

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

II

2005

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-74-9
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

La riflessione teorica sulla poesia nel medioevo: il *De vulgari eloquentia* e *Il Prohemio e carta*

Charmaine Lee
Università di Salerno

Le *Razos de trobar* di Raimon Vidal de Besalù tendono ad essere classificate come la prima grammatica di una lingua romanza, ma di fatto nelle intenzioni dell'autore costituivano un manuale per l'aspirante trovatore, entro la quale la grammatica e le citazioni poetiche fungevano da *exempla* per scrittori la cui lingua madre non era il *lemosi*.¹ Non a caso, Raimon e i suoi imitatori, ad eccezione dei tardivi autori delle *Leys d'amors*, erano tutti di origine italiana o catalana, e gettavano così le basi per una riflessione teorica sulla poesia volgare in queste due aree geografiche. Ma Raimon non vuole solo istruire sulla lingua e sullo stile; è chiaro fin dalle dichiarazioni iniziali che il suo trattato impartirà un insegnamento morale oltre che poetico; il tipo di poesia che propone, il suo canone, deve anche servire a formare la nobiltà nelle corti, deve mantenere alti quegli ideali della società che Raimon considera a rischio anche nella *novas-ensenhamen*, *Abril issia*, dove viene posto l'accento sull'atteggiamento del pubblico, sulla capacità di intendere bene la poesia e il suo messaggio e dunque sulla correttezza del messaggio stesso.² La dimensione didattica delle *Razos*, insom-

¹ Si veda l'Introduzione a *The "Razos de Trobar" of Raimon Vidal and Associated Texts*, ed. di J. H. Marshall, Oxford University Press, London-New York-Toronto, 1972, p. lxxi, e i commenti a proposito di M. Shapiro, "*De vulgari eloquentia*". *Dante's Book of Exile*, University of Nebraska Press, London and Lincoln, 1990, p. 102 e di F. Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2000, pp. 16-19.

² Cfr. A. Limentani, "L'io e la memoria, il mecenate e il giullare nelle *novas* di Raimon Vidal", in *Lecezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 45-60; C. Lee, "Il giullare e l'eroe: *Daurel et Beton* e la cultura trobadorica",

ma, stabilisce per il poeta una funzione etica quale era già presente nelle opere della maggior parte dei trovatori, soprattutto quelli più aderenti al filone moralistico da Marcabru in poi.

Quest'ultimo aspetto viene sostanzialmente meno nei trattati successivi, che si concentrano più specificamente sul discorso grammaticale e/o retorico-stilistico, fornendo anche, come nel caso dei *Trattati di Ripoll*, o ancora nelle *Leys d'amors*, un'analisi delle forme e dei generi poetici. La dimensione etica rimane forte, invece, nelle due opere che intendo considerare qui, il *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri e il *Prohemio e carta* del Marchese di Santillana. Due opere che, come spero di dimostrare, hanno più tratti in comune, tratti che non sempre possono essere attribuiti unicamente all'appartenenza a questa comune tradizione delle *artes de trovar*.

Per Dante il volgare illustre, la cui ricerca e le cui caratteristiche aveva esemplificato nel primo libro del suo trattato, può solo essere impiegato dai migliori: "Exigit ergo istud sibi consimiles viros [...] sic et hoc excellentes ingenio et scientia querit, et alios aspernatur, ut per inferiora patebit" (II, I, 5),³ e ancora "cum hoc quod dicimus illustre sit optimum aliorum vulgarium, consequens est ut sola optima digna sint ipso tractari, que quidem tractandorum dignissima nuncupamus" (II, II, 5).⁴ Si stabilisce così un preciso legame tra nobiltà d'animo e dignità degli argomenti da trattare, dimensione estetica e dimensione etica, con l'impiego di un idioma, il *volgare illustre* appunto, che non è tipico di nessun luogo, di nessun gruppo in particolare perché, come osserva Marianne Shapiro, "For the exile deprived of a local audience and a well-

Medioevo romanzo, 9 (1984), pp. 343-360; J. D. Rodríguez Velasco, *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 163-170.

³ Tutte le citazioni del *De vulgari eloquentia* sono dall'edizione di P. V. Mengaldo, in Dante Alighieri, *Opere minori*, II, Ricciardi, Milano-Napoli, 1979, mentre le traduzioni sono di C. Marazzini e C. Del Popolo in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Mondadori, Milano, 1990: "Il volgare, infatti, esige uomini che gli assomiglino [...] nello stesso modo il volgare cerca uomini eccelsi per ingegno e scienza, mentre disprezza tutti gli altri".

