

Poeti iberici alla corte aragonese di Napoli (Carvajal, Romeu Llull, Cariteo)*.

Antonio Gargano
Università degli Studi di Napoli Federico II

1. All'inizio dell'*Endimione* del 1509, un paio di sonetti coincidono nel dar voce a una dichiarazione di primato che al lettore d'oggi, più che a quello d'allora, non può non risultare doppiamente paradossale. Nel primo, difatti, Cariteo afferma:

Primo sarò, che'n l'alta patria mia
Condurò d'Aganippe il vivo fonte,
Venerando di Giove il sacro monte,
Se morte dal pensier non mi disvia (vv. 4-8)

Mentre nel secondo l'eco virgiliana e la geografia mitologica cedono il passo alla diretta menzione contenuta nel verso finale: "Et havrà Barcellona il suo poeta"¹ (Pèrcopo, II: 9-10).

Un doppio paradosso, dicevo. Perché il poeta catalano, non solo aveva rinunciato ad esprimersi nella lingua o nelle lingue del suolo natio, ma a lungo – nei secoli successivi – sarebbe stato "male apprezzato o trascurato," come non mancò di notare il suo moderno editore (Pèrcopo, I: CCLXXIII).

Eppure, l'apparente contraddizione a cui era destinata l'ingenua dichiarazione, nasconde un fondo di verità, se si è disposti a misurare gli effetti di determinati eventi non nel breve raggio di tempo in cui essi si producano, bensì in un arco cronologico più ampio, mettendo in relazione fatti e circostanze, la cui connessione lungi dall'ubbidire al puro caso, è invece determinata dalla severa coerenza che unisce e lega gli eventi tra di loro. Rimandando alla fine di queste note il compito di dotare di chiarezza e sostanza una tale affermazione generale, nel frattempo mi affretto a precisare che gli eventi a cui alludo si riferiscono, naturalmente, a quel particolare fenomeno costituito dall'incontro di tradizioni poetiche diverse presso la corte aragonese di Napoli; un fenomeno rispetto al quale un luogo comune degli studi degli ultimi decenni tende a negare che ci siano state reciproche influenze e, più specificamente, mira a escludere che i modelli poetici italiani abbiano esercitato un'influenza su quei poeti iberici che soggiornarono più o meno a lungo presso la corte napoletana.² Tuttavia, risulta significativo che, a tale proposito, nel prologo alla sua antologia di poesia spagnola medievale, Vicente Beltrán abbia potuto esprimersi in termini di maggiore problematicità: "La crítica – scrive l'auterovole antologo – suele afirmar que ambas escuelas, la napolitana y la castellana, transcurrieron en paralelo, sin relaciones mutuas [...] lo cual resulta, cuanto menos, sorprendente y puede ser simple resultado de la falta de estudios específicos" (Beltrán, 29 n. 51).

Lasciando, quindi, agli 'studi specifici' l'impegnativo compito di confermare o meno la validità del menzionato luogo comune, nel contributo alle presenti 'Giornate di studio' vorrei illustrare alcuni problemi relativi agli effetti che produsse nei poeti iberici

*Già pubblicato in *Le Carte aragonese. Atti del convegno Ravello, 3-4 ottobre 2002*, a cura di M. Santoro, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma, 2004.

¹ Sul motivo del ritorno alla *patria prima* e sulla sua funzione nel canzoniere del 1509, si veda ora Fenzi, (2002, 134-140).

² Si vedano almeno gli studi di Russel (219-221); Black (165-178); Rovira; Gerli (159-171). Agli studi citati mi permetto di aggiungere due miei contributi: Gargano (1994 e 2000), ai quali mi rifarò spesso nel corso del presente intervento.

