

LA LIRICA SPAGNOLA ALLA CORTE NAPOLETANA DI
ALFONSO D'ARAGONA: NOTE SU ALCUNE TRADIZIONI
TESTUALI

LIA VOZZO MENDIA

Università degli studi di Napoli Federico II

Come è stato spesso rilevato, uno degli aspetti più interessanti della cultura aragonese a Napoli è costituito dal fatto che la corte di Alfonso prima e poi quella di Ferrante rappresentarono a lungo il luogo di incontro e di convivenza di tradizioni linguistiche e letterarie diverse. Quanto però questo incontro sia stato significativo ed abbia dato i suoi frutti in ciascuna delle lingue e delle culture in contatto è una questione per la quale si apre a mio avviso ancora qualche spazio di riflessione. Ciò è vero soprattutto per quel che riguarda la componente castigliana, rappresentata a Napoli essenzialmente, se non esclusivamente, dalla produzione lirica di tipo *cancioneril*. Manca ancora infatti a tutt'oggi, nonostante alcuni recenti tentativi¹, un'indagine sistematica che prenda in considerazione tale tradizione poetica nel suo complesso, inserendola in modo concreto nell'ambiente plurilingue in cui si manifesta e mettendola infine a confronto con la contemporanea produzione *cancioneril* iberica al fine di metterne in evidenza eventuali caratteri di specificità.

Operazione preliminare ad ogni ricerca di questo tipo è però comunque quella di delimitare con maggiore precisione il *corpus* poetico che si può definire a pieno titolo «napoletano-aragonese», e si tratta, a mio avviso, di un'operazione non del tutto inutile o scontata, se è vero, come credo, che l'approccio a questa poesia non è stato finora privo di equivoci².

¹ Si veda ad esempio il recente lavoro di J. C. Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, 1990.

² Fonte di equivoci mi sembra sia stata spesso la mancata distinzione tra la poesia sorta intorno alla persona di Alfonso nell'ambito delle corti iberiche di Castiglia, Navarra e Aragona e quella prodotta a Napoli durante gli anni del suo regno; non è infre-

Non sarà inutile, per cominciare, tenere distinti i due momenti costituiti dagli anni immediatamente anteriori alla conquista di Napoli e da quelli del regno vero e proprio; se è vero infatti che anche la corte d'Aragona in Spagna costituì un momento di felice convivenza tra letterati castigliani e catalani durante il quale i contatti con l'Italia erano frequenti e significativi, è anche vero che è solo negli anni di massimo splendore del regno che si creano le condizioni per una convivenza continua e duratura tra umanisti e scrittori di lingua italiana, castigliana e catalana. Un discorso a parte merita infine il regno di Ferrante, dal momento che è durante questo periodo che si verificarono significativi mutamenti nella prospettiva culturale, forse anche in relazione ad una precisa politica in merito del sovrano³.

Un utile punto di partenza per un'indagine che vada nella direzione di circoscrivere la produzione poetica aragonese, proiettandola su più precise coordinate cronologiche, è costituito dall'esame dei canzonieri spagnoli sicuramente presenti e probabilmente copiati a Napoli negli anni che vanno dal 1460 al 1470; cercheremo perciò anzitutto di fare il punto sulle conoscenze che si possono considerare ormai acquisite riguardo alle modalità e ai tempi della confezione di queste raccolte e ai rapporti che intercorrono tra loro.

Sicuramente copiato a Napoli, in un arco di tempo che va dal 1460 al 1463, e dunque nel primo periodo del regno di Ferrante, è il cosiddetto *Cancionero de Estúñiga* (MN54)⁴, oggi nella Biblioteca Na-

quente, ad esempio, che si annoveri senz'altro tra i poeti legati alla corte napoletana del Magnanimo Pedro de Santa Fe, che in realtà dopo aver partecipato alla prima spedizione di Alfonso in Italia, nel 1423, passò il resto della sua vita in Spagna tra la corte aragonese e quella di Navarra. A monte di alcuni fraintendimenti c'è anche la confusione tra la poesia *cancioneril* che circolava a Napoli in età aragonese e quella prodotta in questo particolare ambiente; basterà citare il caso di Lope de Estúñiga che, per il solo fatto di comparire in canzonieri «napoletani», è stato a lungo ritenuto uno dei poeti legati alla corte di Alfonso V, laddove la documentazione storica oggi disponibile esclude del tutto questa eventualità.

³ Cfr. A. M. Compagna Perrone Capano e L. Vozzo Mendia, «La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese di Napoli: 1. Le liriche di Carvajal e Romeu Lluïl. 2. La summa di Lupo de spechio», in *Lingue e culture dell'Italia meridionale (1200-1600). Bilanci, lavori in corso, prospettive*, (Fisciano, Salerno, 1991), Roma, Bonacci, 1993.

⁴ Il canzoniere, già edito dal Marqués de la Fuensanta del Valle e da Sancho Rayón nel 1872, è stato riedito recentemente in edizione paleografica da M. ed E. Alvar (Zaragoza, 1981) e in edizione critica da N. Salvador Miguel (Madrid, 1987). Lo stesso Salvador aveva in precedenza dedicato a questo canzoniere e ai poeti in esso rappresentati un ampio e approfondito studio (N. Salvador Miguel, *La poesia cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga*, Madrid, 1977) e, più recentemente, ha avanzato l'ipotesi che il destinatario della raccolta sia stato Íñigo de Guevara, uno dei nobili spagnoli appartenenti al ristretto circolo degli intimi di Alfonso alla corte di Napoli (N. Salvador Miguel, «Poder y escriptura en España a mediados del siglo xv. El caso del *Cancione-*

cional de Madrid con la segnatura Vitrina 17-7. Dallo stesso esemplare di copia da cui fu tratto questo canzoniere proviene una più breve antologia, il *Cancionero de la Marciana* (VM1)⁵, copiata a Venezia e quindi fuori del nostro ambito di interessi, ma tuttavia significativa della rapida diffusione di cui dovette godere in Italia verso la fine del quattrocento la lirica castigliana.

