

POESIA IBERICA E POESIA NAPOLETANA ALLA CORTE ARAGONESE: PROBLEMI E PROSPETTIVE DI RICERCA

ANTONIO GARGANO
Università degli studi di Napoli

1. *Una cultura poetica quadrilingue*. Nel fare il punto sull'ultimo decennio di studi dedicati alla poesia spagnola quattrocentesca, l'illustre medievista Alan Deyermond, dopo aver premesso che «los poetas de la corte aragonesa de Nápoles, así como el importante conjunto de cancioneros de allí procedentes han despertado últimamente el interés de varios investigadores», ha precisato che un «importante aspecto de la corte aragonesa de Nápoles [...] es que su cultura poética fue cuatrilingüe», senza poter nascondere la sorpresa per il fatto che un così importante aspetto «no haya sido más estudiado»¹. Deyermond ha dunque perfettamente ragione nel porre al centro della questione l'incontro —in ambito poetico— di quattro tradizioni linguistiche: italiana, latina, castigliana e catalana. Mi affretto solo a sottolineare ciò che nelle sintetiche osservazioni di Deyermond resta implicito, vale a dire che la poesia che si esprime in ogni singola lingua non è affatto omogenea, o almeno non lo è sempre: basta mettere in fila tre nomi della «vecchia guardia» napoletana come Cola di Montforte, il De Jennaro delle *Rime* e Giovan Francesco Caracciolo per metterci sull'avviso che l'indagine sull'interazione tra le varie tradizioni linguistiche non può mai prescindere da quella —strettamente complementare— tra le varie tradizioni poetiche all'interno di ogni singola tradizione linguistica². Né debbono sfuggire quelle ulteriori

¹ A. Deyermond, *Edad Media. Primer suplemento de Historia y Crítica de la literatura española*, a cura di F. Rico, Barcelona, Critica, 1991, pp. 242-243.

² Per la poesia a Napoli nella seconda metà del Quattrocento sono fondamentali M. Corti, «Introduzione» a P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1956, in part. le pp. XVI-LXIII; M. Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

dimensioni del problema che sembrano apparentemente estranee all'ambito napoletano. Si sarebbe portati a credere, per esempio, che le interazioni poetiche che escludono le componenti italiana e latina abbiano poco a che vedere con la corte napoletana. Eppure non sempre è così, dal momento che in uno tra i più significativi fenomeni letterari che si verificano nella penisola iberica tra Quattro e Cinquecento: la castiglianizzazione dei poeti valenziani, gioca un non trascurabile ruolo la corte aragonese di Napoli, dove i molti aristocratici valenziani che vi si installarono «havien de sentir-se atrets pels modes y per les modes de la cort», come ha scritto Joan Fuster, che nella stessa pagina fa esplicito riferimento alla «castellanització cultural de la noblesa [valenciana] relacionada amb Nàpols»³. Del resto, le cose non cambiano molto se il discorso si sposta da Valenza a Barcellona⁴. Da questo punto di vista, è estremamente esemplare il caso di Romeu Llull, un poeta su cui dovremo presto tornare, e a proposito del quale per ora mi limiterò a notare che finché fu a Napoli, alla corte di Ferrante, compose poesie in italiano e castigliano, mentre, una volta che fece ritorno a Barcellona, la sua produzione si limitò al catalano, con qualche incursione nel castigliano.

Né la considerazione del fattore cronologico interviene a semplificare le cose; piuttosto il contrario. Non credo, difatti, che nello studio delle interazioni tra poesia iberica e poesia italiana presso la corte aragonese convenga limitarsi al solo periodo alfonsino, come pure alcune considerazioni — soprattutto di ordine strettamente filologico — consiglierebbero di fare. Un recente e bel saggio di Fran-

Molto utili sono i recenti panorami di R. Coluccia, «La coinè nell'Italia meridionale», in L. Serianni e P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, (in corso di stampa), e N. De Blasi, «Il volgare durante la dominazione aragonese», in P. Bianchi, N. De Blasi, R. Librandi, *J' te vurria parlà. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1993, pp. 47-79.

³ J. Fuster, «Llengua i societab», in AA.VV., *Història del país valencià. De les germanies a la nova planta*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 169. Di Fuster si veda anche «Poetes, moriscos i capellans», ora in *Obres completes*, I, Barcelona, Edicions 62, 1975², pp. 317-508, in part. 333-336. Cfr. inoltre Ph. Berger, «Contribution à l'étude du déclin du valencien comme langue littéraire au seizième siècle», *Mélanges de la Casa Velázquez*, XII (1976), pp. 173-194; e id., *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, vol. I, pp. 329-334.

⁴ Sulla questione cfr. M. Cahner, «Llengua i societab en el pas del segle xv al xvi. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països catanans», in *Actes del Cinquè Col.loqui Internacional de Llengua i literatura catalanes*, a cura di J. Bruguera e J. Massot i Muntaner, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, pp. 183-255; e id., *Introducció a Epistolari del Renaixement*, València, Albatros, 1977, in part. le pp. 20-21. Cfr. anche P. M. Catedra, «Introducción» a *Poemas castellanos de cancioneros bilingües y otros manuscritos barceloneses*, Exter, University of Exter, 1983, pp. V e ss.

cisco Rico ci induce — direi, perentoriamente — a non attestarci su quel 1442, anno dell'inizio del regno alfonsino, se è vero che un *romance* come *Fontefrida* — e, più in generale, gli esordi del *romancero trobadoresco* — risulta «como brotado en un entreverarse de raíces castellanas y cultura italiana, verosimilmente a través de engarces catalanes», il che ci rimanda agli «aledaños de Alfonso V, y particularmente en aquella corte napolitana donde se codean italianos, catalanes y castellanos de lengua», dove per 'prossimità' di Alfonso — e qui è il punto — «no tenemos por qué limitarnos al periodo más esplendoroso de su asentamiento en Nápoles: la aventura italiana se abre con la expedición a Cerdeña y Sicilia en 1420, sin otro paréntesis español que el de 1424 a 1432»⁵. Se dunque, dal nostro punto di vista, il periodo da prendere in considerazione si allarga verso l'alto di almeno un ventennio, un diverso ordine di considerazioni ci invita a compiere una simile operazione anche verso il basso: è cioè auspicabile tener presente il quindicennio circa posteriore alla crisi della corte aragonesa, il che ci permette di arrivare al 1511, quando a Valenza si pubblica il *Cancionero general* di Hernando del Castillo; o meglio ancora, al 1514, data della seconda edizione valenziana con significative aggiunte; e addirittura al 1516, anno in cui vide la luce il *Cancionero geral* di Resende. Il *Cancionero general* fu un'opera imponente per la sua epoca: una raccolta poetica senza paragoni in Spagna — e forse in Europa — con le sue 484 pagine, scritte a tre colonne e contenenti più di mille componimenti. Hernando del Castillo, un castigliano che si era stabilito a Valenza al servizio del Conte di Oliva, aveva raccolto le poesie per un ventennio circa, ossia fin dal 1490, come egli stesso c'informa nel prologo: «que de veinte años a esta parte esta natural inclinación me hizo investigar ayer y recoger de diversas partes y diversos autores, con la más diligencia que pude, todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron»⁶. Il *Cancionero general* nasce e si realizza a Valenza, e di esso (e della sua seconda edizione) capiremmo molto meno, se non tenessimo in debito conto il consistente circolo dell'italianismo valenzano, a cui non furono certo estranei quegli autori che con la corte napoletana ebbero contatti più o meno profondi⁷. Quanto all'altro importante canzoniere peninsolare,

⁵ F. Rico, «Los orígenes de 'Fontefrida' y el primer romancero trovadoresco», in *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 1-32; cito dalle pp. 28-29.