il contatto col contesto napoletano, per essi nuovo, a partire da pochi casi concreti, nel trattare i quali è imprescindibile tenere in massimo conto alcuni fattori assai utili per una corretta valutazione del fenomeno che c'interessa, e che si estende sull'arco di più di mezzo secolo: dalla metà del Quattrocento, al tempo di Alfonso, all'inizio del secolo successivo, quando il regno aragonese di Napoli cessò di essere autonomo. E il primo dei fattori di cui tener conto è per l'appunto quello cronologico, in relazione – evidentemente – a una situazione poetica che andò via via modificandosi, dall'inizio del regno alla sua fine. Sarebbe assai forviante, difatti, considerare omogenee dal punto di vista poetico – l'unico ora pertinente – la situazione della poesia a Napoli al tempo di Alfonso il Magnanimo, quella che andò progressivamente configurandosi nel corso del duraturo regno di Ferrante, o – ancora – quella che caratterizzò la seconda metà dello stesso Ferrante e le brevi stagioni degli ultimi sfortunati regnanti. Un altro fattore da non trascurare riguarda la diversità di tradizioni poetiche, anche a parità del lasso di tempo considerato. Voglio dire che la poesia che si esprime in ogni singola lingua, in particolare quella in volgare italiano, non è affatto omogenea, o almeno non lo è sempre. Per chi abbia un minimo di familiarità con la poesia napoletana in età aragonese, basterà mettere in fila tre nomi della cosiddetta “vecchia guardia” come Cola di Monteforte, il De Jennaro delle *Rime* e Giovan Francesco Caracciolo per metterlo 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 linguistica. Se i due fattori finora menzionati concernono prevalentemente l'ambito della poesia in volgare italiano, il terzo e ultimo fattore di cui terrò conto riguarda esclusivamente i poeti iberici e, più specificamente, la lingua delle loro composizioni poetiche, dal momento che bisogna porre mente al fatto che essi potevano non solo esprimersi nelle due lingue della regione da cui una buona parte di essi provenivano, vale a dire in castigliano e in catalano, ma potevano anche optare per la lingua del paese che, più o meno a lungo, li avrebbe ospitati, ossia l'italiano. Poiché ho detto che avrei illustrato alcune problematiche a partire da casi concreti, è forse il caso di non tardare ulteriormente nell'allegare i nomi dei poeti a cui farò riferimento, trattandosi di Carvajal, di Romeu Llull e di Benet Garret, quest'ultimo meglio conosciuto da noi come Cariteo.

2. Dal castigliano Carvajal (o Carvajales), non possedendo notizia diretta alcuna, è risultato vano ogni tentativo di identificazione. Sappiamo, tuttavia, che fu legato sostanzialmente ad Alfonso V, anche se la sua presenza a corte si protrasse oltre la morte del Magnanimo. Non a caso, difatti, nella sua produzione poetica si ritrovano componimenti scritti in nome del re Alfonso o dedicati a Lucrezia d'Alagno. La cinquantina di componimenti pervenutici, che costituiscono il canzoniere di Carvajal, rientrano prevalentemente nell'ambito di una poesia cortese che in nulla sembra discostarsi dalle forme e dai temi propri della coeva poesia in castigliano, il che contribuirebbe a confermare quel luogo comune della critica a cui ho accennato, secondo il quale – in una delle sue formulazioni – “l'ispirazione e i modelli letterari prevalenti nella corte di Alfonso V rimasero [...] fondamentalmente castigliani, essendo rivolti alle radici iberiche piuttosto che dirigersi ai modelli italiani” (Gerli, 168).³

Una tale affermazione che, sul piano generale, andrà comunque fortemente circostanziata, risulta poi, per quel che riguarda Carvajal, parzialmente inesatta. Se ci si chiede, difatti, quali fossero i modelli italiani a cui Carvajal e gli altri poeti spagnoli

³ Per l'edizione critica del poeta, si veda Carvajal (1967), la cui *Introduzione* di Emma Scoles costituisce un'adeguata introduzione generale alla poesia di Carvajal, insieme a Salvador Miguel (55-73 e *passim*).