Di provenienza certamente napoletana è pure il *Cancionero de Roma* (RC1)⁶, oggi conservato nella Biblioteca Casanatense con la segnatura 1098, un codice lussuoso, confezionato per la biblioteca Reale di Napoli, che Tammaro de Marinis ritiene messo insieme qualche tempo prima delle nozze, avvenute nel 1465, tra Alfonso Duca di Calabria ed Ippolita Sforza⁷. Si tratta dunque di un canzoniere pressocchè contemporaneo di quello di *Estúñiga*, con il quale è, come diremo subito, in stretto rapporto di parentela.

Imparentati con questi due codici napoletani sono anche tre canzonieri conservati oggi nel fondo spagnolo della Bibliothèque Nationale di Parigi con le segnature 226, 230 e 313 (siglati rispettivamente PN4, PN8 e PN12)⁸. È assai probabile che almeno due di questi tre codici, PN4 e PN8, la cui grafia ha tratti spiccatamente aragonesi con alcuni italianismi, siano stati anch'essi messi insieme a Napoli negli anni sessanta⁹. Ciò sembra sicuro se non altro per PN4; l'esame della struttura materiale del codice e delle diverse filigrane che vi compaio-

ro de *Estúñiga*», in *Ecrire à la fin du Moyen-Age. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Colloque International France-Espagne-Italie, Aix-en-Provence, 20/21/22 octobre 1988, Aix-en-Provence, 1990, pp. 31-42.

⁵ Di questo canzoniere esiste solo la vecchia edizione a cura di A. Cavaliere (Venezia, 1943).

⁶ Anche per questa raccolta non esistono edizioni moderne complete, per cui bisogna rifarsi ancora a quella di M. Canal Gómez (Firenze, 1935).

⁷ Cfr. T. De Marinis, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 voll., Napoli, 1947-1952, vol. 2, pp. 41-42.

⁸ Si tratta di codici di cui non esiste ancora un'edizione completa. L'apparizione, recentissima, dei volumi curati da Brian Dutton (B. Dutton, *El Cancionero del siglo xv*, 6 voll., Salamanca, 1990-91), che pubblicano in edizione paleografica buona parte dei poemi trascritti nei canzonieri manoscritti del s. XV (sono esclusi i poemi lunghi) supplisce in parte a questa lacuna.

⁹ In entrambi questi codici, che derivano da un unico antigrafo (cfr. più avanti), compare un componimento attribuito a Furtado indirizzato a Ferrante, re di Napoli «*demandandole justicia de su capa*». Il testo, che era evidentemente nella fonte comune ai due codici, fornisce il termine *post quem* per la sua confezione, che deve dunque risalire almeno ai primi anni del regno di Ferrante. Quanto al poeta, si tratta con ogni probabilità di quello stesso Hurtado de Mendoza autore di una glossa alla celebre canzone *Nunca fue pena mayor* che, preceduta da una lettera a Pascual Díaz Gorrón, conte di Alife, viene trascritta nel canzoniere individuale di Giannantonio de Petrucciis, conte di Policastro (ms. XIII D. 70) della Biblioteca Nazionale di Napoli.

no ha portato infatti Robert G. Black¹⁰ a ritenere che il manoscritto, cominciato a Barcellona come canzoniere catalano, sia stato in seguito portato in Italia e qui completato intorno al 1460 con testi tutti in castigliano. Stando all'*ex libris* che è possibile leggere sul primo dei fogli del codice, esso sarebbe appartenuto, in qualche momento della sua storia, ad una Ysabel de Sayas, cui era stato donato da sua sorella, Vyolante de Heredia, che era al servizio di donna Catalyna de Aragón y Marzano¹¹. Si tratterebbe quindi in questo caso di un canzoniere che circolava fuori dall'ambito dei fruitori della biblioteca reale, tra le famiglie della nobiltà iberica giunta in Italia al seguito di Alfonso.

Alla stessa famiglia di PN4 PN8 e PN12 appartiene infine il canzoniere castigliano del convento di San Martino delle Scale di Palermo (PM1)¹², che conserva una scelta assai modesta dei testi presenti nell'antigrafo di PN12 e risulta copiato in Sicilia intorno al 1470.

Se si escludono le raccolte di Venezia e Palermo, topograficamente marginali, i canzonieri citati rappresentano un gruppo di codici assai omogeneo per provenienza e cronologia, i cui rapporti reciproci sono stati definitivamente chiariti da Alberto Varvaro in un lavoro del 1964¹³, cui sono seguite ripetute conferme da parte di diversi editori di testi poetici castigliani.

Ritengo utile riportare qui lo stemma proposto a suo tempo da Varvaro¹⁴, limitandomi a sostituire alle sigle adoperate dallo studioso quelle più recentemente adottate da Brian Dutton¹⁵ ed ormai di uso comune:

¹⁰ R. G. Black, «Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples», in *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, 1983, pp. 165-178.