⁴ "poiché quello che ho chiamato 'illustre' è il migliore fra tutti i volgari ne deriva che solo gli argomenti migliori sono degni di essere trattati in esso; e fra gli argomenti da trattare noi li diremo degnissimi".

defined social niche, the notion of a nobility based on personal excellence could and did penetrate the precincts of style”.⁵ La forma d’arte più alta e più consona a questo volgare è la poesia piuttosto che la prosa: “ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et [...] quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e converso” (II, I, 1),⁶ sicché Dante tratterà prima (e unicamente in realtà) la poesia.

Tale è anche la tesi presente nella *Carta* di Santillana: “yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lascivas. Que bien como los fructíferos huertos habundan e dan convenientes fructos para todos los tiempos del año, assí los onbres *bien nascidos e doctos*, a quien estas sçiençias de arriba son infusas, usan de aquéllas e del tal exerciçio” (§ III);⁷ e ancora, “Quánta más sea la exçelencia e prerrogativa de los rimos e metros que de la soluta prosa” (§ IV). La *Carta* conclude proprio con l’incoraggiare il suo destinatario, Don Pedro, Connestabile di Portogallo, a continuare nella sua attività di poeta, attività degna di un grande nobile quale lui era. Interessante, poi, è il fatto che alla fine della sezione in cui fornisce le *auctoritates* antiche in appoggio della tesi del primato e della nobiltà della poesia, che non è, ovviamente, nuova in sé, Santillana citi proprio Dante.

Come si diceva, la dimensione etica, l’alto compito del poeta dall’animo nobile, era già presente nelle *Razos de trobar*, capostipite della tradizione in cui vanno inseriti in ultima analisi sia il *De vulgari eloquentia* che il *Probemio e carta*. Chiaramente le due opere sono diverse per il maggiore spessore filosofico del trattato dantesco, e sono diverse anche rispetto alla trattatistica precedente. Detto, ciò, però, rimane una struttura di base piuttosto simile alla tradizione che risale alle *Razos* di Raimon

⁵ Shapiro, “*De vulgari eloquentia*”, p. 17.

⁶ “accade che i prosatori ricevano di più dai poeti, e [...] il volgare della poesia sembra restare come modello per i prosatori, e non al contrario”.

⁷ Cito il *Probemio e carta* da: Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. di R. Rohland de Langbehn, studio preliminare di V. Beltrán, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 11-29 (corsivo mio).

Vidal. È ovvio che tra Raimon e Dante vi è tutta la tradizione retorica sviluppata tra gli ambienti dell'Università di Bologna e l'ambito comunale fiorentino, di cui l'antecedente più importante per Dante è Brunetto Latini. Non va neanche sottovalutata, come sostiene Maria Corti, l'influenza del pensiero filosofico-grammaticale dei *modistae*, come Boezio di Dacia, sulla teoria linguistica dantesca.⁸ D'altronde, è verosimile che Dante conoscesse l'opera di Raimon, non in qualche versione ormai scomparsa, come sosteneva Salvatore Santangelo, ma proprio in quella del canzoniere provenzale *P* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pl. 41, 42), che contiene anche la redazione *B* delle *Razos*.⁹ Entrambe le opere, infatti, definiscono i dialetti in modo affine, illustrano i rapporti tra le lingue romanze impiegando quasi le stesse parole, ed è già presente in Raimon la celebre divisione *generica* fra lingua d'oc e d'oïl: "La parladura francesca val mais et [es] plus avinenz a far romanz et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansons et serventes", ripresa poi da Dante.¹⁰ Il primato della lingua d'oc per la poesia volgare, a dire il vero, è sottolineato anche da Santillana: "Pero de todos estos [...] adelantaron e antepusieron los gállicos cesalpinos e de la provincia de Equitania en solepnizar e dar honor a estas artes" (§ XXI), ma senza menzione della specializzazione linguistica, anche perché all'altezza cronologica a cui scriveva, la poesia francese era ben sviluppata e costituiva un modello per lui.

⁸ Si vedano soprattutto i primi due capitoli di M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Sansoni, Firenze, 1981 e ancora Shapiro, "De vulgari eloquentia", pp. 137-143.

⁹ Su questo punto, cfr. D'A. S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Einaudi, Torino, 1961, p. 122, nonché S. Asperti, *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Longo, Ravenna, 1995, pp. 200-210.