volsero le spalle, preferendo radicare i propri componimenti nei già collaudati schemi della maniera cosiddetta *cancioneril*, confesso che una tale domanda crea non poco imbarazzo, dal momento che è noto che, all'epoca del Magnanimo, non esisteva una tradizione poetica a Napoli e, pertanto, non si davano modelli poetici a cui i verseggiatori spagnoli avrebbero potuto o dovuto ispirarsi. Bisognerà, difatti, attendere i primi anni '60 o – nei casi più precoci – la fine degli anni '50, per assistere al “risveglio aragonese,” con i poeti della cosiddetta “vecchia guardia” (Santagata 1979, 94 e 1993a, 16 e 1993b, 90). Basterebbe – ritengo – l'acquisizione di questo dato di fatto per correggere o, quanto meno, limitare – circostanziandola – l'asserzione contenuta nel luogo comune critico, a cui ho fatto più volte riferimento. Ma c'è qualcos'altro di maggiore importanza; almeno, se dal piano generale scendiamo ai casi concreti e particolari, e rivolgiamo l'attenzione a un poeta come Carvajal, che – non a torto – è stato sottilmente definito un “poeta con ribetes de vanguardia” (Di Stefano, 17). Vedremo subito cosa giustifica la designazione di avanguardista per un poeta cortigiano che, per altri versi, si muove all'interno delle più stereotipate forme poetiche del codice *cancioneril*. Prima, però, è necessario aggiungere qualcosa a quanto si è già accennato circa la situazione poetica napoletana durante il regno di Alfonso. L'assenza di una vera e propria tradizione locale di poesia aulica, al tempo di Alfonso, non esclude l'esistenza e il progressivo affermarsi di altre forme poetiche. Negli ultimi decenni del regno angioino, difatti, risulta documentato un fenomeno destinato ad avere vaste conseguenze in epoca aragonese. Mi riferisco al recupero della poesia popolare e all'estendersi di essa sotto forma scritta; un fenomeno che – ripeto – prodottosi nel periodo finale del regno angioino, dovette certamente godere di una qualche vitalità anche al tempo di Alfonso (Sabatini, 195-196 e Coluccia, 44-153). Solo così, difatti, ci si spiega come, fin dai primordi del regno di Ferrante, il “risveglio [poetico] aragonese” si concretizzò in quella lirica di *koiné* che operò “programmaticamente la commistione di forme, contenuti, modi espressivi letterari e popolari” (Coluccia, 84; Corti, XIX; Santagata 1979, 94, n. 12); una commistione, dunque, di aulico e popolare che, se – per un vero – avvenne in convergenza con analoghe esperienze di altre aree d'Italia, avvertendone – più o meno sensibilmente – l'influenza, per altro verso, affondava comunque le sue non lontanissime radici in quel recupero ed estendersi sotto forma scritta della poesia popolare, di cui s'è detto.

Se torniamo, ora, al nostro Carvajal, è per notare che nella cinquantina di suoi componimenti, accanto a una produzione poetica maggioritaria che in nulla o poco diverge per metrica, contenuti e tecniche retoriche dalla maniera *cancioneril*, troviamo anche una serie di testi poetici che mostrano come una parte significativa della sua produzione sia, invece, ancorata saldamente al contesto napoletano.

Mi limiterò ad enumerare, soltanto, alcuni elementi e ad alludere brevemente a una paio di componimenti, a riprova di quanto sostengo.

Lo spazio significativo accordato, all'interno della sua produzione, a un genere come la *serranilla*⁴; l'inserimento di elementi tradizionali in un tessuto che per il resto si presenta, linguisticamente e stilisticamente, colto (Morreale, 276 e n. 1); la sperimentazione sia sul versante del recupero alla poesia aulica di un genere di trasmissione orale come il *romancero*, sia sul versante del sondaggio – nell'ambito di un raffinato gioco cortigiano – delle possibilità letterarie del napoletano, con esiti che probabilmente anticipano di poco la nascente lirica di *koiné* (Vozzo Mendia, 163-171)⁵,

⁴ Sulle *serranillas* di Carvajal, oltre Gerli, 159-171, si vedano i lavori di Marino 1981; Marino 1987, 108-125; García Carcedo.

⁵ Per una diversa valutazione, si veda Alvar.

tutti questi sono elementi che testimoniano un'attenzione non episodica da parte di Carvajal nei confronti della poesia popolare o popolareggiante, e c'inducono a condividere, senza riserva alcuna, l'invito espresso da Margherita Morreale, quando – nel recensire l'edizione critica del nostro poeta – sottolineava l'opportunità di “plantear en su conjunto el problema de la confluencia de los dos veneros, el culto y el tradicional (o popular, según los casos), en cuanto a motivos temáticos y en cuanto a lengua” (Morreale, 276). Io stesso, posto sul cammino indicato dall'illustre filologa, ho avventurato l'ipotesi che perfino un componimento come “*Sicut passer solitario*” di Carvajal, se messo in relazione con un piccolo *corpus* di testi sul motivo tematico del passero, costituito da uno strambotto popolare con varianti calabresi, dal sonetto di Petrarca, e da uno strambotto di Francesco Galeota, può essere letto come un'operazione di “commistione tra la tradizione popolare, dove il motivo è abbondantemente attestato, e la tradizione poetica colta, in cui tale motivo si risolve pressoché interamente” (Gargano 1994, 123). Eppure, non c'è dubbio che, sul terreno della commistione tra aulico e popolare, l'esempio più efficace della poesia di Carvajal è costituito da uno dei due o tre *romances* che di lui conserviamo, “Terrible duelo fazía,” dove Carvajal riunisce nello stesso componimento modi e materiali derivati da tradizioni poetiche varie ed eterogenee, e li combina così abilmente da ottenere un prodotto originale nel suo genere. Non essendo possibile – per esigenze di spazio – spingermi in una lettura meno generica del componimento, mi limiterò a notare che, da un lato, vi convergono le forme metriche e le tecniche narrative di quei “romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegra,” secondo la nota e aristocratica definizione di Santillana (Gómez Moreno, 57), d'altro lato, però, vi confluiscono motivi tematici e usi retorici attinti alla maniera altamente codificata della poesia *cancioneril*; da un altro, ancora, concorrono a fissarne definitivamente l'assetto singole immagini tratte dalla poesia italiana, nientemeno di un Petrarca (o, forse, di un Boccaccio) (Rico 1979, 125, n. 31).