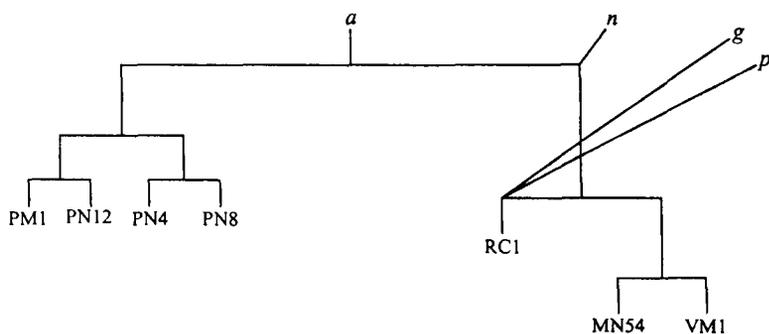
¹¹ Sulla famiglia dei conti di Marzano cfr. C. de Lellis, *Famiglie nobili del regno di Napoli*, Napoli, 1671, ed. facsimile Bologna, Forni, 1968, pp. 131-133 e 213-214.

¹² Per questo canzoniere cfr. A. Bartolini, «Il canzoniere castigliano di San Martino delle scale (Palermo)», in *Bollettino del centro di studi linguistici e filologici siciliani*, IV (1956), pp. 146-187.

¹³ A. Varvaro, *Premesse ad una edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, 1964.

¹⁴ A. Varvaro, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵ Cfr. B. Dutton, S. Fleming, J. Krogstad, F. Santoyo Vásquez y J. González Cuenca, *Catálogo índice de la poesía cancioneril del siglo xv*, Madison, 1982.



Lo stemma mette bene in luce la presenza, nel piccolo gruppo di canzonieri qui presi in esame, di quattro diversi filoni tradizionali, il primo (tradizione *a*) costituito dal materiale poetico proveniente da una fonte comune ad MN54, RC1, VM1 ed ai tre codici parigini con l'appendice di PM1, il secondo (tradizione *n*) da quello proveniente dall'antigrafo di MN4 RC1 VM1, il terzo e il quarto (tradizioni *g* e *p*) rappresentati nel solo RC1.

Sulla consistenza e sulla composizione di questi quattro filoni tradizionali vale forse la pena di fare qualche considerazione.

Se è vero infatti che ogni antologia poetica, se non è una raccolta occasionale, costituisce la significativa testimonianza di un gusto e di una cultura letteraria ben precisi e merita perciò di essere analizzata ella struttura formale e ideologica che le è propria, è anche vero che nella costituzione di un canzoniere confluiscono e si fondono materiali provenienti da fonti diverse, che possono presentare tra loro sfasature di ordine diacronico e diatopico. Nel nostro caso, dunque, se l'obiettivo è quello di capire quale tipo di poesia incontrasse il favore dell'ambiente di corte e raggiungesse eventualmente destinatari di lingua e cultura diverse da quella castigliana, bisognerà considerare la testimonianza offerta da ciascuna delle antologie poetiche «napoletano-aragonesi» ed eventualmente confrontare queste raccolte con altre messe insieme in luoghi e momenti diversi; se però l'interesse principale risiede nell'identificazione di una tradizione *cançonieril* specificamente napoletana, al fine di segnalarne gli eventuali rapporti con altre tradizioni poetiche o di sottolinearne le differenze rispetto alla contemporanea produzione iberica, sarà opportuno considerare questi canzonieri come il luogo in cui si sedimentano, giustapponendosi, filoni tradizionali cronologicamente e topograficamente non omogenei.

Per quanto riguarda i canzonieri qui presi in esame, il fatto che ci troviamo di fronte al caso, sfortunatamente non frequente, di una famiglia di codici a tradizione «quiescente», ha reso possibile ad Alberto Varvaro ricostruire con una certa sicurezza l'indice di *a* e la stessa

operazione si può ripetere senza eccessive difficoltà per le altre tradizioni.

Dall'indice di *a* ricostruito da Varvaro¹⁶, appare chiaramente che in questa prima raccolta, che riuniva 60 componimenti, erano rappresentati quasi esclusivamente poeti legati alle corti di Castiglia e di Aragona, appartenenti alla generazione di Mena (nati cioè tra il 1401 e il 1415) o anche a quella precedente.

I poeti che vi figuravano sono infatti Santillana (con 23 testi), Lope de Estúñiga (con 8), Juan Rodríguez de la Cámara (con 6), Suero de Ribera e Zapata (con 4), Juan de Dueñas, Juan de Mena, Fernán Móxica, Fernán Pérez de Guzmán, Villalobos (con 2) ed infine Juan Agraz, Gutierre de Arguello, Alfonso Enríquez, Diego Enríquez, Juan de Medina, Juan de Padilla, Periñiguez, Mossén Rebellas, Alfonso de la Torre, Juan de Torres, Rodrigo de Torres, Hugo de Urriés, Diego de Valera, Villalpando con un solo testo ciascuno.