⁶ *Cancionero general* recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511), ed. facsimil a cura di A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.

⁷ Si veda M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, III, Barcelona, Ariel, 1964, in part. le pp. 321-364; Canher, *Llengua i societat, op.cit.*, in part. le pp. 238-245; e, più in generale, F. Rico, «A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia

quello di Resende, mi limiterò a riportare quanto ha affermato Brian Dutton in un lavoro pubblicato recentemente: «Este cancionero tiene otro factor sorprendente: coincidencia con elementos italianos y napolitanos que demuestran la presencia en la corte portuguesa de gente desterrada de Nápoles cuando el rey Federico III fue expulsado a Francia en 1501 por el rey Fernando el Católico»⁸.

Non trascurerei, infine, quell'aspetto della questione che riguarda la direzione dell'influenza; un aspetto per il quale dalle posizioni risolutamente affermative, se non proprio incaute, di fine secolo passato e inizio del nostro si è passati a posizioni possibiliste sí, ma molto più prudenti. Com'era da prevedere, si è maggiormente insistito sugli apporti che la poesia iberica avrebbe ricevuto da quella napoletana. Alla fine del passato secolo, per esempio, Arturo Farinelli poteva affermare risolutamente che «i verseggiatori spagnuoli [...] sebbene scrivessero nella loro lingua natía, imitavano allegramente la poesia volgare italiana, ed innestavano a profusione gli italianismi nelle loro liriche»⁹. Con gli anni la prudenza ha preso il sopravvento. Peter E. Russell, in un saggio famoso dove affronta il problema dell'umanesimo spagnolo del secolo xv come conflitto tra le armi e le lettere, notava che «los caballeros [catalanes] que rodeaban a Alfonso en Nápoles, como sus iguales castellanos, escribían mucha poesía cortesana, pero sorprende lo poco que extendieron en algún sentido, por su estancia en Italia, sus horizontes literarios»¹⁰. Si tratta di un giudizio che, sotto mentite spoglie, ritroviamo nel recente libro che José Carlos Rovira ha dedicato a *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, dove — sempre a proposito dei poeti iberici — si parla del «desconocimiento que mantienen del mundo cultural que les rodea, al menos como estímulos directos y detectables»¹¹. La posizione maggiormente perentoria sull'argomento è stata espressa, comunque, dall'americano Robert G. Black, che a

spagnola nel primo Cinquecento», *Studi Petrarqueschi. Nuova Serie*, IV (1987), pp. 229-236.

⁸ B. Dutton, «El desarrollo del *Cancionero General* de 1511», *Actas del Congreso Romancero Cancionero*. UCLA (1984), ed. di E. Rodríguez Cepeda, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, I, pp. 81-96; cito da p. 83.

⁹ A. Farinelli, «Cenni sul dominio degli aragonesi a Napoli», in *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, II, p. 76 (le pagine qui raccolte risalgono però al 1894).

¹⁰ P. E. Russel, «Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo xv», *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 209-239; cito dalle pp. 219-220.

¹¹ Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990, p. 97. Cfr. la rec. di A. M. Compagna Perrone Capano in *Medioevo Romanzo*, XVII (1992), pp. 155-158.

conclusione di un'accurata indagine sul ms. parigino 226 (PN4, nella classificazione di Dutton¹²) scrive:

The court at Naples did non function as a great melder of different national traditions, nor was it a place where Hispanic poets apprenticed themselves to an on-going Renaissance lyric tradition, as has been previously assumed [...] they were neither encouraged nor rewarded for adopting Italian lyric conventions for their Castilian and Catalan poetry — quite the contrary. Poetic taste during the period of composition, copying, and promulgation of Hispanic *cancioneros* in Naples demandes stern allegiance to poetry written with Hispanic conventions, in Hispanic styles, and on Hispanic themes¹³.

Posso giustificare la lunga citazione, adducendo due ragioni. In primo luogo, il passo di Black contiene la più esplicita e radicale contestazione di quello che possiamo definire — senza connotazioni negative — un luogo comune della critica. Quanto alla seconda ragione, ricorrerò per formularla alla forma interrogativa: quando Black si riferisce alla «tradizione lirica rinascimentale» non pensa a una tradizione fortemente omogenea che coincide di fatto col petrarchismo cinquecentesco, e che riflette poco la situazione poetica del secondo Quattrocento napoletano? Comunque stiano le cose, mi affretto a notare che sul versante complementare assistiamo a una traiettoria simile ma meno nettamente marcata, anche perché il problema dei rapporti con la lirica iberica occupa un posto periferico negli studi sulla poesia napoletana in età aragonese. Sono note, tuttavia, le posizioni espresse all'inizio del secolo dal Savj Lopez, che collegò gli schemi metrici della barzelletta — così diffusa in alcuni poeti napoletani — con quelli delle *canciones* spagnole, congetturando addirittura una derivazione da parte napoletana¹⁴; le tesi del Savj Lopez furono prudentemente riportate dal Croce nel saggio su *Spagnuoli e cose spagnuole alla corte di Ferrante di Napoli*, dove però puntuale cade in nota il rinvio alla critica recensione del Percopo¹⁵. In tempi più recenti, Maria Corti

¹² B. Dutton, *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.

¹³ R. G. Black, «Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples», *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to D. Clotelle Clarke*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 165-178; cito da p. 174.

¹⁴ P. Savj Lopez, «Lírica spagnola in Italia nel secolo xv», in *Giornale storico della letteratura italiana*, XLI (1903), pp. 1-41 (poi raccolto in *Trovatori e poeti. Studi di lirica antica*, Palermo, 1906, pp. 189 e ss.).

¹⁵ Il saggio di Croce fu raccolto in *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917, pp. 54-74; per il riferimento allo studio del Savj Lopez, cfr. p. 66 e n. 5, dove si trova anche la menzione della recensione del Percopo pubblicata in *Rassegna critica della letteratura italiana*, VIII (1903), pp. 83-84.

ha dedicato al nostro problema alcune pagine della sua imprescindibile introduzione all'edizione delle *Rime e lettere* di De Jennaro. Pur contestando radicalmente — com'era da attendersi — le tesi del Savj Lopez, la Corti ha assunto una posizione di maggiore equilibrio, da un lato, affermando con chiarezza che «con ciò non si vuol negare un influsso spagnolo su questi poeti», e non tardando a precisare, dall'altro, che la sua «sensazione» è che si tratti di «un iberismo a fior di pelle, prodotto dai costumi di una corte, non da una penetrazione spirituale del mondo artistico spagnolo»¹⁶. In ultimo, in ordine di tempo, ricordo che Nicola De Blasi, trattando della presenza iberica alla corte d'Alfonso e, in particolare, dei «componimenti redatti in volgare napoletano» di Carvajal, ha sottolineato il fatto non irrilevante che «i poeti castigliani sono probabilmente i primi a sondare le possibilità letterarie del napoletano»¹⁷.

