
«Di qui Spagna et Italia
han mostro / chiaro l'onor».
Estudios dedicados a Tobia R.
Toscano sobre Nápoles
en tiempos de Garcilaso



Studia Aurea Monográfica

Studia Aurea Monográfica, coeditada
por la Universitat Autònoma de Barcelona
y la Universitat de Girona,
es una colección auspiciada por
*Studia Aurea. Revista de Literatura Española y
Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*

Studia Aurea se fundó, en 2007,
con el propósito de ofrecer un instrumento
de intercambio científico y de colaboración
a los investigadores, y de propiciar
una aproximación supradisciplinar
a los estudios literarios.

Desde 2010, *Studia Aurea Monográfica*,
dirigida por Eugenia Fosalba y María José Vega,
publica volúmenes dedicados a analizar,
desde diversas perspectivas críticas,
los temas y problemas capitales
de la investigación más reciente
sobre las letras altomodernas.

«Di qui Spagna et Italia
han mostro / chiaro l'onor».
Estudios dedicados a Tobia R.
Toscano sobre Nápoles
en tiempos de Garcilaso

—•—

EUGENIA FOSALBA
GÁLDRICK DE LA TORRE ÁVALOS
(EDS)

JESÚS PONCE CÁRDENAS
CARLOS JOSÉ HERNANDO
(COLABORADORES)

Este volumen se publica con la ayuda
del PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
Garcilaso en Italia, estancia en Nápoles (2016-2019),
con referencia FFI2015-65093-P del Ministerio
de Economía, Industria y Competitividad.

Comité científico

Juan Francisco Alcina
Manuel Ángel Candelas
Enric Mallorquí-Ruscalleda
Oriol Miró Martí
Ines Ravasini
Rafael Ramos
Francesco Tateo
Ramón Valdés

Impresión

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain.
sp@uab.es
<http://www.uab.cat/publicacions>

ISBN (pdf) 978-84-490-8973-2
ISBN 978-84-490-8973-5
Depósito legal: B.26535-2019

Índice

Prefacio..	11
JESÚS PONCE CÁRDENAS	
Breve semblanza de un humanista contemporáneo: Tobia R. Toscano y la poesía del Renacimiento	13
CARLOS JOSÉ HERNANDO SÁNCHEZ	
<i>Ufficio di christiana pietà et d'humana benivolenza:</i> el testamento del marqués de Pescara (Familia, devoción y poesía entre Italia y España)	17
JESÚS PONCE CÁRDENAS	
En torno a la <i>Lepidina</i> de Pontano: traducción y comentario de la <i>Pompa primera</i>	49
PAOLA MOROSI	
<i>L'amaro nell'Endimion a la Luna</i> di Cariteo	73
FLAVIA GHERARDI	
A vueltas con la contextura de la <i>Égloga II</i> de Garcilaso: una posible tésera boiardenca	91
SIMONE ALBONICO	
Osservazioni sulla struttura di alcune egloghe dell' <i>Arcadia</i> di Iacopo Sannazaro.. . . .	107
GENNARO TOSCANO	
Un omaggio di Sannazaro a Ferrante, duca di Calabria Il <i>De partu Virginis</i> della Bibliothèque nationale de France (Vélins 567)	123
JOAN BELLSOLELL MARTÍNEZ	
Entre Nápoles y Barcelona. El contexto artístico y cultural de la familia Descoll.. . . .	143

ERIKA MILBURN	
La “raccolta” lirica nel <i>Vocabulario</i> di Fabrizio Luna (1536) e la cultura poetica a Napoli nel primo Cinquecento	163
CARMINE BOCCIA	
Dalle antologie alla <i>princeps</i> : le <i>Rime</i> di Antonio Sebastiani Minturno	183
FRANCO PIGNATTI	
Sonetti di Francesco Maria Molza per gentildonne del Regno (Vittoria Colonna, Giulia d’Aragona, Isabella Colonna, Giulia Gonzaga)	235
ANTONIO GARGANO	
«Aprite al pianto mio l’umido seno». Ninfas y mal de amor en la poesía de Garcilaso de la Vega	267
EUGENIA FOSALBA VELA	
Un <i>Collige virgo rosas</i> para <i>Donna</i> Giulia	293
VERONICA COPELLO	
«Dietro l’orme beate e l’opre sante»: i sonetti di Vittoria Colonna dedicati ai santi	305
PAOLO PROCACCIOLI	
Anatomia di una dedica Per Bernardo Valdaura dedicatario di Aretino	323
ROLAND BÉHAR	
« <i>Quasi novelli figliuoli di Leda...</i> » : Sebastian et Leonhardt Kurtz, agents financiers et mécènes littéraires dans l’Italie du XVI ^e siècle	341
ROSSANO PESTARINO	
Tansillo “epigrammista” tra liriche e poemetti	387
MARIA D’AGOSTINO	
El magisterio de Luigi Tansillo en los <i>Versos de Juan de la Vega</i>	407