Di tutti questi poeti risultano sicuramente in rapporto non episodico con il regno di Napoli solo Juan de Dueñas e Suero de Ribera¹⁷. Il primo, dopo avere passato la giovinezza al servizio di Juan II di Castiglia, risulta legato, a partire dal 1429, al partito degli infanti di Aragona; come *uxer d'armes* di Alfonso partecipa alle diverse campagne napoletane del re (restando per qualche tempo prigioniero a Napoli nel 1437), ma tra il '40 e il '50 è di nuovo presente alla corte di Navarra, anche se i suoi rapporti con la corte napoletana non dovettero probabilmente interrompersi. Di lui *a* riporta una canzone di risposta a Gutierre de Argüello, relativa alla possibilità di trovare ancora *frangueza* nel mondo contemporaneo, e la celebre *Nao de amor*, che proprio i manoscritti parigini PN4 e PN8 dichiarano scritta a Napoli, durante il periodo di prigionia nella torre di San Vincenzo. Più stabile fu certamente la permanenza a Napoli di Suero de Ribera, rappresentante di una delle più nobili famiglie castigliane dell'epoca; lo attestano un lasciapassare rilasciatogli da Alfonso nel 1446 e un poema rivolto a Juan Poeta (e cioè Juan de Valladolid) «*estando los dos en Nápoles*» vale a dire nel 1473. Del Ribera sono raccolti in *a*, oltre a due com-

¹⁶ A. Varvaro, *op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁷ Si vedano per le notizie biografiche su questi autori, N. Salvador, *La poesia cancioneril...*, ed. cit., pp. 78-84 e 185-188 e J. C. Rovira, *op. cit.*, pp. 130-132. Delle poesie di Suero de Ribera esiste un'edizione critica curata da B. Periñan, corredata da un'ampia introduzione biografico-critica («Las poesias de Suero de Ribera», in *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, 1968). Benedetto Croce (*La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, Bari, 1949, p. 47) nomina tra i poeti legati alla corte napoletana di Alfonso anche Ugo de Urriés, che sicuramente partecipò alla battaglia di Ponza del 1435, ma la cui presenza a Napoli non è altrimenti documentabile e che in ogni caso risulta attivo in Spagna dal 1451 al 1475 (cfr. N. Salvador, *La poesia cancioneril... ed. cit.*, pp. 239-241).

ponimenti amorosi, la famosa *Missa de Amor* e un *dezir* indirizzato a Francesc Gilabert de Centellas, cavaliere valenzano che accompagnò Alfonso V nella seconda campagna napoletana, *dezir* nel quale si lodano le bellezze di sei dame napoletane del tempo. Nicasio Salvador ipotizza che siano da considerare in rapporto con la corte di Napoli anche Arias de Busto, Juan de Medina, Rebellas e Villalobos, dal momento che la loro opera è trasmessa solo da canzonieri «napoletani»; per nessuno di questi poeti, la cui produzione è del resto assai limitata, è però documentabile un qualche sicuro e duraturo rapporto con il regno di Napoli. Lo stesso si può dire per Fernán Móxica, di cui *a* riporta un lungo *dezir* dedicato ad Alfonso V in occasione della morte di suo fratello Pedro, caduto a Napoli nel 1438; si sa infatti che egli fu *rey de armas* di Juan II di Castiglia e in Castiglia risulta presente ancora nel 1470, senza che si possano documentare altri rapporti con il re d'Aragona, se non quelli di ammirazione, espressi nell'unico suo componimento presente in *a*.

Oltre a quest'ultimo, i testi di *a* che consentono una datazione più o meno sicura sono la *Nao de amor* di Juan de Dueñas, che risale al 1437; il *dezir* di Suero de Ribera dedicato al *señor de Centellas*, che sembrerebbe anteriore al 1448, dal momento che in esso nessuna posizione di rilievo ha Lucrezia d'Alagno, la cui bellezza è lodata insieme a quella di altre dame di corte, e infine la composizione di Rebellas, che fa parte del già citato dibattito sulla *franqueza* promosso da Gutierre de Argüello; stando infatti ad una nota presente nel *Cancionero de Roma* secondo la quale «*El magnífico Rey de Castilla don Johan, que Dios aya, dio a este mosen Rebellas mill doblas de renta, porque fizo estas coplas*», il testo deve essere se non altro anteriore alla morte del sovrano, avvenuta nel 1454.

Se passiamo ora ad esaminare la tradizione *n*, ci accorgiamo che in essa continuano a figurare, per quanto con presenze numericamente assai esigue, alcuni dei poeti antologizzati già in *a*, ma che il grosso della tradizione è costituito dalla produzione di autori legati stabilmente alla corte napoletana di Alfonso.

In *n* troviamo infatti Carvajal con 54 presenze, Juan de Tapia con 20, Fernando de la Torre con 5, Diego de León e Diego de Valera con 4, Alfonso de Montañes e Sarnés con 3, Juan de Andújar, Diego del Castillo, Mendoza, Santillana, Villalpando con 2, Pedro del Castillo, Lope de Estúñiga, Fernando de Guevara, Juan de Mena, Morana, Juan de Ortega, Suero de Ribera, Juan Rodríguez del Padrón, Diego de Saldaña, Juan de Tavira, Juan de Torres, Pere Torroellas, Sancho de Villegas con 1.

Di tutti costoro risultano in duraturo e documentabile rapporto con il regno di Napoli Carvajal, Juan de Tapia, Juan de Andújar, Diego

del Castillo, Fernando de Guevara, Suero de Ribera, Diego de Saldaña e Pere Torroellas; figurano solo in canzonieri napoletani inoltre le opere di Diego de León, Alfonso de Montañón, Sarnés, Pedro del Castillo, Juan de Ortega, Villegas.

