

DANIELA CAPRA
Università di Torino

Il sogno d'amore e di fama di Juan del Encina

Nel 1496 veniva pubblicato, a Salamanca, il *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, contenente, oltre a numerosi componimenti pastorali e alle prime 8 opere drammatiche, anche un *Triunfo de Fama* e un *Triunfo de Amor*¹. D'ispirazione colta, e dedicati ai più illustri personaggi della Castiglia dell'epoca, i due *Trionfi* hanno un andamento narrativo complesso, in cui il sonno – e il sogno – sono elementi strutturanti. In entrambi i casi infatti, l'io poetico, dopo aver dato le coordinate spazio-temporali e prima dell'inizio delle vicissitudini che lo vedono protagonista, racconta di essersi assopito: il "risveglio" con cui ambigualmente incominciano le avventure dell'io poematico è da intendersi proprio come il momento che inaugura il sogno. Nei due poemi si attribuisce una centralità quasi profetica alle visioni oniriche, sebbene esse, come si vedrà, esprimono, in ultima analisi, i desideri di fama, amore e gloria dell'io poetico, dietro il quale non è difficile scorgere il poeta Juan del Encina.

L'alternativa tra sogno come rivelazione profetica (teoria sostenuta, ad esempio, da Macrobio) e sogno come semplice creazione di immagini provenienti dall'individuo stesso (l'idea c'è anche in Cicerone) è risolta da Juan del Encina con la scelta della prima ipotesi. Ciò, pare ovvio, non ha nulla a che fare con le convinzioni reali del poeta – che in generale si dimostra più vicino alle posizioni ciceroniane che alle teorie neoplatoniche – e va piuttosto messo in rapporto con la sua adesione a un ben determinato codice formale, che implica anche l'accettazione di questo principio. Il filtro del sogno, tipico del genere, costituisce così una apertura verso la produzione di immagini

¹ Il testo, conservato in due esemplari, è accessibile grazie all'edizione facsimile della Real Academia Española, con introduzione di Emilio Cotarelo y Mori (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1928).

che appartengono ad un ordine “altro” della realtà. In questo modo, però (escluso un reale profetismo), esso diviene il veicolo per la trasmissione delle personali aspirazioni del poeta: è infatti Encina stesso a sottolineare, nel prologo-dedica preposto a ciascuna delle due opere, la sostanziale coincidenza tra la propria figura biografica e l’io poematico dei due *Trionfi*. In quello del *Triunfo de Amor*, infatti, Juan del Encina introduce l’argomento dell’opera professandosi suddito del dio alato, e riferisce di essersi sempre domandato chi siano coloro che possono ottenere i maggiori favori in amore. Inutile aggiungere che la risposta gli verrà poi fornita nella successiva visione trionfale.

Nel prologo al *Triunfo de Fama*, invece, egli parla di se stesso in terza persona (cioè in qualità di personaggio del poema), offrendo comunque notizie veritiere sulla sua situazione: racconta infatti di aver terminato la traduzione delle *Bucoliche* di Virgilio, e di averle dedicate e adattate ai Re Cattolici. Proprio in questa dedica, è Encina stesso a suggerire un’analogia tra sé e Virgilio: come il mantovano iniziò la sua carriera di poeta da un’opera in stile umile e passò successivamente ad altre dallo stile più elevato, così anch’egli sceglie di partire dalle *Bucoliche*, che traduce, trasformandole però in un testo il cui punto di riferimento costante sono i Re Cattolici. Nel prologo preposto alla traduzione, promette un impegno successivo su opere in stile alto, per glorificare i suoi monarchi, dimostrando così la sua adesione all’idea della *rota Virgili* e riconfermando implicitamente il parallelismo tra se stesso e Virgilio. L’opera in stile elevato con cui elogiare la coppia reale sarà – con un abile gioco autoreferenziale – lo stesso *Triunfo de Fama*², luogo scritturale dove si sancisce la sua abilità di poeta.