¹⁰ Marshall, *The "Razos de trobar"*, p. 6 e cfr. in Dante: "Allegat ergo pro se lingua oïl quod propter sui faciliorem ac delectabiliorum vulgaritatem quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum, suum est [...]. Pro se vero argumentatur alia, scilicet oc, quod vulgares eloquentes in ea primitus poetati sunt tanquam in perfectiori dulciorique loquela" (I, x, 2) [La lingua d'oïl sostiene a proprio favore che tutto quello che è stato scritto o inventato in prosa volgare è suo, per la natura più piacevole e più dilettevole del suo volgare [...]. A sua volta l'altra lingua, cioè quella d'oc, sostiene a suo vantaggio che essa è stata utilizzata dai primi poeti in volgare, come lingua più dolce e perfetta].

Come Raimon Vidal, inoltre, sia Dante sia Santillana impiegano la citazione poetica come *exemplum*.

Santillana era anche a conoscenza dell'opera di Raimon e della trattatistica che ad essa faceva capo, come appare chiaro dal Prologo al suo *Centiloquio*, o *Proverbios*: “los cuales creería non haver leído las *Reglas del trobar*, escriptas e hordenadas por Remón Vidal de Besaduc, omne assaz entendido en las artes liberales e grand trobador; nin la *Continuación del trobar* fecha por Jofre de Fox, monge negro; nin del mallorquí llamado Berenguel de Noya; nin creo que ayan visto las leyes del Consistorio de la gaya doctrina que por luengos tienpos se tovo en el Colegio de Tolosa, por auctoridad e permissión del rrey de França”.¹¹ Forse non la conosceva di prima mano, ma ne aveva sicuramente notizie dall'*Arte de trovar* di Enrique de Villena, che gli era stata dedicata e le cui parole in questo punto ripete quasi letteralmente.¹² Purtroppo ci è rimasto solo un frammento dell'opera di Villena, ma sappiamo che dalla fine del Trecento a Barcellona era disponibile la maggior parte dei trattati provenzali, appartenenti a ciò che Marshall definisce “the Vidal tradition”,¹³ in gran parte catalana, che si trova raccolta nel manoscritto 239 della Biblioteca de Catalunya, un manoscritto che Marshall pensa sia legato forse agli ambienti del *Consistori* fondata in quella città nel 1393. Villena aveva lavorato alla riforma del *Consistori* e il suo elenco di autori di trattati nell'*Arte de trovar* corrisponde quasi alla lettera ai nomi presenti nel suddetto codice di Barcellona.

Se c'è, però, un aspetto che distingue l'opera di Santillana da quella di Villena e da tutte le altre opere del genere, è l'abbandono della dimensione linguistica per quella storica. L'originalità della

¹¹ Cito da Marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. di A. Gómez Moreno e M. P. A. M. Kerkhof, Planeta, Barcelona, 1988, pp. 220-221; su questo punto si veda anche Gómez Redondo, *Artes poéticas*, pp. 187-190.

¹² Si veda Don Enrique de Villena, *Arte de trovar*, ed. di F. J. Sánchez Cantón, Victoriano Suárez, Madrid, 1923, pp. 46-51 e le pagine ad esso dedicate in Gómez Redondo, *Artes poéticas*, pp. 105-123.

¹³ Marshall, *The “Razos de trobar”*, p. xcvi, e ancora Gómez Redondo, *Artes poéticas*, pp. 66-70.

Carta, è stato spesso detto, risiede nel fatto di costituire per la prima volta un bilancio, una storia della poesia volgare più che un trattato di stile. Qui Santillana si è evidentemente ispirato alla struttura delle cronache così diffuse nella letteratura castigliana del Medioevo e la *Carta* infatti segue il modello della storia universale. Inizia con esempi biblici e dell'Antichità greca e romana per poi passare ad autori moderni, nella fattispecie gli italiani che, come sappiamo, Santillana preferiva ai francesi ("Los itálicos prefiero yo" (§ XII)). Al contrario, Dante mantiene la struttura più tradizionale di trattazione linguistica e poi retorico-stilistica, seppure offrendo un discorso sulla lingua a dir poco rivoluzionario, un fatto di cui egli era ben cosciente: "Nos autem nunc oportet quam habemus rationem periclitari, cum inquirere intendamus de hiis in quibus nullius autoritate fulcimur, hoc est de unius eiusdemque a principio ydiomatis variatione secuta" (I, IX, 1).¹⁴ I commenti sulla lingua, però, nei capitoli di apertura del trattato, vengono presentati in chiave di storia universale, risalendo all'Antico Testamento, alla questione della lingua originaria e al mito della Torre di Babele; così, Dante affianca il discorso linguistico con quello storico, mentre sarà quest'ultimo ad essere privilegiato da Santillana. La dimensione storica, tra l'altro, non sarà persa di vista nel resto del *De vulgari eloquentia*, dove l'ordine degli esempi poetici citati per illustrare i diversi punti è più o meno cronologico. Tale somiglianza d'approccio fra i due autori è stato sottolineata, per esempio, da Lluís Cabré, che osserva inoltre come gli autori citati da Raimon Vidal lo sono come modelli di composizione, in una scuola poetica che escludeva l'evoluzione cronologica, mentre Dante e Santillana alludono solo alle poesie con il primo verso per richiamare alla memoria i poeti che avevano impiegato il *volgare illustre* nel corso della storia.¹⁵