Tra i poeti presenti in *n* che non sembra abbiano mai avuti rapporti significativi con il regno di Napoli (e cioè Estúñiga, Mena, Rodríguez del Padrón, Santillana, Fernando de la Torre, Diego de Valera, Juan de Torres e Villalpando), solo Fernando de la Torre non compare in *a*, e si tratta di un poeta che appartiene ad una generazione successiva a quelle rappresentate nel primo filone tradizionale.

I poemi databili di *n* sono: una lettera d'amore in versi di Sancho de Villegas datata 1442 («*Fecha con toda firmeza/ día de mucha congoxa/ viéspera de grand tristeza/ en el anno de quarenta/ et más dos/ e los seys de mi tormenta/ sabe Dios*»); i componimenti in lode degli amori di Alfonso e Lucrezia d'Alagno dovuti ad Andújar, Tapia e Carvajal, tutti posteriori al 1448, data dell'inizio di questa relazione; una breve composizione di Carvajal «*por mandado del señor rey, fabledo en propria persona, siendo mal contento de amor, mientras madama Lucrecia fue a Roma*», databile al 1457, anno in cui Lucrezia tenta di ottenere da Callisto III l'annullamento del matrimonio di Alfonso; un *dezir* di Juan de Tapia «*a la diuisa del señor rey don Fernando*» ed un altro poema dello stesso autore in cui si loda la lealtà della contessa di Buchanico, rimasta fedele a Ferrante, posteriori entrambi al 1458, data della morte di Alfonso; il componimento in versi di *arte mayor* dedicato da Carvajal alla morte di Jaumot Torres, caduto a Carinola nel 1460; una lunga canzone di Tapia indirizzata a Maria Caracciolo, figlia della contessa di Arenas, che era passata al partito di Giovanni d'Angiò, composta, a quanto pare, prima della fine delle ostilità tra quest'ultimo e Ferrante, e cioè prima del 1463.

Come si vede da questo lungo elenco, nessuna delle composizioni databili presenti in *n* risale ad un momento anteriore alla conquista di Napoli, anzi la maggior parte di esse si colloca negli anni che vanno dal 1448 al primo periodo del regno di Ferrante.

La stessa lunghezza dell'elenco rende inoltre immediatamente evidente la maggiore presenza in *n* di poesia d'occasione, strettamente legata alle vicende e all'ambiente di corte. Non è un caso che più della metà del *corpus* antologizzato sia costituito dalle composizioni di Carvajal¹⁸ e, in misura minore, di Juan de Tapia. Del primo infatti,

¹⁸ Delle poesie di Carvajal esiste una edizione critica a cura di E. Scoles (Roma, 1967). Si noti che, dell'intero corpus poetico di quest'autore, solo due testi figurano in canzonieri estranei alla famiglia costituita da MN24, RC1 e VMI; si tratta della canzone *Si dezis que vos ofende*, tradita anche dal *Cancionero de Herberay* al f. 78r, dove però è attribuita al Rey de Aragón e di un'altra canzone, *Dexadme por Dios estar*, che

anche in mancanza di dati che ne permettano una sicura identificazione, si sa che svolgeva alla corte di Alfonso la funzione di «alter ego» poetico del sovrano; a lui si devono infatti alcuni poemi che, stando alle rubriche dei canzonieri di Estúñiga e di Roma, furono composti «*por mandado del señor Rey, hablando en propia persona*».

Mi sembra interessante rilevare a questo proposito che alcune composizioni di Carvajal presenti sia in MN24 che in RC1 sono precedute in entrambi i codici da rubriche dovute a quanto pare allo stesso autore: «*Visión muy triste de mi enamorada*», «*Sueño de la muerte de mi enamorada*», «*Canción et coplas et romance aparte, fechas con mucha tristeza et dolor por la partida de mi enamorada*». Il fatto è insolito e, nei canzonieri che ci interessano, non si verifica per nessun altro autore. A mio parere la presenza di tali rubriche in *n* si spiega solo in due modi: o, come pare più probabile, in *n* è confluito in tutto o in parte il canzoniere individuale di Carvajal o lo stesso poeta è il compilatore della raccolta da cui attinsero MN24 e RC1.

Quanto a Juan de Tapia, il cosiddetto *Cancionero de Palacio* (Dutton SA7), che raccoglie la produzione di poeti legati alla corte aragonese di Spagna ed è anteriore al 1445, ci tramanda alcune sue composizioni, una delle quali, scritta «*en la Mala Pagua, presión de Génova*», è databile al 1435, anno della sconfitta di Ponza. Da questa sua produzione e dalla documentazione presentata da Francisca Vendrell risulta che il poeta era legato ad Alfonso V, che lo aveva assai caro, almeno dal 1435; dopo la conquista di Napoli Tapia rimase al servizio del sovrano fino alla sua morte, e si fermò alla corte napoletana anche dopo di questa¹⁹. Una metà circa delle poesie di Tapia presenti in *n* svolge temi politici o d'occasione ed è indirizzata a personaggi della corte o della nobiltà napoletana; le altre sono poesie d'amore. Analoga tematica hanno le composizioni degli altri poeti di cui si è ricordato il rapporto con la Napoli aragonese.

Da quanto si è detto appare dunque evidente che i due filoni tradizionali finora presi in esame, *a* ed *n*, rappresentano due momenti diversi e due diversi ambienti culturali: quello che si era creato intorno

figura, senza attribuzione, anche nel canzoniere bilingue dell'Ateneu Barcelonés al f. 88r.