Al di là dell’iscrizione allo stesso genere o sottogenere letterario e del

² “Después que el mes de março y de abril se passaron, siendo ya principio de mayo, Juan del Encina dio fin a recopilar y recoger todas las diez églogas de la Bucólica de Virgilio, bueltas de latín en nuestra lengua castellana, y trobadas por él en estilo pastoril, en que se trata de pastores y de ganados, endereçadas a nuestros muy poderosos y cristianísimos príncipes. Mas después, desseando escrevir algo de sus muy loables hechos en otro estilo más alto, hazía consideración consigo mesmo, y no se hallava dino para escrevir de tan alta magestad, porque creya que le faltava la principal cabeça de su ganado, que era el suficiente saber que para ello era necesario. Y andando en busca desta principal cabeça, allegó a la fuente Castalia, adonde bevió y vio muchos poetas beber ...”. Per questa ed altre citazioni, il testo di riferimento è *Juan del Encina. Obras completas*, ed. di Ana María Rambaldo (Espasa-Calpe, 1978), [t. II, p. 41].

ricorso ad analoghe strategie discorsive – in cui domina la rappresentazione allegorica – i due componimenti enciniani si differenziano però profondamente per il significato e il valore attribuiti al sogno.

Nel *Triunfo de Amor* il soggetto poematico si addormenta, stanco, a notte inoltrata, nel suo letto, e viene poi svegliato da un misterioso personaggio che si qualifica come il Desiderio. In sua compagnia visiterà poi la casa della Libertà (schivando invece quella della Ragione), quella della Fortuna e arriverà, attraverso il bosco dove illustri amanti infelici piangono la loro sorte, alla casa di Amore, in cui si svolge una grande festa. Qui egli rinnova la sua sudditanza al dio ed è invitato a partecipare alle libagioni. Più tardi, mentre i commensali si ritirano alle loro stanze dopo i festeggiamenti, egli viene condotto sulla torre da cui Cupido scaglia le sue frecce innamorate. Viene colpito e si ritrova all'improvviso nel suo letto³.

La sostanziale ambiguità testuale, che faceva dubitare della realtà della percezione con versi come “no sabía si era sueño,/ sueño de sueño vencido,/ mi temor era crecido/ y el esfuerço muy pequeño” (vv. 100-103) o “aquexando de tal guerra/ sin saber adónde estava,/ si dormía, si velava,/ si estava en cielo, si en tierra,/ la color toda mudada,/ sin tener esfuerço alguno ...” (vv. 109-114), questa ambiguità è in parte risolta negli ultimi versi con il risveglio dell'io poematico in casa sua. Il ritorno al luogo di partenza configura la circolarità strutturale del poema narrativo, sebbene lo spazio venga percorso solo tramite l'esperienza sognata.

La visione onirica ha innescato la comunicazione con numerose figure allegoriche e ha permesso l'evocazione di personaggi mitologici e dell'antichità grecolatina. Nonostante l'uso dell'ottosillabo, il *Triunfo de Amor* si propone come opera colta, che dimostra l'erudizione dell'autore e la sua familiarità con i classici. Dal punto di vista retorico l'opera sancisce invece l'appartenenza del poeta alla schiera degli innamorati, conferendogli allo stesso tempo l'autorità necessaria a trattare poeticamente le tematiche amorose. Il *trionfo* è così in un certo senso quello del poeta, che viene invitato dal dio Amore a sedersi al suo tavolo. Un dio circondato dalla sua corte, dove Bellezza e Sensualità convivono con Prudenza e Liberalità, mentre i vinti – gli innamorati infelici – gemono nel bosco⁴.

³ Cfr. i vv. 1337-1341: “yo sobre la torre puesto,/ encendido como brasa,/ fuy rebatado tan presto,/ que no huve buelto el gesto,/ quando ya me vi en mi casa”.