AMEDEO QUONDAM	
Ferrante Carafa e i poeti baroni del Regno.	427
RAFFAELE GIGLIO	
I mss. Gervasio: schede umanistiche	441
Tobia R. Toscano. Trayectoria y publicaciones..	451
Índice onomástico	461

Prefacio

Hace diez años leí maravillada por su erudición y finura *Letterati Corti Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento* de Tobia Toscano: buscaba noticias sobre las academias napolitanas que acogieron a Garcilaso de la Vega en su estancia partenopea; la localización de un volumen muy raro y curioso ahí citado se me resistía: *Cose vulgare*, de Agostino Landulfo. Se me ocurrió juntar el nombre y el apellido del autor, añadirles una arroba y «unina.it».

Funcionó. Al cabo de pocos días recibí, asombrada, una gentil respuesta del sabio que había escrito aquel libro admirable. Era el 31 de marzo de 2009.

Gentile collega,

grazie per gli apprezzamenti.

L'unica copia dell'opera di Landulfo che io conosco e che ho utilizzato si trova alla Biblioteca Corsiniana dell'Accademia dei Lincei a Roma.

Buon lavoro, Tobia R. Toscano

Nada más supe de él hasta que al cabo de un lustro fui amablemente invitada a un seminario garcilasiano por el profesor Antonio Gargano. Fue entonces cuando conocí a Tobia en persona. Se presentó en la conferencia y después estuvimos hablando en el almuerzo. Aquel diálogo generoso y riquísimo de noticias acerca de literatura napolitana y española, trufado de anécdotas, de risas y de agudas observaciones, no se ha extinguido desde entonces. También ha crecido la admiración y la gratitud hacia un maestro que siempre está ahí para echar una mano, para discutir, corregir e iluminar los lados oscuros de las pesquisas. Y ha surgido también la amistad. No solo conmigo ha sido así; sé que los españoles que escribimos en este volumen hemos vivido la misma experiencia, y a todos nos emociona profundamente tener la oportunidad de rendir homenaje a la alta talla investigadora e inmensa categoría humana de Tobia Raffaele Toscano.

Eugenia Fosalba
Barcelona, 10 de octubre de 2019

Breve semblanza
de un humanista contemporáneo:
Tobia R. Toscano y la poesía del Renacimiento

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid
jmponce@ucm.es

Alma de oro, fina voz de oro
(R. Darío)

En el reducido marco de unas páginas liminares, dar cuenta de una labor filológica que se extiende a lo largo de cuatro decenios constituye un ejercicio arduo. Sin duda, la tarea resulta aún más complicada si con ella ha de rendirse justicia a la imponente aportación –como editor y hermeneuta– de Tobia R. Toscano, una de las voces más personales y admirables en el campo de estudios de la poesía italiana del Renacimiento. Pese a la dificultad de dicho cometido, a lo largo de las páginas siguientes intentaré esbozar una breve semblanza de tan entrañable maestro, centrandome mi atención en algunas de sus contribuciones más relevantes. Sirva ello de pequenísima prenda de gratitud y admiración.

Vinculado desde sus orígenes al entorno académico napolitano, el profesor Toscano ha consagrado buena parte de sus esfuerzos al rescate editorial y crítico de uno de los legados más brillantes de la era del Humanismo: la poesía partenopea del siglo XVI. Su atención no sólo se ha centrado en los grandes nombres del panteón lírico meridional (Sannazaro, Tansillo, Vittoria Colonna) sino que se ha extendido igualmente a autores que gozaron de indudable fama en su tiempo, pero que con el correr de las centurias se vieron relegados a un plano secundario y cayeron en las sombras del olvido (Bernardino Martirano, Antonio Terminio da Contursi, Giano Anisio, Diego Sandoval de Castro, Isabella di Morra, Galeazzo di Tarsia, Fabio Galeota...).