¹⁹ Sui dati biografici relativi a Juan de Tapia (che non va confuso con l'omonimo poeta del *Cancionero General*) cfr. N. Salvador, *La poesía cancioneril...*, ed. cit. pp. 200-204 e J.C. Rovira, *op. cit.*, pp. 134-137; quest'ultimo lavoro apporta nuovi documenti (raccolti in appendice alle pp. 225-229) da cui risulta che Tapia fu castellano e amministratore di Tropea, incarico che gli fu revocato nel 1449, a causa del suo discutibile operato che aveva dato luogo a non poche lamentele. Sulla base di tale documentazione Rovira desume, credo giustamente, che le «*damas de Turpia*» cantate dal poeta in un componimento che compare sia in MN24 che in RC1 appartengano alla buona società di Tropea e non, come si era finora creduto, alla corte napoletana.

agli infanti d'Aragona in Spagna e che si prolunga fino ai primi anni successivi alla conquista di Napoli e quello più tardo che si forma intorno alla corte napoletana di Alfonso V. Come si è detto queste due realtà culturali hanno parecchi punti in comune e sotto molti aspetti la seconda è un proseguimento della prima; ciò non toglie tuttavia che il nuovo ambiente creatosi a Napoli rispecchi una situazione abbastanza diversa da quella iberica, se non altro per la quotidiana presenza a corte del modello umanistico e della tradizione poetica specificamente napoletana²⁰.

Per quanto riguarda quest'ultima componente, troppo spesso trascurata dagli studiosi, bisognerà almeno ricordare i tentativi di Carvajal di comporre poesie in una varietà meridionale di italiano, tentativi che, seppure non escono dall'ambito dell'omaggio cortese reso ad una parte della nobiltà presente a corte, testimoniano comunque un'attenzione verso la tradizione poetica locale che proprio negli anni sessanta fa la sua apparizione in antologie come il *Cansonero del conte di Popoli* (1468 circa) o altre più o meno coetanee²¹.

Al materiale attinto da *a* e da *n* il *Cancionero de Roma* aggiunge circa quaranta testi (dal n. 128 al 168) che non compaiono negli altri membri della famiglia e che si ritrovano invece tutti o quasi in un altro canzoniere della Biblioteca Nazionale di Parigi, il ms. Esp. 233 (PN10). Sulla base degli indici e della collazione delle poesie di Juan de Mena presenti nei due codici, si è potuto stabilire che RC1, per questa parte del suo contenuto, deriva direttamente da PN10, esemplato anch'esso, con ogni probabilità, in ambiente napoletano²². Qui però ci interessa notare come il materiale presente nella tradizione *g*, costituito quasi esclusivamente da composizioni di tema morale o satirico, non sia rapportabile, se non episodicamente, a personaggi o situazioni presenti alla corte aragonese di Napoli.

²⁰ Di particolare interesse mi sembra, a questo proposito, la notizia che dà Vito Capialbi a Mons. Scotti in una lettera del 1835, e cioè di avere letto «alcune lettere amorose scritte dalla Sybilla Minutola e dirette a vari signori della corte aragonese... e talune si dicono scritte all'improvviso alla presenza di Marino Caracciolo, Carvajal ed Albino». Purtroppo la lettera in questione non figura più tra quelle di Ceccarella Minutolo oggi note, ma la notizia rimane importante per la testimonianza che offre sul tipo di rapporti che legavano poeti castigliani e letterati napoletani appartenenti allo stesso ambiente di corte (la citazione del Capalbi è tratta dalla edizione delle poesie di Carvajal curata da E. Scoles, ed. cit., p. 23).

²¹ Sulle poesie in italiano di Carvajal *cf.* M. Alvar, «Las poesías de Carvajal en italiano: *Cancionero de Estiñiga* números 143-145», in *Estudios sobre el siglo de oro: homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, 1984, pp. 15-30 e L. Vozzo Mendia, «La scelta dell'italiano...», art. cit.

²² *Cfr.* A. Varvaro, *Premesse...*, op. cit., p. 72 e Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. critica a cura di C. de Nigris, Napoli, 1988, pp. 96-99. L'ipotesi dell'origine italiana di PN10 risale ad A. Morel Fatio, *Bibliothèque Nationale. Département des manuscrits. Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Paris, 1892, p. VI.

Tra i poeti rappresentati in *g*, e cioè Montoro (13 composizioni), Santillana (10), Mena (6), Pedro del Castillo (4), Diego de Valera (2), Juan de Andújar, Cristóbal Bermúdez, Alfonso Enriquez, Fray Pedro Imperial, Diego de León, Pedro de Ribera, Juan de Valladolid, Alfonso Alvarez de Villasandino (1), solo per Juan de Andújar sono concretamente ipotizzabili rapporti duraturi con Napoli; la sola composizione di quest'ultimo presente in *g* (un *dezir* in lode di Alfonso) non offre però elementi per una datazione meno approssimativa di quella offerta dagli anni di regno di Alfonso; il riferimento nel testo alla «*buena memoria del Rey don Fernando*» (Fernando de Antequera), fa anzi pensare che il poema sia stato composto in Spagna, non molto tempo dopo la morte di questo sovrano.

Subito prima del *Tratado de armas* di Diego de Valera, che chiude sia PN10 che RC1, il *Cancionero de Roma* trascrive infine quattro testi che non si ritrovano in nessuno dei canzonieri finora presi in esame.

