

virginis insolitae sermo novus errat in ore

Pseudo-Virgilio, *Ciris*, 357

*tu dicevi a me, bella, in parvenza
lo giorno ch'eo da voi mi dipartivi:
«Se vai, amore, me lasci in tormento;
io n'averò pensiero e cordoglienza
e disïo sol di venire a tevi [...]»*

Giacomo da Lentini, *Membrando l'amoroso dipartire*, 13-17

Premessa

La scoperta delle *ḥarġāt* mozarabiche ha costituito un passaggio decisivo nella ricostruzione della tradizione letteraria dell'area romanza nonostante questi testi restino materia difficilmente accessibile ai romanisti, i quali sono ostacolati dalla necessità di lavorare direttamente su manoscritti arabi ed ebraici. Lo stesso volgare mozarabico resta difficilmente analizzabile data la circostanza per cui le *ḥarġāt* costituirebbero una delle poche testimonianze di questa variante ibero-romanza. Ragionare, quindi, con un approccio volto da un lato alla ricostruzione della nascita e alla comprensione del ruolo svolto da queste composizioni, e dall'altro all'analisi tematica e stilistica, unico criterio utilizzabile per la ricostruzione di lezioni accettabili per i testi traditi, rappresenta il primo passo per avvicinare i problemi più generali relativi alla possibile esistenza di una lirica romanza antecedente quella trovatoresca o le peculiarità del volgare mozarabico. Sarà utile, quindi, seguire un percorso che, contestualizzando per grandi linee l'oggetto di studio (cap.1), ne analizzi la trattazione e le interpretazioni fornite dagli autori che più hanno approfondito l'argomento (cap.2) e proponga brevi esempi dei problemi che l'edizione di questi testi presenta tutt'oggi (cap.3).

1. MUWAŠŠAĤĀT E ĤARĠĀT

Le *ĥarġāt* sono porzioni di testo di dimensioni variabili collocate alla fine di composizioni poetiche realizzate tra i sec. IX e XIV, sia in arabo che in ebraico, in Al-Andalus: le *muwaššahāt*. Il significato arabo della parola *ĥarġa*, (letteralmente “uscita”) ne spiega la posizione in chiusura di testo e costituisce un buon punto di partenza per interpretarne la funzione.

Da un punto di vista cronologico, non si hanno dati certi riguardo la nascita della *muwaššaha*, anche se generalmente, grazie alla testimonianza dello scrittore arabo-ispanico Ibn Bassam di Santarem¹, essa è collocata intorno alla fine del sec. IX per opera del poeta Muḥammad ibn Maḥmud, originario di Cabra, nei pressi di Cordoba. La collocazione geografica di questa invenzione va, quindi, riportata ad Al-Andalus, ossia a quella parte della penisola iberica passata sotto il controllo politico e culturale degli arabi già dagli inizi del sec. VIII, mentre il nome, tipicamente arabo, sembra derivato dalla *wisāh* (“cintura di stoffa o cuoio con inserzioni di pietre preziose”) rimandando direttamente all’aspetto esteriore della nuova forma poetica².

L’aspetto più innovativo della *muwaššaha* consiste nell’adozione della struttura strofica, fino a quel momento sconosciuta alla poesia araba, come risultato della divisione in segmenti di un poema monorimo³ (la *qaṣīda* che si suppone gli arabi abbiano portato con sé dall’Oriente). Nella sua forma più diffusa, la *muwaššaha* appare composta da un preludio (chiamato *maṭla’* - che può anche mancare dando luogo ad una *muwaššaha* “calva”), e da un numero variabile di strofe a loro volta suddivise in una prima sezione (*ġuṣn*) comprendente i versi, di solito tre, con rima indipendente, ed una seconda (*simṭ*) che riprende la rima del preludio, dando complessivamente luogo ad una

¹ Cfr. Minervini 2003

² *Ibidem*

³ Cfr. Corriente 1997

struttura schematizzabile con: (aa) bbbaa cccaa dddaa eeeaa fffaa. La seconda sezione dell'ultima strofa costituisce la *ḥarġa*.

Nonostante la *muwaššaha*, da un punto di vista strettamente tematico, non presenti differenze rispetto alla restante poesia orientale⁴, ne mostra di radicali relativamente allo stile. L'innovazione maggiore è da riscontrare nel segmento conclusivo, ossia nella *ḥarġa* e nella lingua in cui si presenta. Essa può apparire composta nella variante araba colloquiale andalusa (forma dialettale a cui dobbiamo fare riferimento per la maggior parte dei testi), o in quella cosiddetta "mozarabica", ossia la lingua prodotta dalla naturale evoluzione del latino nei territori centro-meridionali della penisola iberica, il cui nome fa riferimento al termine con cui storicamente è stata indicata la popolazione cristiana che mantenne la propria religione sotto il dominio islamico. Va precisato che anche quando si parla di *ḥarġāt* "mozarabiche" (che da ora chiameremo più generalmente "romanze"), si fa riferimento a testi nei quali la presenza esclusiva della lingua romanzo-andalusa è fenomeno rarissimo e che, quindi, nella maggior parte dei casi vedono la compresenza dell'elemento romanzo e di quello arabo, con la prevalenza più o meno netta del primo sul secondo⁵.

Le *ḥarġāt* si presentano come citazioni riportate dall'autore della *muwaššaha* e sono, per questo, frequentemente introdotte da un *verbum dicendi*. I brevi testi si strutturano come un discorso in prima persona, generalmente attribuito ad una figura femminile (il più delle volte umana, anche se non mancano casi in cui a parlare siano animali o enti inanimati)⁶, la cui funzione è essenzialmente quella di confermare esemplarmente i concetti espressi dal poeta. Si tratta di brevissime espressioni, dense di significato, all'interno delle quali trovano spazio, in una dimensione di discorso diretto che prevede frequentemente un destinatario – a volte esplicitato nei versi, la felicità

⁴ *Ibidem*

⁵ Per le percentuali concernenti la presenza dell'elemento romanzo e di quello arabo all'interno delle *ḥarġāt* sia della serie araba sia di quella ebraica, cfr. Corriente, 1997.

⁶ *Ibidem*

che riempie l'attesa dell'incontro, la gioia che ne consegue, o ancora il lamento per la separazione e il più tipico dolore per l'assenza dell'amato. Il contesto è quello urbano di Al-Andalus, caratterizzato quindi dal punto di vista sociale e fisico come un luogo dove i comportamenti sono strettamente codificati e gli spostamenti limitati⁷ (non è un caso che, spesso, alle fanciulle a cui le *ḥarġāt* sono messe in bocca siano presenti impedimenti espliciti al libero movimento, rappresentati dalla figura del guardiano). Guardando più in generale alla *muwaššaha*, appare quindi evidente come, parallelamente alla funzione di esempio confermativo, "interna" al testo, la *ḥarġa* svolga un ruolo di contrappunto stilistico, ossia di elemento che diventa volutamente dissonante con il contesto grazie ad un cambiamento del registro linguistico e della voce lirica che lo utilizza configurandosi letteralmente come "uscita" - reale e metaforica - dalla *muwaššaha*. Oggetto della nostra attenzione saranno dunque le *ḥarġāt* con testo romanzo e le diverse ipotesi formulate relativamente alla loro origine e al loro ruolo all'interno della storia letteraria dell'occidente medievale.

Un'ultima considerazione preliminare riguarda l'attuale *corpus* di cui siamo in possesso. Si conoscono, infatti, circa sessanta *ḥarġāt* con testo romanzo composte tra ante 1042 e 1349, la maggior parte delle quali è presente all'interno di *muwaššahat* arabe. Più precisamente va aggiunto che soltanto tre (due appartenenti alla serie araba, una a quella ebraica) presentano un testo interamente romanzo, mentre per le altre vale l'alternanza in percentuali diverse.

⁷ Cfr. Meneghetti 1997

2. STORIA CRITICA DELLE *ḤARGĀT* ROMANZE

2.1 La scoperta e le prime classificazioni

La decifrazione delle prime *ḥargāt* romanze si deve al semitista Samuel Miklos Stern, il quale nel 1948 pubblica, sul numero 13 della rivista «Al-Andalus»⁸, una ventina di *ḥargāt* contenute in altrettante *muwaššahāt* ebraiche. La pubblicazione di Stern, nonostante non rappresenti una “scoperta” – infatti ci è noto come già nel 1894 il filologo Marcelino Menéndez y Pelayo avesse notato, all’interno di alcune composizioni appartenenti al poeta ebraico Yehūdā Halevī (Giuda il Levita) attivo a cavallo tra XI e XII secolo, alcuni termini inequivocabilmente appartenenti ad un dialetto iberoromanzo⁹, provando a tradurli senza successo¹⁰ - si manifesta immediatamente come primo tentativo di sistemazione della materia e viene a configurarsi come la scoperta in grado di confermare quanto già affermato da diversi filologi spagnoli, riguardo l’esistenza di una primitiva lirica spagnola, ossia di una tradizione poetica che precedesse le prime manifestazioni conosciute.

Già dalla fine dell’Ottocento, infatti, sull’onda emotiva romantica che spingeva a trovare le radici culturali nel genio nazionale e a identificare la vera poesia in quella prodotta dalla spontaneità della «collettività anonima»¹¹, filologi come Gaston Paris o Alfred Jeanroy avevano postulato l’esistenza di una lirica neolatina che precedesse le prime testimonianze della poesia trobadorica, risalenti al XII secolo, partendo dai molti ritornelli (*refrains*) contenuti in romanzi e raccolte liriche posteriori al 1200, e dalle cosiddette *canzoni di tela* (nome che deriva da una tradizione secondo la quale dovevano

⁸ Stern 1948

⁹ Cfr. Roncaglia 1953

¹⁰ Cfr. Stern 1953

¹¹ Cfr. Roncaglia 1973

essere cantate dalle donne al telaio). Questa tradizione poetica nata e vissuta a livello popolare, avrebbe avuto le proprie origini nelle canzoni di danza eseguite durante le feste di primavera, per conquistare, soltanto in un secondo momento, la dimensione scritta. Se da un lato le tracce riscontrabili nella tradizione poetica nota ai più potevano essere interpretate, da questo punto di vista, come affioramenti comuni di questa supposta lirica popolare primitiva; dall'altro, Jeanroy sottolineava come non si trattasse di affioramento comune, bensì di diffusione a partire da un centro ben definito: la lirica francese arcaica, all'interno della quale questa tradizione avrebbe trovato spazio e, a partire dalla quale, sarebbe poi passata alla lirica italiana, iberica e germanica. Caratteristica non secondaria di questa tradizione poetica sarebbe stata la centralità del monologo femminile, elemento che, come si è visto, è tra i più evidenti delle *ħarġāt* romanze. Su queste basi e sempre sotto l'influenza del clima romantico, Ramón Menéndez Pidal, nel 1919¹², aveva messo a punto una teoria fondata sulla presenza di elementi comuni in momenti diversi della tradizione poetica spagnola. Confrontando alcune *cantigas de amigo* galego-portoghesi con certe composizioni meliche castigliane, risalenti ad un periodo compreso tra Quattro e Cinquecento, aveva notato infatti una concordanza di soggetti e situazioni nella comune presenza di una protagonista femminile e nell'identico riproporsi della situazione topica che la vede lamentarsi per le pene inflitte dall'amore e dalla lontananza dell'amato. Menéndez Pidal si convinse, quindi, che le due diverse tradizioni non potessero essere altro che manifestazioni, distanziate nel tempo, di una stessa lirica tradizionale. Una lirica che giustifica la sua durata nel tempo grazie al ruolo svolto dalla collettività, la quale ne annulla l'autore facendosene tramite e depositandola in una sorta di fondo comune a cui ognuno può attingere in ogni epoca¹³.

Con questi presupposti, risulta evidente come la scoperta, e soprattutto la decifrazione, delle *ħarġāt* operata da Stern potesse apparire come la prova

¹² Cfr. Menéndez Pidal 1919

¹³ Cfr. García Gomez 1961

dell'esistenza di quanto prima era soltanto supposto; le *ḥarġāt* erano, infatti, non soltanto cronologicamente precedenti qualsiasi attestazione lirica romanza, ma ruotavano attorno a quei monologhi femminili che sia i filologi francesi che il Menéndez Pidal avevano identificato come elemento comune della lirica tradizionale.

Tralasciando per un attimo questa teoria, è necessario, però, sottolineare come il dibattito intorno alle origini delle *ḥarġāt* chiami forzatamente in causa anche le *muwaššahat* se si dà per assunto che, come riferisce Ibn Bassam a proposito del presunto inventore del genere, «il suo procedimento di composizione consisteva nel prendere frasi arabe colloquiali e non arabe, che chiamava *markaz* 'base', e costruire su di esse le *muwaššahat*»¹⁴. L'autore del *Kitāb al-Daḥīra*, mette in luce un passaggio fondamentale, evidenziando il modo in cui la *ḥarġa* sia il centro della *muwaššaha* e come la nascita di quest'ultima sia inscindibile da quella della prima. Focalizzare l'attenzione su questo concetto non è di secondaria importanza, dato che gran parte della discussione critica relativa alla natura e alla storia delle *ḥarġāt* romanze vi è tornata costantemente. Per molti filologi che hanno affrontato la questione, affermare l'appartenenza delle *ḥarġāt* al filone della "lirica spagnola tradizionale" significava affermare, al contempo, l'origine romanza della *muwaššaha* e dei suoi schemi metrici; esattamente come, per chi sosteneva una diversa ipotesi, riconoscerne esclusivamente il prodotto dell'elaborazione culturale arabo-andalusa significava negare, contro l'evidenza, qualsiasi collegamento con forme simili in generi di differente provenienza.