Credo che il campo d'indagine risulti ora più precisamente definito. In sintesi, si tratta d'indagare sui possibili rapporti di una produzione poetica quadrilingue, senza trascurare né le tradizioni poetiche interne a ogni singola lingua, né quelle questioni solo apparentemente estranee alla corte napoletana, in un periodo che ai due poli eccede di tre o quattro lustri quello strettamente aragonese (1442-1501), e con la precisazione finale che in tali rapporti potrebbe essere eventualmente implicata una doppia direzione d'influenza. Mi rendo conto che in tal modo il quadro si fa enormemente complesso, ma è anche vero che solo per questa via sarà possibile, da un lato, evitare facili malintesi e, dall'altro, recuperare alla poesia di questo periodo un fascino che difficilmente saremmo disposti a riconoscerle in virtù dei soli risultati estetici, spesso — in verità — piuttosto limitati.

2. *Canzonieri, poeti e poesie bilingui*. Non potendo naturalmente affrontare il problema in tutta la sua vasta portata, mi avvicinerò ad esso prendendo in considerazione tre casi particolari, dalla discussione dei quali spero di poter trarre qualche riflessione generale sui rapporti tra le diverse tradizioni poetiche che vennero, in qualche modo, in contatto. Quanto ai tre particolari casi di contatto che saranno presi in considerazione si tratta dei canzonieri, dei poeti e dei componimenti bilingui.

2.1 *Canzonieri bilingui*. Per il primo di essi, si può subito constatare che non si danno veri e propri canzonieri bilingui, come pure ci si

¹⁶ Cfr. M. Corti, «Introduzione» a De Jennaro, ed. cit., pp. XXXV e XXXVI.

¹⁷ Cfr. N. De Blasi e A. Várvaro, «Napoli e l'Italia meridionale», in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 234-325; cito da p. 243.

sarebbe potuto attendere in una situazione culturalmente plurilinguistica, quale era quella della corte napoletana. A questo proposito, senza uscire dall'ambito della dinastia aragonese, si potrebbe citare il caso di non pochi canzonieri bilingui, catalano-castigliani, della vicina Catalogna, dove nella seconda metà del Quattrocento — come pure si è già accennato per Valenza — il catalano stava cedendo il passo al castigliano come lingua poetica di maggior prestigio¹⁸. Tornando a Napoli, nei canzonieri spagnoli confezionati sicuramente nella città partenopea non c'è quasi traccia di poesia in italiano: nei due codici in cui confluiscono le tradizioni *a* ed *n*, ossia i canzonieri di *Estuñiga* e di *Roma*, così come nei quattro parigini (mss. n. 226, 227, 230, 313) e in quello appartenuto al Conde de Haro, troviamo solo due poesie in italiano, attribuite entrambe a Carvajal, che meriteranno un discorso a parte¹⁹. Leggermente diversa è la situazione dei canzonieri napoletani. Delle grandi sillogi contenenti la cosiddetta poesia di *koiné*, il Parigino n.1035, il famoso *canzonero* raccolto dal conte di Popoli intorno al 1468, contiene tre componimenti in castigliano²⁰; e il Riccardiano n.2752 ne contiene cinque. Si tratta, naturalmente, di infiltrazioni minime, se si pensa che nel Parigino abbiamo tre poesie su un totale che oltrepassa il centinaio, e nel Riccardiano, ancora più vistosamente, solo cinque su un totale di centocinquanta poesie circa

¹⁸ Sui canzonieri bilingui catalano-castigliani, cfr. Cátedra, «Introducción» a *Poemas castellanos*, *op. cit.*, in part. le pp. IX-XVI, dove si troverà anche la bibliografia sull'argomento.

¹⁹ Sui rapporti tra i canzonieri spagnoli di area napoletana è imprescindibile A. Várvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964, le cui conclusioni sono state più volte confermate in lavori posteriori, tra i quali si vedano gli ultimi, in ordine di tempo: Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. critica a cura di C. de Nigris, Napoli, Liguori, 1988 e L. de Stuñiga, *Poesie*, ed. critica a cura di Lia Vozzo Mendia, Napoli, Liguori, 1989. Il *Canzonero de Estuñiga* è stato recentemente riedito in edizione paleografica da Manuel e Elena Alvar, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981, e in edizione critica da N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987. Per il *Canzonero de Roma* bisogna rifarsi all'edizione di M. Canal Gómez, Firenze, 1935, 2 vols. Sul ms. parigino n.226 (PN4, secondo la sigla di Dutton, *Catálogo-Índice*, *op. cit.*), si veda lo studio già menzionato di Black, *Poetic Taste*. Per un tentativo di «delimitare con maggiore precisione il corpus poetico che si può definire a pieno titolo napoletano-aragonese», cfr. Lia Vozzo Mendia, *La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso: note su alcune tradizioni testuali*, *Revista de Literatura Medieval*, VII (1995).

²⁰ Del *Canzonero* del Conte di Popoli esiste l'edizione integrale ma inaffidabile: *Rimatori napoletani del Quattrocento*, a cura di M. Mandalari, Caserta, 1885 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1979). I tre componimenti in spagnolo sono i seguenti: *Triste que serra de mi* (p. 88), *Mengua la chacta roppera* (p. 94), *A hun que soy apartado* (p. 122). Il testo delle tre poesie si trova ora anche in B. Dutton, *El Canzonero del Siglo XV*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, 1991, vol. III, p. 486.

(erroneamente l'indice del Parenti ne conta sette, perché in due casi considera componimenti autonomi quelle che sono le due metà di una stessa canzone)²¹. Sugli otto componimenti così inventariati, si possono fare considerazioni di diverso ordine. Mi limiterò a due osservazioni che riguardano, rispettivamente, la diffusione e il genere metrico. Quanto alla prima, mentre le cinque poesie del Riccardiano sono attestate solo in questo codice, due di quelle contenute nel Parigiño hanno una diffusione leggermente più ampia²². Si tratta della canzone *Aunque soy apartado* presente anche nel canzoniere catalano conservato presso l'Ateneo barcellonense, ossia uno di quei canzonieri catalano-castigliani a cui ho fatto riferimento poco prima²³; e della canzone *Triste que será de mí* che viene glossata da João Manuel nel portoghese *Cancioneiro de Resende* del 1516, ossia una di quelle coincidenze a cui aveva accennato Dutton nel saggio che ho anteriormente menzionato²⁴. Quanto alla seconda questione, mentre la maggior parte delle otto poesie rientra nella tradizione metrica e poetica castigliana, una sola — *Aquesta tal pena mia que io consiento* — è invece uno strambotto, il genere che — come ha precisato Santagata — per i poeti della «vecchia guardia» napoletana «era essenzialmente, per non dire unicamente, il metro tipico di quella produzione semipopolare di cui la raccolta del conte di Popoli fornisce l'esemplificazione più estesa»²⁵. Lo strambotto in questione presenta inoltre una caratteristica ben evidente:

²¹ Cfr. G. Parenti, «'Antonio Carazolo desamato'. Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752», *Studi di Filologia Italiana*, XXXVII (1979), pp. 119-279. I cinque componimenti in spagnolo sono i seguenti: *Muore mi vida bivio(n)do* (49v.), *Dura te aglia esin demerce* (121v.), *No es mester quos coprais* (121v.), *Aquesta tal pena mia que lo co(n)siento* (122v.), *Nagliora la gliorando Se despida* (122v.).