Il primo di questi (n. 169) è un *dezir* di Vicente de Cárdenas in lode di Alfonso Duca di Calabria²³; seguono il *Testamento del Maestre de Santiago* (n. 170), che in RC1 porta la doppia attribuzione a Juan de Valladolid e a Fernando de la Torre²⁴, un componimento anonimo (n. 171) in strofe di *arte mayor*, preceduto dalla rubrica *Romance del muy magnifico rey don Fernando*²⁵ e un brano in prosa noto come la *Disputa de Fez*.

Mentre il primo di questi testi è un *unicum* di RC1, le composizioni n. 170 e 171 si ritrovano, nello stesso ordine (nn. 29 e 30), nel cosiddetto *Cancionero del Conde de Haro* (GB1), ora presso la Fondazione Martin Bodmer di Ginevra, nel canzoniere parigino *Espagnol* 227 (PN5, nn. 25 e 27) e nel composito *Cancionero de Ixar* (MN6, nn.

²³ Per J. C. Rovira la presenza di questo poema nel *Cancionero de Roma* farebbe slittare la data della sua compilazione verso il 1470. Prima di questa data sarebbe improbabile, secondo lo studioso, che il Duca di Calabria, nato nel 1448, fosse cantato come «*principe noble, de muy grand valor / ardid, esforçado...*» (cfr. J. C. Rovira, *op. cit.*, pp. 64-65).

²⁴ Tra i canzonieri di cui ci occuperemo più avanti, il *Testamento* compare nel *Cancionero de Ixar*, una prima volta attribuito a Juan de Valladolid e una seconda attribuito a Fernando de la Torre, come in quello parigino esp. 227 (PN5); nel *Cancionero del conde de Haro* il testo è anonimo.

²⁵ Si tratta in realtà di un componimento allegorico in strofe di *arte mayor*, nel quale si narra di una regina addormentata, personificazione della città di Napoli, che, ad un cavaliere che la rimprovera di dormire mentre «*gentes extrañas nos van cativando*», risponde di avere la massima fiducia nel suo sposo, Ferrante, che saprà ben difenderla come già fece suo padre Alfonso. L'uso del termine *romance* riferito a un poema in *arte mayor*, che potrebbe lasciare perplessi in un'epoca e in un ambiente in cui i *romances* dovevano essere ben noti, potrebbe essere mutuato dal catalano, dove esso sta ad indicare qualsiasi composizione poetica di argomento storico.

70 e 72)²⁶. In PN5 al n. 33 figura anche la *Disputa de Fez*, riportata pure da MN6 (n. 45), dove è accompagnata da una nota finale che dice:

Este traslado se saco de un Cançionero en Chipro en la çibdad de Nicosia miercoles a tres de mayo año de mill e quatro e sesenta e nueve. Dios sea siempre loado, +amen.

Non c'è dubbio, ed è stato già dimostrato da Varvaro sulla base del confronto degli indici, che questi ultimi tre codici, di cui finora non si sono ancora studiati i rapporti reciproci, siano comunque tra loro imparentati e rappresentino quindi un altro filone tradizionale di lirica *cancioneril* presente a Napoli nel decennio 1460-70 (tradizione *p*). Il *Cancionero del Conde de Haro* risulterebbe esso stesso copiato a Napoli prima del 1470, data della morte del conte, che spesso si era fatto confezionare in Italia manoscritti per la Biblioteca dell'Hospital de Vera Cruz²⁷. Anche per PN5 è possibile un'origine napoletana; potrebbe indicarlo, oltre alla sua attuale collocazione, la rubrica preposta alla *Nao de amor* di Juan de Dueñas, che la dice indirizzata «*al rey nuestro señor que Dios aya*». Più complicato è il discorso per MN6, che è un codice composito, formato da quattro canzonieri diversi e ancora troppo poco studiato.

Nella tradizione *p* si possono distinguere nettamente due parti. Una prima sezione, assai omogenea, che comprende i primi diciannove numeri, è costituita dalle *Coplas de viçios e virtudes* di Fernán Pérez de Guzmán, seguite da altre composizioni religiose dello stesso autore; oltre che in GB1, PN5 e nella prima parte di MN6, questa sezione si ritrova pressocchè identica in altri due canzonieri parigini, e cioè Esp. 228 e 231, quest'ultimo sicuramente presente nella Biblioteca aragonese di Napoli²⁸, e nel *Cancionero de Oñate Castañeda*.

Nella seconda sezione, in almeno due su tre dei canzonieri in questione, compaiono i *Cien proverbios* e il *Bias contra Fortuna* di Santillana, con il rispettivo prologo in prosa, il *Laberinto*, la *Coronación* e il *Debate entre razón e voluntad* di Juan de Mena, accompagna-

²⁶ Di questi tre codici solo il *Cancionero de Ixar* è stato edito integralmente (J. M. Azáceta, *El Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, Madrid, 1956). Per gli altri bisogna rimandare alla edizione paleografica parziale apparsa nei recentissimi volumi, curati da B. Dutton, del *Cancionero del siglo xv...*, *op. cit.*

²⁷ Cfr. A. Varvaro, *op. cit.*, pp. 73-76, che rimanda alle note di D. W. McPheeters in *Kraus Catalogue 54*, New York, 1950, secondo il quale la carta del codice presenterebbe una filigrana assai simile a quella usata a Roma intorno al 1470. Sulla biblioteca di Pedro Fernández de Velasco, primo conte di Haro (c. 1400-1470) si veda ora l'eccellente lavoro di J. Lawrance, «Nueva luz sobre la Biblioteca del conde de Haro: inventario de 1455», in *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I, pp. 1073-1111.

