vista formale, di poesia galego-portoghese.² Possiamo osservare quindi che sono state comunque privilegiate le operazioni sull'asse sintagmatico della scrittura, strategie e tattiche del discorso in versi che disegnano in prevalenza figure di contiguità contestuale, alla luce di un ideale di forma caratterizzato da un accentuato e depurato geometrismo.

Tale fisionomia stilistica è riconoscibile, naturalmente, nelle *cantigas* profane alfonsine, ed appropriata anche, fatte salve le differenze di genere, ai testi propriamente lirici (*loores*) del complesso mariano, senza risultare estranea infine, stando

ad un primo sondaggio in chiave stilistica su quest'ultimo,³ ai *miragres*, in cui sono le linee della narrazione che vengono in primo luogo esaltate. L'intervento più profondo di Alfonso su una materia narrativa tanto tradizionale quale quella miracolistica si concreta forse e si riassume nella metamorfosi di ogni storia in un canto, ottenuta con mezzi apparentemente semplici. Egli sembra infatti giocare una partita tutta verbale con i materiali tramandati, traducendoli nella sua lingua poetica, e disponendone gli stilemi sulla griglia del *pattern* lirico-strofico scelto di volta in volta; poi procede con 'mosse' di grande maestria, dislocazioni sapienti che vanno dal minimo iperbato alle grandi, ariose arcate dell'*enjambement* interstrofico, che scavalca anche il *refram*. Il confronto con versioni degli stessi miracoli di altri poeti duecenteschi ha dimostrato la eccezionale sobrietà ornamentale di quelle alfonsine, quasi che *colores* troppo vivaci potessero ostacolare il processo di lievitazione del racconto, disegnato con tanta cura, verso la nuova morfologia.

Nessun compromesso, ad esempio, con la brillante retorica dell'*ars sermocinandi*, che aveva già sollecitato il virtuosismo verbale di un Gautier de Coinci, ben noto ad Alfonso. A questo proposito sono da raccogliere alcune sue affermazioni, forse solo apparentemente occasionali, reperibili nei *miragres*. Due volte dichiara che il *cantar* da lui composto avrà per chi lo ascolta l'efficacia e il valore di un sermone: «porque sei, se o oirdes, que vos valrrá un sermon» 84,9; «Porend'un miragre desta rason / vos direi, que xe valrrá un sermon» 404,11; l'evento miracoloso che egli ha narrato e cantato fornirà certo il tema per un sermone, ma altri provvederà a svolgerlo, in primo luogo l'autorità ecclesiastica: «E o bispo da cidade, que o oyu dessa vez, / vêo logo aa eigreja / e fez ende gran sermon» 293,48, e cfr. anche, in questo senso, 24,60 e 31,74. Altrettanto alieno (non così Berceo) Alfonso si mostra da atteggiamenti didattici e edificanti, al di là delle esclamative esortazioni, confinate per lo più nei *refrães*, ad amare la Vergine e soprattutto a cantarla (questo strenuo appello, indirizzato specialmente ai suoi colleghi *trobadores*, rientra piuttosto nella polemica in primo luogo letteraria sulla natura della nuova *razo* della poesia di lode, come altrove si è visto⁴).

La polarizzazione delle analisi su modalità della scrittura poetica galego-portoghese nella sua progressione 'orizzontale' ha avuto dunque, ripetiamo, le sue buone ragioni e ne ha colto aspetti innegabilmente fondamentali che non possono però restare i soli ed esclusivi. Proprio su tale sfondo sarà tanto più interessante studiare operazioni stilistico-formali di altro tipo, una volta che ne sia verificata la presenza: per cominciare potremmo spostarci sul versante opposto a quello fin qui brevemente illustrato, mettendo a fuoco quelle figure dell'analogia a cui sembra soprattutto affidata la funzione estetica del linguaggio e quindi essenziali a quello poetico, restringendo il campo di ricerca al *corpus*, non certo insufficiente, della produzione in versi di Alfonso X.⁵ Metafora e similitudine, figure ben distinte ma da trattarsi non necessariamente separate in virtù del comune principio analogico, sono ovviamente le principali.

Non indifferenti i problemi teorici e pratici, di definizione e di individuazione nel contesto, che un rilevamento sistematico di figure retoriche solleva, come ben sa chi ne abbia esperienza. Raramente, ad esempio, una figura si presenta veramente singola, inseribile in una sola casella del pleutorico repertorio che una secolare tradizione ci offre (nonostante i ripetuti e per lo più insoddisfacenti tentativi di snellimento): spesso invece si rivela all'analisi un carattere composito, un intreccio di schemi retorici in cui si tratta di saper distinguere, sempre forse con una certa arbitrarietà, una gerarchia, una primarietà di quello che si rispecchierà nella definizione. Inoltre, nel caso in esame, bisogna tenere nel debito conto la forte codificazione delle diverse scritture di genere, che riduce tra l'altro fino all'irrelevanza la questione della 'originalità' delle immagini, mai ricercata per se stessa.⁶

La discussione teorica sullo statuto della metafora e, subordinatamente, della similitudine, è stata in questi ultimi tempi animata e tutt'altro che pacifica; per la nozione di 'immagine', usata spesso per comprenderle ambedue e ancor più spesso troppo banalizzata, si richiede ora giustamente un più rigoroso impiego in ambito retorico-stilistico. Rimandando ai contributi più rappresentativi su tali importanti questioni,⁷ ci limitiamo qui a precisare alcuni punti che ci sembrano accettabili, ai quali ci siamo attenuti per impostare la presente ricerca. Accogliendo una definizione di 'immagine' in senso stilistico come «identification ou seulement, dans le cas des comparaisons, le rapprochement de deux objets appartenant à des domaines plus ou moins éloignés»,⁸ sottolineiamo, nella metafora, la fusione dei due poli dell'analogia (di qui la sua qualità di tropo nella retorica classica), e, all'opposto, la loro separazione nella similitudine in virtù della presenza di un morfema comparativo che ne articola i due membri (nel caso, rarissimo nella letteratura medievale, di similitudine per semplice accostamento, il morfema comparativo è presente come 'posto' vuoto).

Quanto all'opportunità di esaminare congiuntamente queste due pur distinte figure, concordiamo con Ullmann sul fatto che «une même analogie s'exprime très souvent, dans le même texte, tantôt par des comparaisons, tantôt par des métaphores; une séparation systématique des deux types, que préconisent certains auteurs, fausserait donc la perspective de la recherche: elle empêcherait le critique d'entrevoir la trame générale des images et les tendances profondes qui régissent leur genèse».⁹ Casi di duplice risoluzione formale di uno stesso rapporto analogico irrorrono, come vedremo, anche nei testi alfonsini.