3. Nell'epoca ferrantina rientra, in larga misura, la permanenza partenopea del catalano Romeu Llull che, giunto a Napoli appena dodicenne, in compagnia del fratello maggiore Joan, fece ritorno nella natia Barcellona, nel 1479, quando era ormai un maturo quarantenne. Formatosi, probabilmente, nella cancelleria reale di Napoli, dove venne anche a contatto con la cultura umanistica, verso la quale sviluppò un interesse non effimero, come risulta dall'esame dell'inventario dei suoi libri, di Romeu Llull, il suo moderno editore ha recentemente scritto:

Caldrà [...] situar-lo en l'encreuament cultural de les tradicions literàries catalana, castellana i italiana que suposà aquella cort, especialment entorn de Ferran I i dels seus fills, tal com mostren les *seves coplas* al duc de Calàbria, i no tant entorn de la cort del Magnànim, mort el 1458. I haurem de donar una especial importància documental a l'escassa produció en italià que conservem, per tot el que ens pugui indicar de l'ambient i la tradició en què Romeu Llull aprengué de compondre versos i de parlar d'amor (Turró, 24).

In effetti, i quattro componimenti che conserviamo: barzellette e strambotti, riconducono la produzione italiana di Llull nell'alveo di quella lirica di *koiné* massimamente rappresentata dalla silloge che conosciamo col nome di *Cansonero* del conte di Popoli (1468 ca.), e i cui autori erano tutti coetanei del nostro poeta, essendo nati tra il 1430 e il 1445.⁶ Cosicché, nei suoi anni napoletani, il catalano Llull occupava

⁶ Il *Cansonero del conte di Popoli* può consultarsi integralmente nell'edizione, non sempre affidabile, di Mario Mandalari.

i suoi momenti d'ozio non solo con la copia e la lettura di opere umanistiche, ma anche con la composizione di rime sia di tipo aulico, in castigliano e alla maniera *cancioneril*, come -per esempio- nella canzone che comincia:

Pues mi muerte desseáys,
dama cruel sin medida,
aborrescho ya mi vida,
porque contenta biváys (Llull, 239).

Sia di tipo cortigiano, in italiano e alla stregua dei lirici di *koiné*, come – per esempio – nello strambotto con cui si conclude la ballata “Chi ciecho prende per guida,” e che recita così:

Ne 'l diavolo serve ne ad Dio
servenad' a te, inpia donn'ingrata!
Voler m'ai tolto, libertà et disio,
mala per me nel mundo fuste nata!
Per te salvar o dannare me chrio
guarda che fai, o arma celerata!
In arm'e corpo dannato me vio,
agio per te la fede renegata. (Llull, 255).

Delle liriche italiane di Llull è stato detto, giustamente, che esse rappresentano “il tentativo cosciente di inserirsi in un determinato filone tradizionale, scartandone altri, ugualmente presenti nell'ambiente letterario dell'epoca, in primo luogo il petrarchismo” (Vozzo Mendia, 167). In effetti, esse risultano estranee non solo all' “aristocratica e solitaria esperienza petrarchista,” che dalla linea Aloisio-Caracciolo porta al Sannazzaro, ma lo sono anche a quell' “uso socializzato del Petrarca fatto dai poeti ‘cortigiani’” (Santagata 1979, 94); 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 lirica di *koiné*, si ha l'impressione che i componimenti italiani di Llull 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 ... sicché par vi sia un incontro naturale fra la sua poesia e l'elemento popolaresco più autentico,” 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” (Corti, XXI e XXVII).