¹⁴ "Ora è necessario mettere a repentaglio la mia capacità di raziocinio, dato che intendo indagare argomenti nei quali non posso basarmi sull'autorità di nessuno, e cioè la trasformazione avvenuta in quello che all'inizio era una ed una sola lingua".

¹⁵ Si veda Ll. Cabré, "Notas sobre la memoria de Santillana y los poetas de la Corona de Aragón", in *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. di A. D. Deyermond,

Troviamo nelle due opere altri punti in comune. Dante insiste sempre sull'importanza della tecnica e sulla necessità di conoscere e applicare rigide regole metriche alla poesia: “antequam migremus ad alia modum cantionum, quem casu magis quam arte multi usurpare videntur, enucleemus; et qui hucusque casualiter est assumptus, illius artis ergasterium reseremus” (II, IV, 1).¹⁶ Ovviamente qui pure sarebbe facile trovare il precedente proprio nella trattatistica anteriore che si occupa di forme e generi metrici, e nell'idea diffusa fin dalle opere del primo trovatore, Guglielmo IX, dell'importanza dell'*obrador*, dell'officina, in cui si stabilisce il legame tra poeta e artigiano, incapsulato nel celebre epiteto “miglior fabbro del parlar materno” riferita da Dante a Arnaut Daniel nel XXVI canto del *Purgatorio*. La selezione di trovatori presenti nel *De vulgari eloquentia* sottolinea tale visione anche quando la citazione dovrebbe illustrare altro. Per esempio, il tema dell'amore è esemplificato dall'*Aur'amara* di Arnaut Daniel, un componimento complesso dal punto di vista metrico, mentre quello della guerra è illustrato da *No puosc mudar un chantar non esparja* di Bertran de Born. Bertran non viene normalmente associato al *trobar ric*, ma proprio questa lirica è modellata su *Sir'fos Amors de joi donar tan larga* di Arnaut, di cui riproduce le rime, scherzando, alla fine, su di esse.¹⁷ Anche Santillana insiste sul fatto che la poesia debba seguire determinate regole come si vede nell'esortazione a Don Pedro a continuare a comporre poesie: “Por tanto, señor, quanto yo puedo exorto e amonesto a la vuestra

Department of Hispanic Studies–Queen Mary and Westfield College, London, 1998, pp. 25-38, a pp. 25-26; che ambedue gli autori offrono una storia della poesia è stato commentato anche da I. Frank, “Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne”, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, I, Editions Art et Science, Baden-Paris, 1950-1953, pp. 63-81 (trad. it., da cui cito, in L. Formisano, *La lirica*, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 93-118, a p. 109).

¹⁶ “Prima di passare ad altro, esaminerò la forma della canzone; forma che molti adoperano senza seguire le regole tecniche, ma a caso. Questa forma, fino ad ora, è stata adoperata a caso; ma io apro l'officina della tecnica dell'arte”.

¹⁷ Vai, Papiols, ades tost e correns, / a Trainac sias anz de la festa; / di-m a-N Rotgier et a totz sos parens / qu'ieu no trop mais 'omba' ni 'om' ni 'esta' (vv. 41-44) ; testo in M. de Riquer, *Los trovadores*, II, Planeta, Barcelona, 1975, p. 727-730.

magnificènczia que, así en la inquisición de los fermosos poemas como en la *polida horden e regla* de aquéllos [...] vuestro muy elevado sentido e pluma no çessen” (§ XXI) e nella qualifica dei componimenti nello stile infimo come “aquellos que sin ningund orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçión se alegran” (§ IX); citati subito dopo come poeti che invece seguono le regole sono Guido Guinizzelli, Arnaut e lo stesso Dante. Il canto, infine, per Santillana potrebbe essere naturale per la poesia la quale è *arte e metro*: “¿E quién dubda que, así como las verdes fojas en el tiempo de la primavera guarnesçen e acompañan los desnudos árboles, las dulces bozes e fermosos sones no apuesten e acompañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de qualquier arte, peso e medida?” (§ XII). E Dante, che in *De vulgari eloquentia* II, VIII, affronta la questione della musica nella canzone da un punto di vista più filosofico, osserva che *canzone* non si riferisce solo all’azione del canto, ma “nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba” (II, VIII, 6).¹⁸