²⁸ Cfr. T. De Marinis, *op. cit.*, vol. II, p. 41.

nati da una più breve composizione dello stesso autore, e infine tre *dezires* di Gómez Manrique e singole composizioni di Diego del Castillo, Juan de Dueñas, Fernando Filipo de Escobar, Fernando de la Torre, oltre al già noto *Romance del señor Rey don Fernando* e alla *Disputa de Fez*.

In questa seconda parte di *p* è possibile notare la presenza di autori e testi in sicura connessione con l'ambiente della corte napoletana. Ad esso rimandano infatti l'anonimo «*romançe*» dedicato a Ferrante, la *Visión de la muerte del Rey Alfonso* di Diego del Castillo e probabilmente anche il lungo *dezir* di Fernando Felipo de Escobar, che sembra anch'esso dedicato a piangere la morte di Alfonso²⁹. Nessuno di questi testi ci è noto da fonti diverse da *p*.

All'interno della famiglia il solo GB1 tramanda infine un piccolo gruppo di testi non privo di interesse ai fini del nostro discorso.

Alcuni di essi oltre che in GB1 si ritrovano solo nell'una o nell'altra delle due famiglie che fanno capo ad *a* (le lettere di Troilo e Briseide, un *dezir* religioso di Juan Agraz e un altro di Periniñez, tutti presenti solo in GB1, PN4, PN8, PN12; *Fuego del divino rayo* di Juan Rodríguez del Padrón e *El pintor Rey Manuel* di Alfonso de Montañón, tramandate dai soli GB1 MN24 e RC1); altri hanno una tradizione più ampia e non specificamente napoletana (*Ya non sufro mi cuidado* e *Muerte que a todos combidas* di Juan de Mena; le *Coplas de la gala* di Suero de Ribera). Il solo GB1 tramanda infine due lunghi *dezires* di Diego del Castillo, il primo dei quali, *Agora comience la dulce vihuela*, in strofe di *arte mayor*, è dedicato ad esaltare, su richiesta del principe Ferrante, la qualità degli amori di Alfonso e Lucrezia d'Alagno, il secondo, *Partenope la fulgente*, in *coplas reales*, ha la forma di una epistola in versi inviata da Partenope alla regina Maria per informarla della morte di Alfonso e piangerlo insieme con lei.

Sia che consideriamo i testi presenti in più di un testimone, sia quelli traditi dal solo GB1, appare evidente che la tradizione *p* presenta caratteristiche diverse da quelle dei filoni tradizionali esaminati prima; in essa è infatti assai netta la preferenza per la poesia dottrinale, di tema sia religioso che profano, mentre è quasi del tutto assente la lirica d'amore e inesistente quella satirica. È significativo ad esempio che, all'interno della produzione lirica di Diego del Castillo, i rappresentanti di *p* riportino *dezires* politici, infarciti di erudizione, mentre in *n* siano trascritti solo due poemi d'amore. Dall'esame dei canzonieri copiati a Napoli nel decennio 1460-70 emerge dunque un quadro ricco e complesso della poesia di tipo *cancioneril* che circolava nell'Italia meridionale durante il regno di Alfonso e nei primi anni di

²⁹ Il destinatario del testo potrebbe infatti essere anche il re di Castiglia Enrique IV; la doppia possibilità è segnalata da B. Dutton nel *Catálogo...*, *op. cit.*

quello di Ferrante. Ciascuno dei filoni tradizionali confluiti in queste raccolte è infatti rappresentativo di momenti e tendenze diverse della lirica castigliana della metà del '400. La tradizione *a* raccoglie infatti la produzione amorosa e d'occasione fiorita nella penisola iberica intorno alle corti di Castiglia, Navarra e Aragona. Dei canzonieri che si limitano a questa produzione, almeno due, PN4 e PN8, sono sicuramente copiati a Napoli e aggiungono al materiale proveniente da *a* qualche testo più tardo e certamente «napoletano»; di uno di questi due codici, PN4, è possibile, come si è detto, ricostruire la storia e, in parte, la circolazione, che sembra avvenuta al di fuori dell'orbita della corte.

Il materiale presente in *n*, rappresentativo di un momento cronologicamente posteriore, è costituito per la maggior parte da testi dovuti a poeti assai vicini ad Alfonso d'Aragona, che, dal punto di vista tematico, sviluppano le stesse linee di tendenze presenti in *a*, con una maggiore presenza della lirica d'elogio o di occasione.

Dei due canzonieri che raccolgono il materiale di *n* è quello di Estúñiga a concedere maggiore spazio alla produzione cortese «napoletana»; il criterio che sta alla base del *Cancionero de Roma* sembra invece quello di presentare una *summa* delle diverse tendenze della lirica *cancioneril* presenti a Napoli negli anni sessanta. Il compilatore di RC1, infatti, non solo apporta diversi «tagli» al materiale poetico proveniente da *n* (di Carvajal si riportano 38 composizioni su 54, escludendo anche le poesie in italiano; di Tapia si eliminano 7 poesie su 20), ma lo integra con un nutrito gruppo di poesie provenienti da PN10 e con una piccola scelta di testi tratti dalla famiglia *p*. Quanto a queste ultime due tradizioni presenti in RC1, la prima, *g*, offre una mostra di poesia morale e satirica di provenienza esclusivamente iberica, la seconda mescola, come già accadeva in *n*, produzione iberica e produzione locale, privilegiando una linea di poesia dottrinale e allegorica, che rimaneva marginale in canzonieri destinati probabilmente ad un diverso tipo di fruizione.