Un altro problema su cui prendere posizione in via preliminare è sollevato dalla proposta¹⁰ di rilevare soltanto, in sede stilistica, le vere e proprie similitudini (confronto qualitativo) e non le comparazioni (confronto quantitativo o 'reale'), che rientrano piuttosto tra le tecniche dell'argomentazione. Ritenendo tale distinzione inadeguata e forzata nei molti casi in cui un apprezzamento qualitativo

s'insinua anche nella comparazione in senso stretto, e quindi inapplicabile sistematicamente, preferiamo attenerci a criteri più larghi (seguiti anche in altri studi paralleli, come, ad esempio, quelli di Artiles¹¹ su Berceo) e tradizionali, accogliendo l'uno e l'altro tipo. Ciò non pregiudica peraltro la possibilità di una diversa valutazione, in sede di bilancio complessivo, del diverso 'effetto di stile' provocato nei due casi.

La metafora. L'impiego di questa figura si presenta fortemente legato –in modo più determinante rispetto alla similitudine– alle convenzioni tematiche e formali del genere a cui i testi appartengono, tra le quali sono reperibili in larga misura espressioni ed immagini metaforiche. Certamente favorita, nelle *cantigas* profane, dalla tradizione letteraria e poetica del *vituperium*, nella quale s'inserisce la quasi totalità di esse, la metafora qui più frequente è quella riportabile all'ambito dell'osceno e del caricaturale. La sua identificazione come figura risulta comunque non agevolata dalla costante compresenza di sfumature ironiche ed allusive che in gran parte ci sfuggono, proprie di una scrittura che pratica sistematicamente *l'aequivocatio*.

Considerando anche che la lezione dei testi profani alfonsini è tutt'altro che sicura e di non facile restauro, ci limitiamo a raccogliere i casi più certi.¹² Interi componimenti sono costruiti su metafore degli organi sessuali o sull'atto stesso: gli elementi lessicali investiti della figura sono *midida*, *madeira*, *colher* in 11 (la metafora totale è la misurazione della casa di una donna, la Balteira); *baralha*, *colbe*, *braceiro*, *malha*, *companhoes*, *mal ferir*, *chaga*, *tragazeite* in 25 (lo scontro militare cela quello sessuale); *paixon* e *marteiro* in 14, usati in senso osceno e blasfemo per un incontro fallito con una *soldadeira* nel giorno della Passione di Cristo. Ma si dovrebbe parlare piuttosto, per ognuno di questi testi, di macroenunciato metaforico di cui il lessico citato rappresenta il supporto focale.

Dal lessico dell'indumentaria sono spesso attinte espressioni usate metaforicamente: «tomar os panos da reposte», «vender a gualdrapa», «talhar a capa», «meter sô sa capa», «cobrir a sa capa», in 33 significano 'spoliazioni' fraudolente ed esose da parte della curia romana; inoltre «perder a garnacha nen no manto» in 35,6 per esprimere una complessiva perdita di prerogative di rango o di beni, *fazer capa de* 21 = «nascondersi dietro a». Rustica e caricaturale l'immagine del gran mucchio di paglia tratto da un gran pagliaio, che si realizza prima in metafora e poi in similitudine in 28, per la rappresentazione di Sancha Anes a cavallo: «e quige jurar que era mostea» *refr.*; «Gran foi o palheiro / onde carregaron tan gran mostea» 9-10; «me semelhadés ora mostea» 16.

Il motivo della codardia e della slealtà dei baroni nelle imprese militari contro i Mori, eseguito su ritmi diversi ma sempre appassionati –così da indurre ad identificare l'enunciatore con il poeta stesso– in molte poesie satiriche, si presenta

in contesti tanto ricchi di perifrasi spregiative e di allusioni (per noi imprecisabili) quanto scarsi di metafore vere e proprie. Più una personificazione forse che una metafora della codardia in 16, nella messinscena di Don Foan che abbandona la guerra (e la lealtà 13) perché ha scelto come capo il suo cuore imbelite: «por adaíl filhou / seu coraçon» 5-6. Ma è su tale sfondo che matura ed emerge con potente amarezza la metafora dei velenosi scorpioni della *campinha*, gli *alacrães*, dai quali non si scampa se non fuggendo sul mare, che si ripete, rinforzata dalla collocazione simmetrica, alla fine di ognuna delle quattro strofe di cui si compone la famosa *cantiga* 10. Figura emblematica dei nemici, l'immagine si arricchisce via via di particolari che le conferiscono una splendida nitidezza: l'*espinha* che penetra nel cuore 13, il *poçon* mortale 25, il colore *negro nem veiro* 52.¹³

Pochi i casi che restano ancora da spigolare tra quelli che non si mimetizzano all'interno dell'*aequivocatio*. Possiamo avvertire il valore metaforico di espressioni proverbiali come «saberedes quaes peras eu vendo» e «quen leva o baio, non leixa a sela» nei *refrães* rispettivamente di 1 e 6; e segnalare la metafora scatologica condensata in epiteto rivolto scherzosamente da Alfonso ad Arnaut nella tenzone bilingue: «Almiral sison» 430,16. Se il contesto non fosse già in sé chiarissimo, il confronto con 7,4-10, in cui la stessa analogia prende forma di similitudine, non lascerebbe adito a dubbi: «Non quer'eu donzela fea / ... que ant'a mia porta pea / nen faça come sison».

L'inventario non si allunga se passiamo ad esaminare le tre *cantigas d'amor* alfonsine, che offrono appena un residuo del linguaggio metaforico di tradizione provenzale nella designazione della dama con *mha senhor* XXV, 1, XXVI, 2, *senhor* XXVI, 2,8 (*morrer* per 'soffrire d'amore fino a morire' XXVI, 13 è piuttosto della lirica galego-portoghese). A queste dobbiamo aggiungere le ricorrenze della stessa espressione in contesti mariani, in particolare nelle poesie di lode, ben più significative perché risemantizzate e potenziate nell'ambito di un'operazione letteraria che volge a *lo divino* l'oggetto del *trobar*. Qui la *sennor* si raddoppia in *Sennor das sennores* (*loores* 10, 230, 370), l'unica *dona* che voglia e sappia concedere il *gualardon* (qui il Paradiso) (prologo B, 42, 400, 18, 28, 401, 11, 99) al suo *entendedor* (130, refr., 34) *loador* 279,9, 290,9) *trobador* (prologo B, 19, 10, 21, etc.).