²² Per tale diffusione, cfr. Dutton, *Catálogo-Índice*, op. cit., ai seguenti numeri dell'*Índice Maestro*: 2772, 4942, 5094.

²³ Si tratta del *Cançoner de l'Ateneu*, conservato dal ms. n.1 della Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès. Fu parzialmente edito da F. Valls i Taberner, «El cançoner català del xvèn segle de l'Ateneu Barcelonès», in *Butlletí del Ateneu Barcelonès*, I (1915), n.º 1. Sull'edizione più volte annunciata di R. Aramón i Serra, cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura*, op. cit., III, p. 13, n. 1. Sulla presenza di poesia italiana nel canzoniere, si veda dello stesso Aramón i Serra, «Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatercentista», *Estudis Romànics*, I (1947-48), pp. 159-188.

²⁴ Oltre alla menzionata canzone spagnola, si consideri che la poesia italiana *Amor tu non mi gabasti*, che compare nel *Cansonero* del Conte di Popoli e in altri manoscritti musicali italiani, è presente anche nel *Cancioneiro de Resende*, tradotta al portoghese nel componimento 195 di João Manuel; cfr. Dutton, *El desarrollo*, op. cit., p. 83 e n. 5, e A. F. Dias, *O «Cancioneiro Geral» e a poesia peninsular de Quatrocentos (contactos e sobrevivencia)*, Coimbra, Liuraria Almedina, 1978, pp. 25-26.

²⁵ Santagata, *La lirica aragonese*, op. cit., p. 255.

Aquesta tal pena mía que io consiento
 Laura ermosa c'alegre t'estás,
 C'alegre t'estás de mi gran tormento
 Con 'l qual tormento muorte me das,
 Muorte me das desequal de stento
 Que juraste y chisze que nu[n]ca jamás
 Jamás disdixeste ni por pensamiento;
 Mas tiempo vendrá che tu megliorarás²⁶.

Come si sarà notato, ciascun verso (tranne che 2, 6, 8) riprende da principio le ultime parole del verso precedente. Nello stesso Riccardiano, alla c.136r, si trova uno strambotto, questa volta in italiano, che presenta la stessa caratteristica: *Questa gran pena mia per te la sento*. Peraltro è da notare che tale tecnica — come già segnalò il Flamini — venne usata in non pochi strambotti da Francesco Galeota, lo stesso poeta che aveva rifatto in italiano il componimento ai *siete gozos de amor* di Juan Rodríguez del Padrón²⁷. Inoltre, la già menzionata canzone *Triste que será de mí* è preceduta, nel Parigino che la conserva, dalla sigla F che, secondo una congettura, potrebbe indicare lo stesso Galeota (o, in alternativa, un altro Francesco: lo Spinello)²⁸. Comunque stiano le cose, non è difficile presumere che i pochi componimenti castigliani che si trovano nelle sillogi napoletane siano da attribuire a poeti napoletani, funzionari di Ferrante, che furono protagonisti della rinascita della poesia napoletana, e che occasionalmente cedevano al gusto di comporre qualche poesia nella lingua della dinastia che servivano, e ciò facevano per lo più adattandosi agli usi poetici — oltre che alla lingua — castigliani, più raramente invece adattando la tradizione poetica locale alla lingua foranea. Ma l'assenza di veri e propri canzonieri bilingui ci permette di riflettere su alcuni punti generali, che è bene precisare. In primo luogo, i canzonieri spagnoli e le sillogi napoletane erano destinati a non incontrarsi, perché riflettono due situazioni poetiche diverse e — in certa misura — complementari. Voglio dire, che i primi — i canzonieri spagnoli — sono il riflesso del periodo alfonsino, allorquando alla forte presenza a corte e al prestigio dei poeti iberici (castigliani, aragonesi e catalani) corrispondeva un momento di vuoto nella poesia napoletana; le seconde — le sillogi napoletane — sono il riflesso del posteriore

²⁶ Il testo si trova ora trascritto in Dutton, *El Cancionero del siglo XV, op. cit.*, vol. I, p. 78. Cfr. anche Savj Lopez, *Lirica spagnola, op. cit.*, p. 34, e Parenti, «'Antonio Carazolo desamato'», art.cit., p. 270.

²⁷ F. Flamini, «Francesco Galeota e il suo inedito canzoniere», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XX (1892), p. 32 e n. 2, e p. 16.

²⁸ Croce, *La Spagna nella vita italiana, op. cit.*, p. 65, e Corti, *Introduzione a De Jennaro, ed. cit.*, p. xxxvi.

periodo ferrantino, quando la forte spinta alla rinascita della poesia napoletana corse parallela al decremento — perfino numerico — della presenza a corte di poeti iberici. Insomma, le condizioni che favoriscono un fenomeno come i canzonieri bilingui, ossia la contemporanea vitalità di tradizioni diverse, non si sono date alla corte napoletana. In secondo luogo, stando al particolare tipo di presenza di poesia in castigliano nelle sillogi napoletane, dovremmo concludere che scambi significativi tra i diversi codici poetici di fatto non si verificarono, perché tali non possono considerarsi quei casi di napoletani che occasionalmente si prestarono all'uso del castigliano, per dar luogo a componimenti che in nulla differiscono dal tipico prodotto poetico della cosiddetta poesia *cancioneril*. Diverso è il caso dello strambotto in castigliano. Qui si è fatto un passo più in là nell'interazione dei codici poetici; eppure, è bene precisare subito che da tale interazione restano escluse non certo a caso quelle tradizioni della poesia napoletana che meno immediatamente potrebbero vedersi tradotte in castigliano. Si tratta di una questione che vedremo ulteriormente confermata dalla trattazione del seguente caso, quello dei poeti bilingui.