⁴ Ad essi sono dedicati i vv. 365-486. Dopo di che aggiunge il poeta: “por no ver tan

Il modello letterario trionfale per eccellenza è quello dell'*Eneide*, dove Virgilio ritrae l'autentica consuetudine militare del vincitore che, sul carro, sfila seguito dai prigionieri. Il trionfo d'amore, che Ovidio, negli *Amores*, costruisce con il ricorso all'allegoria, ne è la ripresa parodica. In quest'opera il trionfatore non vanta più vittorie conseguite in cruenta battaglie campali, bensì un altro genere di vittorie, quelle amorose, per le quali si cominciano ad utilizzare un vocabolario e concetti identici a quelli adoperati per le imprese guerresche. Quanto ricca e feconda – e durevole nel tempo – sia stata questa analogia, non è necessario ricordare in questa sede. Cupido è immaginato da Ovidio (anche lui ferito da una sua freccia) mentre sfila, incoronato di mirto, su un carro trainato da colombe, con accanto i suoi più fedeli compagni -le Carezze, le Illusioni e la sfrenata Passione (*Furor*); seguono i prigionieri incatenati – tutti ragazzi e fanciulle – a cui si aggiungono la Sagghezza e il Pudore, oltre allo stesso Ovidio, mentre la folla acclama il dio vittorioso⁵. In questo modo, vengono poste le basi letterarie del nesso che lega l'idea del tormento amoroso alle vicende belliche.

Nei Trionfi d'Amore petrarcheschi, l'io poetico riferisce principalmente la sua visione onirica, nella quale appaiono i grandi personaggi della storia romana e del mito che, vittime delle lusinghe amorose, sfilano legati al carro del dio, vincitore. In questi componimenti la *dispositio* ha carattere elencativo, e risulta quasi del tutto assente l'intenzione narrativa⁶.

Per Encina, più che un TRIONFO d'Amore inteso in questa accezione, i 1350 versi del suo componimento costituiscono, più in generale, la glo-

gran crueza/ ni tanta desesperança/ nos partimos sin tardança,/ aunque con mucha tristeza” (vv. 487-490). L'io poematico viene rattristato dal pianto e dai lamenti dei poveri amanti e decide pertanto di allontanarsi dal luogo che essi occupano. Tutta la descrizione fa pensare a una visione infernale, ed è effettivamente Juan del Encina stesso a chiarire la sua fonte: “qual el Virgilio recuenta/ en la Eneyda, libro sexto” (vv. 386-387).

⁵ Cfr. *Amores* (I, 2), dove Ovidio immagina, dopo una notte insonne, la scena trionfale di Cupido, al quale si sottomette chiedendo clemenza. L'analogia amante-soldato, comunque, ricorre, con numerose sfumature, altre volte nel testo. Cfr., ad esempio, I, 9; II, 3; II, 9 e II 12.

⁶ Ma – osserva Marco Ariani – “il nominare è l'operazione di una *pietas* archeologica, ma di una archeologia agostiniana, che suscita e finge fantasmi”. Cfr. l'introduzione ai *Triumphs*, (Milano, Mursia, 1988), p. 33. Si rende perciò evidente il divario tra Encina e Petrarca in quanto alle ragioni della presenza di certe figure nei rispettivi cataloghi di personaggi.

rificazione e la celebrazione del potere di Cupido. L'amore stesso è rappresentato sì come forza alla quale non si può resistere, una forza però che non necessariamente induce alla sofferenza. Anzi. La servitù amorosa che professa Juan del Encina in questa sede è dunque quella di chi coglie solo i frutti più dolci dell'amore⁷.

Diverso è, ovviamente, il punto di partenza di un TRIONFO della Fama, in quanto i personaggi coinvolti sono, in questo tipo di componimento, dei vincitori, sopravvissuti per il loro valore e i loro meriti personali all'oblio solitamente recato dalla morte. Anche in questo caso, Juan del Encina si allontana dalla consuetudine del semplice catalogo: nel suo *Triunfo de Fama* costruisce infatti una situazione che prevede la ricerca personale dell'abilità e della capacità letteraria – il “saber” allegorizzato nella “principal cabeça de su ganado”⁸ – e il cui risultato finale è la scoperta della casa della Fama.