Non è un caso, quindi, che lo stesso Stern si presenti fin dall'inizio diffidente dal prendere una posizione chiara al riguardo. Se infatti nel 1948, seguendo apparentemente Menéndez Pidal, egli scrive:

Toutes ces particularités curieuses (de la *kharja*) s'expliquent par l'hypothèse de l'origine populaire: il semble qu'à l'origine les vers de la *kharja* aient été

¹⁴ Cfr. Minervini 2003

empruntés à des poésies romanes – la circonstance que c’est d’ordinaire une jeune fille se plaignant de l’absence de son ami qui parle dans la *kharja*, fait penser que ces poésies populaires aient été du type des *cantigas de amigo* – et qu’elles aient formé la base métrique et musicale sur laquelle le *muwashshah* fut bâti.¹⁵

nel 1953, quando già i contributi filologici di autori del calibro di Alonso, Cantera e Roncaglia erano venuti alla luce, unitamente alla scoperta di nuove *ḥarġāt*, questa volta provenienti da *muwaššahat* arabe, Stern ammetterà con maggiore cautela che:

Il doit toujours être rappelé que l’existence d’une poésie traditionnelle n’est pas un fait, mais une hypothèse.¹⁶

Appare quindi evidente, come già dalla prima pubblicazione del 1948, il lavoro di Stern sia orientato non soltanto a fornire una traslitterazione ed una traduzione dei testi, ma in maniera più ampia un primo contributo allo studio dell’argomento. Le *ḥarġāt* sono, infatti, accompagnate da un commento che le inserisce nel loro contesto, e ne spiega fatti linguistici, struttura e funzione stilistica.¹⁷ Un contributo di valore incontestabile che, però, verrà presto superato dalla scoperta di nuove *ḥarġāt*.

Nel 1952 Emilio García Gomez pubblica altre ventiquattro *ḥarġāt*, provenienti da *muwaššahat* arabe¹⁸. La scoperta di testi del genere al di fuori della poesia ebraica, benché non desti particolare sorpresa data la stretta interazione culturale e la forte penetrazione della comunità ebraica all’interno della società e della cultura arabo-andaluse, ci dice molto del fervido clima culturale e dall’interesse con il quale la scoperta delle *ḥarġāt* era stata accolta dai filologi. Dopo la prima pubblicazione di Stern si assiste, infatti, ad una

¹⁵ Cfr. Stern 1948 [presso Stern 1953]

¹⁶ Cfr. Stern 1953

¹⁷ Cfr. Stern 1953

¹⁸ Cfr. García Gomez 1952

rapida successione di scoperte e pubblicazioni di nuove *ḥarġāt* che portano il corpus dalla ventina di testi iniziali a circa sessanta. Lo stesso semitista inglese racconta di come, essendogli stato impossibile pubblicare la prima *ḥarġa* scoperta all'interno di una *muwaššaha* araba quando l'articolo del 1948 era appena andato in stampa, l'avesse pubblicata, sempre su «Al-Andalus», l'anno successivo¹⁹; e come sempre nello stesso periodo G.S. Colin fosse venuto in possesso di un manoscritto contenente un'antologia di *muwaššahat* curata da Ibn Bušrā sul finire del XIV secolo²⁰. Proprio a partire da questo manoscritto, di cui però Colin in un primo momento consentì che si vedessero soltanto le parti relative alle *ḥarġāt*, García Gomez poté pubblicare la prima raccolta, in forma di articolo, di *ḥarġāt* romanze provenienti da *muwaššahat* arabe; testi d'importanza non secondaria, anzi ritenuti cronologicamente precedenti a quelli della serie ebraica, partendo dall'idea per cui la nuova forma poetica era stata inventata da poeti arabi, e soltanto in un secondo momento riprodotta e riutilizzata dagli integrati e altolocati uomini di cultura ebraici.

2.2 Le diverse letture

Fissate le lezioni di riferimento per quanto riguardava i testi tramandati, la fortuna delle *ḥarġāt* in campo non soltanto filologico-linguistico ma anche, e soprattutto, in campo storico-letterario, si dimostrò notevole. Gli anni Cinquanta e Sessanta le videro al centro di convegni e pubblicazioni, oltre che di nuove edizioni, all'interno delle quali cominciavano a delinearsi diverse tipologie di lettura. Spetta soprattutto ai grandi critici spagnoli l'aver legato, in alcuni casi in maniera troppo stretta, la storia delle *ḥarġāt* ai primi capitoli della storia letteraria neolatina. Sono, infatti, le pubblicazioni di Alonso²¹ e del

¹⁹ Cfr. Stern 1949

²⁰ Cfr. Stern 1953

²¹ Cfr. Alonso 1949

Menéndez Pidal²² a fornire gran parte delle argomentazioni storiche e letterarie che nel tempo verranno utilizzate da quanti difenderanno, forse secondo canoni più influenzati dalla critica romantica che da quella novecentesca o forse per la pesante cappa nazionalista che sovrastava la cultura spagnola dell'epoca, l'origine romanza, anzi, più precisamente ispanica, delle *ḥarġāt*, e la conseguente influenza sull'invenzione della *muwaššaha*.²³ Finita l'epoca romantica, sarà comunque una lettura più concreta del fenomeno storico a prevalere; una lettura che non abbandona le categorie fissate in precedenza, ma che mostra particolare attenzione per il contesto – ora metrico-linguistico ora geografico-culturale – nel quale le *ḥarġāt* sono nate. Il filologo italiano Aurelio Roncaglia, ad esempio, dà alle stampe in questo periodo un'antologia di poesia spagnola «d'ispirazione melica popolare»²⁴, seguendo la falsariga della ricerca che condusse Menéndez Pidal a formulare la teoria della «lirica tradizionale». Roncaglia conduce un'analisi che punta a dimostrare come il popolarismo della poesia spagnola del periodo preso in considerazione, e quindi anche quello delle *ḥarġāt*, sia essenzialmente caratterizzato da un'intenzionalità di fondo. L'«ispirazione popolare» di cui nel titolo, è appunto un fatto culturale, e non «origine popolare», cioè un'emergenza spontanea e naturale. Passo, questo, che unito alla considerazione storica del contesto culturale all'interno del quale le *ḥarġāt* nascono, ossia quello di «una società non certo primitiva, anzi evoluta a un alto grado di raffinatezza»²⁵, e dell'altrettanto raffinato gusto letterario che informa le composizioni dei poeti in Al-Andalus, porta a considerare il popolarismo delle *ḥarġāt*:

non diverso da quello dell'umanista Santillana o del barocco Lope; è, caso mai, ancor più scaltro e sottile. Analogamente, non dobbiamo attenderci che i «canti popolari» oggetto delle loro citazioni siano cosa troppo diversa da quelli citati,

²² Cfr. Menéndez Pidal 1951

²³ Cfr. Corriente 2009

²⁴ Cfr. Roncaglia 1953

²⁵ *Ibidem*

glosati o imitati dal Santillana e da Lope: cioè (quando non si tratti addirittura d'invenzioni alla maniera popolare), non lirica primitiva, «canti creati dal popolo fuori d'ogni influsso di tradizioni culte», ma semplicemente «canti d'arte minore, discesi e diffusi tra il popolo».²⁶

Per Roncaglia si tratta, quindi, di testi introdotti per gusto dialettale e folklorico; citazioni di canti sicuramente conosciuti dal popolo (e per questo “popolari”, ma in un senso che non è quello romantico), in quanto esempi di un'arte cittadina la cui nascita e la cui evoluzione sono simili a quelle di molta poesia moderna e più che mai distanti dalla definizione di *Naturpoesie*²⁷. Il filologo modenese, sembra quindi rivolgersi prevalentemente a quei critici che, ancora influenzati dalle considerazioni romantiche già citate, continuano a leggere le *ḥarġāt* come testimonianze di una poesia delle origini, estirpandole da un contesto le cui evidenze portano a smontare questa tesi. Se, però, Roncaglia sceglie di esprimersi chiaramente a riguardo, lo stesso non si può dire di Stern che, tornando sull'argomento, sempre nel 1953²⁸, con la pubblicazione di tutte le *ḥarġāt* da lui scoperte accompagnate da quelle provenienti da *muwaššahat* arabe, sembra mantenere una cautela di fondo che lo spinge a non addentrarsi nella già calda discussione critica, ma a limitarsi ad una descrizione delle caratteristiche “interne” ai testi. Il contributo del semitista inglese, nonostante le molte critiche, resterà comunque uno dei pilastri fondamentali nello studio dell'argomento, fissando un limite di lucidità e umiltà nell'analisi che pochi dopo di lui sapranno mantenere.

Gli anni Sessanta sono anche quelli delle nuove edizioni critiche: prima fra tutte, cronologicamente, quella di Klaus Heger²⁹, seguita in breve tempo dalla nuova edizione di tutte le *ḥarġāt* della serie araba realizzata da García

²⁶ *Ibidem*

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Cfr. Stern 1953

²⁹ Heger 1960

Gómez³⁰. Questi, incentrando la propria analisi, già dal titolo, sul ruolo del contesto ai fini della comprensione dei testi (e non è un caso che *Las jarchas de la série arabe en su marco* sembri orientato a colpire Stern ed Heger, accusati di aver pubblicato le prime *ḥarġāt* romanze disconoscendo la cornice all'interno della quale si inscrivono), punta, sostanzialmente, a dimostrare ancora una volta la validità della teoria relativa alla 'lirica tradizionale' elaborata dal Menéndez Pidal e la correttezza dell'intuizione del Ribera, il quale già nel 1912, ipotizzava l'esistenza di una letteratura «romanceada» in Al-Andalus³¹. Nell'edizione, quindi, elementi linguistici e metrici si configurano come prove interne di come le *ḥarġāt* rappresentino esempi di questa tradizione letteraria, che unite a quelle esterne, danno un'immagine di questi testi come delle prime e più antiche testimonianze di una tradizione lirica perdurata in Spagna nonostante il passare dei secoli. García Gómez legge le *ḥarġāt* con testo romanzo come testimonianze di quella lirica tradizionale all'interno della quale il poeta conta relativamente poco rispetto alla comunità. Nonostante anch'egli ammetta che queste non possono essere state create dal popolo ma presuppongono un autore concreto, è il popolo stesso ad averne garantito il successo e la trasmissione. Le *ḥarġāt* non sarebbero altro che citazioni di canti romanzi già esistenti, conosciuti e diffusi, appartenenti ad una tradizione sviluppatasi autonomamente in territorio iberico. I poeti arabi ed ebrei che hanno introdotto all'interno delle loro *muwaššahat* queste piccole citazioni conclusive, sarebbero stati soltanto i tramiti, e non gli artefici, di una poesia che in realtà essi consideravano soltanto secondo canoni estetici³². Se ad una tale valutazione si aggiunge poi che la *ḥarġa* avrebbe costituito l'ossatura – nel senso metrico – della più ampia composizione, l'importanza di queste

³⁰ Cfr. García Gómez 1965

³¹ Cfr. Ribera y Tarragó 1912

³² «Yo he hablado de “recoger”, e “incrustar” con fines estéticos, pero no con el fin de conservar “conscientemente” textos para la posteridad (*aunque, de hecho, así se conserven*). Si no temiera que una nueva frase me atrajera todavía más complicaciones diría que los moxajeros árabes no eran sólo “folkloristas avant la lettre”, sino también “folkloristas malgré eux”» (García Gómez 1965, p. 45)

testimonianze aumenta ulteriormente. Lo strofismo delle nuove forme poetiche nate in Al-Andalus (*muwaššaha* e *zajal*) altro non sarebbe che il diretto prodotto dell'influenza esercitata da una tradizione lirica già esistente in territorio spagnolo, capace per forza e successo, di dettare nuovi schemi ai poeti provenienti dall'Oriente. García Gómez, guidato probabilmente da una visione eccessivamente ispanocentrica della questione, non sembra disposto a cedere terreno riguardo l'origine iberica del prodotto poetico; non stupiscono quindi gli attacchi, a dire il vero volutamente non celati, a quanti, come ad esempio Heger, ritenevano i canti trasposti nelle *ḥarġāt* non direttamente popolari, ma opera di poeti colti, che si ispiravano ai canti popolari³³. Cedere terreno su questo punto di certo non avrebbe smentito in toto l'esistenza di una lirica pretrovatoresca in territorio spagnolo, ma avrebbe certamente portato ad accantonare la teoria della 'lirica tradizionale'.