Nelle *Cantigas de Santa Maria* la presenza della metafora è settoriale, legata al sottogenere lirico del *loor*, dove del resto predomina il tipo ormai stereotipato che si condensa negli *epitheta* della tradizione liturgica (come *alva*, *espeho*, *flor*, *fonte*, *porta*, *porto*, *rosa*, etc.), di cui Walter Mettmann ha già fornito il repertorio.¹⁴ A questo rimandiamo, segnalando solo quei casi che vengono in qualche modo reinterpretati e rinnovati nel contesto. Come nell'*incipit* del *loor* 10, che presenta l'affiancamento delle metafore *rosa* e *flor* iperbolicamente raddoppiate (così già nel verso di Gautier de Coinci «Rose des roses et fleurs des fleurs», su cui Alfonso

costruisce in ripresa¹⁵ e variazione questo testo) e sottolineate da una coppia corrispondente, in stretto parallelismo, nel verso seguente: «Rosa das rosas, Fror das frores, / Dona das donas, sennor das sennores» (si noti l'incontro e la fusione con il linguaggio della lirica amorosa profana); inoltre ognuno dei quattro termini dell'equazione viene glossato, con un verso per ciascuno, nella prima strofa: «Rosa de beldad'e de parecer / e Fror d'alegria e de prazer, / Dona en mui piadosa seer, / Sennor en toller coitas e doores».

Ancora il 'Fiore dei fiori' è ripreso in contesto che potremmo definire di riflessione metaretorica, nel tema-*refram* dei *miragres* 366 e 384, dove il nome di Maria è sostituito, come molto spesso avviene, da una perifrasi, rispettivamente «A que en nossos cantares nos chamamos Fror das flores», e «A que por gran fremosura é chamada Fror das frores». La metafora del fiore, riservata quasi esclusivamente alla dama celeste (solo in un caso si riferisce a una donna terrena, peraltro «Emperadriz de Roma; «Mas a dona tant'era fremosa, que foi das belas flor» 5,15), passa infine a qualificare i suoi miracoli «que son frores / d'outros e mui meliores» 409,60. Le altre due ricorrenze della stessa immagine, riferite sempre alla Vergine, assumono la figura della similitudine: la «Madre do Sennor» è «mais bela ca nulla flor» 121, 46; la «Reynna/dos ceos [...] foi come fror d'espynna» 310, *refr.*

Un'illustrazione e un'esecuzione privilegiata riceve anche *alva* = Maria, che costituisce il motivo base del *loor* 340 (si tratta di un'*alba* religiosa), dove ritorna come parola-rima alla fine di ognuna delle sette strofe ed all'inizio nell'espressione anaforica «*Tu es alva...*»: in questa posizione si reduplica (2.^a strofa) nella struttura genitvale *alva dos alvares*.

Del tutto eccezionale per l'ampia e articolata orchestrazione è la doppia metafora che copre due delle tre strofe che formano il *loor* 110, dove il topos dell'ineffabilità della lode viene suddiviso ordinatamente in insufficienza orale e scritta e tradotto nelle rispettive immagini di una lingua di ferro che non tacesse mai e di uno scrivano immortale che scrivesse nel cielo, divenuto pergamena, servendosi del mare come inchiostro¹⁶:

Ca tantos son os bẽes de Santa Maria,
que lingua dizer todos nonos poderia,
nen se fosse de ferro e noite e dia
non calasse, que ante non fosse falida.

Se purgamẽo foss'o ceo estrelado
e o mar todo tinta, que grand'ẽ provado,
e vivesse por semp'un ome enssinado
de scriver, ficar-ll'ia a mayor partida.

110, 9-17

Lo spoglio delle composizioni narrative risulta per questa figura quasi del tutto improduttivo: oltre i pochi casi che abbiamo già avuto occasione di citare, possiamo rilevare ancora le tenui metafore predicative di 34,8 «palla é contra vento» per colui che si oppone alla Vergine, e l'anima equiparata a *vento* (da parte di un miscredente) di 365, 14-15 «[...] a 'lma nada non era se non vento que passava / tost'e que se desfazia come fum'; e en verda...» (si noti che si aggiunge subito dopo la similitudine con *fumo*, equivalente sul sèma comune dell'inconsistenza).

La similitudine. Ben più consistenti i dati relativi a questa figura, rappresentata in abbondanza e con tipologia ricca e varia in tutto il *corpus* poetico alfonsino. Il rilevamento sistematico registra tra l'altro –primo interessante risultato su cui ritorneremo– numerosi casi di ripresa e riuso delle stesse immagini comparative non solo in testi diversi ma anche appartenenti a generi diversi, cioè profani e satirici da una parte, religiosi dall'altra, nei quali si manifesta ancora un aspetto di quella fenomenologia intertestuale, già in parte indagata, che circola entro la produzione in versi di Alfonso considerata *in toto*.

Essendo impensabile presentarne qui lo spoglio completo, procederemo analizzando il materiale raccolto, suddiviso e raggruppato secondo criteri a nostro parere economici e funzionali, per coglierne ed evidenziarne gli aspetti più caratterizzanti. E prima di tutto daremo una descrizione schematica –rimandando per l'esemplificazione a quella che presenteremo in seguito nel corso delle analisi– delle strutture sintattiche di questa figura nei testi in esame.

Il morfema che articola i due membri di cui essa si compone è, in misura assolutamente predominante, sia nel tipo nominale che in quello proposizionale, *come/o* per il cosiddetto comparativo di uguaglianza, *mais/mas* e *chus* per quello di maggioranza, *mēos* per quello di minoranza, sempre correlati questi ultimi con *que/ca*. La correlazione, non obbligata, per *come/o*, si appoggia prevalentemente su *assi*, *outrossi* e, in misura molto minore, su *tal/atal*, *tan/atan*, *tanto*. I tre tipi di morfemi (e i possibili sostituti; per *come/o*, voci di verbi di somiglianza –*semelhar*, *parecer semelhança de*–, o espressioni come *en guisa de*, *a semelha de*, *quanto*; per *mais/chus* e *mēos* i rispettivi aggettivi comparativi *maior mellor* e *peor*) possono essere rinforzati, per motivi espressivi o metrici, da avverbi come *ben*, *assi*, *mui*, *muito*. Ulteriori sfumature si ottengono nel comparativo di uguaglianza (che rappresenta la similitudine in senso proprio) facendo seguire al morfema *come* le preposizioni *de*, *per*, *con* nel tipo nominale; nel tipo più espanso, proposizioni relative (*come quem*, *come o que*, *come ome/moller que*=lat *ut*, *veluti qui*), temporali (*come quando*), ipotetiche (*come se*). La posizione reciproca di comparato e comparante è relativamente libera, ad eccezione di una restrizione (che vedremo) emposta dalla tendenza a collocare in rima l'elemento lessicale portante dell'analogia.