Ciò, comunque, non vuol dire che a Llull fosse estranea la poesia del Petrarca, la cui lezione, appresa presso la corte napoletana, fu da lui messa in pratica nella sua produzione in catalano, che è posteriore al ritorno nella città natale. Si tratta, beninteso, dell' “uso socializzato del Petrarca fatto dai poeti «cortigiani»,” che il nostro verseggiatore, ormai maturo, combina con l'altro grande modello della sua nuova stagione poetica, Ausiàs March (Turró, 25 e ss.).

Tutto ciò, del resto, è perfettamente comprensibile, dal momento che la permanenza napoletana di Romeu Llull coincide fundamentalmente con la stagione in cui ebbe pieno svolgimento la lirica della “vecchia guardia,” all'interno della quale le esperienze di Aloisio e di Caracciolo risultavano ancora alquanto atipiche e isolate. Solo posteriormente al suo ritorno in patria, che avvenne – come si è già detto – nel 1479, cominciò a svilupparsi a Napoli, nell'ambito poetico, un diverso approccio nei confronti

di Petrarca. Di tale rinnovato rapporto col modello poetico petrarchesco potette avvantaggiarsi; anzi, contribuì fortemente a coltivare e a far progredire, un altro catalano, quel Benet Garret che, giunto nella capitale aragonese diciassettenne (o diciottenne), tra il 1467 e il 1468, vi restò fino alla morte (1514), ben oltre – dunque – la perdita d'autonomia da parte del regno aragonese di Napoli, legando così la sua esperienza poetica alla profonda crisi in cui precipitò il regno aragonese nel suo periodo finale, nonché all'esaurimento di funzione che conobbe la corte napoletana nell'ultimo decennio del regno.

I non pochi contributi che si sono succeduti nella seconda metà del Novecento -a complemento dell'edizione ottocentesca del Pércopo; gli studi, cioè, che dalle pagine fondamentali del De Robertis (1965, 560-566) giungono al bel libro della Barbiellini Amidei (1999), passando per quelli di Getto (1945-1946), Contini (1964), Fenzi (1970), Consolo (1978), Santagata (1979, 296-341), Fanti (1985) e Parenti (1993) ci restituiscono un profilo poetico del Cariteo che, sebbene non possa stimarsi concluso, deve comunque ritenersi definitivo nelle sue linee essenziali.

Dalla prospettiva qui adottata, quella cioè del contatto tra diverse tradizioni linguistiche e poetiche, possiamo affermare che Cariteo rappresenta il caso di un poeta, per il quale ha sostanzialmente cessato di esistere il rapporto sia con la tradizione poetica spagnola, sia con quella dei lirici napoletani della “vecchia guardia.”

Difatti, il codice dell'*Endimion a la luna*, cosiddetto ‘De Marini’, che contiene la prima testimonianza a noi nota sull'opera del poeta, e che risale agli anni 1493-94, include anche la produzione del Cariteo in castigliano, scarsissima, se paragonata a quella in italiano, trattandosi di pochi brevissimi testi, essenzialmente veloci e tradizionali *motes e canciones*.

Sull'altro versante, quello del rapporto con la precedente generazione dei poeti napoletani, Cariteo è sì autore di una non scarsa produzione strambottistica, ma è altrettanto vero che, nel passaggio dall'edizione a stampa dell'*Endimione* del 1506 a quella del 1509, egli rinunciò ad accostare alle forme metriche di tipo illustre quelle di estrazione popolare e, pertanto, eliminò sia i 32 strambotti, sia pure le 6 canzoni con rima al mezzo. Del resto, si potrebbe osservare col Fenzi che lo strambotto, nella versione del Cariteo, non è più la forma metrica popolareggiante per antonomasia, come lo era stata per i lirici della “vecchia guardia” napoletana; e ciò perché Cariteo, come autore di strambotti, si rifece “ai modelli toscani del Pulci e del Poliziano” (Fenzi 1970, 66 n.).

Se prescindiamo, allora, dall'irrilevante produzione in castigliano e dalla rifiutata produzione di strambotti, l'opera del Cariteo, come si riflette nell'edizione dell'*Endimione* del 1509, rivela una personalità poetica assai complessa, nella quale operano attivamente componenti a tal punto diverse che il maggior esperto di poesia napoletana del secondo Quattrocento, Marco Santagata, ha potuto definirlo “un poeta sfuggente,” “nella misura in cui sopporta di essere connotato e collocato in una pluralità di aree letterarie e culturali” (Santagata 1979, 299), precisando che né l'ortodossia petrarchesca, né il *côte* cortigiano, né quello umanista riconducono ad unità le suggestioni culturali attive nell'ultimo *Endimione*. E, difatti, la cifra più autentica dell'esperienza poetica del Cariteo può essere sintetizzata nell'inevitabile recupero della poesia petrarchesca che si contamina “con una gamma di suggestioni, classiche soprattutto” (Santagata 1979, 297).