Nelle successive edizioni dell'opera³⁴, García Gómez si concentrerà sulla preesistenza della *ḥarġa* rispetto alla *muwaššaha*, argomentandola grazie a quanto scritto dai diversi autori arabi andalusi attivi nel medioevo, al fine di consolidare il proprio discorso. Questa preesistenza, infatti, non solo spiegherebbe la metrica (secondo García Gómez classica, ma soltanto in un secondo momento) della nuova forma poetica, ma manifestandosi attraverso un'incongruenza logico-strutturale tra il corpo della poesia e la clausola finale e attraverso somiglianze non casuali con le *coplas* e i *villancicos* spagnoli, sembrerebbe dimostrare a pieno la teoria di Ribera³⁵. Le conclusioni sono, quindi, le stesse, ma García Gómez sembra avere maturato una consapevolezza maggiore, grazie all'apprezzamento ricevuto dall'ipotesi espressa nella prima edizione (certo non inferiore alla forza delle argomentazioni dei suoi detrattori); una consapevolezza che lo spinge, dopo un rapido ma interessante passaggio sul bilinguismo della società arabo-andalusa – utile a spiegare perché

³³ *Ibidem*

³⁴ Cfr. Prefazioni alle edizioni 1975 e 1990

³⁵ Cfr. Prefazione all'edizione 1975

se i poeti attingevano direttamente a canti romanzi già esistenti ed affermati i testi interamente romanzi nelle *ḥarġāt* tramandateci fossero numericamente scarsi – e un inciso quasi manicheo che sembra dividere gli studiosi delle *ḥarġāt* in “buoni” (maggior parte dei romanisti spagnoli e stranieri che affermano la correttezza dell’ipotesi di Ribera) e “cattivi” (arabisti e orientalisti che, generalmente, la negano), a postulare il configurarsi delle *ḥarġāt* come emblema di un “terzo tipo” di poesia arabo-andalusa, a fianco della poesia classica e di quella delle strofe zagialesche³⁶.

Come si è accennato, un posto non secondario nello studio di García Gómez è occupato dall’analisi metrica di *muwaššahat* e *ḥarġāt*. Al riguardo, è di sicuro interesse il paragrafo in cui afferma:

En cuanto a la posible métrica árabe de las moaxajas he abandonado su estudio completa y conscientemente. Lo cual no quiere decir que la niegue a priori. Me permito reiterar en esta cuestión mi postura, que a mí me parece muy clara: en los zéjeles no creo que haya nunca métrica clásica árabe. En la moaxaja puede haberla y de hecho la hay . Su métrica está basada en la de la jarcha . Por eso es probable que al principio no fuera clásica (Ibn Sanā’ al -Mulk lo afirma taxativamente).³⁷

García Gómez, infatti, non nega in assoluto la presenza di schemi metrici propri della poesia araba classica all’interno delle *muwaššahat*, ma collega la loro presenza ad una assimilazione e ad una rielaborazione (che l’autore indica più precisamente come «normalizzazione») avvenute in un secondo momento. Le preesistenti canzoni romanze, inserite come *ḥarġāt*, avrebbero influenzato la struttura della nuova forma poetica, la quale sarebbe stata riadattata, successivamente, ai canoni classici.

Ma proprio a partire dall’analisi della struttura della *muwaššaha* arrivano, negli anni Settanta, le prime critiche all’interpretazione gomeziana, nel

³⁶ *Ibidem*

³⁷ Cfr. García Gómez 1965

frattempo avvalorata dallo studio di Monroe e Swiatlo sugli elementi ispano-romanzi nella prosodia di alcune *ḥarġāt* arabe³⁸. Ad essere messi in discussione, grazie agli studi di Gorton, allievo dello Stern, di Abu Haidar e di Hitchcock, sono diversi aspetti relativi all'ipotesi metrica e più in generale all'interpretazione, con l'obiettivo di riaffermarne la sostanziale consistenza di prodotto storicamente e stilisticamente innovativo, ma metricamente e linguisticamente arabo³⁹. Assumono, così, contorni più netti, inizialmente su un piano strettamente legato all'analisi strutturale delle *ḥarġāt* all'interno del loro contesto metrico e stilistico, ma già con un occhio alle più ampie discussioni storico-letterarie, le due diverse letture (da non vedersi come rigide "scuole interpretative") delle *ḥarġāt* romanze: la prima discendente da Ribera, Alonso e Menéndez Pidal, che, come si è visto, punta a dimostrare la presenza di una tradizione romanza nella Spagna preislamica e l'influenza di quest'ultima sulla poesia arabo-andalusa, ha in García Gómez il suo più autorevole esponente; la seconda, essenzialmente nata dagli allievi dello Stern e da arabisti ed ebraisti in genere, afferma la totale autonomia dello sviluppo della *muwaššaha* all'interno della poesia araba come prodotto di un'evoluzione interna e legge le *ḥarġāt* con testo romanzo non come prodotti popolari ma come creazioni colte ad opera dei poeti arabo-andalusi.

Sempre negli anni Settanta, a vent'anni di distanza dall'antologia del 1953, a tornare sull'argomento sarà anche Roncaglia⁴⁰. Il filologo modenese, analizzando ancora una volta il contesto nel quale le *ḥarġāt* nascono e si sviluppano, giunge a conclusioni in parte nuove, ampliando quanto già detto e fornendo elementi d'analisi di grande interesse. Partendo dalla contrapposizione – più cercata dalla critica, che esistente – tra "elementi popolari" ed "elementi personali" nella composizione delle *ḥarġāt*, subito smentita e riportata alla sua evidenza di contrapposizione stilistica, voluta dagli

³⁸ Cfr. Monroe – Swiatlo 1977

³⁹ Cfr. Corriente 2009

⁴⁰ Cfr. Roncaglia 1973

autori, tra *muwaššaha* e citazione finale, Roncaglia punta a dimostrare, grazie all'analisi linguistica del testo, come popolarismo e origine romanza delle *ḥarġāt* siano soltanto ipotetici. Come possono, infatti, avere origine popolare dei testi nei quali, più volte, riferimenti interni mostrano una composizione avvenuta contemporaneamente a quella della *muwaššaha*? E come possono, allo stesso tempo, questi testi avere origine romanza se financo i termini centrali del lessico erotico (es. il termine «amico, amante») si trovano in arabo (*habib*) e non nell'equivalente volgare iberico (*amigo*) nel quale ci si aspetterebbe di trovarli? Si tratta, quindi, non di poesia popolare, ma semplicemente di «spirito popolare, non [...] *Naturpoesie* ma *Kunstpoesie*, poesia d'arte»⁴¹, secondo un'analisi che, ben lontana da quella dei romanisti europei, mostra come la suddivisione tra quanti sostengono l'ipotesi dell'origine romanza e quanti contrappongono quella dell'origine araba, trascenda le aree di studio quanto i confini geografici e sia in realtà più debole di quanto non appaia nella critica. Esemplare, a questo riguardo, è l'intervento di Alberto Varvaro sulla questione. L'autore, infatti, nelle sue *Letterature romanze medievali*, sviluppa un ragionamento diametralmente opposto a quello di Roncaglia, prendendo le mosse dalle teorie dei filologi spagnoli⁴². Se il primo aveva puntato a smascherare le distorsioni prodotte da una lettura ispanocentrica strutturata attorno alla teoria della 'lirica tradizionale', questi, proprio a partire dall'ipotesi del Menéndez Pidal, si inserisce nel dibattito critico – seppur non con un saggio, ma con un capitolo all'interno di una più ampia storia letteraria del medioevo – riproponendo, sostanzialmente, la visione già elaborata da García Gómez. La *ḥarġa*, sarebbe un prodotto indiscutibilmente romanzo, caratterizzato da «uno spiccato carattere di corpo estraneo, di citazione, sia pure in qualche modo integrata nel contesto, e ciò non si otterrebbe in pieno se l'origine di essa non fosse diversa, se essa non

⁴¹ *Ibidem*

⁴² Cfr. Varvaro 1985

fosse preesistente e già fornita di una sua autonomia»⁴³. Ad avvalorare questa ipotesi concorre, poi, anche l'interrogarsi retorico sul perché un poeta arabo avrebbe dovuto scegliere di comporre versi in una lingua che, seppur dominata a pieno, avrebbe d'altro canto creato problemi dal punto di vista rimico e metrico. Traendo le dovute conclusioni, Varvaro vede, quindi, le *ḥarġāt* come testi scelti dai poeti arabi, ma adattati al contesto; fatto letterario che oggi ce le presenta come testimonianze di una poesia romanza arcaica sulla quale è, però, innegabile l'intervento di un filtro arabo-andaluso.⁴⁴

Di segno radicalmente diverso e per alcuni aspetti inedito, appare il contributo di Rubiera Mata allo studio delle *ḥarġāt*. Con un articolo del 1988⁴⁵, la studiosa spagnola apre, nell'ambito di una riconosciuta genesi romanza, alla possibilità che i canti citati nelle *muwaššahat* non abbiano un'origine esclusivamente andalusa, ma rappresentino anche un prodotto d'importazione. A questo proposito riprende le parole di Ribera, il quale scriveva:

Creo que para explicar el origen de la lírica de Abenguzmán debe suponerse: o una lírica andaluza romanceada, anterior al siglo X, más antigua que la que aparece en los Cancioneros portugueses, o una lírica gallega antiquísima, que la colonia gallega trajo a Andalucía, de donde procede la romanceada andaluza anterior a Abenguzmán.⁴⁶

La citazione le serve a sviluppare l'intuizione espressa nell'ultimo periodo. Le *ḥarġāt* sarebbero un prodotto nato in Al-Andalus, ma alla loro nascita avrebbero dato un contributo non secondario elementi letterari introdotti dalle colonie galiziana e provenzale presenti in territorio andaluso. L'ipotesi si inserisce nel solco di una lettura inaugurata da Alonso, il quale già nel 1949 notava alcune somiglianze tra le *ḥarġāt* pubblicate da Stern e le *cantigas de amigo* galego-portoghesi, e sviluppatasi, nonostante l'immediata e radicale

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ Cfr. Rubiera Mata 1988

⁴⁶ Cfr. Ribera y Tarragó 1912

opposizione di Menéndez Pidal, grazie agli studi linguistici di Corominas⁴⁷ e Lapesa⁴⁸ relativi alla presenza di elementi romanzi extra-andalusi. La presenza di questi elementi sarebbe dovuta, secondo Rubiera, a due fattori concomitanti: da un lato la necessità, da parte dei poeti arabi, di rendere più «piccanti» le proprie composizioni, dall'altro la forte presenza di schiave cantrici (*qiyān*) provenienti dal resto della Romània (Galizia e Provenza in primis). Entrambe le circostanze, provate da diverse fonti, avrebbero concorso alla formazione del nuovo fenomeno letterario. Le schiave, tramandatrici di una supposta lirica pre-letteraria europea, avrebbero fornito gli elementi di questa poesia tutta al femminile ai poeti arabo-andalusi per il raggiungimento del loro obiettivo stilistico. Le *ḥarġāt*, scritte da uomini, precisamente da poeti colti, porterebbero, quindi, il riflesso di una poesia “popolare” extra-andalusa, attraverso una femminilità di fondo che si può riscontrare nelle «referencias explícitas a la corporiedad vista desde el punto de vista femenino» sottolineate da Rubiera⁴⁹. Storicamente, però, questa tecnica compositiva (che, secondo alcuni testimoni, vedeva addirittura poeti e schiave lavorare fianco a fianco sui testi), apparterrebbe soltanto ad una prima fase; con la diminuzione dell'afflusso di schiavi e schiave di lusso dall'Europa – da addebitarsi essenzialmente al maggiore potere acquisito dai regni cristiani della penisola iberica settentrionale – anche l'apporto lirico romanzo va affievolendosi, lasciando spazio ad una maggiore inventiva dei poeti arabi, i quali in poco tempo assorbono totalmente la tematica delle *ḥarġāt* diminuendo progressivamente gli elementi linguistici romanzi fino ad una totale sparizione in corrispondenza della quale si produce l'esclusiva presenza linguistica araba (eccezion fatta per le *ḥarġāt* della serie ebraica, non originale e più conservatrice)⁵⁰. La teoria della filologa spagnola, accompagnata nella seconda parte dell'articolo da un tentativo di classificazione sia delle *ḥarġāt*

⁴⁷Cfr. Corominas 1953

⁴⁸Cfr. Lapesa 1960

⁴⁹Cfr. Rubiera Mata 1988

⁵⁰*Ibidem*

“d’importazione” che di quelle autoctone, riporta alla luce un aspetto non secondario della questione, ma sembra mettere in secondo piano l’analisi metrica per favorire un’analisi linguistica che, a partire da pochi termini, spiegherebbe da sola un fenomeno letterario storicamente e culturalmente complesso, lasciando comunque lo studio critico delle *ḥarġāt* romanze – che in quegli stessi anni risultava arricchito dalle pubblicazioni di Latham⁵¹ e di Jones⁵² orientate in direzione opposta ad evidenziare gli elementi che proverebbero la derivazione araba di *muwaššahat* e *ḥarġāt* – senza una soluzione definitiva riguardo le diverse questioni discusse.