Ya se encamine su interés hacia las grandes voces consagradas, ya se oriente hacia el coro de diversos cisnes petrarquistas más bien secundarios, el tenor de los trabajos editoriales del profesor Tobia R. Toscano siempre se ha ceñido a los mismos principios inquebrantables: el rigor ecdótico más exigente, la pulcra fijación crítica del texto, una anotación erudita que atiende a todos los aspectos posibles (históricos, culturales, estilísticos) de unas obras tan elegantes como complejas.

Para tomar conciencia de ello, conviene pasar revista a algunas de sus aportaciones más relevantes. En primer lugar, la edición del *Pianto d'Areusa* de Bernardino Martirano resultará altamente ilustrativa. Las versiones del curioso poema etiológico de estética alejandrina, surgido en el cenáculo de Leucopetra, circularon a partir de la *editio princeps* veneciana de 1563 y constaban de ciento cincuenta y tres octavas reales. Gracias a varias pesquisas en bibliotecas del área germánica, el profesor Toscano exhumó la única copia manuscrita que se conserva hoy del poema, un precioso testimonio –custodiado en un códice de Múnich– que estuvo bajo el control directo del autor. El manuscrito recoge señeramente el texto completo (ciento sesenta y dos estancias), lo que ha permitido identificar, por vez primera en cuatro siglos, importantes lagunas en la composición. Por si ello fuera poco, a través de las variantes que emergieron del cotejo con la *versione a stampa*, ha sido posible corregir no pocos errores de la vulgata impresa (Martirano 1993: 31-32).

La misma atención al detalle, idéntica pasión erudita se aprecia en todos y cada uno de los volúmenes cuidados por el docente e investigador de la Università Federico II di Napoli. Puede recordarse asimismo la modélica edición de los *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara* (Colonna 1998). El rescate de esta importante guirnalda funeral marcó un hito en el campo de estudios en torno a Vittoria Colonna, ya que vino a superar ampliamente las aportaciones de la edición crítica de las *Rime* publicada por Alan Bullock. Una década después de haber dado a las prensas los versos luctuosos de la marquesa de Pescara, veía la luz otro elegante tomo de materia petrarquista: la edición conjunta de las *Rime* de Diego Sandoval de Castro, barón de Bollita, e Isabella di Morra (Sandoval-Morra, 2007). Con ese libro el profesor Toscano conseguiría restablecer de forma definitiva la memoria poética del tempestuoso aristócrata y la joven dama, asesinados por un caso de honra.

La dedicación a la lírica de la primera mitad del Quinientos guiaría inexorablemente los pasos del profesor Toscano hacia la figura poética y cortesana más destacada en la Nápoles del virrey Pedro de Toledo: Luigi Tansillo (Venosa, 1510-Teano, 1568). Como primer gran hito en sus ocupaciones tansillianas, en 1996 cuidó la reimpresión del *Canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, principal legado filológico de Erasmo Pèrcopo (Tansillo 1996). A partir de entonces diversas pesquisas por bibliotecas europeas (como la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra o las madrileñas Biblioteca de la Real Academia de la Historia y del Instituto de Valencia de don Juan) le permitieron descubrir una importante serie de testimonios manuscritos que han ido arrojando nueva luz sobre la riqueza y variedad de la poesía tansilliana. Desde el ámbito de las relaciones hispano-italianas, los códices dedicados a don Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Sessa, y a Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, dan buena cuenta de la circulación manuscrita de la poesía napolitana en la península ibérica y justifica, de alguna manera, la honda huella que dejó el autor de Venosa en algunos líricos españoles de la primera oleada petrarquista, como el sevillano Gutierre de Cetina.

Tras largos años de demorada labor hermenéutica y ecdótica, los desvelos del profesor Toscano se han visto coronados con la publicación de cuatro tomos monumentales: los *Capitoli giocosi e satirici* (Tansillo 2010), las *Rime* (Tansillo 2011, en dos volúmenes) y *L'egloga e i poemetti* (Tansillo 2017). En esa continuada y laboriosa publicación de la *Opera Omnia* tansilliana le han acompañado especialistas de la talla de Erika Milburn, Carmine Boccia y Rossano Pestarino. Sin ápice de exageración, hemos de recalcar ahora que la edición crítica de las composiciones de Luigi Tansillo sitúa por sí sola al profesor Toscano a la altura de los más grandes italianistas de la segunda mitad del siglo XX y las décadas inaugurales del siglo XXI.