Passando ora all' esame delle occorrenze, un primo raggruppamento può essere costituito da quelle in cui è individuabile con sicurezza un elemento lessicale unico, o un breve sintagma, sul quale si scarica l'analogia e che coincide perciò con il comparante: ciò si verifica principalmente (ma non esclusivamente) per il tipo che la retorica antica definiva *per brevitatem* e per quello costituito da *exempla* (nomi propri paradigmatici). Questo gruppo può essere rappresentato da un elenco limitato ai soli comparanti, disposti in ordine alfabetico o seguiti dai numeri di referenza (in corsivo quelli in rima, asteriscati quelli che rimandano a testi di genere profano). Esso prescinde, come si vede, da criteri tradizionali di suddivisione, come ad es. quella basata sui diversi settori del cosiddetto 'mondo reale' cui le immagini possono essere riferite. E' altresì evidente che ne restano fuori esecuzioni più espanse (dette *per collationem*) della figura; inoltre la serie nutritissima del tipo in cui il valore del morfema modalizzatore è incerto tra modale e comparativo e che comporta esecuzioni anche e soprattutto brevi: le une e le altre saranno esaminate più avanti.

agua rosada 39,37, 128,55; alermã 7*,12; andoryã 54,63, 321,43; anguia 368,53; armyõ 26,31; babous 23*,13; balssamo 34,24; batel 371,46; billa 169,31; bois das ferradas 22*,15; botello 273,48; bren 277,13; caavryã 54,33; cabron 283,55, 21*,33 (cabrões); caçador 44,43; caldeira 119,41; camelos 7*,18; can 7*,10, 17,62, 64,68, 275,13, 275,26, 298,70, 372,13, 401,69, 404,76; canbray 279,22; canudos 46,68; carr'en pedregal 179,38; carvon 7*,4, 84,44, 85,45 (carvões), 199,30 (carvões), 146,79; castanna 173,24, 368,63; cavaleiro 28,57; cavalo 244,33; cendal 332,46; cerva 69,65; cõello 326,48; col 113,116, 419,142 (folla de col); cousa muda 376,33; cristal 165,58, 253,98, 292,64; dragon 189,12; drudaria 412,23; escarlata 182,48; especias d'Ultramar 34,27 (specias), 261,81; espiga 399,30; estadal 235,73; estrelas 262,7; estruz 5,176, 135,122; feira 43,73; figo 210,28, 321,42, 399,60 (figa), 181,42 (figos); flor 5,15, 121,46; fogo 91,31,163,19; formiga 399,20; frouxel 371,46; fumo 82,47,365,14; garvança 9,151; geada 23*,35; golpelho 273,53; grãa 69,48; grous 23*,12; ladron 84,39, 55,23 (ladroã); lanterna 134,65; leon 265,83, 55,58 (leõa); liro 24,56,128,55 (liros), 75, 95 (lilios), 419,137 (lis); luã 296,25; lumêira 192,91; maçaa 105,109; madeira 77,37, 329,43 (madeiro); manteiga 24*,23, 276,43; mel 4,50, 278,10; mercadeiro 10*,49; molheres prenhadas 22*,8, 306,30 (prenhada), 306,36 (moller preenne); molher virgen 306,42; monteyros 38,77; mora 75,154, 119,37, 346,13; mouros 348,28, 348,48; mostea 28*,16; mur 245,107, 265,72, 326,48; navalla 95,81; neve 23*,36, 69,48, 313,69,336,59; noz 5,148, 25,107 (nozes), 265,120, 419,152; onguento 34,24; ouro 358,27; ovella 69,57; palla 65,26, 95,46, 117,26, 132,16, 371,43 (pallas); pan 401,69; pano 193,51; pedra 179,23,329, 57; pera fole 276,42; perafuso 25*,27; perdiz 115,298, 146,112; pez 3,46, 5,126, 47,33, 58,31, 63,44, 74,47, 115,112, 146,78, 147,30, 186,63, 245,47, 298,65, 311,41, 313,28, 329,70, 404,87, 423,28; porcos 82,12; pran 236,32; rapaz 47,35, 82,44, 21*,21 (rapazes); rosas 75,95; rubi 235,98; sal 42,55, 121,48, 197,55, 235,68, 282,34; sison 7*,6; sol 85,24, 174,30, 262,7, 288,34, 296,25; tafur 5,103; teas 116,47, 338,36; terra dura 383, *refr.*; tições 85,49; touro 47,25; vermen... de sirgo 69,57; violetas 128,55.

Abel 4,105; Anania... Azari'e Misahel 4,84-86; Artur 419,132; Judas Macabeus 22,23; enperador Nero 142,52; Paris XXV*,13; Rey Don Sanch'en Portugal 185,82; Satanas 185,82; Tristam XXV*,15.

E' ovvio che ogni lemma di questo inventario richiederebbe di essere descritto con particolare precisione, ma dovremo limitarci a commentare solo alcuni aspetti più generali, dal punto di vista semantico, distributivo e funzionale, utilizzando soprattutto quanto emerge con particolare evidenza dal ripetersi delle stesse comparazioni, fenomeno che, come si può notare, è qui abbastanza diffuso. Tali osservazioni potranno poi essere estese anche ai casi a ricorrenza unica.

Dal punto di vista semantico si può rilevare che, se in un certo numero di comparanti più volte utilizzati viene discreto e attivato, ai fini dell'analogia, uno stesso sèma stereotipo (il colore nero o scuro per *carvon*, *mora*, *mourus*, *pez*, la mollezza per *manteiga*, la dolcezza per *mel*, la bianchezza per *neve*, etc.), in altri casi vengono assunti dallo stesso comparante sèmi diversi, ognuno dei quali dà origine a diverse comparazioni, in genere più vive e «originali». Qualche esempio: *andorÿa*: la muta delle penne, per l'accostamento con la trasformazione miracolosa (guarigione) di un monaco «que semellava que todo mudara / como muda penas a andorÿa» 54,63; lo stridio intenso e veloce, per connotare un discorso confuso e non meditato: «pero que falades muito / e toste com'andorÿna».

estruz: la bruttezza in 5,176 «vos'irmão a mãefesto, tan feo como estruz», la velocità in 135,122 «que corre mais que estruz».

madeira/-o: il caratteristico schioccare del legno secco per rappresentare l'effetto sonoro del distendersi dei nervi e delle membra di un paralitico miracolato: «cada un nembro per si mui de rig'[e]stalava, / ben come madeira mui seca de teito, / quando ss'estendia o nervio enco [l]eito» 77,37; la rigidità per la paralisi del moro ladro: «tan yrto se parou / ben come madeiro duro, que non se pode mover» 329,40.

can: la spregevolezza, genericamente e banalmente, in 17,62, 64,68, 298,70, 401,69, ma anche la villosità 7*,10, la mordacità rabbiosa 75,13 e 26, 372,13, il latrato ancora in 372,13, il modo di mangiare 404,76. E si vedano inoltre i casi di *leon*, *neve*, *perdriz*, etc.

All'opposto si situa un altro gruppo di comparanti (*billa*, *col*, *figo*, *formiga*, *garvança*, *noz*, *palla*, *pan*) a cui viene convenzionalmente negato un contenuto sèmico specifico (si tratta di un noto fenomeno ben presente nella *langue* letteraria medievale non soltanto iberica); il tratto comune, l'insignificante piccolezza, viene utilizzato in apprezzamenti comparativi per esprimere il minimo valore del comparato. (A questo tipo di sintagma comparativo –costante il legame con i verbi

costar, dar, dar por, preçar, valer, valer quanto— può essere giustamente contestata una debolissima rilevanza stilistica).