Inoltre, per Dante, la canzone deve impiegare lo stile tragico. Qui si rifà ovviamente alla teoria dello stile più diffusa nel Medioevo, di derivazione classica e cristallizzata nella *rota Virgili*, che aveva esposta in più dettagli nel quarto capitolo di questo secondo libro. Pur aderendo ai tre stili, *tragico, comico, elegiaco* (II, IV, 5), Dante sembra cadere subito dopo in quello che era una tendenza generale all’epoca, almeno per gli autori volgari, e cioè la bipolarizzazione degli stili,¹⁹ e l’impressione è che per lui la distinzione vera è tra stile tragico da un lato, e tutto il resto dall’altro, ma soprattutto la commedia, che vorrebbe trattare nel quarto libro, mai scritto. Allo stesso modo Santillana distingue i

¹⁸ “è l’azione completa di chi compone”. Si vedano i commenti di Paul Zumthor sull’aspetto filosofico di quanto afferma Dante sul canto, “Rhétorique et poétique latines et romanes”, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, I, *Généralités*, Winter, Heidelberg, 1972, pp. 57-91, a p. 72.

¹⁹ Così osserva Per Nykrog, per esempio, nel trattare lo stile dei *fabliaux* rispetto alla *rota Virgili*: P. Nykrog, *Les fabliaux*, Droz, Genève, 1973^[1957], pp. 233-235.

tre stili seguendo la manualistica latina, ma lo stile sublime è quello dei poeti classici, latini e greci; mediocre quello dei poeti volgari; e infimo quello di quei già citati testi volgari “sin ningund orden, regla nin cuento”. Quello che potrebbe a prima vista sembrare un’opposizione tra latino e volgare, si rivela invece una distinzione binaria tra la presenza di regole metriche o meno: gli autori classici scrivono *metrificando*, quelli volgari, esponenti dello stile mediocre sarebbero i primi che “escrivieron terçio rimo e aun sonetos en romançe” (§ IX), mentre gli altri, appunto, non seguono regole metriche e per di più sono da condannare perché destinati a un pubblico di “baxa e servil condiçion” (§ IX).²⁰ È significativo, dunque, che sia Dante sia Santillana includano una trattazione della teoria degli stili, e che ambedue escludano in qualche modo dalle loro attenzioni lo stile ritenuto più umile. Dante non contempla una discussione della forma elegiaca attribuita al solo volgare umile, mentre Santillana assegna lo stile *infimo* agli strati più bassi della popolazione. Se ciò sembra richiamare da lontano la vecchia distinzione tra *juglaría* e *clerecía*, ci ricorda ancora che la vera poesia è attività nobile adatta ai nobili, ciò che per Santillana implica anche una distinzione di classe molto di più di quella nobiltà d’animo evocata da Dante.

In ogni caso, proprio quest’ultima problematica ci porta a quello che risulta essere uno dei più importanti punti in comune tra le due opere e che riguarda il giudizio di valore implicito espresso nei due trattati per mezzo di tutti gli esempi citati. Se questi servono a evocare la storia della poesia, essi ricordano anche, come osserva Cabré, che “ese río fluía hasta el proprio autor”.²¹ Il *Prohemio e carta*, infatti, è un’epistola che accompagnava una collezione di poesie dello stesso Santillana e dunque la piccola storia della poesia, da lui abbozzata, ha come punto culminante le

²⁰ Cfr., su questa divisione binaria in Santillana, anche A. Gómez Moreno, “*El Prohemio e Carta*” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV, PPU, Barcelona, 1990, p. 116.

²¹ Cabré, “Notas sobre la memoria”, p. 26.