Quanto sulla sua scelta linguistica e su quella dei modelli poetici adottati abbia pesato la condizione di ‘straniero’ del Garret (si ricordi, a tale proposito, la XII prosa dell'*Arcadia*), non è facile stabilire. È, tuttavia, significativo che la più recente studiosa del nostro autore, in alcune pagine del suo libro, abbia sentito l'esigenza di insistere su

questo punto, richiamandosi – sul piano linguistico – alla messa a punto “nel canzoniere del 1509, di una lingua più pura di quella dei suoi colleghi italiani,” e menzionando – sul piano delle componenti poetiche – l’influsso sulle letterature iberiche, della poesia e della letteratura in volgare toscano, nonché il proseguimento della tradizione trobadorica in Catalogna (Barbiellini Amidei, 121-133, la cit. a p. 125). In definitiva, è da accogliere senz’altro la definizione che del Cariteo offrì il De Robertis, come dell’“unico prodotto *proprio* della cultura aragonese” (De Robertis, 560); una definizione, in cui possono farsi coincidere l’origine iberica, la tradizione petrarchesca maturata a corte nella precedente generazione, la cultura umanistica rigogliosa in ambito accademico napoletano.

4. Spero che vogliate concedermi la vostra attenzione ancora per pochi minuti, per qualche breve considerazione finale che, a partire dai casi dei tre poeti chiamati in causa, ci riporti alla doppia prospettiva qui accolta, quella cioè di Napoli aragonese come crocevia di diverse tradizioni linguistiche e poetiche, e – in aggiunta e di conseguenza – quella delle eventuali ripercussioni che l’esperienza poetica napoletana ebbe sullo sviluppo della poesia iberica.

In relazione, soprattutto, alla prima prospettiva, vorrei sottolineare come la selezione non casuale dei tre poeti a cui mi sono sinteticamente riferito ci mostri con chiarezza una circostanza. Questa consiste nel fatto che, man mano che si procede nel tempo: dalla fondazione del regno al suo declino, la scelta operata dai poeti spagnoli fu improntata a una sempre maggiore radicalità nell’adozione della lingua in cui comporre i propri versi. Si va, difatti, da un Carvajal, la cui fedeltà al castigliano non fu mai messa in questione, sebbene – in alcuni suoi componimenti – non manchino significative interazioni con la lingua d’adozione,⁷ a un Cariteo per il quale, tranne qualche trascurabile esperienza in spagnolo, quella dell’italiano è una elezione perentoria e definitiva, passando per un verseggiatore come Llull, il quale – finché fu a Napoli – alternò equilibratamente castigliano e italiano, per poi passare al catalano nei componimenti del posteriore periodo barcellonaese. Intendiamoci: non è solo una questione cronologica, congiunta semmai a un naturale acclimatemento e assimilazione, man mano cioè che la corte andava radicandosi sempre più profondamente nella realtà italiana e meridionale, in particolare.

La ragione del carattere radicale che col tempo va assumendo l’opzione linguistica va ricercata – a mio parere – altrove, ossia nella progressiva divergenza tra i due sistemi poetici – italiano e spagnolo –, in concomitanza con il maturare di certe esperienze della poesia napoletana. Si vuol dire, insomma, che col modificarsi e il progredire della situazione poetica a Napoli, fenomeni come le interazioni linguistiche all’interno dello stesso componimento e, perfino, l’alternare le diverse lingue da parte dello stesso poeta, divennero sempre meno possibili, e ciò in ragione della distanza massima che finì col determinarsi tra la tradizione poetica iberica e quell’“aristocratica e solitaria esperienza petrarchista,” maturata negli ultimi decenni del regno. Così a un poeta spagnolo, posto di fronte agli ultimi sviluppi della poesia a Napoli, non rimaneva che la doppia alternativa di rimanervi sostanzialmente estraneo, oppure di aderirvi fino alla definitiva e totale negazione delle proprie origini, anche linguistiche.

Un’ultima breve considerazione riguarda l’altra prospettiva, quella delle eventuali ripercussioni che l’esperienza poetica napoletana, nella sua varietà di situazioni, esercitò sullo sviluppo della poesia iberica. Ebbene, a questo proposito, direi che il comune

⁷ Ai già menzionati studi di Vozzo Mendia (163-171), e di Alvar, si aggiunga Deyermond.

luogo critico che tende a negare qualsiasi tipo di contatto e, soprattutto, di effetti da esso prodotti, possa essere – almeno in parte – smentito.