2.3 Nuove interpretazioni

Un passo avanti arriverà, però, da diversi convegni, svoltisi in quegli anni, all’interno dei quali cominceranno ad emergere, accanto alla richiesta di toni più distesi (si è visto come spesso, a partire da García Gómez, questi siano stati agguerriti), alcune possibili chiavi di lettura da utilizzarsi come basi per la critica successiva con l’obiettivo di una possibile soluzione all’enigma riguardante la genesi e l’evoluzione della *ḥarġa*, e più in generale delle altre forme originali della poesia arabo-andalusa⁵³.

Il contributo più importante, in questa prospettiva, risulta quello di Federico Corriente, il quale, dopo diverse pubblicazioni, dà alla luce sul finire degli anni Novanta una nuova edizione critica dei testi⁵⁴. La tesi di fondo sostenuta dall’arabista, fondandosi su una approfondita analisi metrica delle composizioni, esclude qualsiasi possibile genesi romanza per le *ḥarġāt*, inserendone la nascita nell’originale evoluzione andalusa di schemi e modelli

⁵¹Cfr. Latham 1982

⁵²Cfr. Jones 1988

⁵³Cfr. Corriente 2009

⁵⁴Cfr. Corriente 1997

tutti interni alla poesia orientale: l'idea, ripresa e ampliata da uno studio di Armistead e Monroe del 1985⁵⁵, è, infatti, quella che la *ḥarġa* non sia altro che la citazione di uno *zaġal* già esistente. Lo *zaġal* di cui si parla, non va però confuso con il successivo e più ampio genere poetico, altro prodotto originale degli autori arabo-andalusi, ma è inteso con riferimento ai cosiddetti *proto-zaġal*, brevi distici di origine popolare, che Corriente ipotizza siano stati raccolti e inseriti dai poeti andalusi del IX secolo in composizioni strofiche realizzate a partire dall'arabo *musammaṭ*, per gusto folklorico, dando vita a *ḥarġa* e *muwaššaha*⁵⁶. Poesia e citazione finale erano, quindi, strettamente legate, come sostenuto dai trattatisti arabi medievali, e la composizione della prima sottostava alla scelta della seconda, ma ad essere inseriti non erano testi popolari appartenenti ad una supposta tradizione lirica autoctona e pre-islamica. La lingua delle *ḥarġāt*, a volte arabo-andalusa a volte romanzo-andalusa, sarebbe allora l'unica differenza tra questi testi, appartenenti alla medesima area culturale e, dopo il successo del nuovo genere, composti insieme alla *muwaššaha* o copiati da *muwaššahat* già esistenti. A negare qualsiasi influenza da parte di elementi romanzi, concorrono, poi, da un lato le considerazioni riguardo l'assenza di riferimenti cristiani in testi che appaiono strettamente legati alla cultura araba, dall'altro le diverse considerazioni metriche secondo cui Corriente ribadisce, senza tema di smentita, l'origine araba dei testi i cui modelli sarebbero l'*'arūḍ* per la metrica e il *tasmīṭ* per la struttura strofica. A ulteriore conferma, l'autore, infatti, aggiunge che:

En las fechas en que surge la poesía estrófica andalusí, el siglo X, esa pujante «primitiva lírica romance» no sólo no existía, sino que no podía ya existir, porque las lealtades culturales estaban ya definitivamente ancladas del lado arabo-islámico: si algo atestiguan las *xarajāt* con texto romance es precisamente el estadio final de la romanidad de Alandalús, incapaz de resistir a la arabización ni siquiera en su tradicional refugio de los sectores desfavorecidos de la

⁵⁵ Cfr. Armistead – Monroe 1985

⁵⁶ Cfr. Corriente 1997

sociedad, esclavos, campesinos y mujeres, todos los cuales acaban por ser más capaces de expresarse normalmente en árabe que en romance.⁵⁷

chiudendo definitivamente alle argomentazioni di quanti avevano letto le tracce linguistiche romanze contenute dalle *ḥarġāt* come frammenti di una lirica autoctona e popolare.

Il consenso guadagnato dall'ipotesi di Corriente, pur vasto e diffuso, non mette, però, la parola fine alle ipotesi riguardanti la natura delle *ḥarġāt*. Se, infatti, studi come quello di Minervini, danno come assunta la nascita in seno alla cultura araba della *muwaššaha* e riconoscono l'impossibilità per un'ipotetica lirica romanza pre-islamica di avere influito su questi testi, allo stesso tempo ritengono indispensabile separare le *ḥarġāt* con testo romanzo dal *corpus* restante. Questa lettura prende corpo proprio nel saggio del 2003 della filologa napoletana⁵⁸, la quale smentendo la derivazione araba delle *ḥarġāt* romanze, data anche la vistosa assenza di tematiche peculiari della lirica erotica orientale a cui fa da contrappeso una presenza della voce lirica femminile, rara invece in quelle arabe, considera anche possibile l'esistenza di una lirica pretrovatoresca in territorio iberico di cui le *ḥarġāt* conterrebbero qualche eco, ma di cui non sarebbero una trasposizione fedele, poiché prodotte dai poeti arabi in funzione delle *muwaššaha*. La nascita di questi testi nella forma in cui oggi ci appaiono sarebbe, quindi, interna alla poesia arabo-andalusa e, lungi dalla volontà di tramandare brani di una poesia preesistente, dovuta sostanzialmente a ragioni letterarie dal momento che «esse producono un effetto linguistico e stilistico dissonante, mentre si conformano, dal punto di vista metrico e rimico, al resto del poema»⁵⁹. Minervini, affrontate le questioni storiche e metriche dal punto di vista dei sostenitori della genesi araba, si sofferma poi più in generale sul complesso rapporto tra la poesia ispano-araba e quella romanza delle

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ Cfr. Minervini 2003

⁵⁹ *Ibidem*

origini, dimostrando come risulti difficile sostenere una forte influenza di quest'ultima dato che diversi rapporti sono sì documentati, ma hanno riguardato maggiormente la sfera popolare senza lasciare traccia nella letteratura tramandata⁶⁰; i dati di chi, come Rubiera Mata⁶¹, portava avanti la tesi dell'apporto culturale provenzale nella formazione delle *ḥarġāt* si scontrano, dunque, con l'evidenza di testimoni che riferiscono contatti non rari tra due mondi geograficamente vicini, ma culturalmente molto distanti. Allo stesso tempo la riflessione sulle *ḥarġāt* si fa, quindi – come già accadeva con Roncaglia⁶² – quasi involontariamente, riflessione più ampia, ma sempre saldamente ancorata a basi storiche e letterarie, sulla cultura ispano-araba.

In conclusione, per il complesso dei temi affrontati e la difficoltà di trovare appigli sicuri, il saggio di Laura Minervini ci appare comunque il più avanzato dal punto di vista della ricostruzione storica e letteraria della nascita e dell'evoluzione delle *ḥarġāt*. Il quadro di riferimento resta quello di una nuova forma poetica, la *muwaššaha*, nata in territorio andaluso ma costruita sui modelli della tradizione lirica orientale rivisti e aggiornati, all'interno della quale i poeti dotti inseriscono leziosamente citazioni che, composte di sana pianta o mischiate in parte con detti, motti o canti diffusi, portano l'eco di una popolarità indiscutibile.

Il volgare romanzo, cosiddetto “mozarabico”, utilizzato nelle composizioni, è, quindi, una traccia d'innegabile valore linguistico e storico, ma non una citazione fedele con valore di testimonianza letteraria; si tratterebbe semplicemente, proprio per quel gusto folklorico che porta i poeti a concludere le loro opere con queste brevi “uscite”, di tracce di una cultura indigena ancora viva ma in via di esaurimento sotto l'imponente mole di quella araba.

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Cfr. Rubiera Mata 1988

⁶² Cfr. Roncaglia 1973

Se ancora un secolo fa l'esistenza di frammenti lirici in volgare romanzo precedenti le prime attestazioni liriche trobadoriche era soltanto una supposizione, pur con le dovute precisazioni la scoperta e l'analisi delle *ḥarġāt* ha portato alla luce un universo letterario per molti tratti poco conosciuto. Comunque la si veda, anche se una lettura definitiva e universalmente condivisa è probabilmente lontana, lo studio delle *ḥarġāt* cammina oggi su un sentiero più chiaro di quello inizialmente percorso. Nella liberazione da pregiudizi letterari ed etnocentrismi, sembra, soprattutto nei contributi più recenti, avere trovato la chiave di volta per la risoluzione di un enigma letterario, i cui elementi hanno interrogato ormai più di una generazione di critici e la cui natura continua a suscitare interesse e stupore.

3. EDIZIONI A CONFRONTO

3.1 I manoscritti

Il corpus delle *ḥarġāt* appartenenti alla serie araba si basa sulle *muwaššahat* contenute in pochi manoscritti. In primo luogo, per il sorprendente numero di *ḥarġāt* romanze contenute – ben ventisei – va ricordato il manoscritto del *ʿUddat al-jalīs*, antologia di poesia arabo-andalusa ad opera di Alī Ibn Bišrī Agharnāfī scoperto in Marocco da George S. Colin nel 1948 e dallo stesso gelosamente custodito. Definito «by far the most important collection of Andalusian Arabic *muwaššahat* that has survived»⁶³, il ‘manoscritto Colin’ ha rappresentato il punto di partenza per la scoperta e l’analisi delle *ḥarġāt* romanze nonostante un’accessibilità limitata (se Stern, infatti, a proposito dell’indagine del 1948 parlava del manoscritto come di «un trésor jalousement gardé et qu’on ne pouvait jusqu’ici utiliser que très insuffisamment»⁶⁴, García Gómez nel 1952 poteva vantare la conoscenza di una porzione ancora abbastanza ridotta⁶⁵) a cui ha posto rimedio l’edizione paleografica di Jones arrivata solo nel 1992⁶⁶. Di importanza non secondaria sono anche i manoscritti tunisini del *Jayš al-tawšīh* di Ibn al-Khaṭīb conservati nelle biblioteche tunisine della Zaytūnah, ‘Abdalwahhāb e Annayfar⁶⁷ (la cui edizione è ancora una volta

⁶³ Jones 1988

⁶⁴ Cfr. Stern 1953

⁶⁵ «El manuscrito – único – de Ibn Bušrā que las contenía no había salido de las manos de su eminente propietario, mi amigo el gran sabio francés G.S.Colín, quien con gran generosidad – que nuevamente le agradezco de corazón – me proporcionó solamente el texto de las jarchas y pocas referencias más a las moaxajas en que se hallaban insertas. Pude valerme suplementariamente de algunos datos que me proporcionó la gentileza de mi otro amigo ‘Abd al-‘Azīz al-Ahwānī, quien, por cortesía del profesor Colín, había podido consultar personalmente el ms.» (García Gómez 1965, p. 22-23)

⁶⁶ Ed. Jones 1992

⁶⁷ Cfr. Corriente 1997

opera di Jones⁶⁸) contenenti quattordici *ḥarġāt* romanze che già Stern pubblica in appendice a partire dalla sua edizione del 1953 premettendo:

m'est parvenu le microfilm d'un manuscrit, provenant d'une bibliothèque privée de Tunis. Il s'agit d'un manuscrit de l'anthologie *Jaysh al-Tawshih* («L'armée des *muwashshahs*»), compilée par le célèbre homme de lettres et vizir de Grenade, Lisan al-Din Ibn al-Khatib (1313-74). C'est ce manuscrit qui m'a d'abord servi de base pour cet appendice, le manuscrit de la Grande Mosquée de Tunis étant inaccessible. Cependant, au dernier moment j'ai reçu de M. le Professeur E. Lévi-Provençal un microfilm du manuscrit de la Mosquée. Je remercie bien vivement M. Lévi-Provençal de m'avoir donné l'occasion d'utiliser ce manuscrit, qui est d'une qualité très supérieure au manuscrit de la bibliothèque privée et a justifié l'espoir que l'exprimais dans la préface, en comblant maintes lacunes de l'autre manuscrit.⁶⁹

A questi, infine, vanno aggiunti gli esigui contributi testuali provenienti dal *Tawšī' attawšīh* di al-Şafadī. Per quanto riguarda, invece, la serie ebraica, i testi di riferimento sono quelli dei manoscritti, per la maggior parte provenienti dalla *Geniza* del Cairo, conservati alla Biblioteca Bodleiana dell'Università di Oxford e contenenti i *Diwan* – raccolte della produzione poetica di un singolo autore, simili ai nostri «canzonieri» - di Yehūdā Halevī, Abraham ibn Ezra, Moshe ibn Ezra e Todros Abulafia, per i quali disponiamo oggi grazie delle edizioni moderne di Egers (1886), Brody (1901, 1933 e 1934-5) e Stern (1974).