Impegnato nella sua ricerca, l'io poematico, vagando nei campi, è sorpreso dalla notte e si addormenta, stanco. Ancora una volta, il resoconto del sopraggiungere del sogno è presentato con ambiguità, in modo che le esperienze narrate abbiano contorni reali. Dopo aver chiarito che “estando durmiendo, durmiendo seguro,/ cevando los miembros de sueño sin duelo” (vv. 49-50), racconta infatti che all'alba, “abriendo los ojos, acuerdo a mirar/ aquellas florestas muy más que graciosas/ cubiertas de flores y lirios y rosas/ y fueme por ellas a buen caminar” (vv. 61-64). Di lì, vede delle torri: si tratta della città di Tebe, presso la quale – com'è tipico dei sogni – giunge in un attimo, e da cui, costeggiando il fiume Parmesso, sale sull'Elicona. Si ferma poi a riposare nei pressi della fonte Castalia e subito dopo scorge delle figure, che identifica con le Muse e con i più grandi poeti dell'antichità grecola-

⁷ Mi sembra, pertanto, che Petrarca non possa costituire un modello per Juan del Encina, dal momento che i quattro “Trionfi d'Amore” sono all'insegna dell'altrui sofferenza e della propria, mentre il *Triunfo de Amor* enciniano evita programmaticamente di soffermarsi sull'infelicità amorosa. A questa discrepanza ideologica bisogna poi aggiungerne altre, di natura retorica e stilistica. Non posso, quindi, concordare con Roxana Recio, che propone l'opera petrarchesca come modello principale di Encina. Cfr. “Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina”, *Hispanófila*, 109 (1993), pp. 1-10. L'unico punto di convergenza è quindi la condizione fisica del sonno, foriera di immagini significative.

⁸ Cfr. l'ed. cit., p. 41, linea 23.

tina. Vede anche “de nuestra nación/ muy claros varones” (vv. 121-122): Juan de Mena, Guevara, Santillana, i due Manrique, tra gli altri. Ed è proprio il primo di loro, Juan de Mena (modello di poesia colta per Juan del Encina e per molti poeti della sua generazione), colui che lo riconosce e lo invita a bere l’acqua della fonte, insistendo affinché scriva le imprese dei Re Cattolici e chiedendo notizie su di essi. Mena gli indicherà anche il cammino per giungere alla “casa della Fama”. Seguendo le sue istruzioni e giunto dove ha sede la Fama, l’io poematico vedrà istoriate, sulle pareti del palazzo, le grandi imprese del passato, dalle guerre di Greci e Troiani, alle vittorie romane, sino agli episodi salienti della Storia spagnola; tra di essi, non mancano le numerose vittorie dei Re Cattolici. Accanto a queste figure, uno spazio non ancora dipinto, lasciato in bianco per poter aggiungere quegli episodi futuri di cui saranno protagonisti i suoi monarchi e più tardi il principe Juan.

L’esplicito riferimento all’invito di Juan de Mena a cantare le imprese di Ferdinando e Isabella intende richiamare lo stesso *Laberinto de Fortuna*, dove la rassegna dei monarchi spagnoli termina con Juan II, che – secondo Mena – supera in tutti gli aspetti i re precedenti. La presenza di tale poeta permea così il testo poetico enciniano, la cui “casa della Fama” trae evidente ispirazione da quella dell’autore del *Laberinto*⁹. E se, ancora una volta, Encina ha presente l’*Eneide* (libro IV) per la descrizione della Fama, anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio trova un modello. La descrizione della casa della Fama è infatti desunta da quest’opera, secondo quanto ammette egli stesso¹⁰.