Sorvolando -per ragioni di tempo- sulla presenza di Petrarca, e sulla combinazione del modello petrarchesco con quello ausiasmarchiano, nella produzione catalana di Romeu Llull, a cui pure ho brevemente accennato nel corso di queste note, vorrei invece sottolineare – limitandomi a segnalarli – due fenomeni della futura poesia in castigliano, alla cui formazione contribuì certamente l'originaria esperienza vissuta dai poeti spagnoli presso la corte aragonese di Napoli.

Dirò subito, allora, che l'interesse che abbiamo visto abbondantemente attestato nella lirica di un Carvajal nei confronti della poesia popolare o popolareggiante, e della sua commistione con la tradizione poetica colta, non rimase lettera morta nel futuro sviluppo della poesia castigliana; anzi, fu all'origine – insieme ad altri fattori, naturalmente – di quel vasto e importante fenomeno che caratterizzò, in larga misura, la poesia dell'epoca dei Re Cattolici, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, e che coincise col recupero e l'adattamento dei generi poetici tradizionali (*romancero*, *villancico* ecc.) da parte degli ambienti colti e dei poeti aulici.⁸

Al terzo decennio del Cinquecento risale, invece, il secondo fenomeno che intendo segnalare, trattandosi – nientemeno – di quella rivoluzione vera e propria che investì la poesia spagnola, e che

– sulle orme del petrarchismo europeo, i cui esiti spesso anticipò – comportò una rottura radicale con la tradizione autoctona e un totale rinnovamento del linguaggio lirico e dei generi poetici. Protagonista di questa rivoluzione fu – com'è noto – il toledano Garcilaso de la Vega, che a Napoli tra il '32 e il '36 visse gli ultimi anni della sua brevissima vita, e a Napoli compose la maggior parte della sua intensa produzione lirica formata da generi petrarcheschi e da generi neoclassici. Ebbene, se leggiamo l'interessante canzone quarta o la stupenda prima egloga del toledano, non è difficile avvertire gli echi della poesia del Cariteo presenti in entrambi i componimenti (Morros). Il caso, come anticipava prima, ha davvero poco a che vedere nelle questioni di storia della poesia, e della letteratura in generale. Perché, se l'esperienza napoletana non fu priva di effetti -più o meno significativi- nei poeti spagnoli che – dimorandovi – furono a diretto contatto con la corte aragonese di Napoli; forse, ancora maggiore fu l'incidenza che, a distanza di tempo, quella esperienza esercitò sui alcuni fenomeni, assai rilevanti nello sviluppo della futura poesia in terra iberica.

⁸ Per il *romancero trovadoresco*, si veda il bel saggio di Rico (1990). Sui rapporti, in generale, tra “la moda popularizante” in poesia e “la corte napolitana de Alfonso V,” cfr. anche Menéndez Pidal (1957, 324 e 1968, II: 19-22); Frenk Alatorre (1962, e 1978, 51); Sánchez Romeralo (50).