sue opere. È vero, per esempio, che gli autori francesi citati erano quelli a lui noti, ma è anche vero che “miçer Otho de Grandson” è un “cavallero estrenuo e muy virtuoso” e che il “maestre Alen Charretiel” era “secretario d’este Rey don Luis de França” (§ XI): si tratta, cioè, di nobili cavalieri, attivi come tali, e inoltre poeti, modelli per Santillana. Lo stesso si può dire per i catalani Guillem de Berguedà “generoso e noble cavallero”, Pero March, “valiente e honorable cavallero”, Jordi de Sant Jordi “cavallero prudente”, (§ XIII) e Andreu Febrer, citato in particolare qui per la sua traduzione della *Commedia*, ma nella vita castellano di Catania. A mano a mano che le citazioni si avvicinano cronologicamente a Santillana, i nobili coinvolti nell’attività poetica diventano anche suoi parenti; la “*poetarum enarratio*” diventa una “*laudatio familiar*”, come osserva Gómez Moreno.²² La sua conoscenza della tradizione galega è legata al libro di “cantigas serranas e dezires portuguesas e gallegos” visto da bambino a casa della nonna, doña Mençia de Cisneros (§ XV). Tra i castigliani citati notiamo “Pero Gonçáles de Mendoça, mi abuelo” (§ XVI), “don Pero Vélez de Guevara, mi tío, graçioso e noble cavallero”, “Fernand Peres de Guzmán, mi tío, cavallero docto en toda buena doctrina”, “don Fadrique, mi señor e mi hermano” (§§ XVIII-XIX), il quale è anche protettore di poeti (“tenía en su casa grandes trovadores”). È chiaro che l’ultimo nome sull’elenco potrebbe solo essere quello dello stesso Santillana, *cavallero e docto*, le cui opere accompagnano la *Carta*.²³ Il Marchese è ben cosciente del suo ruolo di *auctor*, di esempio da imitare.

Questo atteggiamento, se appare piuttosto lontano da quello degli autori medievali, rappresenta il punto culminante di un’evoluzione iniziata con le prime raccolte di poesie per autore, come si era cominciato a fare nei canzonieri trobadorici e con le prime affermazioni di responsabilità artistica da parte dei poeti, di

²² Gómez Moreno, “*El Prohemio e Carta*”, p. 137.

²³ Su questo, si veda ancora Gómez Redondo, *Artes poéticas*, p. 182, nonché J. Montoya Martínez e I. de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*, UNED, Madrid, 1998, pp. 28-29.

cui l'esempio massimo è senz'altro Dante, il Dante della *Vita nuova* e poi del *Convivio*. La *Vita nuova* è appunto un canzoniere d'autore, ma è anche autocommento da parte di un autore che si vuole *auctor*, un fatto che è chiaro ancora nel *De vulgari eloquentia* dove le poesie citate come esempio di stile, ordinate cronologicamente, terminano sempre con quell'*amicus eius*, visto come punto di arrivo del movimento storico. Quando si tratta poi di offrire esempi di canzone, genere che Dante considera *superexcellencia* (II, viii, 9), troviamo una sola citazione, *Donne che avete intelletto d'amore*, finalmente attribuito a chi scrive: "ut nos ostendimus cum dicimus" e sufficiente da sé a illustrare il discorso teorico. A questo punto possiamo concludere che sia il *De vulgari eloquentia* che il *Prohemio e carta* vanno ben oltre il trattato di retorica, alla cui tradizione appartengono, per affermare il ruolo dei loro rispettivi autori come modelli da seguire per altri poeti. Il movimento storico tracciato nelle due opere, e che era una delle loro innovazioni, culmina con la produzione poetica dell'autore stesso, persona dunque anche *degnissima* e assunta a ruolo di *auctoritas*.

Questa lettura conferma quanto osservato anche da studiosi quali Cabré o Gómez Moreno sui punti di contatto fra le due opere. Gómez Moreno, soprattutto, pone Santillana all'interno della tradizione italiana e suggerisce che il Marchese avrebbe potuto derivare le sue idee sull'eccellenza della poesia dalla *Vita di Dante* di Leonardo Bruni, un'opera che risulta presente nella sua biblioteca.²⁴ Lo stesso vale per la difesa dell'eloquenza e l'associazione tra poesia e teologia che è presente nel commento di Benvenuto da Imola all'*Inferno*, un'altra opera posseduta da Santillana. Si pone, però, il problema delle effettive conoscenze di Santillana delle opere di Dante. Dal classico studio di Schiff sulla

²⁴ Cfr. Gómez Moreno, "El Prohemio e Carta" pp. 105-106 e *id.*, recensione a Marqués de Santillana, *Prohemios y cartas literarias*, ed. di M. Garcí-Gómez, Editora Nacional, Madrid, 1984 (*Romance Philology*, 41 (1987-1988), pp. 244-249, a p. 245); per la biblioteca del Marchese, si veda il classico M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Bouillon, Paris, 1905, p. 359.

biblioteca del Marchese, sappiamo che oltre alle opere menzionate sopra, egli possedeva copie di varie versioni della *Commedia*, il Commento di Benvenuto da Imola al *Purgatorio* e quello di Pietro Alighieri alla *Commedia* in castigliano. Questi primi commenti alla *Commedia* sono interessanti in quanto emanazioni dirette della famiglia o dell'*entourage* di Dante, intenti a completare il suo progetto di porsi come *auctor* oltre che autore.²⁵ Chiaramente Santillana possedeva pure le traduzioni della *Commedia*, quella castigliana di Villena e quella catalana di Febrer, nonché quella dell'*Eneide* ancora di Villena, con le sue glosse che rivelano una conoscenza di teorie poetiche affini a quelle di Dante, anche se non va sottovalutato in questo il fatto che Villena avesse tradotto anche la *Rhetorica ad Herennium*.