2.2 *Poeti bilingui*. Alle sporadiche occasioni di bilinguismo coltivato dai rimatori napoletani ho, in effetti, già accennato a proposito dei canzonieri. Quanto alle singole individualità, mi pare che il caso di Francesco Galeota possa meritare in futuro qualche attenzione maggiore. Ricorderei, inoltre, l'anomala raccolta del conte di Policastro che, pur essendo costituita pressoché totalmente di sonetti (78 su 80 testi), fa spazio a una breve poesia in spagnolo dedicata alla contessa di Modica, consorte di Federico Enríquez, ammirante di Castiglia. E alla nobildonna è pure dedicato il sonetto «Anna polita, bella e signorile»²⁹. Ma i casi più interessanti si trovano sull'altro fronte, quello dei poeti iberici. Conserviamo due poesie in italiano di Carvajal; si tratta delle due canzoni in ottonari *Tempo sarebbe horamai* e *Non credo che più grande doglia*, tradite dal *Cancionero de Estúñiga* e da quello della *Marciana*. Poco o nulla si sa di questo poeta che fece parte della corte di Alfonso, di cui fu una specie di *alter ego* poetico; alla morte del suo re, dovette continuare a Napoli, perché tra i poco più di cinquanta componimenti a lui attribuiti ce n'è uno dedicato alla

²⁹ Cfr. E. Perito, *La congiura dei baroni e il conte di Policastro. Con l'edizione completa e critica dei sonetti di G. A. de Petrucciis*, Bari, Laterza, 1926; per il testo della poesia in spagnolo, v. p. 250, dove la rubrica precisa che si tratta di una, vale a dire del *mote* o *letra* che, insieme alla *devisa*, formava la *invención* o *empresa* (cfr. F. Rico, «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», in *Texto y contextos*, op. cit., pp. 189-227).

morte del valenzano Jaumot Torres, ufficiale del re Ferrante, morto in battaglia presso Carinola nel 1460³⁰.

Ho già fatto riferimento al catalano Romeu Llull, nato tra il 1430 e il 1439, e la cui presenza alla corte napoletana è attestata dal 1466 al 1479. Il famoso canzoniere denominato *Jardinet d'orats* conservava tre suoi componimenti in italiano, che risultano essere altrettante barzellette con strambotto finale. Nell'introduzione all'edizione de *Lo despropiament de amor* di Romeu Llull, il suo giovane editore Jaime Turró ha tracciato un utile profilo biografico e culturale dell'autore che si chiude con la seguente sintesi:

Ens trobem, doncs, davant un escriptor format a Nàpols, que n'havia freqüentat la cort, i que sota els seus estímuls, havia omplert els seus ocis de solter desvagat amb rims italians i castellans i amb la còpia i la lectura d'alguns dels productes humanístics que aquella cort posava al seu abast³¹.

Orbene, questi cinque componimenti in italiano — le due canzoni di Carvajal e le tre barzellette con strambotto di Romeu Llull — sono stati studiati recentemente da Lia Mendia, che è giunta a delle conclusioni di grande interesse per i problemi che ci stanno occupando. Per quanto strettamente legati, i problemi sono comunque due. Il primo è linguistico, e la Mendia, a differenza di Manuel Alvar, che a proposito di Carvajal aveva parlato di «italiano letterario, es decir con cuño toscano»³², afferma che

la lingua usata da Carvajal non sembra molto diversa da quella che caratterizzerà la produzione poetica napoletana dei decenni successivi, comunemente designata come letteratura di *koiné*; essa presenta infatti una analoga oscillazione tra forme locali e forme letterarie, preferendo in genere quelle in cui l'uso napoletano trova l'appoggio della tradizione letteraria ed evitando i fenomeni troppo decisamente connotati come dialettali³³.

³⁰ Cfr. N. Salvador Miguel, *La Poesía Cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 55-73.

³¹ R. Llull, *Lo despropiament de amor*, a cura di J. Turró, Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1987, pp. 30-31; per la biografia del poeta, cfr. N. Coll i Julià, «Nova identificació de l'escriptor i poeta Romeu Llull», in *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, vol. V, (*Miscelànea en honor de Josep Maria Madurell i Marimon*), Barcelona, 1977, pp. 245-297.

³² M. Alvar, «Las poesías de Carvajales en italiano. Cancionero de Estúñiga, números 143-145», *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 13-30.

³³ L. Vozzo Mendia, «La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese. I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull», in *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200-1600)*, a cura di P. Trovato, Roma, Bonacci, 1993, pp. 162-171.

Conclusioni sostanzialmente analoghe valgono anche per l'italiano dei tre componimenti di Romeu Llull. È sul piano letterario, però, che i due poeti meritano conclusioni affatto diverse. Difatti, la studiosa napoletana sostiene che mentre

Carvajal ha redatto in volgare napoletano delle composizioni che potrebbero appartenere a tutti gli effetti al *corpus* della poesia *cancioneril* castigliana [...] Romeu Llull, nel comporre queste sue liriche, deve aver tenuto presente il modello offerto dal gruppo di poeti napoletani la cui produzione è raccolta nel *Cansonero* del conte di Popoli. Il suo scrivere in napoletano non è più dunque, come era ancora per Carvajal, l'omaggio più o meno estemporaneo fatto a una parte della nobiltà di corte, ma rappresenta il tentativo cosciente di inserirsi in un determinato filone tradizionale, scartandone altri, ugualmente presenti nell'ambiente letterario dell'epoca, in primo luogo il petrarchismo³⁴.

Si tratta di conclusioni ineccepibili a cui vorrei solo aggiungere qualche osservazione di carattere generale. Anche a una rapida lettura, ci si accorge che i tre componimenti di Romeu Llull sono estranei non solo all'«aristocratica e solitaria esperienza petrarchista», che dalla linea Aloisio-Caracciolo porta al Sannazaro, ma lo sono anche a quell'«uso socializzato del Petrarca fatto dai poeti 'cortigiani'»³⁵; e ciò per le ragioni più svariate, che vanno da quelle metriche fino all'assenza — direi, totale — del pur minimo sintagma che possa far pensare alla lingua del Petrarca. Interamente risolti nella poesia di *koiné*, si ha inoltre l'impressione che i tre componimenti si collochino a metà strada tra i due poli rappresentati da un Coletta e il De Jennaro del *cansonero* parigino: del primo mancandogli quell'«attraente e spericolato impudore espressivo», «sicchè par vi sia un incontro naturale fra la sua poesia e l'elemento popolare più autentico»³⁶, e non condividendo del secondo la preoccupazione di «accogliere motivi e forme avallate dai poeti toscani al suo tempo, evitando un ampio compromesso con la pura tradizione indigena»³⁷. Il petrarchismo, nella doppia versione sopra precisata, era ancora troppo distante dall'esperienza poetica degli autori iberici, e ciò valeva anche per un Romeu Llull di cui non solo ci è attestata la presenza a Napoli, ma conosciamo anche il suo interesse per i classici³⁸. Se pensiamo che quando Llull era già a Napoli, vi arrivò anche — tra il '67 e il '68 — un altro catalano, Benedetto Gareth, meglio noto col nome di Cariteo,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Santagata, *La lirica aragonese*, *op. cit.*, p. 94.

³⁶ Corti, *Introduzione a De Jennaro*, *ed. cit.*, p. XXI.

³⁷ *Ivi*, p. XXVII.

³⁸ Cfr. Llull, *Lo despropriament*, *op. cit.*, pp. 22-27.

sembra che i poeti iberici, posti dinanzi all'esperienza petrarchista, potessero o rimanervi sostanzialmente estranei, o aderirvi fino alla definitiva e totale negazione delle proprie origini, anche linguistiche³⁹. Quanto alle mediazioni tra le due poesie, italiana e iberica, quando ci sono, si verificano sempre a livello di quelle tradizioni poetiche che più facilmente potevano specchiarsi l'una nell'altra. Ed è ciò che vedremo meglio nell'ultimo caso che ci resta da considerare, quello delle poesie bilingui.