⁶⁸ Ed. Jones 1997

⁶⁹ Cfr. Stern 1953

3.2 Il problema dell'edizione

Al di là delle proporzioni del fenomeno e delle connotazioni storico-letterarie, la presenza di *ḥarġāt* romanze all'interno di *muwaššahat* arabe ed ebraiche costituisce un problema essenzialmente grafico e linguistico. Il plurilinguismo di questi testi, infatti, si concretizza all'insegna di un'uniformità grafica (araba o ebraica di volta in volta) che condiziona e modifica i termini romanzi. L'interpretazione del ruolo svolto da questi testi all'interno della storia letteraria della Spagna araba, e in misura più larga, di quella europea, dipende, più di quanto si possa pensare, dalla stessa possibilità di decifrare i testi originali, all'interno dei quali i termini romanzi sembrano nascosti. Emblematico, a proposito, è il già citato caso di Menéndez y Pelayo che sul finire dell'Ottocento riusciva soltanto a intuire la presenza di un idioma romanzo all'interno di una composizione ebraica, senza però riuscire individuarne i termini specifici e a fornirne una traduzione⁷⁰. Sistemi di scrittura come quelli arabo ed ebraico che non tengono conto della notazione vocalica o che operano a riguardo una selezione per qualità e quantità – condizione di partenza già complessa, alla quale va aggiunto l'elemento non secondario dettato dal contesto letterario medievale - non si prestano alla resa grafica delle lingue neolatine rendendone più ostica la comprensione. Il lavoro di edizione delle *ḥarġāt* romanze sarà quindi, come testimoniato a partire da Stern, un lavoro di individuazione e traslitterazione dei testi seguito, soltanto in un secondo momento, dall'interpretazione e dalla traduzione.

Basta infatti mostrare, usando l'edizione paleografica di Jones delle *ḥarġāt* romanze della serie araba⁷¹, la forma in cui questi testi si presentano agli

⁷⁰ Cfr. Stern 1953

⁷¹ Cfr. Jones 1988

studiosi per comprendere l'origine delle differenti interpretazioni. La *ḥarġa* 2⁷², preceduta dall'ultima strofa della *muwaššaha* con funzione introduttiva⁷³

يَا فَلَاحُ خَلْوِ الْبَدَا زَكَا نَا
مَنْدَبَتَ مَوْلَاهُ الصَّبَّ فَذَبَا نَا
بِكَيْهِ السَّعْبُ الْبَسْرَ هَمِيرَا نَا

si presenta così:

غَارِ كَرِيمِي ذَا الرِّغِيَةِ نَوْرَتَتِ
يَا وَلَيْسَ ذَا الْعَاشِوِ شَمْتَتِ

dando luogo ad una traslitterazione, non priva di incertezze⁷⁴, che al di là del significato mostra le evidenti difficoltà poste dai manoscritti. La situazione si ripete identica per le *ḥarġāt* della serie ebraica e rappresenta l'asse attorno al quale ruotano le differenze tra le principali edizioni.

La questione filologica delle *ḥarġāt*, e quindi il problema di un 'dialetto mozarabico' presente nella poesia medievale arabo-andalusa, è intimamente legata alla capacità – e alla possibilità – di scorgere, all'interno di un sistema

⁷² in Stern 1953 n.23, in García Gómez 1965 n.II, in Sola-Solé 1973 n.XXII, in Corriente 1997 n.A2

⁷³ «O most handsome in form of God's creatures, | Since you have left, the heart of the love-lorn one has been shattered, | As he weeps in sorrow at the separation, bewildered:» Cfr. Jones 1988

⁷⁴ Jones propone «gār kən ləbərəy dā 'l -gayba^h ?nūn? təntu| yā †walnyš/walynš† dā 'l -'āšiqə šənəntu/šuttittu» lasciando aperte differenti ipotesi interpretative.

grafico chiaramente nato e sviluppatosi non per questa funzione, i tratti sintattici e morfologici romanzi caratterizzanti quella specifica area della penisola iberica; ne deriva che le differenti traduzioni proposte daranno luogo a diverse percentuali di termini romanzi effettivamente contenuti dalle *ħarġāt* e quindi a diverse interpretazioni testuali. Va precisato che, comunque, non ci si muove nel campo della pura astrazione, ma sono numerosi i punti fermi che hanno permesso di comprendere, almeno nei tratti essenziali, l'oggetto di analisi.

3.3 Alcuni esempi di edizione

Per comprendere meglio i diversi esiti che l'analisi dei testi ha prodotto nelle diverse edizioni sarà utile effettuare un confronto volto a sottolineare tanto gli elementi comuni quanto le divergenze sorte nell'interpretazione. Per garantire la massima chiarezza senza rischiare di trascurare elementi utili alla valutazione, verranno tenute in considerazione le più importanti edizioni, proponendo, ove disponibile, il testo così come appare nel manoscritto attraverso l'edizione paleografica di Jones, seguito dalla traslitterazione effettuata da Corriente proprio a partire da questa edizione e dalle differenti interpretazioni presenti nelle edizioni García Gómez 1965, Sola-Solè 1973 e Corriente 1997⁷⁵.

⁷⁵ Seguendo una prassi inaugurata da Corriente, nel testo delle *ħarġāt* proposto nelle diverse edizioni verranno evidenziati, in maiuscolo, i termini – o le porzioni di termine – di origine romanza. Sarà, inoltre, seguita la norma grafica utilizzata sempre in Corriente 1997.

3.3.1 La *ḥarġa* A6⁷⁶

Contenuta all'interno di una *muwaššaha* del tipo panegirico attribuita, se pur con qualche riserva, ad al-Mu'tamid ibn 'Abbād⁷⁷ governatore di Siviglia tra il 1069 e il 1091, la *ḥarġa* è introdotta da un'ultima sezione nella quale la guerra è presentata come innamorata che si lamenta dell'assenza di un amato da vedersi nello stesso re del quale si tessono le lodi durante tutto il componimento. La *muwaššaha* è formata da un preludio seguito da cinque strofe, e con García Gómez la leggiamo in traduzione:

Tan sólo de cantares | y de vino me hables, | mas no de otra cosa. | ¡Lo
que Dios quiera pase! || Deja a esas gentes vanas | que hacen promesas
falsas | y no me importan nada, | pues todos mis afanes | son el pasar mis
tardes | bebiendo mi vino | y escuchando cantares. || ¡Riega, lluvia, te pido
| la casa junto al río! | Le estoy agradecido, | porque en sus soportales |
puedo pavonearme, | de favores lleno, | con dinero contante. || La luz hace
el elogio | de ese rey victorioso, | cuyo loor famoso | por mañanas y tardes
| entono en mis cantares, | como ave que trina | de gloria entre el remaje. ||
Rey es que siempre endulza | tristezas y amarguras. | Su norma siempre es
justa. | En noche, que pesares | hacen inacabable, | es como la luna | que
guía el caminante. || Y así la áspera guerra | le canta aquella endecha | de
quien muere de pena:

A questo punto, come si diceva, il canto si interrompe e la parola passa alla guerra. Questi i quattro versi come si presentano nella versione paleografica di Jones:

⁷⁶ Per il numero di riferimento delle *ḥarġāt* si segue la classificazione di Corriente 1997.

⁷⁷ «It was not customary for Arab rulers to write panegyrics, and even though the reference to *al-mu'ayyad al-zāfir* in line 14 could be construed as a reference to al-Mu'tamid's son, al-Mu'ayyad, the attribution to al-Mu'tamid seems unlikely.» (Jones 1988)

المسلم مرطو
موندطال ذوبار
كفر يم
فانزبد لبار

La traslitterazione proposta da Corriente è la seguente:

*'ls'm mn ḥāl
mwð ḥālī qrbār
kfry ym
fānq bd lbār*

García Gómez interpreta il testo come:

ÁLSĀ-ME (ÐE) MEW ḥāLE
PORQĒ ḥālī qad bārE
¿KÉ FAREY, yā ummī?
FEN, QE BADO LYORARE

«¿Sácame de como estoy, | porque mi situación es desesperada!
¿Qué haré, madre mía? | ¿Ven, que voy a llorar»

Nell'edizione Sola-Solé il testo è interpretato, invece, come:

al-sa'amu MIO ḥālī
BORQE ḥālī qad bāri
KE FAREY yā ummī
Fāniqī BAD LEBARE

«La muerte es mi estado | porque mi estado es desesperado
¿Qué haré, madre mía? El que me mimaba va a marcharse»

Mentre, infine, Corriente legge:

assa'ama min xāli
múḏi ḥālī QERBÁRE
KÉ FARÉYO yámmi
YA NON PÓDO LEBÁRE

«El hastío de mi amigo | dañador de mi condición hasta quebrar[la],
¿Qué he de hacer, madre? | ya no puedo soportar»

Come appare evidente, le differenze sostanziali tra le diverse letture trovano il loro fondamento nelle differenti proporzioni di emendazioni rispetto al testo del manoscritto⁷⁸. Al netto di una comune interpretazione, relativa al significato di fondo, che vede il soggetto femminile esprimere l'insopportabilità di una sofferenza rivolgendosi con un'interrogazione retorica alla madre, le tre versioni mostrano una lettura delle singole sezioni per alcuni tratti radicalmente diversa. Partendo dall'unico elemento su cui mostrano una sostanziale convergenza – il passaggio del v.3 relativo alla domanda «Che farò, madre?» – si nota immediatamente come questa sia più esplicita tra le prime

⁷⁸ Il *porcentaje de enmiendas* che Corriente rileva rispetto alle diverse versioni è largamente indicativo di un fenomeno visibile anche da un occhio non esperto; se infatti la percentuale di correzioni operate da García Gómez corrisponde ad un 23,68%, questo numero diminuisce con Sola-Solé (18,42%) scendendo sensibilmente fino al 7,89 % dell'edizione Corriente. Cfr. Corriente 1997

due edizioni, per altro cronologicamente vicine, le quali mostrano entrambe l'identico /KE FAREY yā ummī/, mentre Corriente presenta una leggera variazione, /KÉ FARÉYO yámmi/, che non intacca il senso pur introducendo una significativa precisazione⁷⁹. Le maggiori differenze si registrano, invece, tra le letture proposte per il v.1 dove dalla radicale assenza di termini romanzi dell'ultima fra le tre edizioni esaminate /assa'áma min xáli/ si passa alla loro presenza quasi esclusiva nella prima /ÁLSĀ-ME (ÐE) MEW ḥāle/. Se però Corriente, nello sforzo di rendere una lettura più fedele possibile al testo del manoscritto finisce per fornire un verso interamente arabo, García Gómez operando alcune correzioni e introducendo elementi come il /ḍe/ assente dalle altre edizioni⁸⁰, dà vita ad un verso non soltanto ricco di elementi sintattici e morfologici romanzi, ma probabilmente più calzante rispetto al significato complessivo della composizione poetica. Relativamente alle parti restanti della *ḥarġa*, risultano non secondarie le letture proposte per i vv. 2 e 4; segnando il primo, come accadeva per il v.3, una sostanziale concordanza tra le edizioni García Gómez e Sola-Solé – le quali si differenziano principalmente per le alternanze /MEW/-/MIO/ e /PORQĒ/-/BORQE/ – appare, con Corriente, sotto una veste che seppur non riducendo gli elementi romanzi ne muta sensibilmente il significato. Quest'ultimo, infatti, relativamente al primo termine non soltanto scarta l'ipotesi seguita dai suoi predecessori⁸¹ interpretando, il /mwḍ/ del testo come /múḍi/, forma sostantivata di un verbo arabo «tecnicismo del *fiqh* o jurisprudencia islámica con que se alude a las sevicias o mal trato del marido a la esposa»⁸² già presente nella *ḥarġa* A4⁸³ e

⁷⁹ La differente terminazione con /o/ finale per la 1^a p.sing. del futuro risulterebbe come prodotto dell'evoluzione di *hābēo* > */áyo/. La pronuncia sarebbe testimoniata, in posizione di rima, da altre *ḥarġāt*, questa volta della serie ebraica. Cfr. *Ibidem*

⁸⁰ «[El estico] ha de ser heptasílabo, y por tanto no hay más remedio que añadir una sílaba. Añado *ḍē*. Para no forzar la hibridación, me mantengo en *álsā-me* (a pesar de la *a* larga), desechando *as'amu* en árabe, y corrijo (corrección levísima) *mn* en *mw*». Cfr. García Gómez 1965

⁸¹ I quali, come si è visto, vi leggevano l'esito locale della prima persona singolare del pronome possessivo

⁸² Cfr. Corriente 1997

qui tradotto come «dañador», ma, forte della lezione di una *ḥarġa* della serie ebraica e dell'analisi morfologica, rincara la dose interpretando il /*qrbār*/ traslitterato dal manoscritto come /QERBÁRE/⁸⁴. Dal punto di vista sintattico la variazione non è priva di implicazioni: da proposizione con valore causale, il verso, passa infatti ad assumere il valore incidentale di una parentesi utile a chiarire l'azione svolta dall'elemento scatenante la sofferenza, secondo una costruzione tenuta in piedi esclusivamente dalla lettura che lo stesso Corriente dà del v.1. Per quanto riguarda il v.4, infine, è interessante evidenziare come, partendo da una differente traslitterazione⁸⁵ García Gómez legga /FEN, QE BADO LYORARE/ presentando, nuovamente, un verso integralmente romanzo, mentre differenti – e non soltanto dal punto di vista grammaticale – sono le successive interpretazioni. Sola-Solé, seguendo una lettura non molto distante dal /*fānq bd lbār*/ proposto nella traslitterazione di Jones prima ancora che in quella di Corriente, divide il verso in due emistichi che stravolgono il senso dell'intera *ḥarġa*; la prima metà, araba, conterrebbe il termine *fāniqī*, reso in traduzione come «el que me mima», ossia come riferimento ad una figura maschile che «vizia» il soggetto femminile parlante, il cui allontanamento, espresso nella seconda metà, questa volta romanza, con /BAD LEBARE/ («va a marcharse»), sarebbe la causa scatenante della sofferenza espressa nei primi due versi. D'altro canto, in Corriente, troviamo per questo luogo un verso interamente romanzo – per la ricostruzione del quale l'editore non si mostra parco di correzioni ed integrazioni – volto ad esprimere l'incapacità a sopportare le sofferenze inflitte dall'*amigo*.