La questione che rimane da considerare è se questi autori conoscessero di prima mano il *De vulgari eloquentia*. Ciò avrebbe inoltre una notevole importanza per la storia della cultura e della lingua italiana. Come si sa, secondo l'opinione diffusa il trattato sarebbe scomparso finché non fu ritrovato e utilizzato nella prima metà del Cinquecento da Giangiorgio Trissino, nel dibattito sulla questione della lingua. Fu Trissino a far pubblicare nel 1529 la prima traduzione italiana del testo, mentre la prima stampa dell'originale latino vide la luce a Parigi solo nel 1570. Per quanto riguarda gli anni intermedi, si hanno menzioni per il XV secolo almeno del titolo in Cristofaro Landino e, più importante per noi, in Leonardo Bruni, mentre più dettagli fornisce Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante*: Boccaccio sa che non fu mai finito e lo considera come un manuale di retorica. La testimonianza di Boccaccio, la cui opera si trovava probabilmente nella biblioteca di Santillana,²⁶ presupporebbe un minimo di circolazione in ambito

²⁵ "The whole of Dante's career as a poet and literary theorist is, then, inclusive of a process of 'auto-exegesis'", così osservano A. J. Minnis e A. B. Scott, *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c.1375. The Commentary Tradition*, Clarendon Press, Oxford, 1988, p. 443.

²⁶ Cfr. Schiff, *La bibliothèque*, p. 329 e A. Gómez Moreno, *España y la Italia de los Humanistas. Primeros ecos*, Gredos, Madrid, 1994, p. 159.

toscano, mentre la tradizione manoscritta del trattato stesso indicherebbe una circolazione nell'Italia settentrionale.

È possibile che un manoscritto fosse finito tra le mani di qualcuno dei cultori iberici di Dante? L'ipotesi più facile sarebbe che si fosse imbattuto in un codice contenente l'opera il celebre Nuño de Guzmán, o qualcun altro degli *agenti letterari* di Santillana in Italia.²⁷ Ma non mancavano altre possibilità d'incontro con l'opera per Santillana o per Villena, "cliente asiduo de los 'cartolai' florentinos", nelle parole di Aguadé Nieto,²⁸ o anche per Febrer, nel corso dei suoi soggiorni in Italia. La stessa corte di Napoli, frequentata da castigliani e catalani, aveva rapporti stretti con la Toscana, un fatto confermato del resto dalla presenza di Boccaccio in quella città per conto della banca dei Bardi. Ma i banchieri e i mercanti italiani erano anche di casa nella Spagna meridionale dopo la Riconquista di quelle aree, come dimostra il caso di Francisco Imperial, figlio di un mercante genovese che si trasferì a Siviglia già durante il regno di Pedro I.²⁹ Importante nella formazione di Santillana è stato senz'altro il soggiorno alla corte aragonese dal 1412, dove poté conoscere la lirica catalana e provenzale, dove conobbe Villena e forse Febrer.³⁰ L'amicizia con Villena rimase per tutta la vita; è per Santillana che Villena scrisse l'*Arte de trovar* e che tradusse la *Commedia* nel 1428, un anno prima di quella catalana di Febrer. Si può costatare così, tra questo gruppo di scrittori legati tutti in qualche modo agli ambienti aragonesi, un interesse per le opere di Dante, che va oltre la sola *Commedia*. Infatti, nella penisola iberica all'epoca circolavano altre sue opere. Il catalogo della biblioteca di Santillana registra diverse liriche, tra cui tutte le *petrose* e la canzone per eccellenza, *Donne ch'avete intelletto*

²⁷ Si veda ancora Schiff, *La bibliothèque*, pp. 449-452 e J. N. H. Lawrence, "Nuño de Guzmán and Early Spanish Humanism", *Medium Aevum*, 51 (1982), pp. 55-85.

²⁸ S. Aguadé Nieto, *Libros y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1992, p. 203.

²⁹ Ancora Aguadé Nieto, *Libros y cultura*, p. 125.