Quanto alla distribuzione nei diversi generi rappresentati nel *corpus*, è da precisare che, se è vero che essa copre sia il settore profano che quello mariano, soffre però di una restrizione concernente le liriche mariane, all'inverso di quanto avveniva per la metafora, praticamente assente nei *miragres*. L'esame di altri tipi di similitudine, come vedremo più avanti, confermerà questo dato fin da ora emergente. Particolarmente interessante il percorso di attraversamento intertestuale e 'intergenerico' compiuto da alcuni di questi comparanti (*cabron, can, carvon, manteiga, neve, rapaz*), manifestazioni rilevanti, perché marcate dalla figura, della 'memoria' di Alfonso poeta. La ripresa può presentarsi invariata (eccetto naturalmente il comparato) quanto a struttura sintattica e lessico contestuale, come per *rapaz* (l'alternanza morfologica sing. / pl. è dovuta a esigenze di rima, così come per *cabron / cabrões, carvon / cavrões*):

con infancões [s]iguazes	21*,21
mui peores ca rapazes	
dizendo: «Fuge, mao, / mui peor que rapaz	47,35
con vosso mal rey, mui peor que rapaz	82,44

oppure ulteriormente elaborata con mutamento del sèma comune (mediante sineddoche in «barvas dos cabrões»):

Vi coteifes e cochões	
con mui [mais] longos granhões	
que as barvas dos cabrões	21*,34
e braadou come cabron	283,55

Riusati con modalità diverse sono anche *can* (v. sopra), *carvon*, (v. sotto), *manteiga*, e *neve*.

Il breve elenco degli *exempla* mostra che la similitudine, in uno dei tipi più illustri, raggiunge anche il sottogenere della *cantiga d'amor*, notoriamente refrattario ad una vivace 'colorazione' retorica. Eccezionale dunque questa ricorrenza, come eccezionale il richiamo agli amanti esemplari che vi sono coinvolti, Paride e Tristano (il secondo è nominato soltanto un'altra volta, in Don Denis, XXXVI, 13, ed. Lang, Halle, 1894): «que nunca eu ssen cuydado / eu viverey, ca já Paris d'amor non foy tam coitado / nen Tristam», XXV*, 13-16. Introduciamo a questo punto qualche altra osservazione su questo ristretto repertorio di citazioni (in cui la figura è garantita dalla presenza di un morfema comparativo), segnalando ancora la tonalità ironica che connota il rapido

ricordo della vana «esperansa bretona» a proposito della scomparsa del corpo di Maria Vergine assunta in cielo («achar nona podedes quant'o Breton Artur» 419,132), e lo statuto speciale di quello, recente e storico, di re Sancho II di Portogallo (1209-1248). Esso è inserito in una 'intrusione d'autore' che spezza improvvisamente, a metà del verso e con forte contrasto di tono, l'esposizione del devoto e festevole (apparentemente) atteggiamento dei sudditi del re Alfonso (cioè lui stesso) durante il viaggio di ritorno dal famoso e sfortunato incontro con il papa a Beaucaire:

E pois entrou en Castela, veeron todos aly,
toda-las gentes da terra, que lle dizian assy:
«Sennor, tan bon dia vosco». Mais depois, creed'a my,
nunca assi foi vendudo Rey Don Sanch'en Portugal.

235, 55-59

Il comparato, a cui rimanda il morfema *assi*, resta come sospeso ed implicito (si tratta del re stesso tradito); *vender* è metaforico. Nel paragone si fissa un giudizio amaro e definitivo su una materia di bruciante attualità che Alfonso poeta incornicia in un *miragre* autobiografico.

Tornando all'insieme dei comparanti sopra elencati, dobbiamo rilevare che il tratto che ne accomuna la maggior parte riguarda la posizione occupata nel verso, che è di regola la rima, a prescindere dall'esecuzione più o meno ampia, nominale o proposizionale, della figura. Le strutture sintattiche della comparazione si dispongono di conseguenza, avanzando nei versi lunghi verso il secondo emistichio e avvalendosi di vari spostamenti o di piccole espansioni mediante l'uso di avverbi rafforzativi e, se necessario, di rigetti al verso seguente, in modo da riservare all'elemento lessicale più importante dell'analogia tale posizione privilegiata. Più spesso si arriva al congelamento di un tipo di struttura che si ripete invariata anche nel lessico (uso degli stessi verbi, ad esempio) e che acquista così un carattere formulare.

Il comparante *carvon* passa dalla poesia profana a quella mariana legato a un lessico fisso («negro», «tornar») e a una doppia serie di rime (-on, -ões), grazie alla variante morfologica sing. /pl.:

Non quer'eu donzella fea
e negra come *carvon*

7*,4

A dona tornou por esto mais negra que un *carvon*
e d'outros diabos, negros mui mais que *carvões*

84,44

85,45

e tornou-ll'o rosto negro muito mais que *carvões*

199,30

quando o oyu, mui mas ca *pez*
tornou negra nen que *carvon*

146,79

Nell'ultimo testo citato la comparazione è duplice (come non di rado accade: trascuriamo qui il fenomeno dell'accumulo di più comparanti per uno stesso comparato, così come quello della tendenza della figura a concentrarsi in alcuni testi), ed anche all'altro comparante è riservata la posizione di rima. Tale è del resto la collocazione di *pez* in sedici delle diciassette ricorrenze come comparante nel *corpus* alfonsino; nell'unico caso in cui ciò non si verifica (186,63), *pez* si trova comunque in posizione evidenziata al centro del verso e a chiusura di periodo:

ao demo mais ca <i>pez</i> negro do fog'infernal	3,46
tornou, con coita do mar e de fame, negra come <i>pez</i>	5,126
longu'e magr'e veloso e negro come <i>pez</i>	47,33
estreit'e fond'e mais negro ca <i>pez</i>	58,31
Demo foi chus negro ca <i>pez</i>	68,44
e viron o demo mais negro ca <i>pez</i>	74,47
tal coita por sa ovella que tornou tal come <i>pez</i>	147,30
outrossi o mouro, que era ben tan negro come <i>pez</i> . E as gentes alá	186,78
e o corpo con feridas ja chus negr'era ca <i>pez</i>	245,47
ao demo mao, negro chus ca <i>pez</i>	298,65
des i que o soterrassen ca tal era come <i>pez</i>	311,41
cona tormenta mui forte, negra ben come o <i>pez</i>	313,28
Aquel mouro que estava mui mais negro que o <i>pez</i>	329,70
nen que o demo mais negro ca <i>pez</i> pero mais foi u chus negros ca <i>pez</i> tornaron u por nos pres mort'en cruz	404,87 423,28

Si può notare qui, oltre il ritorno dello stesso lessico (comune anche alla similitudine con *carvon*, v. sopra), il gioco delle tattiche di spostamento e di espansione (l'articolo in 313,28 e in 329,70, ad es.); inoltre rileviamo nella costella-

zione di rime che circonda *pez* in tutti questi casi la presenza costante di forme come «fez», «prez», «vez».