⁸³ < ÁLBŌ qád min FOGÓRi | almúði MEW ĐOLEĐÓRE | PÉSED + AL arraqíbE | [ánta] + ŠTA NÓXTE amíre > *Ibidem*

⁸⁴ «La sonorización de /k/, /p/ y /t/ intervocálicas parece haber sido opcional en esta lengua, por la vecindad de /r/ hace preferible una sonorización total por contacto. Debiera ser */A(D) KERBÁRE/ (< lat. *crēpāre*, con metátesis distinta de la del cast.), pero la preposición /A(D)/ “hasta el punto de” ha desaparecido, como vocal menos importante, en *sandhi* con la voz anterior» *Ibidem*

⁸⁵ /*f'n q bd ly[r]'r*/ Cfr. García Gómez 1965

Nonostante il significato di fondo, come si diceva, appaia comune alle tre interpretazioni e – ciò, forse, conta più di ogni altra cosa, almeno dal punto di vista della coesione interna – funzionale al ruolo svolto dalla *ḥarġa* nella *muwaššaha*, lo stesso non si può dire per i termini con cui esso è espresso. Dalla forma di richiesta d'aiuto che il testo assume con García Gómez si passa, osservando parallelamente, con il passare delle edizioni la diminuzione del numero di frasi e termini romanze in esso contenuti, alla lettura dell'espressione di una sofferenza dettata dall'abbandono, già chiara in Sola-Solè, che con Corriente attraverso l'exasperazione di una forma topica per le *ḥarġāt* assume i tratti drammatici di un insopportabile tormento interiore a cui solo l'*amigo* – e non tanto la *madre* a cui la figura femminile si appella – può porre rimedio.

3.3.2 La *ḥarġa* A37

Posta alla fine di una *muwaššaha* omoerotica il cui probabile autore, nonostante le difficoltà di collocazione cronologica e geografica, è identificato con Abū-l Walīd Yūnus ibn 'Īsà al-Mursī al-Jabbāz⁸⁶, la *ḥarġa* si presenta come citazione delle parole di una fanciulla abbandonata in cui si identifica il poeta per rendere l'idea della propria condizione. La *muwaššaha*, dedicata ad un giovane di nome 'Īsà, ha una struttura suddivisa, ancora una volta, in un preludio e cinque strofe che possiamo leggere in traduzione:

¡Que cervatillo hermoso! | Cual luna llena es perfecto, | como el tímido
mira, | y como el ramo es esbelto. || Lo que hay entre sus ropas | me tiene

⁸⁶ «'El panadero de Murcia', de quien dice Ibn al-Jaṭīb en el *Yāiṣ* que "no se le conocía asiduidad ni brillantez en la lectura, ni se sabía que frecuentara la enseñanza". Trátase, sin duda, de un artesano con talento poético. ¿De qué época? Con los libros ahora a mi alcance no puedo situarlo. Pero probablemente es del siglo XII, y quizá ya almohade» (García Gomez 1965)

el alma prendida. | En sus ojos gachones | está la muerte escondida. | Las
rosas de su cara | se ofrecen a toda vista. | Lo gachón de sus ojos | y el
rostro así descubierto | ¡qué penas dan al alma, | y al corazón qué
tormento! || Amé a quien es injusto | sin protestar ni enojarme. | Opuse a
los reproches | la sinrazón del amante. | Mas cuando más lo amaba | se fué
con los caminantes. | A mi alma dije: «Sufre | paciente, no hagas
excesos»; | a mi cuerpo: «Adelgaza»; | «Palpita», dije a mi pecho. || Tras
separarse de Īsá, | ¿hay alguien que vivir pueda? | Ese joyel precioso |
vendí de mala manera. | ¡Servid el vino en copas, | por ver si curo mis
penas! | ¡Ay, qué engañado vivo, | ardiendo en falsos deseos! | No puedo
con mis cuitas. | Ven, muerte, ven, que te espero. || ¡Ay triste, cuánto
sufro | por no poder encontrarle! | No puede tras la ausencia | vivír el
misero amante. | Pues que consuela el llanto, | llorad, llorad, lagrimales. |
Llorad, llorad: ninguno | va a censuráros por eso; | que siempre llora el
solo | y el que sufrió de desprecios. || Me llevará a la muerte | la angustia
que hay en mi alma, | y un insomnio constante | dormir me impide en la
cama. | Soy como aquella hermosa | que así a su dueño le canta:

Come di consueto il discorso in prima persona da parte dell'autore si
interrompe per lasciare spazio alla citazione delle parole della fanciulla che
condivide lo stesso sentimento e che quindi permette di inserire gli ultimi
quattro versi, che leggiamo nella traslitterazione offerta da Corriente:

šābš yā mw rmwr
ksm... lryry
'mš yā 'mš k...
nwn šn lbr df myzy

La traslitterazione ci mette già di fronte all'impossibilità, da parte
dell'editore, di stabilire una lezione soddisfacente per il secondo ed il terzo
verso a causa di lacune dovute alla corruzione del passaggio nel manoscritto.

Le letture proposte nelle differenti edizioni saranno, quindi, frutto di un lavoro di interpretazione a partire dal contesto che tiene conto di un repertorio tematico e terminologico tipico delle modalità espressive delle *ḥarġāt*.⁸⁷

La lettura offerta da García Gómez è la seguente:

ŠĒPAŠ, yā MEW AMORE:
KÉDO-ME (YŌ ŠĪN) DORMIRE.
¡imši YĀ, mši, ḥabībī!
NON ŠEY LEBÁR TŪ HUÝRE

«Has de saber, amor mío: | quédome yo sin dormir.
Ven ya, ven, amigo mío: | no sé sobrellevar tu huir»

Sola-Solé legge, invece, il testo come:

ŠABEŠ YA MĪO AMOR
KE KAṬAMĚ EL MORIRE
Imši, yā+ imši, ḥabībī
NON ŠE ŠIN TE BER DORMIRE

«Ya sabes, mi amor, | que me coge (cautiva) el morir.
¡Ven, oh, ven amigo mio, | que no sé sin verte dormir!»

Mentre, infine, Corriente propone:

ŠÁBEŠ YA MEW RŪMÓRE
K+ ÁŚMO [LEBÁRE] LEDÉRE
ámši YÁ+ mši DE MÍBE
NON ŠIN ABER DÓB FUYÍRE

⁸⁷ «Hay dificultades gráficas, pero no invencibles, porque son fácilmente explicables cuando se tiene el hilo del sentido» Cfr. García Gomez 1965

«Sabes ya mi queja: | que creo sufrir prejuicio.
Vete ya, vete de mi lado, | no sin tener por qué huir.»

Come appare evidente, l'interpretazione di questa *ḥarġa*, che pure è tra quelle con la percentuale più alta di termini romanzi, ha comportato un problema non indifferente. Se già Stern, confrontandosi con il testo, non riusciva a fornire nulla di più della traslitterazione⁸⁸, ed Heger non andava oltre una lettura parziale del testo («Sabes ya meu amar | | (amas ya amas) | non sin el ... me irayo») ⁸⁹ è solo grazie alle congetture degli editori successivi – nonostante queste divergano in più punti – che possiamo ricostruire delle lezioni accettabili; le letture proposte, convergendo, come si vedrà in seguito, sul significato complessivo del testo, mostrano interpretazioni radicalmente diverse del testo offerto dai manoscritti, profilando un quadro all'interno del quale l'unica certezza consegnata al lettore sembra essere l'incertezza riguardante i versi centrali del piccolo componimento. Già il primo verso, letto apparentemente in maniera simile da García Gómez e Sola-Solé⁹⁰ presenta i primi problemi relativamente all'identificazione del sostantivo finale: Corriente, superando la possibilità che questo sia da identificare con il vocativo relativo al destinatario del canto della fanciulla, non si allontana dalla sua traslitterazione proponendo un /*ĀRUMÓRE*/ che pur non compromettendo il significato complessivo, condiziona (o facilita) la difficile lettura del v.2. Ancora una volta emerge come la differente traslitterazione⁹¹ stia alla base delle varianti contenute nelle edizioni. Il problema filologico delle *ḥarġāt* potrebbe essere esemplificato da questo verso; un luogo non particolarmente corrotto nei manoscritti, all'interno del quale la grafia araba non permette la

⁸⁸ «š'bš y' mwrmr | kšm (?) lryry | 'mš y' 'mš k + + + | nwn šn lbrdf myry» Cfr. Stern 1953

⁸⁹ Cfr. García Gómez 1965

⁹⁰ Che pure si mostrano in disaccordo sull'interpretazione del predicato verbale incipitario, nel quale il primo legge il congiuntivo esortativo /*ŠĒPAŠ*/ e il secondo – come anche Corriente – l'indicativo presente /*ŠABEŠ*/

⁹¹ García Gómez rende, infatti, il testo come «š'bš yā mw 'mwr | kšm [...] drmy | imši yā mši ḥabībī | nwn šy lbr tw hyry». Cfr. García Gómez 1965

chiara distinzione dei termini romanzi espressi attraverso essa dando luogo a interpretazioni che pur permettendo alla *ħarġa* di raggiungere un livello elevato di coesione con la *muwaššaha* per la quale è stata creata o scelta, non favoriscono la fissazione di una lezione sufficientemente sicura. La congettura dell'editore, da strumento essenziale per la comprensione, finisce per non essere garanzia della corretta trasmissione del testo. Così è possibile che laddove, come si è visto, Corriente legge ciò che in italiano suonerebbe come «Conosci già la mia lamentela», García Gómez e Sola-Solé leggano rispettivamente «Sappi, amore mio» e «Sai già, amore mio». È, però, a partire dal v.2 che le differenze appaiono inconciliabili. Per questo verso García Gómez, assolutamente convinto che il verbo collocato in posizione finale sia da leggere come /DORMIRE/, incentra la sua tesi sulla relazione che questo avrebbe con i versi della strofa introduttiva alla *ħarġa*, laddove il poeta diceva «y un insomnio constante | dormir me impide en la cama»; di conseguenza colma la lacuna centrale al verso, che risulta carente di due sillabe, con /YŌ/ e /ŠĪN/ che rendono grammaticalmente chiaro il collegamento tra il /KÉDO-ME/ iniziale e il verbo finale. Parallelamente, osservando l'edizione Sola-Solé appare evidente come l'interpretazione del verso poggi esclusivamente su due punti fermi: la /K/ iniziale e il modo infinito del verbo in posizione finale. Partendo da una lettura differente, infatti, l'editore catalano interpreta la velare iniziale come traccia di una congiunzione che lega le due parti del periodo espresso nei primi due versi, ossia l'esplicitazione di ciò che chi parla indica come già conosciuto da chi ascolta⁹²; così ciò che per García Gómez era /KÉDO-ME/, grazie ad una lettura leggermente diversa dell'elemento consonantico dentale diventa un /KAṬAMĒ/ dove il verbo, ora coniugato alla terza persona singolare, assume il significato di 'mi cattura' mentre l'infinito in chiusura di verso – letto adesso come /MORIRE/ - assume valore sostantivale grazie all'introduzione dell'articolo /EL/. Ancora una volta il piano del