³⁰ Si veda Gómez Redondo, *Artes poéticas*, pp. 164-166.

d'amore,³¹ nonché una copia del *Convivio*. Forse solo il silenzio del catalogo della biblioteca, come quelli delle raccolte di altri *cavalleros e doctos*, indicherebbe che il trattato sulla lingua e la poesia non fosse noto.

L'influenza nella penisola iberica delle opere di Dante sembra essere maggiore di quanto non si è sempre pensato, maggiore forse anche che in patria, come suggerisce Di Girolamo.³² Già potrebbe offrire echi della *Vita nuova* la lirica di Gilabert de Próixita, *Dona del món no-s pens que per amors*, in cui ricorre il numero nove e l'idea della *donna-scherma*.³³ Ancora più significativo è il caso delle liriche di Febrer, precedenti alla sua traduzione della *Commedia*, nelle quali Riquer, per esempio, nega l'influenza di Dante. Studi più recenti, però, hanno rivelato possibili rapporti fra la lirica di Febrer, *Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs* e la sestina di Dante, anzi tra tutta la tradizione catalana degli *estramps* e “un courant particulier de la lyrique inspirée par les troubadours, celui qui va de Raimbaut et Arnaut jusqu'a Dante”, quella, insomma che va dal *trobar ric* alle rime petrose.³⁴ Il suggerimento è che la lirica italiana pre-petrarchesca fosse ben nota negli ambienti della corte aragonese, un fatto ipotizzato anche nel lavoro di Fratta sull'influenza dei poeti della Scuola Siciliana su Jordi de Sant Jordi, un altro poeta elogiato da Santillana.³⁵

Consideriamo, dunque, per concludere, il terzo dei *Sonetos fechos al ytálico modo*, delle liriche per le quali si tende ad indicare il precedente di Petrarca:³⁶

³¹ Schiff, *La bibliothèque*, p. 273.

³² C. Di Girolamo, “La *Divina Comèdia* en català”, *L'Espill*, 7 (2001), pp. 131-140.

³³ Si veda J. Molas, “Sobre la composició x de Gilabert de Próixita”, *Revista de literatura*, 15 (1955), pp. 90-97 e i commenti di M. de Riquer, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, I, Ariel, Barcelona, 1980 [1964¹], I, pp. 584-585.

³⁴ C. Di Girolamo, “La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans”, *Revue des langues romanes*, 107 (2003), pp. 41-71, cit. p. 57.

³⁵ A. Fratta, “Jordi de Sant Jordi e i Siciliani”, *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 17 (1992), pp. 7-21; e si vedano anche le annotazioni alla sua edizione dello stesso poeta: Jordi de Sant Jordi, *Poèsies*, ed. A. Fratta, Barcino, Barcelona, 2004.

³⁶ Cito il testo da Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza*, p. 207.

Qual se mostrava la gentil Lavina
 en los honrados templos de Laurençia
 quando solempnizavan a Heretina
 las gentes d'ella con toda femença, 4
 e qual paresçe flor de clavellina
 en los frescos jardines de Florençia,
 vieron mis ojos en forma divina
 la vuestra imajen e diva presençia, 8
 quando la llaga o mortal ferida
 llagó mi pecho con dardo amoroso
 la qual me mata en prompto e da vida, 11
 me faze ledo, contento e quexoso;
 alegre passo la pena indevida,
 ardiendo en fuego me fallo en reposo. 14

Tutta la parte finale sembra assai più vicina al *dolce stil novo* e perfino ai Siciliani che non a Petrarca. Ancora di più, però, si intravede la *Vita nuova*. La rubrica del sonetto, che funziona da commento, come le prose del testo dantesco, recita: “En este terçero soneto, el actor muestra cómo, en un día de fiesta, vio a su señora, así en punto e tan bien guarnida que de todo punto le refrescó la primera ferida de amor”. Benché non vada escluso il filtro del *Trattatello* boccaccesco, dove Dante incontra Beatrice durante i festeggiamenti di maggio, la rubrica richiama chiaramente il contesto della *Vita nuova*, il capitolo 14 per esempio, dove l’incontro con Beatrice avviene “in parte ove molte donne gentili erano adunate”. L’impressione è rafforzata nel testo del sonetto dai riferimenti ai “frescos jardines de Florençia” e dall’insistenza sulla qualità divina dell’amata: “en forma divina”, “diva presençia”, che ammiccano al *background* della *Vita nuova*.

Non potremmo, allora, proporre l’ipotesi affascinante che fosse noto, almeno in parte, quel piccolo capolavoro che è il *De vulgari eloquentia*? Lascio ad altri il compito di appurarlo.