Se le ultime strofe del *Triunfo de Fama* sono dedicate agli elogi dei Re Cattolici, il resto del componimento, che si prefiggeva una loro glorificazione¹¹, è incentrato sul cammino svolto dall’io poematico per raggiungere l’a-

⁹ Tutta l’opera si potrebbe infatti considerare una “Casa della Fama”, intesa come sottogenere letterario. E’ ciò che fa María Rosa Lida in *La idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, Messico, Fondo de Cultura Económica, 1952.

¹⁰ Cfr. il v. 230, “de aquella manera que Ovidio lo escribe”. In realtà, Ovidio nelle *Metamorfosi* (XII) dedica poco spazio all’argomento, ed Encina limita la sua imitazione a pochissimi versi.

¹¹ Così, infatti, si esprime Encina nel prologo: “Aquí comienza el Triunfo de Fama trobado por Juan del Encina, dirigido y aplicado a los muy esclarecidos y siempre vitoriosos reyes, don Hernando y doña Ysabel [...], adonde van contadas, en suma, algunas de sus hazañas dinas de perdurable memoria, contando desde que comenzaron a reynar, hasta la tomada de Granada”, p. 40, *ed. cit.*

bilità sufficiente a cantare in stile elevato (in ottave di dodecasillabi) la loro grandezza: delle 50 strofe di cui è composto il poema infatti, solo una decina fanno qualche riferimento, a volte indiretto, ai monarchi. In questo senso, l'opera, mentre offre il resoconto di questo viaggio nell'approfondimento culturale, si configura essa stessa come il prodotto di tale ricerca. Il momento della scrittura è necessariamente successivo a quello del vissuto – o del sogno – ma nonostante ciò, e nonostante la promessa del prologo, Encina dimostra la sua preferenza per il racconto della sua avventura sull'Elicona e dell'acquisizione del sapere.

Nella casa della Fama non sono ricordati i poeti di nessuna epoca. Mentre essi continuano a vivere – nel sogno – tra le Muse nei pressi della fonte Castalia, è la Storia politica e militare ad essere inscritta per sempre sulle pareti della casa della Fama. La visione finale del futuro glorioso dei monarchi di Spagna muove in direzione del sogno come fantasia profetico-eschatologica, e proietta verso la posterità il discorso sulla Fama.

All'apertura dell'opera dal punto di vista del contenuto, corrisponde un'apertura strutturale. L'io poematico, assorto nella contemplazione del passato e pensando al futuro, rimane infatti "prigioniero" del suo sogno. Nel *Triunfo de Fama*, non c'è risveglio, né ritorno al *locus amoenus* che aveva segnato il punto di partenza dell'avventura. Juan del Encina, il poeta che è arrivato tanto lontano da carpire i segreti della Storia, ha conquistato per sé, e per sempre, il diritto a cantare, in stile elevato, le alte imprese dei Re Cattolici.

In questo modo, il poeta ribalta quell'immagine di Prometeo che lui stesso usa, nel prologo generale al suo *Cancionero*, quando offre le sue opere a Ferdinando e Isabella:

“Dizen los antiguos y fabulosos poetas que Prometeo, hijo de Japeto, acostumbrado a fabricar cuerpos humanos de barro, subió al cielo con ayuda y favor de Minerva y traxo de una rueda del sol un poco de fuego con que después introducía vida y ánima en aquellos cuerpos. Y assí yo, desta manera, viéndome con favor del duque y duquesa de Alva, mis señores, subí a la gran altura de la contemplación de vuestras ecelencias por alcançar siquiera una centella de su resplandor, para poder, en mi muerta lavor y de barro, introducir espíritus vitales”¹².

¹² Cfr. l'ed. cit., tomo I, p. 2.

Se Prometeo infatti dovette prendere dagli dei quel fuoco per dare la vita agli uomini di fango che aveva costruito, Juan del Encina, chiedendo ai monarchi di accettare le proprie opere, le considerava, in ragione di questo atto, arricchite di nuova luce. Nel *Triunfo*, dalla casa della Fama, ha raggiunto con il proprio operato il sapere necessario a dare loro splendore e lustro.