L'importanza del rapporto con lo schema rimico (ma soltanto con l'aiuto di un rimario ne potremmo verificare l'orientamento) è dimostrato dal fatto che in base ad esso si decide talvolta quale elemento lessicale sia il principale portatore della comparazione. Ad esempio, *agua* e *sal* sono costantemente legati in una struttura comparativa in cui *agua* è soggetto e *sal* il complemento oggetto, ma che su quest'ultimo, a prescindere dalla sua funzione logica, cade il peso dell'analogia, è indicato dalla sua collocazione in rima (*-al*, rima facile contro una possibile ma improbabile *-agua*). La prova si ha nell'unica ricorrenza di tipo nominale di questa similitudine, dove l'immagine si riduce notevolmente per la scomparsa del soggetto *agua*, dato come implicito:

-assi lho desfez da mente como desfaz <i>agua sal</i>	42,55
que assi nos desfaria ben com'agua o <i>sal</i>	121,48
matou, e desfez seu feito como a <i>agua o sal</i>	197,55
ca Deus desfez o seu feito, com'agua desfaz o <i>sal</i>	235,68
que todo fora desfeito, quando cay, come <i>sal</i>	282,34

Analogo privilegio di rima viene richiesto dal principale lessema comparante, sia esso aggettivo, sostantivo o voce verbale, in un tipo di paragone molto frequente e caratteristico della scrittura poetica alfonsina, che non è stato incluso nel repertorio fin qui commentato. In questo tipo appare incerto il valore e il senso preciso da dare al morfema «come», oscillante tra modale (= it. 'da') e propriamente comparativo. Esso viene usato per connotare una qualità o un comportamento umano: nel comparante si rappresenta una classe, una categoria umana tipica a cui il comparato, cioè l'atteggiamento del personaggio in questione, viene riportato (si pensi ai danteschi «come bruti», «com'uom lasso», «come persona franca», «come l'uom ch'assonna», «come colui che brama»,¹⁷ etc.). Non è certo il caso di fornirne il repertorio; ne descriviamo la struttura corredata da una parca esemplificazione.

Tipo nominale: *come* /o + agg.; *come/o* + sost. seguito o meno da attributo o espressione attributiva. Esempi: «come *fol*» 5,110 e *passim*, «come *sisudo*» 28,109, «come *vil*» 5,154 e *passim*, «come *vil lixosa*» 208,6, «come *perdidosos*» 171,43, etc.; «come *sabedor*» 162,46, «come *traedor*» 41,20, «come *traedor vil*» 4,68, «com'om'escarmentado» 88,100, «com'ome de bon sen» 5,21, «come *moller sandia*» 201,23, etc.

Tipo proposizionale: *come / o* + proposiz. relativa retta da pronome o da sost. (*ome / moller*). Esempi: «come quen sonna» 7,43, «comò quen s'aparta» 65,135, «como quen sè mal conorta» 354,36, «como a quen despraz / de lle morrer sa filla» 122,33; «come ome que sse dol / chorand'e non riindo» 115,316-17, «come ome que sse sente / De grand'erro que á feito» 174,15-17 (*enjambement* interstrofico), «como ome que s'obrida / e que non é en seu siso» 336,29-30, etc. Molto raramente un verbo vicario segue il morfema comparativo, ad es. «assi como faz moller mui pecadriz» 298,50.

E' evidente che anche in tutti questi casi il *focus* del rapporto analogico che si è inteso instaurare è racchiuso nel termine in rima, quale che ne sia la categoria grammaticale.

Nei due grandi complessi di comparazioni sin qui analizzati risulta comunque che il poeta intende dare alla figura non solo una funzione ornamentale, ma anche ritmica e rimica. Costante anche il legame con costellazioni pressoché fisse di rime riprese *in toto* (magari con variazioni nell'ordine di successione) nelle diverse unità testuali: il comparante vi si trova come intarsiato, ma per stabilire se ne sia il *mot fort* è necessario un sistematico confronto sulla base di quel rimario che, in particolare per le *Cantigas de Santa Maria*, non è, purtroppo, ancora disponibile.

La similitudine alfonsina non si esaurisce, com'è ovvio, con quanto abbiamo detto finora, neppure casisticamente. Essa presenta anche realizzazioni più sviluppate e più libere da quel *caractère cliché* che abbiamo rilevato; e soprattutto può essere riguardata anche da altri punti di vista e sotto altri aspetti.

Nella retorica classica questa figura era collocata tra quelle amplificative da usarsi nella *descriptio*: tale ruolo è qui recuperato ampiamente, ma non tanto a fini ornamentali quanto per una calibratura precisa e delicata di situazioni, comportamenti e sentimenti, ottenuta anche grazie ad una duttile messa a punto del morfema comparativo che ne gradua e ne modula l'introduzione. Sarebbe ingiusto non darne qualche esempio, cominciando dai più semplici.

Rumori e grida all'esterno: «oyu como de peleja ou de gran perfia / grandes vozes e braados fortes e agudos» 119, 23-24; miracoloso salvataggio in mare: «log'entre mi e as aguas pos com'en guisa de pano / branco, que me guardou senpre per que non recebi dano» 193, 51-52; il volo di una colomba: «hua poomba entrou / branca en aquela nave, com'a neve sol caer» 313, 68-69; pioggia d'inverno: «e choveu tan muito como no mayor / Inverno do mundo chove, com'oý» (*enjambement* interstrofico) 307,23, e temporale imminente: «trouve gran vento como quando faz / mui grandes torvões e que quer chover» 74,32-33.

La grazia regale ai prigionieri in catene: «soltó a Virgen santa como soltan de cadeas / os reys aos seus presos, que non sejan justicados» 357,23-24; amor di madre per il figlio di salute cagionevole:

Hũa moller ouv'un fillo que mui mais ca si amava,
boño dũus doz'anos, e sempre ss'en el catava
en com'era fremosyo, e mil vezes lo beijava
como madr'a fillo beija con que mui'tafan padece,
[refr.]
E faagava-o tanto quanto faagar podia.

331, 14-19

e la divina «drudaria» per la Vergine:

Mas aquesta Virgen amou Deus atanto
que a enpreñnou do Espirito Santo,
sen prender end'ela dano nen espanto;

400, 20-23

e ben semelha de Deus tal drudaria.