⁹² Problema non sottovalutato da García Gómez, ma superato tramite la punteggiatura con l'introduzione dei due punti in chiusura del primo verso. *Ibidem*

significato è stravolto ; esattamente come accade con l'ultima delle tre interpretazioni analizzate. Corriente rende qui chiaro l'oggetto del /*ĀRUMÓRE*/, ossia della lamentela manifestata nel verso precedente, e per farlo interviene sulla lacuna, evidente per ragioni metriche, postulando l'originaria presenza di /*lbr*/ da leggere come il ricorrente /*LEBÁRE*/ che regge l'intera lettura del verso. Se infatti, da un lato, il dubbio /*ksm*/ iniziale si risolve nella congiunzione, già ipotizzata da Sola-Solé, affiancata ad /*ÁSMO*⁹³ (il quale procederebbe da un supposto /*ÁSMÁR*/ con significato di 'giudicare'⁹⁴), dall'altro, il verbo in posizione finale cambia nuovamente significato e viene presentato come /*LEDÉRE*/, forma sostantivata per indicare quello che l'arabista traduce come 'perjuicio' ricollegandosi al senso complessivo del primo periodo⁹⁵. Il v.3 mostra un accordo sostanziale tra le edizioni García Gómez e Sola-Solé che, nel leggere il periodo come interamente arabo⁹⁶, si collocano nell'ottica di un'interpretazione dalla quale Corriente si distacca non poco. Quest'ultimo, infatti, non soltanto propone di leggere l'arabo /*ámši*/ laddove gli altri leggevano /*imši*⁹⁷, ma interpreta come romanze anche le ultime tre sillabe, contenenti nelle edizioni precedenti il vocativo dell'*ḥabīb*, leggendovi /*DE MÍBE*/. Le differenze già emerse trovano spazio in misura maggiore nella resa del quarto e ultimo verso della *ḥarġa*. Confrontando le diverse edizioni si possono individuare come elementi su cui si concretizza una convergenza di massima quelli contenuti nella prima metà del verso; se il /*NON*/ iniziale è, infatti, comune alle tre letture e altrettanto vicine sembrano le

⁹³ «La supuesta e ininteligible grafía >*kšm*<, bien observada, puede perfectamente ser >*ksm*< y, añadiéndole los diacríticos que pide el contexto, >*kšm*<». Cfr. Corriente 1997

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ «Es da notar que *ĀRUMÓR*, con la clara acepción de 'voz quejumbrosa', ha evolucionado semánticamente desde las acepciones del latín *rūmor*, entre ellas, la malevolencia». *Ibidem*

⁹⁶ Unico elemento su cui l'interpretazione non concorda è il /*YĀ*/ che il primo legge come avverbio, già romanzo, mentre il secondo come esclamazione araba.

⁹⁷ Cosa che, ancora una volta, comporta una mutazione del significato complessivo da attribuire al verso dato che l'opposizione tra i due imperativi non è conciliabile indicando uno l'allontanamento e l'altro l'avvicinamento.

letture del secondo elemento⁹⁸, a partire dal secondo emistichio le interpretazioni prendono strade differenti. Prendendo le mosse da una traslitterazione che propone, come poi Corriente, /lbr/ per il terzo elemento ma contesta la «absurda grafía *df*»⁹⁹, da interpretarsi invece come /tw/, García Gómez legge /HUÝRE/ per l'infinito in chiusura, dando luogo ad un verso pienamente accettabile dal punto di vista del repertorio tematico e terminologico. Ben diversa è, invece, l'interpretazione di Sola-Solé, che ricollegandosi all'impossibilità di riposare contenuta nella strofa della *muwaššaha* ricordata in precedenza, recupera in posizione finale lo stesso /DORMIRE/ che García Gómez collocava nel secondo verso, antepoñendovi il chiarimento che identifica nell'assenza dell'*ḥabīb* la causa dell'insonnia espresso con l'inusuale anteposizione del pronome personale al verbo.¹⁰⁰ Nella dimensione di un testo radicalmente diverso si inserisce, infine, la lettura di Corriente, il quale, vede nel verso conclusivo del componimento un periodo il cui significato è strettamente legato alla richiesta di allontanamento espressa nel verso precedente dalla fanciulla; il /df/ della traslitterazione è qui accettato e reso come /DÓB/¹⁰¹ che precede il /FUYÍRE/ finale in cui ritorna il verbo dell'edizione García Gómez¹⁰², mentre il /lbr/ centrale si risolve in un /ABER/ del quale si avrebbero un paio di attestazioni in Ibn Quzmān.

Complessivamente i testi analizzati propongono letture che, secondo una tendenza ormai chiara, sembrano avvicinarsi maggiormente per le edizioni García Gómez e Sola-Solé, da cui si distacca invece – a volte per qualche dettaglio, a volte con versioni radicalmente opposte – l'edizione di Corriente. Il

⁹⁸ Come si vede, a determinare ancora una volta le differenti letture è la traslitterazione. Per questo elemento García Gómez riporta /šy/, Corriente /šn/.

⁹⁹ Cfr. García Gómez 1965

¹⁰⁰ Decisamente più frequente, nei testi delle *ḥarġāt*, è la costruzione che vede il pronome affiancarsi dopo il verbo per enclisi.

¹⁰¹ «literalmente “de dónde”, significa aquí “por qué”, como en árabe andalusí /*min aýn*/» Cfr. Corriente 1997

¹⁰² Non si può, però, non tenere in considerazione il fatto che questo ora è presentato come non ancora intaccato dal fenomeno di aspirazione in /h/ di /f/ iniziale tipico delle varietà iberoromanze.

testo offerto dai primi due editori è quello di una lamentela d'amore generata dall'assenza del compagno. I toni dolci usati per designare il destinatario e le altrettanto languide richieste di presenza concorrono a delineare, in linea di continuità con la tradizione della lirica erotica tanto occidentale quanto orientale, l'affresco di un sentimento vissuto con trasporto che impedisce a chi ama di svolgere qualsiasi azione – persino il più elementare “dormire” – in assenza dell'amato. Ed è proprio in questo senso che risulta puntuale il riferimento all'ultima strofa della *muwaššaha* utilizzato da García Gómez in chiave interpretativa; a cosa dovrebbe servire, infatti, la *harġa* se non a ribadire i concetti già espressi dal poeta? Perché, poi, sarebbe stata scelta – fra i tanti testi della «collettività anonima» – se non per dare una 'legittimazione esterna' (e cosa ci sarebbe di più condivisibile del sentire comune, del “sentimento popolare”?) al discorso poetico? Le scelte operate al momento dell'edizione rendono conto, in questo caso più che in molti altri, di quanto la comprensione dei testimoni e l'individuazione dei corretti elementi che effettivamente li compongono, svolgano un ruolo centrale nel processo che, indagando i testi, punta a comprenderne la collocazione nelle tradizioni letterarie a cui fanno riferimento. È in quest'ottica che appaiono altrettanto chiare le scelte di Corriente il quale presenta un testo linguisticamente più elaborato¹⁰³ che trasforma la lamentela amorosa nella vigorosa richiesta di allontanamento dell'amato formulata in prima persona dalla fanciulla a causa di un «danno» (il «perjuicio» della traduzione) non meglio specificato.¹⁰⁴ L'utilizzo che il poeta ne fa nel contesto della *muwaššaha* sarebbe, quindi, da intendere in maniera ben diversa e probabilmente da collegare non con l'ultima ma con la seconda

¹⁰³ La maggior parte dei termini proposti (es. /RUMÓRE/ e /LEDÉRE/) ha in questa *harġa* la sua unica occorrenza e non si caratterizza, quindi, come tipica del repertorio espressivo di questi brevi componimenti.

¹⁰⁴ Il «danno» in questione lascia aperte varie ipotesi interpretative e potrebbe essere provocato allo stesso tempo dalle condizioni in cui l'*amigo* costringe la donna a vivere una relazione fatta di continui allontanamenti (e qui si inserirebbe il riferimento al nuovo motivo per fuggire) o dalle maldicenze che questa potrebbe causare in un contesto più ampio (sarebbe quindi interessante il collegamento con il RUMÓRE del v.1 - si veda la nota 95).

strofa del componimento, laddove il poeta scriveva «Amé a quien es injusto | sin protestar ni enojarme. | Opuse a los reproches | la sinrazón del amante. | Mas cuando más lo amaba | se fué con los caminantes».

3.3.3 La *ḥarġa* H4

Differenze minori mostrano, al netto di un immutato interesse per l'aspetto linguistico, le letture proposte nelle edizioni delle *ḥarġāt* della serie ebraica. Ciò è dato in primo luogo dal fatto che si tratta di interpretazioni realizzate, nella maggior parte dei casi, a partire dalle traslitterazioni offerte da Stern al momento della scoperta e risistemate negli anni successivi.¹⁰⁵ I problemi che si manifestano a chi si approccia ai testi sono, però, gli stessi, se non addirittura superiori se si tiene in considerazione che per questa serie la sovrapposizione vede coinvolte tre lingue. Se, infatti, adesso la lingua delle *muwaššahaṭ* è l'ebraico, le *ḥarġāt* continuano a presentare la tipica mescolanza tra termini romanzi e arabi – la prevalenza dei quali non è, però, evidente come accadeva per i testi della serie araba – ma la scrittura è quella ebraica, il che provoca, anche se in minima misura, mancate corrispondenze tra lingua di composizione ed alfabeto di trascrizione. È utile, quindi, poter analizzare dal punto di vista storico-linguistico anche questi testi, seppur numericamente inferiori, come testimoni di quel sincretismo culturale proprio di Al-Andalus.

Nonostante la *ḥarġa* oggetto d'analisi del seguente paragrafo sia una tra le più conosciute e citate, soltanto tramite Stern si è in grado di citare (così come questi la riporta) l'ultima strofa della *muwaššaha* – un panegirico che, come molti testi del genere, utilizza il linguaggio tipico della lirica erotica - all'interno della quale è inserita:

¹⁰⁵ Cfr. Stern 1953

Le gracieuse gazelle donnerait sa vie pour toi, cette jeune fille qui raconta son histoire: quand son chérubin se leva d'elle et s'est envolé, elle ne put pas retenir ses larmes. Elle s'est exclamée d'une voix amère et a confessé son amour devant ses compagnes¹⁰⁶

Qui si inserisce il testo della *ḥarġa*, secondo la traslitterazione di Stern:

gryd bš 'y yrmnl's
km kntnyr 'amw m'ly
šn 'lhbyb nn bbr' yw
'dbl'ry dmnd'ry

Reso, dallo stesso Stern, come:

Garid vos ay yermanellas
com contenir a meu male
sin al-ḥabīb non vivireyu
advolarey demandare

Sarà da tenere in considerazione, per l'analisi di questo testo, anche la lettura offerta da Roncaglia. Questi, infatti, inserendo la *ḥarġa* nella breve antologia, fornisce dati utili riguardo l'autore della *muwaššaha* Yehūdā Halevī, parlandone come

una delle figure più notevoli nel mondo ebraico medievale [...] Nato verso il 1075 a Tudela, egli visse in Andalusia gli anni della giovinezza e della formazione letteraria: all'arrivo degli Almoràvidi passò a Toledo, ove esercitò la medicina, protetto dal collega e correligionario Giuseppe ibn Ferrusiel [...] infine lasciò la Spagna per l'Oriente, dove morì vecchissimo. Le sue *muwashshahāt* sono certamente anteriori alla partenza per l'Oriente.¹⁰⁷

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ Cfr. Roncaglia 1953

Suggerendo per la *ħarġa* la seguente interpretazione:

Garid vos, ay, yermaniellas
¿como contenré mio mali?
Sin el *ħabib* non vivireyu:
advolarei demandari

La lettura di García Gómez è, invece:

GARĪD BOŠ, AY YERMANĒLLAŠ,
KÓM KONTENĒR-HÉ MEW MÁLĒ,
ŠĪN al-ħabīb NON BIBRĒYO:
¿AD OB L'IRÉY DEMANDÁRE?

«Decid vosotras, ay hermanillas, | cómo he de atajar mi mal.
Sin el amigo no puedo vivir: ¿adónde he de ir a buscarlo?»

Mentre Sola-Solè propone:

GARID BOŠ AY YERMANEL(L)AŠ
KOM KONTENIR E(L) MIO MALE
ŠIN al-ħabīb NON BIBREYO
ED BOLAREY DEMANDARE

«Decid(me) vosotras, ay compañeras, | cómo reprimir mi mal.
Sin el amigo no podré vivir | y volaré a buscarlo»

E, infine, Corriente legge:

GARRÍR BOŠ+ ÉY YERMANÉLLAŠ
KÍ+ M KONTERNERÁ(D) MEW MÁLE

ŚIN alḥabīb NON BIBRÉYO
AD ÓB L+ IRÉY DEMANDÁRE

«Yo os dire, hermanitas, | quién me contendrá mi mal:
sin amado non viviré, | ¿dónde lo iré a buscar?».