Junto a las sobresalientes contribuciones que ha llevado a cabo en calidad de editor, Tobia R. Toscano es el autor de una trilogía modélica en el terreno de los estudios literarios: *Letterati, Corti, Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento* (Toscano 2000); *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento* (Toscano 2004); *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento* (Toscano 2018). El panorama global que emerge de ese terno de monografías permite reconstruir en detalle numerosos aspectos de la cultura renacentista, insertándolos en el suntuoso y aristocrático marco de la ciudad más populosa de la primera mitad del siglo XVI. Ciertamente, los tres ensayos no sólo representan una aportación capital en el terreno de la italianística, sino que también constituyen un punto de referencia ineludible para todos los interesados en el campo de estudios comparatísticos hispano-italianos. Baste espigar aquí como botón de muestra las iluminadoras páginas que ha dedicado a la estancia de Carlos V en las *Delizie* de Poggio Reale; el detallado estudio del *Trionfo et bellissimo apparato nella felicissima entrata di la Maestà Cesarea in la nobilissima città di Partenope*; la relación de mecenazgo que mantuvieron el virrey don Pedro de Toledo y su hijo don García con Luigi Tansillo; las pesquisas en torno a la plausible *cerchia* napolitana de Garcilaso de la Vega (Anisio, Galeota, Fascitelli) o a las afinidades electivas entre los petrarquistas partenopeos y algunos vates españoles (Acuña, Hurtado de Mendoza, Cetina). Entre las labores ensayísticas más recientes cabe recordar asimismo el hermoso estudio dedicado a la figura y la obra de *Antonio Terminio, poeta umanista del XVI secolo* (Toscano 2009), elegante ensayo sobre un interesante escritor neolatino y vernáculo, que fue galardonado con el Premio Città di Contursi.

A comienzos de este siglo XXI –caracterizado sin duda por las prisas y la improvisación– las modélicas ediciones y monografías de Tobia R. Toscano se yerguen como la quintaesencia de algunos valores centrales del Humanismo: amor por la palabra poética, insobornable rigor filológico, escrupulosa atención a los documentos. Ciertamente, todo eso atañe al plano estrictamente académico e investigador. Permítasenos decir además que si a ello se suma un trato personal exquisito, un ingenio rápido y un humor encomiables, así como una elegancia innata en el porte y en las formas, debemos rendirnos ante la evidencia: nos encontramos ante una *rara avis in terra*. A modo de pequeña confidencia última,

quisiera declarar ahora —con mi gratitud más honda— que aquellos que tenemos el privilegio de tratarlo desde hace años siempre encontramos en él a un maestro en humanidad y en Humanidades.

Ufficio di christiana pietà et d'humana benivolenza:
el testamento del marqués de Pescara
(Familia, devoción y poesía entre Italia y España)

Carlos José Hernando Sánchez

Universidad de Valldolid
carlosjosehernando@gmail.com

Resumen

El testamento del marqués de Pescara es un documento excepcional donde se refleja el entramado de intereses familiares, clientelares y políticos que condicionó el período álgido de las Guerras de Italia. El análisis que aquí se propone permite desentrañar algunas claves del juego de poder entre las distintas facciones comprometidas por el proceso militar del que Ferdinando Francesco d'Avalos fue uno de los protagonistas tanto en Nápoles como en Milán. Esa lectura solo puede abordarse, a su vez, desde la perspectiva espiritual que, en momentos de efervescencia religiosa, guió o legitimó la construcción de la imagen de trayectorias individuales y linajes en el escenario italiano. En ese sentido, adquiere especial valor la indagación de las prácticas devocionales y su correspondencia con la obra poética de Vittoria Colonna, presidida por la figura idealizada de su polémico esposo.

Palabras clave

Marqués de Pescara; Ferdinando Francesco d'Avalos; Vittoria Colonna; Conjura de Morone; Alfonso de Avalos; Santo Tomás de Aquino; Virgen de Montserrat; piedad familiar; poesía de la ausencia; amor sacro y amor profano; imagen literaria.