2.3. *Poesie bilingui*. Non abbondano le poesie bilingui castigliano-italiane, e meno ancora quelle catalano-italiane. Carvajal è autore di una di esse: «*Dónde sois gentil galana?*», dove la risposta della *galana* di Aversa è per l'appunto in italiano⁴⁰. Il discorso su questo componimento ci porterebbe a trattare di alcune caratteristiche della poesia di Carvajal che preferisco introdurre ricorrendo a un caso diverso di bilinguismo poetico. Occupandosi del tema degli scarti rispetto al codice petrarchista, Marco Santagata cita sia uno strambotto burchiellesco del De Jennaro, che termina con un verso in latino del salmo XXXI e che l'autore esclude dalla raccolta amorosa, sia un capitolo del *Perleone*, il cui *incipit* è «*O vos omnes* che errando ite per via». Dopo aver ricordato altri casi di citazioni scritturali in componimenti raccolti nel Parigino 1035 e nel Vaticano latino 10656, Santagata propone tre conclusioni: in primo luogo, «quella delle citazioni scritturali» è «una tecnica che si discosta dalla tradizione strettamente petrarchesca, e fa pensare piuttosto a certo ibridismo trecentesco e anche dei primi del '400 (valga per tutti il nome del Saviozzo)»; in secondo luogo, ignorato dai lirici aulicizzanti, «l'uso dei passi scritturali gode invece di notevole fortuna nel settore della lirica popolareggiante, o comunque più lontana dalla temperie petrarchista»; e, infine, quanto alla diffusione di «tali moduli nella produzione di *koiné*», si chiede quanto «possa avere influito la fortuna di cui a Napoli godette un poeta come il Saviozzo, che di quelle tecniche fa largo uso»⁴¹. Si tratta, naturalmente, di un episodio minore, ma ciò non esclude che possa introdurre a tematiche più vaste. Ricordo che l'*incipit* scritturale

³⁹ A quanto detto farebbero eccezione «i quattro 'sonetos' concordemente attribuiti [a] Juan de Villalpando, che rappresentano invece un tentativo precoce di sperimentazione petrarchesca» (G. Caravaggi, «I 'sonetos' di Juan de Villalpando», in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, a cura di B. Periñán e F. Guazzelli, Pisa, Giardini, 1989, vol. I, pp. 99-111, in part. p. 102; sui rapporti con la corte alfonsina, v. pp. 103-104 e n. 6).

⁴⁰ Se ne veda il testo in Carvajal, *Poesie*, edizione critica, introduzione e note a cura di E. Scoles, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, pp. 186-187.

⁴¹ Santagata, *La lirica aragonese*, op. cit., pp. 252-253 e n. 6.

del già menzionato capitolo di Rustico si ritrova anche in un capitolo del Galeota («*O vos omnes qui transitis* per la via») e in un'anonima barzelletta del Parigino 1035 («*O vos homines qui transitis*»). Ebbene, le stesse parole di Geremia le ritroviamo in una poesia di Juan de Tapia, un poeta legato al Magnanimo almeno dal 1435, ben radicato nella corte napoletana, dove peraltro seguì a vivere al servizio di Ferrante⁴². Il verso in questione non si trova al principio della poesia, e tuttavia occupa una posizione iniziale perché con esso prende l'avvio il discorso riportato nell'ultima *copla* della canzone:

Por el mal que me fezistes,
 diré con muy grand pesar:
 O vos, omnes, que transistes
 por la vía de bien amar!⁴³

.....

Ma il caso più interessante è un altro, e ce lo offre ancora una volta Carvajal. Mi riferisco alla poesia che inizia per l'appunto con la citazione del Salmo CII: «*Sicut passer solitario*»⁴⁴. Dobbiamo forse concludere che la tecnica invalsa nel «settore della lirica popolareggiante» napoletana si è diffusa tra i poeti castigliani? Non credo che le cose stiano proprio così; e non solo per le ovvie ragioni cronologiche. Chiunque abbia un minimo di pratica con la poesia quattrocentesca spagnola, difficilmente avrà potuto evitare di imbattersi in un particolare genere costituito da componimenti come i *Siete gozos de amor* e i *Diez mandamientos de amor* di Juan Rodríguez del Padrón, le *Misas de amor* di Suero di Ribera e Juan de Dueñas, e tutti e tre i poeti furono peraltro presenti nella corte napoletana; e ancora la *Lentania* e i *Salmos penitenciales* di Diego de Valera, il *Miserere* di Francisco de Villalpando, il *De profundis* di Mosén Gaçull, il *Sermón de amores* di Diego de San Pedro, le *Liçiones de Job* di Garci Sánchez de Badajoz, il *Nunc dimittis* di Fernando de Yanguas, la *Vigilia de la enamorada muerta* di Juan del Encina. Come alcuni di tali componimenti indicano fin dal titolo, si tratta di un genere sacro-profano, che è stato definito di «parodia litúrgica»⁴⁵, anche se Pierre Le Gentil precisò che «ces paraphrases de textes saints ne sont [...] de véritables pa-

⁴² Su Juan de Tapia, cfr. Salvador Miguel, *La poesía Cancioneril*, op. cit., pp. 200-206, e Rovira, *Humanistas y poetas*, op. cit., pp. 134-137.

⁴³ *Cancionero de Estúñiga*, ed. cit., pp. 386-387.

⁴⁴ Carvajal, *Poesie*, op. cit., pp. 112-113.

⁴⁵ M. R. Lida de Malkiel, «Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI (1952), pp. 313-351 in part. p. 319 (lo studio è ora raccolto in *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 21-77).

rodies»⁴⁶, perché mancano di «burlesque spirit», ha aggiunto più recentemente Patrick Gallagher, il moderno editore di Garcí Sánchez⁴⁷. In conclusione, ci troviamo dinanzi a un genere poetico molto diffuso tra i poeti della corte di Giovanni II di Castiglia, costituito da versioni «a lo profano» di testi biblici e di funzioni liturgiche (le *misas*, per esempio); inoltre, tali versioni «a lo profano» risultano spesso farcite di espressioni bibliche e liturgiche, direttamente in latino. Si ricorderà che lo stesso Galeota aveva rifatto in italiano uno di questi componimenti, i *Siete gozos de amor* di Juan Rodríguez del Padrón, a cui ho avuto già occasione di riferirmi. È comunque da questo genere che dipende l'uso della citazione scritturale, con valore di *incipit* o meno, in poesie amorose che con i testi sacri non hanno alcun legame se non quello costituito dalla stessa citazione. Così, per non fare che un paio di esempi, Pedro de Santa Fe, un poeta che partecipò alla prima spedizione italiana del Magnanimo, e che si stabilì successivamente alla corte navarra⁴⁸, inserisce un verso in latino: *Tristis est anima mea*, tratto da San Matteo e San Luca, nella canzone «Pues mi triste corazón» che, come indica la rubrica del *Cancionero de Palacio*, gli è stata dettata dalla «pasión por la poca piedat de Maymia»⁴⁹; e Soria compone una *glosa* al «mote de una dama»:

Sola soys vos quien podés
hazerme alegre de triste
pues tan penado me ves
señora si possible es
*transeat a me calix iste*⁵⁰.