Opere citate

- Alvar, M. "Las poesías de Carvajal en italiano. Cancionero de Estúñiga, números 143-145." In *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid: Editora Nacional, 1984. 13-30.
- Barbiellini Amidei, B. *Alla luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*. Firenze: La Nuova Italia, 1999.
- Beltrán, V. *Poesía española 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Black, R. G. "Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples." In C. Clarke ed. *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies (1983).
- Cansonero del conte di Popoli*. In *Rimatori napoletani del Quattrocento*. M. Mandalari ed. Caserta, 1885 (rist. anastatica, Bologna, 1979).
- Carvajal. *Poesie*. E. Scoles ed. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Coluccia, R. "Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli in età angioina." *Medioevo romanzo* II (1975).
- Compagna Perrone Capano, A. M. & L. Vozzo Mendia. "La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese: I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull. II. La *Summa* di Lupo de Specchio." In P. Trovato ed. *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200-1600): bilanci, lavori in corso, prospettive*. Roma: Bonacci: 163-177.
- Consolo, R. "Il libro di Endimione: modelli classici, «inventio» ed «elocutio» nel canzoniere del Cariteo." *Filologia e critica* III (1978): 19-94.
- Contini, G. "Il codice De Marinis del Cariteo." In *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro Di Marinis*. Verona: Valdonega, 1964. Vol. II: 15-31.
- Corti, M. *Introduzione a Pietro Jacopo De Jennaro, Rime e lettere*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1956.
- De Robertis, D. "Il Cariteo." In E. Cecchi & N. Spegno dirs. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Garzanti, 1965 (ristampa 1981). Vol. III: 560-566.
- Deyermond, A. "Lust in Babel: Bilingual Man-Woman Dialogues in the Medieval Lyric." In A. Menéndez Collera & V. Roncero López eds. *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 199-221.
- Di Stefano, G. *Introduzione a Romancero*. Madrid: Taurus, 1995.
- Fanti, C. "L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo." *Italianistica* XVI (1985): 23-44.
- Fenzi, E. "La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'«Endimione»." In *Studi di filologia e letteratura*. Genova: Università degli Studi di Genova, Istit. di Letteratura italiana, 1970. Vol. I: 9-83.
- . "Et havrà Barcellona il suo poeta." *Quaderns d'Italià* VII (2002): 117-140.
- Frenk Alatorre, M. "¿Santillana o Suero de Ribera?" *Nueva Revista de Filología Hispánica* XVI (1962): 437.
- . *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- García Carcedo, P. "Las serranillas de Carvajal." In J. Paredes ed. *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 27 septiembre-1 octubre 1993)*. Granada: Universidad de Granada, 1995. Vol. II: 345-358.
- Gargano, A. "Poesía iberica e poesía napoletana alla corte aragonese: problemi e prospettive di ricerca." *Revista de Literatura Medieval* VI (1994): 105-124.

- . "Aspetti della poesia di corte. Carvajal e la poesia a Napoli al tempo di Alfonso il Magnanimo." In G. D'Agostino & G. Buffardi eds. *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*. Napoli: Paparo Edizioni, 2000. Vol. II: 1443-1452.
- Gerli, E. M. "Carvajal's *Serranas*: 'Reading, Glossing and Rewriting the Libro de buen amor in the Cancionero de Estuñiga.'" In M. Vaquero & A. Deyermond eds. *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraken*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- Getto, G. "Sulla poesia del Cariteo." *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXIII (1945-46): 53-68.
- Gómez, Á. *El Proemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*. Barcelona: PPU, 1990.
- Llull, R. *Obra completa*. J. Turró ed. Barcelona: Barcino, 1996.
- Marino, N. F. "The Serranillas of the Cancionero de Stuñiga: Carvajales' Interpretation of this Pastoral Genre." *Revista de Estudios Hispánicos* 15 (1981): 43-57.
- . "La serranilla española: Notas para su historia e interpretación." Potomac: *Scripta Humanistica* (1987).
- Menéndez Pidal, R. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957 [1ª ed. 1924].
- . *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa Calpe, 1968 [1953].
- Morreale, M. "Carvajal, *Poesie*." *Revista de Filología Española* LI (1968): 275-287.
- Morros Mestres, B. "La canción IV de Garcilaso como infierno de amor: de Garcí Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso." *Criticón* LXXX (2000): 19-46.
- Parenti, G. *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*. Firenze: Olschki, 1993.
- Pèrcopo, E. *Le Rime del Chariteo*. Napoli: Biblioteca Napoletana di Storia e Letteratura, 1892.
- Rico, F. "Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petraraquismo." In *Doce consideraciones sobre el mundo ispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan Valdés*. Roma: Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979. 115-30.
- . "Los orígenes de 'Fontefrida' y el primer romancero trovadoresco." In *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona: Crítica, 1990. 1-32.
- Rovira, J. C. *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert," 1990.
- Russel, P. E. "Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV (1967)." In P. E. Russel ed. *Temas de "La Celestina y otros estudios"*. Barcelona: Ariel, 1978. 207-39.
- Sabatini, F. *Napoli angioina. Cultura e società*. Napoli: ESI, 1975.
- Salvador Miguel, N. *La poesía cancioneril. El "Cancionero" de Estuñiga*. Madrid: Alhambra, 1977.
- Sánchez Romeralo, A. *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos, 1969.
- Santagata, M. *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Antenore, 1979.
- . *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia*. In M. Santagata & S. Carrai, eds. *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Milano: Franco Angeli, 1993. 11-30.

---. *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiana*. In M. Santagata & S. Carrai eds. *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Milano: Franco Angeli, 1993b. 43-95.

Turró, J. *Introducció a Romeu Llull, Obra completa*. Barcelona: Barcino, 1996.