401, 20-23

Gesti, momenti, atteggiamenti colti e fermati nella figura: «e deu-lle tal dũa acha, que ben atro enos dentes / o fendeu bẽes assi, ben como quen lenna fende» 6, 44-45; «que o touro en terra caeu / e todo-los quatro pees tendeu / assi como sse quisesse morrer» 144, 54; «Outrossi a mao destra cona fouce apertada / foi, assi como se fosse con fort' engrud'engrudadada» 289,220-21; «que cegou d'ambo-los ollos, e foron-sse-ll'apertando / como se fossen apresos con visco ou con betume» 338, 22-231; e cf. supra 77,37.

Pavidità e fuga cieca (similitudine *a contrario*): «mais tal non foi come o que serra / sa port'e s'asconde dentro nos ranções» 145, 21-22 (e cf. 252, 13-15); tracotanza (si noti l'accurato bilanciamento dei due membri della comparazione: «E com'è om'atrevido de pensar nen comedir / de furtar ren do da Virgen, ... tam é como quem conspir / quer suso contra o ceo, e vai-lle na faz caer» 329, 5-8.

Analoghe qualità di efficacia icastica nelle rustiche immagini (di cui si notino anche le corrispondenze di struttura: morfema comparativo in forma verbale, *semelhan*, e proposizione ipotetica introdotta da *come se*) impiegate, in serie cumulativa; per ironizzare sui seguaci della nuova moda delle «sayas encordadas» nella satira 22: «coñas pontas dos mantos trastornadas, / en que semelhan os bois das ferradas, / quando as moscas los võe coitar» 14-16; «as mangas mui curtas e esfraldadas, / ben come se adubassen queijadas ou se quisessem tortas amassar» 20-22.

I dati emersi da questa prima *recensio* delle figure analogiche (in senso strettamente retorico) e delle loro modalità d'uso nella poesia alfonsina, devono ora essere commentati e interpretati in rapporto alle caratteristiche stilistiche più generali, da tempo accertate, cui si accennava all'inizio. Il risultato più sicuro ed appariscente sta senza dubbio nella chiara preminenza della similitudine sulla metafora, sia per frequenza sia per uniformità (relativa) di distribuzione.

Quanto alla depressione della metafora, quasi del tutto esclusa dalla poesia

narrativa mariana, appare ancora valida, anzi confermata, la spiegazione già avanzata che la riporta alla posizione 'conservatrice' assunta da Alfonso nei confronti della *res* miracolistica. Ogni evento miracoloso è già in sé simbolo, figura del divino nell'umano, e brilla perciò di luce propria: ad esso è sufficiente il puro resoconto in una cornice di canto e di lode, di cui il fruitore dovrebbe saper cogliere il senso metaforico globale. L'ipotesi di una opzione stilistica cosciente e voluta ci pare dimostrata per contrasto dall'opposto comportamento del poeta nella lirica satirica, dove si registra un impiego relativamente alto –anche tenendo conto del tributo pagato alle convenzioni espressive del genere– della metafora, con esiti talvolta ragguardevoli.

Quanto alla decisa preferenza dimostrata nei riguardi della figura più aperta ed esplicita del rapporto analogico, riteniamo proponibile un'interpretazione che si basa sulla sua specificità strutturale.

La configurazione sintattica bilanciata e 'orizzontale' che stabilisce l'equivalenza o il confronto tra i suoi due membri, il comparato e il comparante, ne favorisce la proiezione dall'asse paradigmatico a quello sintagmatico. A questo punto entra anch'essa nel gioco lineare della scrittura, come 'pezzo' marcato da evidenziare nelle simmetrie del discorso versificato. Si può notare infatti che il periodo alfonsino si avvale spesso di strutture correlative di vario tipo (caratteristiche anche, come è noto, della prosa delle opere sue o da lui rivedute) non necessariamente legate all'inserzione di un'immagine. Il fenomeno è, potremo dire, capillare, ma acquista particolare nitidezza in alcune poesie profane che potrebbero essere classificate neisotto generi dell'*enueg* e del *plazer* (di ascendenza provenzale, naturalmente).

Se nella satira 7 contro la «donzela fea», un *enueg* in cui tema, strofe e *refram* iniziano con il tipico stilema *Non quer'eu*, l'asserzione in esso contenuta viene precisata per ben cinque volte in altrettante comparazioni (v. primo elenco), nel *plazer* 20 l'accostamento avviene tra coppie di *desiderata* che, per quanto ironicamente connotati, possono essere ben reali. Ognuna delle quattro strofette di due versi pone in rigoroso parallelo, ribadito dagli avverbi correlativi *come / assi*, *assi come / assi*, i piaceri della mensa e i piaceri procurati da cerimonie liturgiche pasquali ben celebrate:

Com'eu en dia de Páscoa quera ben comer,
assi quera bõo son [e] ligeiro de dizer
pera meestre Joan.

Assi com'eu quera comer [i] de bõo salmon,
assi quera ao Avangelio mui pequena paixon (etc.)

La già citata *cantiga* 10 *Non me posso pagar tanto* instaura subito, con *tanto* nella

prima rima, una correlazione che si scarica su *come* («dun bon galeon», etc.) al v. 8: su tale bilanciamento si regge il discorso dell'intera prima strofa (13 versi). Analogamente nelle altre tre si ha uno snodo intorno alla metà sulle particelle avversative *mais*, *ante* (rispettivamente vv. 21, 34 e 48): in tutte nella prima parte si asserisce qualcosa di spiacevole, nella seconda il desiderio o il sogno. E non ha forse una struttura di questo tipo anche la famosa, ironica accusa di Alfonso contro Pero da Ponte «Vos non trobades come proençal, / mais comé Bernaldo de Bonaval» 17, 13-14?

Se poi vogliamo verificarne la diffusione nei testi mariani, non dobbiamo che fermarci sulla soglia, per dir così, dei *miragres*, perché il tema stesso di ognuno di questi è enunciato, nella maggioranza dei casi, in forma di equazioni sostenute dai soliti appoggi: *assi / como*, *come / outrossi*, *como / mayor*, *atan / como*, etc. Qualche esempio scelto a caso:

Assi como Jesu Cristo, estando ena cruz, salvou
un ladron, assi sa Madre outro de morte livrou. 13

Como somos per consello do demo perdudos,
assi somos pelo da Virgen tost'acorrudos. 119

Atan gran poder o fogo non á per ren queimar,
como a Santa Maria, quando quer, de o matar. 332

E cf. ancora 23, 49, 53, 164, 166, 174, 194, 197, 199, 214, 226, 235, 247, 278, 297, 335, 341, 346, 357, 368, 369, 391, per citare soltanto il tipo più prossimo a quello comparativo. Soltanto la misura e le rime distinguono questi distici da un ben bilanciato periodo prosastico.