Tornando a Napoli, voglio subito precisare che non è mia intenzione contraporre all'influenza del Saviozzo congetturata dal Santagata quella della poesia castigliana; piuttosto mi preme di sottolineare ancora una volta una certa convergenza di esiti, anche a livello

⁴⁶ P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949, vol. I, p. 203.

⁴⁷ P. Gallagher, *The Life and Works of Garcí Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis, 1968, p. 175. Alla bibliografia citata, oltre a F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor»*, Paris, 1938, pp. 221-225, si aggiungano i seguenti due lavori: F. Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, 1960, pp. 234-239, e B. Periñán, «Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos», *Miscellanea di Studi Ispanici*, XVI (1968), pp. 24 e ss.

⁴⁸ Cfr. Ch. V. Aubrun, *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts. Edition précédée d'une étude historique*, Bordeaux, Féret et Fils, 1951, pp. LXXIX-LXXXII, e Rovira, *Humanistas y poetas*, op. cit., pp. 132-134.

⁴⁹ *Cancionero de Palacio*, ed. di F. Vendrell, Madrid, CSIC, 1945, e Dutton, *El Cancionero del Siglo XV*, op. cit. vol. IV, p. 157.

⁵⁰ *Cancionero general*, f. CXliiijr.

di una tecnica minore, tra la tradizione poetica di *koiné* e la poesia spagnola di tipo *cancioneril*. Ma al di là dell'*incipit* scritturale, il componimento «*Sicut passer solitario*» si rivela di grande interesse perché ci aiuta a comprendere meglio quale poteva essere la posizione di un poeta come Carvajal in un contesto che vide presto intrecciarsi varie tradizioni poetiche. Com'è noto, il motivo biblico del «passero solitario» del Salmo CII.8 («Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto») è stato di grande fecondità nell'ispirare una lunga serie di testi poetici⁵¹. Qui, naturalmente, mi limiterò a considerare solo quelli che possono avere un certo interesse per le questioni che ci occupano: oltre alla canzone di Carvajal, dunque, terremo presenti la rima CCXXVI di Petrarca, il sonetto «Passer mai solitario in alcun tetto», e lo strambotto di Francesco Galeota «Son passaro solitario tornato», conservato nei mss. XVII.1 di Napoli e It. 1168 dell'Estense di Modena. Ma a rendere la cosa ancora più interessante è che ai testi finora menzionati bisogna aggiungere uno strambotto popolare di cui si conoscono varianti calabresi, pugliese, laziale e più d'una marchigiana. Giovanni Battista Bronzini, che ha segnalato tutte queste varianti, assicura «la provenienza meridionale e l'origine antica dello strambotto popolare»⁵². Le varianti marchigiane, e quelle laziale e pugliese, ci presentano un «passero solitario» in quanto tradito dagli altri uccelli e perseguitato dai cacciatori, ma nei loro testi non c'è traccia alcuna di discorso amoroso. Di tali varianti va comunque segnalato il primo verso: «Passero solitario ben tornato!», nella versione di Macerata, e «Passero solitario io son tornato», in quella di Fermo⁵³. Sono, invece, le varianti calabresi a fondere il motivo del passero solitario, tradito e perseguitato, con la situazione amorosa. Abbiamo, pertanto, un piccolo *corpus* di testi costituito dallo strambotto popolare, nelle varianti calabresi, il sonetto di Petrarca, lo strambotto di Galeota, e la canzone di Carvajal⁵⁴:

⁵¹ Alla bibliografia segnalata da Scoles in Carvajal, *Poesie*, ed. cit., p. 113, si aggiunga quella riportata in Rico, «Los orígenes de 'Fontefrida'», in *Texto y contextos*, op. cit., p. 13 n. 21 e p. 17 n. 31.

⁵² G. B. Bronzini, «Il 'Passero solitario' e un antico strambotto», in *Leopardi e la poesia popolare dell'Ottocento*, Napoli, De Simone, pp. 45-84; la citazione è a p. 53. Dello stesso autore si veda anche «Poesia popolare del periodo aragonese», *Archivio storico per le provincie napoletane*, 3.^a serie, XI, XC (1973), pp. 255-285, in part. le pp. 282-283.

⁵³ Cfr. Bronzini, «Il 'Passero solitario'», art. cit., p. 51.

⁵⁴ Lo strambotto popolare e quello di Galeota sono citati da Bronzini, «Il 'Passero solitario'», art. cit., pp. 53-54. Per il sonetto di Petrarca uso l'ed. di G. Contini, Torino, Einaudi, 1974, p. 288; per la canzone di Carvajal la già citata edizione della Scoles.

Varianti calabresi:

Pàssaru solitariu su' chiamatu,
di tutti l'autri acedhi su' fujutu,
faccia lu nidu meu tantu ammucciatu
supra n'arbaru siccu, e no hhiurutu!
D'un cacciaturi fudi secutatu,
d'un amicu di cori tradutu!
'E megghiu essari amanti non amatu,
ch'essari amatu amanti e poi tradutu.

[Son detto passero solitario, / sono schivato da tutti gli altri uccelli, / facevo il mio nido così nascosto / sopra un albero secco e non fiorito! (Ma) fui perseguitato da un cacciatore, / fui tradito da un amico di cuore! / È meglio essere amante non riamato, / che essere amante riamato e poi tradito].

Pàssaru suditàariu sù chiamèotu;
'e tutti d'èotri acielli sù fuggitu.
Era lu nidu mia tantu cedèotu
supra n'arburu siccu e nò fiuritu.
'E d'èotri acielli sugnu addimmannèotu:
duv'è lu nidu tua tantu graditu?
C'era na donna ch'èoju troppu amèotu,
chi m'ha puntu allu kori e m'ha traditu!

[Sono chiamato passero solitario e ho abbandonato tutti gli altri uccelli. Il mio nido era tanto nascosto (lett.: celato) su un albero rinsecchito e, perciò, senza fioritura. Gli altri uccelli mi hanno chiesto (lett.: dagli altri uccelli sono domandato): dov'è il nido che preferivi tanto? C'era una donna che ho troppo amato e che mi ha ferito (lett.: punto) al cuore tradendomi!]

Francesco Petrarca, R.V.F. CCXXVI

Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco
altro sol, né quest'occhi ànn'altro obiecto.

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
il rider doglia, il cibo assentio et tòsco,
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,
et duro campo di battaglia il letto.

Il sonno è veramente qual uom dice,
parente de la morte, e 'l cor sottragge
a quel dolce penser che 'n vita il tene.

Solo al mondo paese almo, felice,
verdi rive fiorite, ombrose piagge,
voi possedete, et io piango, il mio bene.

F. Galeota

Son passaro solitario tornato
 che vivo solo et piango sopra un tecto,
 dal locho dond'io era descacciato
 fugo el piacere e pianto è 'l mio dilecto:
 d'amici et da compagni allontanato,
 dove mal tempo e la fortuna aspecto,
 dapoi che, bene amando, desamato
 me trovo da chi amava in puro affecto

Carvajal

Sicut passer solitario
 soy tornado a padescer,
triste e pobre de plazer.