Il primo dato evidente, osservando le diverse letture fornite, è relativo alla peculiarità linguistica del testo: si tratta, infatti, di una delle *ḥarġāt* con il maggior numero di termini romanzi (si può addirittura dire che tutti i termini, ad eccezione di uno, siano ‘mozarabici’); non fermando, però, l’analisi semplicemente all’aspetto esteriore del brano si può arrivare a comprendere uno dei problemi centrali di questa forma letteraria. Il fatto che persino in un testo integralmente romanzo il termine utilizzato per designare l’amato sia arabo (*ḥabīb*) è particolarmente indicativo e riporta ad una discussione più ampia sulle *ḥarġāt*. Per spiegare la ragione per cui, un personaggio centrale del rapporto amoroso, ossia l’oggetto principale del desiderio, dell’attesa o delle lamentele della voce femminile che si esprime in prima persona, sia indicato con un termine arabo (tanto che, probabilmente senza eccedere, lo stesso Menéndez Pidal parla di *cancionillas de habib*)¹⁰⁸ all’interno di testi la cui origine molti ipotizzano essere esclusivamente romanza, non basta fare riferimento alla contaminazione culturale tra la popolazione araba e quella cristiana. Il dato linguistico – riscontrabile nell’arabo utilizzato per altri termini centrali dei testi in questione¹⁰⁹ – è, invece, probabilmente uno degli indizi più importanti dell’origine tutta interna alla cultura letteraria araba e va considerato come tratto distintivo di una lirica erotica che non rinuncia all’identità codificata dei propri elementi nemmeno nell’ambito del gioco linguistico-

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ Basti pensare a quanto osservato nella *ḥarġa* A6 dove era utilizzato un termine arabo (*yā ummī/yāmmi*) anche per designare la madre, il cui ruolo è chiaramente non secondario nel repertorio tematico.

poetico alla base dell'uso del volgare romanzo per la costruzione delle *ḥarġāt*. Nel caso in questione la differenza tra le letture proposte è chiaramente centrata sull'interpretazione di alcuni elementi i quali, pur non determinando sostanziali variazioni del significato complessivo, sono utili tanto per comprendere l'approccio utilizzato dagli editori moderni, quanto caratteristiche interne alla lingua utilizzata per la composizione. Partendo dal v.1 appare evidente il sostanziale accordo sulla lettura /GARĪD/ del segmento verbale iniziale come imperativo rivolto alle /YERMANELLAŠ/ nell'ambito dell'interrogazione retorica che verrà svolta nel secondo verso e chiarita sul piano del contenuto nel terzo; l'unica lettura differente è quella proposta da Corriente, il quale identifica in /GARRĪR/ la forma verbale originaria, determinando uno scarto che, nel passaggio dall'imperativo al futuro, interviene anche sul senso complessivo del primo distico con una scelta che coinvolge il piano storico-linguistico. Interessante è, infatti, al di là della pur decisiva nuova interpretazione di quell'/AY/ che fino a Sola-Solé era soltanto un'interiezione, notare come la variante scelta da Corriente renda evidente, anche per il volgare 'mozarabico', l'esistenza di un futuro tmetico (/GARRĪR BOŠ+ ÉY/) comune alle varietà ibero-romanze che precederebbe le altre tipologie di costruzione di questo tempo presenti nei testi analizzati in precedenza.¹¹⁰ Seguendo le interpretazioni delle componenti verbali, con il passaggio al v.2, oltre la lezione differente per /MALE/ che Roncaglia corregge in /MALI/¹¹¹, si nota immediatamente con /contenré/ in Roncaglia, /KONTENĒR-HÉ/ in García Gómez e /KONTENERÁ(D)/ in Corriente, la tipologia di futuro identificabile come forma contratta di quella ipotizzata per il verso precedente. L'annotazione di questo dettaglio rende l'idea di quanto sia fondamentale (se

¹¹⁰ «La maggior parte delle lingue romanze continua la perifrasi infinito + HABEO, ben evidente nel cosiddetto futuro tmetico ('tagliato', mediante la frapposizione di un pronome clitico) di alcune varietà (asp. *llamar vos hé* 'vi chiamerò', occ. e acat. *Lauzar vos han* 'vi loderanno' e, ancora oggi, port. *dir-te-ei* 'ti dirò')». Cfr. Rinaldi 2008

¹¹¹ «in *mali* (come al v.4 in *demandari*) la *-i* finale è necessaria per la rima con la parte ebraica della *muwàshshaha*, ma rappresenta un'effettiva pronuncia *-e* da parte della popolazione romanza». Cfr. Roncaglia 1953

non decisiva per il caso delle *ḥarġāt*) la restituzione di una lezione corretta per i testi tràditi, soprattutto quando questi, nel ruolo dettato dalla contingenza di unici testimoni di una fase di profondo interesse per lo studio della nascita e dell'evoluzione di una lingua, costituiscono strumento esclusivo d'analisi per la ricostruzione della struttura – seppur parziale – di un idioma che altrimenti sarebbe sconosciuta. Tornando al testo vanno, infine, sottolineate, in un verso la cui lettura appare complessivamente condivisa, da un lato la polarizzazione tra la forma verbale proposta per l'elemento /*kntnyr*/ degli editori appena elencati e l'infinito proposto da Stern e Sola-Solé, dall'altro la variante /KÍ+M/ scelta Corriente per il /*km*/ che precede il verbo.¹¹² Le interpretazioni contenute nelle edizioni analizzate mostrano, infine, per i versi conclusivi la medesima lettura, eccezion fatta per il segmento che già dalla traslitterazione di Stern appare come /*'dbl'ry*/. Se infatti lo stesso Stern, seguito in particolare da Sola-Solé, vi identifica un verbo inerente la sfera del volo (/advolarey/ per il primo, /ED BOLAREY/ per il secondo), aprendo lo spazio ad una metaforica visione d'effetto che contemporaneamente rende con un'immagine di estrema chiarezza lo slancio che permette a chi ama ogni impresa e crea un dialogo non irrilevante con l'area semantica di /GARĪD/ (il cui procedere dal latino *garrio* non può non rimandare al significato accessorio di «cinguettare» affermatosi come primario nelle lingue romanze moderne), d'altro canto García Gómez, ripreso poi da Corriente, offre un'interpretazione altrettanto accettabile basata sulla scomposizione del segmento che da luogo ad un'interrogativa rivolta alle «sorelline» del primo verso.

Il significato complessivo è qui, a differenza degli altri testi, inequivocabile; le diverse proposte per i singoli problemi posti dai manoscritti sull'interpretazione di alcuni termini o la scelta tra più varianti, non possono pregiudicare in questo caso la possibilità di offrire un testo il cui senso sia il medesimo. Il lamento (si potrebbe dire, quasi, lo “sfogo”) della fanciulla con le

¹¹² «La *lectio difficilior* de un ms., >*kim*<, resulta preferibile a */*KÓM(O)*/, puesto que evita la anómala preposición ante el objeto inanimado.» Cfr. Corriente 1997

compagne, queste enigmatiche sorelle la cui presenza impone il collegamento con gli schemi tipici delle *Cantigas de amigo* galego-portoghesi, affiancato alla consueta afflizione provocata dall'assenza, si risolve questa volta in un'apertura verso l'esterno ora con toni quasi da favola (se si predilige la lettura di Stern) ora di semplice ampliamento dell'orizzonte, che rivolta l'esito negativo dei brani precedenti, in una dinamica che mantiene ancora aperto l'interrogativo sull'*humus* culturale da cui può essere germogliato. Siamo, infatti, di fronte ad uno tra i testi che se da un lato rende evidente il legame profondo delle *ḥarġāt* con gli altri testi delle più antiche tradizioni letterarie di area iberica, dall'altro rigetta il lettore nel dubbio con il non secondario *ḥabīb* che risalta, isolato, al centro della composizione.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni

STERN, Samuel Miklos

1953 *Les chansons mozarabes. Les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les muwashshahs arabes et hébreux* [1953], Bruno Cassirer, Oxford, 1964, da cui si cita.

HEGER, Klaus

1960 *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio

1965 *Las jarchas romances de la série arabe en su marco* [1965], Seix Barral, Barcelona, 1975, poi Alianza, Madrid, 1990, da cui si cita.

SOLA-SOLÉ, Josep Maria

1973 *Corpus de poesía mozárabe*, Hispam, Barcelona.

JONES, Alan

1988 *Romance Kharjas in Andalusian Arabic Muwaššah Poetry: a Paleographical Analysis*, Ithaca Press for the Board of the Faculty of Oriental Studies, Oxford University.

JONES, Alan

1992 *The ‘Uddat al-Jalīs of Ibn Bishrī: an anthology of Andalusian Arabic Muwashshaḥāt*, E.J.W.Gibb Memorial Trust, Cambridge.

JONES, Alan

1997 *The Jayš al- tawšīḥ of Lisān al-Dīn Ibn al-Khaṭīb: an anthology of Andalusian Arabic Muwashshaḥāt*, E.J.W.Gibb Memorial Trust, Cambridge.

CORRIENTE, Federico

1997 *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Gredos, Madrid.

Studi di carattere generale

ALONSO, Damaso

1949 *Cancionillas «de amigo» mozarabes*, in «Revista de filología española», 33, pp. 297-349.

ALVAR, Carlos e GÓMEZ MORENO, Angel

1987 *La poesía lírica medieval*, Taurus, Madrid, cap. 3.

ARMISTEAD, Samuel e MONROE, James

1985 *Beached Whales and Roaring Mice: Additional Remarks on Hispano-Arabic Strophic Poetry*, in «La Corónica», XIII, pp. 206-242.

COROMINAS, Joan

1953 *Para la interpretación de las jarchas recién halladas*, in «Al-Andalus», XVIII, pp. 140-148.

CORRIENTE, Federico

2009 *The kharjas: an updated survey of theories, texts, and their interpretation*, in «Romance Philology», 63, pp. 109-129.

FRENK ALATORRE, Margit

1975 *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, Colegio de México, México.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio

1952 *Veinticuatro jarýas romances en muwašša ḥas árabes*, in «Al-Andalus», XVII, pp. 57-127.

HITCHCOCK, Richard

1977 *The kharjas. A Critical Bibliography*, Grant and Cutler, London.

LAPESA, Rafael

1960 *Sobre el texto y lenguaje en algunos jarchas mozárabes*, in «Boletín de la Real Academia Española», XL, pp. 53-65.

LATHAM, J. Derek

1982 *New light on the scansion of an Old Andalusian Muwaššah*, in «Journal of Semitic Studies», XXVII, pp. 61-75.

MENEGHETTI, Maria Luisa

1997 *Le origini delle letterature medievali romanze*, Editori Laterza, Roma-Bari, pp. 132-139.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramon

1951 *Cantos románticos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar*, in «Boletín de la Real Academia Española», 31, pp. 187-270.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramon

1952 *La primitiva poesía lírica española* [1919], ora in *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 201-274.

MINERVINI, Laura

2003 *La poesía ispano-araba e la tradizione lírica romanza. Una questione aperta*, in *Lo spazio letterario del Medioevo, 3: Le culture circostanti*, edd. M. Capaldo, F. Cardini, G. Cavallo, B. Scarcia Amoretti, 2, Salerno Editrice, Roma, pp. 705-723.

MONROE, James e SWIATLO David

1977 *Ninety-three Arabic ḥarḡās in Hebrew Muwašṣaḥas: Their hispano-romance prosody and thematic features*, in «Journal of the American Oriental Society», 97, pp. 141-163.

RIBERA Y TARRAGÓ, Julián

1912 *El Cancionero de Abencuzmán* [1912], in «Discursos leídos ante la Real Academia Española», Madrid, Imprenta Iberica, poi in *Disertaciones y opúsculos I*, Estanislao Maestra, Madrid, 1928, da cui si cita.

RINALDI, Maria Gaetana

2008 *Dal latino al romanzo. Modi e aspetti della transizione*, Duepunti, Palermo

RONCAGLIA, Aurelio

1951 *Di una tradizione lirica pretrovatoresca in lingua volgare*, in «Cultura neolatina», 11, pp. 213-249.

RONCAGLIA, Aurelio

1953 *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolaresca. Dalle «Kharge» mozarabiche a Lope de Vega*, Società Tipografica Modenese, Modena, pp. 25-35.

RONCAGLIA, Aurelio

1959 *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori dalla penisola iberica*, in *Oriente ed Occidente nel Medioevo. Atti del XII Convegno «Alessandro Volta»*, 27 maggio – 1 giugno 1956, Roma, pp. 321-343 e 354-359.

RONCAGLIA, Aurelio

1973 *Il primo capitolo nella storia della lirica europea*, in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze, pp. 247-268.

RUBIERA MATA, Maria Jesus

1987 *La lengua romance de las jarchas (Una jarcha en lengua occitana)*, in «Al-Qantara. Revista de estudios árabes», 8, pp. 319-329.

RUBIERA MATA, Maria Jesus

1988 *Nueva aproximación al estudio literario de las jarchas andalusíes*, in «Sharq Al-Andalus. Estudios árabes», 5, pp. 89-100.

SCUDIARI RUGGIERI, Jole

1962 *Riflessioni su «kharǧe» e «cantigas d'amigo»*, in «Cultura neolatina», 22-23 (1962-1963), pp. 5-33.

STERN, Samuel Miklos

1949 *Un muwaššaḥ arabe avec terminaison espagnole*, in «Al-Andalus», XIV, pp. 214-228.

STERN, Samuel Miklos

1948 *Les vers finaux en espagnol dans les muwaššaḥ hispanohebraïques: une contribution à l'histoire du muwaššaḥ et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'*, in «Al-Andalus», XIII, pp. 299-346.

VARVARO, Alberto

1985 *Letterature romanze del medioevo*, Il Mulino, Bologna, pp. 139-163.