Tra le figure analogiche la similitudine è senza dubbio quella che risponde a questi preferiti modelli sintattici: oltre alle classiche proprietà di artificio ornamentale, una sorta di armonizzazione strutturale con quelli potrebbe aver motivato il suo largo impiego nella scrittura poetica alfonsina. La retorica, secondo Alfonso, «enforma la obra necia e entállala e compónela de entalladuras e de fermosuras de muchas guisas» (*General Estoria*, II, 1, p. 58a):¹⁸ l'arte sta non solo nella scelta, ma anche nell'intarsio, delle pietre preziose.

Notas

1. Nell'esauriente e bene articolata introduzione alla recente antologia *A lírica galego-portuguesa*, Apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para análise literária de Elsa Gonçalves, Critérios de transcrição, nota linguística e glossário de Maria Ana Ramos, Lisboa 1984, p. 71.

2. Ci limitiamo a rimandare, per questi aspetti, a Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese in Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, t.1, fasc.6, Heidelberg 1980 (*Partie documentaire, ibidem*, fasc.8, Heidelberg 1983), e alla bibliografia alfonsina procurata da Joseph Snow, *The poetry of Alfonso X, el Sabio*, London 1977. Avvertiamo una volta per tutte che faremo riferimento alle seguenti edizioni (da cui saranno tratte le citazioni): *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica... por José Joaquín Nunes, Coimbra 1932; *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª ed. revista e acrescentada, pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, Vigo 1970; Alfonso X, o Sabio, *Cantigas de Santa Maria* editadas por Walter Mettmann, 4 voll., Coimbra 1959-1972.

3. Valeria Bertolucci, *Contributo allo studio della letteratura miracolistica*, in *Miscellanea di studi ispanici* n.6, Firenze, 1963, p. 55 sgg.

4. Si veda il mio saggio «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca», *Studi mediolatini e volgari*, XXX (1984), in particolare pp. 91-116.

5. Sull'opportunità (e la possibilità) di prendere in considerazione solidalmente, almeno a certi livelli di ricerca, la poesia alfonsina, nonostante la fortissima diversificazione dei generi in essa rappresentati, ho già detto nel saggio «Alcuni sondaggi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta», in *Estudios alfonsines*. Lexicografia, lirica, estetica y política de Alfonso el Sabio, Granada 1985, pp. 91-117. Resta anche qui sospeso per ora il problema di un'eventuale collaborazione di altri poeti al canzoniere mariano alfonsino.

6. Per tali presupposti, ormai assodati, della poetica medievale, cf. almeno Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale, Brugge 1960, pp. 137-39. Nella presente analisi si prescindere da considerazioni e valutazioni di questo tipo, così come da rimandi interni al corpus poetico galego-portoghese ed esterni, alla tradizione lirica provenzale e francese (dove potremmo reperire facilmente molte coincidenze nelle singole immagini metaforiche e comparative, utilizzando ad esempio il repertorio di Werner Ziltener, *Repertorium der Gleichnisse und bildhaften Vergleiche der okzitanischen und der französischen Versliteratur des Mittelalters*, Heft 1, Bern 1972, Heft 2, Bern 1983).

7. Come il più noto e discusso: *Rhétorique générale*, par le groupe µ (Jean Dubois et alii), Paris, 1970. Per altri importanti contributi rimando alla bibliografia esauriente sull'argomento reperibile in François Moreau, *L'image littéraire*. Position du problème, Paris, 1982, sottolineando le osservazioni pertinenti di Gérard Genette per un recupero dell'autonomia della similitudine, sacrificata sull'altare della metafora negli attuali approcci alla retorica, in *La rhétorique restreinte* in *Communications*, 16 (1970), pp. 158-71 (e poi in *Figures III*, Paris, 1972, pp. 21-40). Da tener presente inoltre l'ampia trattazione di Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, 1975.

8. Moreau, cit. p.16.

9. Stephen Ullmann, *Langue et Littérature*, Paris, 1961, p.46, citato in Moreau, p. 19-20.

10. In particolare da Michel le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, 1973, p. 63: cf. Moreau, cit. pp. 25-28.

11. Joaquín Artilles, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid 1964, pp. 124-142.

12. Sulla scorta, ovviamente, delle note e delle proposte interpretative che ne sono state date: in primo luogo quindi nell'ediz. Lapa che riferisce anche sulle precedenti, inoltre Tavani, *La poesia lirica* cit. II, I/6, pp. 110-28.

13. Interessante il confronto con la descrizione datane nel *Setenario*, una delle opere in prosa in cui è più sicuro e vivace l'intervento personale di Alfonso: «Escorpion pusieron nombre los antigos al octavo signo, al que dezimos en esta tierra alacrán. E es de dos colores: el uno, de color de tierra; e el otro, negro. Mas el de color de tierra es más natural que otro. [...] que ha dos manos con que toma; que ha muchos pies; que ha siete nudos en la cola; que ha en ssomo de la cola aguión ffecho commo vnna de ave; que aquel a quien ffiere con aquella vnna ssufre grant dolor» (ed. K. H. Vanderford, Buenos Aires, 1945, rist. Barcelona 1984, p. 103). E cf. anche altre ricorrenze di questo animale zodiacale nelle varie opere alfonsine, citate in Herbert H. Van Scoy, *A Dictionary of Old Spanish Terms Defined in the Works of Alfonso X*, edited by I. A. Corfis, Madison, 1986, p. 3 e 42. Sulla metafora e su questo testo si veda anche il saggio già cit. *Alcuni sondaggi*, pp. 99-100.

14. Walter Mettmann, *Zum Stil der «Cantigas de Santa Maria» (I)*, in *Festschrift Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1979, pp. 303-13 (e (II) in *Romanica europaea et americana*. Festschrift für Harri Meier, Bonn 1980, pp. 379-85).

15. Su questa ripresa dal poeta francese si veda in particolare Jacques Chailley, *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, 1959, pp. 44-46.

16. Si tratta ancora una volta di una ripresa con variazioni di immagini di origine orientale già tradizionali nella letteratura colta e popolare europea, come dimostra, per la seconda, l'ampio rilevamento di I. Linn, *If All the Sky were Parchment*, in *PMLA*, LIII (1938); che non registra paraltro la sua presenza nel finale del *Libro de los engaños* (ma v. María Jesús Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, 1979, P. 25), dove è assunto per illustrare

«las maldades de las mugeres». La ripresa alfonsina si può configurare proprio come antitetica a questa, in quanto illustra al contrario «os bñes de Maria», sulla linea della polemica tra *las outras*, le non affidabili donne terrene, e la donna celeste, Maria, che percorre il canzoniere mariano.

17. Cf. Christoph Schwarze, *Untersuchungen zum syntaktischen Stil der italienischen Dichtungssprache bei Dante*, Berlin-Zürich 1970, p. 346 sgg., con bibliografia.

18. Definizione opportunamente richiamata e citata da Francisco Rico, *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*, Barcelona, 1972, p. 151.