Quanto más vos me matáis,
 tanto más yo vos deseo;
 con quanto mal me mostráis,
 resucito quando vos veo.
 Pues si fuese el contrario
 ¡mirad, si podría ser
triste e pobre de plazer!

Aunque vos a mí matéis,
 non seréis ya más loada,
 e dirán, si lo fazéis:
 a moro muerto grand lançada.
 Pues non deis atal salario
 a quien vuestro quiere ser,
triste e pobre de plazer.

In entrambe le versioni popolari il discorso amoroso compare nei due versi finali, ma con una differenza. Nella prima variante, per quanto il linguaggio di tali versi sia vistosamente di tipo amoroso, il riferimento è pur sempre al tradimento dell'«amicu di cori», per cui l'intero strambotto non si discosta dalle altre versioni. Solo nella seconda versione c'è un esplicito riferimento alla donna che, dopo aver ferito il cuore, tradisce; il che suggerisce di leggere l'intero strambotto come un paragone, solo parzialmente esplicito, tra il passero solitario e l'amante tradito. Si tratta dello stesso paragone sul quale, a tutt'altro livello naturalmente, si costruisce il sonetto di Petrarca. Galeota si mantiene, per così dire, equidistante rispetto al testo popolare e a quello di Petrarca; o meglio ancora, egli opera una commistione tra i due testi, e di conseguenza fra le tradizioni che essi rappresentano: del testo popolare Galeota conserva, oltre alla forma metrica, i due versi finali che riprendono quasi alla lettera quelli conservatici da una va-

riante calabrese, e qualche elemento contenutistico, come per esempio nel v. 5: *d'amici et da compagni allontanato*, dove si avverte l'eco del passero tradito dagli amici; del testo petrarchesco Galeota conserva, invece, la costruzione d'insieme, ossia il paragone tra il passero solitario e l'amante che soffre per il disamore della sua donna, la rima in *-etto*, e singoli sintagmi, come quello del v. 4: *pianto è il mio dilecto*, che riprende il v. 5 di Petrarca: *Lagrimar sempre è il mio sommo dilecto*. Carvajal, infine, non compie un'operazione molto diversa da quella di Galeota, nel senso che, proprio come Galeota, egli mediante la tecnica dell'*incipit* scritturale opera una commistione tra la tradizione popolare, dove il motivo è abbondantemente attestato, e la tradizione poetica colta, in cui tale motivo si risolve pressoché interamente. La differenza tra i due consiste nel fatto che, mentre per Galeota la tradizione colta è rappresentata da Petrarca, per Carvajal tale funzione è svolta dalla poesia *cancioneril* e dal codice tematico e formale che la definisce. La sostanziale estraneità di «*Sicut passer solitario*» rispetto al sonetto petrarchesco non deve indurre ad escludere automaticamente che ci possano essere contatti tra la poesia di Carvajal e il *Canzoniere*, tant'è vero che Francisco Rico ha segnalato un'«*indudable imitación de Petrarca*»⁵⁵, nei seguenti versi di Carvajal⁵⁶:

.....	por aquí se paseava,
aquí la vide tal día,	aquí conmigo fablava,
aquí llorando e sospirando	mis males le recontava;
aquí pendava sus cabellos	se vestía e despojava,
aquí la vide muy bella	muchas vezes disfraçada;
aquí la vide tal fiesta	quando mi vida penava
con graciosa fermosura	mucho más que arreada;
aquí mostrava sus secretos	los que yo deseava.

che si rifanno alla serie anaforica contenuta nel sonetto CXII, e che comincia «*Qui tutta humile, et qui la vidi altera*». I menzionati versi di Carvajal fanno parte di un *Romance*, per cui ancora una volta ci troviamo dinanzi a un caso di commistione di tradizione colta e tradizione popolare. Com'è noto, di simili casi di «mescidazione del modello petrarchesco con altre fonti», quelle popolari per esempio, sono piene le sillogi napoletane, a partire da quella del conte di Popoli. A proposito della più generale questione della «commistione di

⁵⁵ Cfr. F. Rico, «Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo», in *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, pp. 115-130, cit. a p. 125 n. 31.

⁵⁶ Carvajal, *Poesie*, op. cit., p. 174.

forme dotte e popolari», il già menzionato Bronzini si chiedeva «che cosa determinò nell'età aragonese quel collegamento tra l'aulico e il popolare [...] collegamento che invece mancò nell'età angioina»⁵⁷. Ritengo inopportuno entrare nel merito di risposte che non spetta a me di valutare. Da parte mia, a conclusione di queste note e in considerazione di quella domanda, vorrei suggerire che a quanto già affermato dal De Blasi, e cioè che «i poeti castigliani sono probabilmente i primi a sondare le possibilità letterarie del napoletano»⁵⁸, potremmo aggiungere che nel fare ciò tali poeti — o almeno alcuni di essi — indicarono anche un percorso che presto si rivelò di grande ampiezza, quello per l'appunto della contaminazione di modelli poetici colti e popolari. Per cui sarei tentato di dare contenuto letterario all'algoritmo esclusivamente linguistico proposto dalla Corti, laddove scrive che «la miscela del linguaggio di *koiné* (dialetto+Petrarca+latino) si arricchisce di un nuovo filone, lo spagnolismo»⁵⁹.

⁵⁷ G. B. Bronzini, «Prospettiva storica dei rapporti tra forme auliche, popolari e dialettali nell'età sveva, angioina e aragonese», *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n.s. XIX (1969-70), pp. 6-44, cit. a p. 35.

⁵⁸ De Blasi e Várvaro, Napoli e l'Italia meridionale, *op. cit.*, p. 243.

⁵⁹ Corti, *Introduzione* a De Jennaro, ed. cit., p. XXXVI. Mi corre l'obbligo di precisare che non è mia intenzione riprendere la vecchia tesi del Savj Lopez, a suo tempo già giustamente contestata (cfr. *supra* n. 16). Da un lato, difatti, è un'*idée reçue* quella per cui «la moda popularizante es totalmente ajena al espíritu de la Castilla de Juan II. Sus comienzos estaban fuera de la Península, en la corte napolitana de Alfonso V» (M. Frenk Alatorre, «¿Santillana o Suero de Ribera?», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI (1962), p. 437. Della stessa autrice, cfr. anche *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, p. 51; e prima di lei, R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968², vol. II, pp. 19-22). D'altro lato, è da tempo noto ciò che Rinaldi — per ultimo — ha ribadito con le seguenti parole: «la maggior parte [della lirica di *koiné*] incarna piuttosto una sorta di emulazione napoletana della poesia popolareggiante che andava per la maggiore nella Firenze medicea (quindi culta e letteratissima)» (*Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1991 vol. II, t. I, p. 633). Tutto ciò, però, non toglie che i poeti iberici della corte di Alfonso, risentendo del particolare clima letterario italiano, abbiano potuto dare un loro contributo alla formazione ed affermazione a Napoli di quel gusto poetico che si definiva per la fusione di elementi letterari con altri popolareggianti.