Abstract

The testament of the Marquis of Pescara is an exceptional document that reflects the framework of familiar, clientele and political interests that conditioned the high point of the Italian Wars. The analysis proposed allow to unravel some of the keys to the power game between the different factions involved in the military process of which Ferdinando Francesco d'Avalos was one of the protagonists in Naples and Milan. This view only can be approached, in turn, from the spiritual perspective which, in moments of religious effervescence, guided or legitimised the

construction of the image of individual trajectories and lineages on the Italian stage. In this sense, the investigation of devotional practices and their correspondence with the poetic work of Vittoria Colonna, presided over by the idealized figure of her controversial husband, acquires special value.

Keywords

Marquis of Pescara, Ferdinando Francesco d'Avalos, Vittoria Colonna, Conspiracy of Morone, Alfonso de Avalos, Aquinas, Virgin of Montserrat, familiar piety, poetry of absence, sacred and profane love, literary image.

«Es muerto muy catholicamente...»

Al final de su biografía del marqués de Pescara, Paolo Giovio hilvanó el retrato de su muerte con el de sus disposiciones testamentarias:

Dicesi che il Marchese co'sentimenti interi, mentre che abandonandolo a poco a poco lo spirito s'appressaua all' hora del morire, con molta grauità di parole raccomandò principalmente la Signora Vittoria sua moglie e i soldati Spagnuoli al Marchese del Vasto suo cugino; & che gli diede ammaestramenti de' consigli secreti, i quali egli usasse nella militia, & specialmente in quella guerra che uedeua non esser molto lontana, & facilmente mantenesse in ubidienza gli animi de' soldati. Et nel testamento, ch' e fece, non lasciò adietro alcuno ufficio di Christiana pietà, & d' humana beniuolenza uerso i suoi. Percioche lasciò che fosse edificata una Chiesa in Napoli a San Thomaso, con rendite, doue perpetuamente ufficiassero frati, & tutti i seruitori suoi ciascun secondo il merito suo rimunerò talmente, che con grandissima diligenza distribuì fra loro, non già come se' fosse stato per morire, uestimenti, arme, caualli, argento, & denari¹.

1. Paolo Giovio (1561: 139-140). Deseo expresar mi agradecimiento a Tobia Toscano por haberme facilitado, con su habitual generosidad, la copia del testamento del marqués de Pescara que se reproduce en el apéndice, impulsándome a realizar este estudio, así como a Riccardo Naldi, Eugenia Fosalba y Jesús Ponce Cárdenas por sus valiosas informaciones en materia artística y literaria. Una vez terminado este trabajo ha aparecido el volumen de Andrea Donati, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali* (2019), donde se transcribe íntegramente el testamento de Ferdinando Francesco d'Avalos (pp. 421-434). Para la mejor comprensión de nuestro texto mantenemos el

La liberalidad caballeresca coronaba una doble unión de afectos e intereses. La primera introducía en un común horizonte familiar a la esposa y a los soldados, encomendados al cuidado del heredero, Alfonso de Ávalos. La segunda abrazaba la devoción con el entramado clientelar del linaje. Los consejos sobre la guerra y la disciplina militar precedían a los donativos a los servidores. En el centro de ese fresco ejemplar del noble, capitán y político, se alzaba la fundación de un templo dedicado a Santo Tomás de Aquino como expresión de una *pietas* que aglutinaba las demás dimensiones. El discurso de la virtud se sustentaba en una trascendencia tan ineludible como las nuevas técnicas de combate y las urgencias del gobierno, aunque el historiador lombardo, siempre polémico, afirmase que el marqués había escrito al Emperador para interceder por Geronimo Morone, el canciller del duque de Milán detenido tras pretender involucrarlo en una presunta conjura para hacerse con el reino de Nápoles, «venendo a morte, mentre che faceua testamento, quasi per liberare l'animo suo dalla religione». Quizás esa liberación se refería más al pecado que a la fe. Lo cierto es que, tras evocar los funerales que se le brindaron en la iglesia napolitana de San Domenico Maggiore, Giovio –que en varias ocasiones evocaría su proximidad a Pescara, continuada por su relación con Vittoria Colonna²– culminó su narración desmintiendo los rumores sobre la riqueza adquirida por tantas victorias al remitir a los pagos de las múltiples deudas, encomendados al marqués del Vasto como custodio de una fortuna demediada por los apremios de la reputación:

Talche di tante uittorie a lui non ritornò nulla, eccetto che la gloria & la lode. Percioche egli era usato di dire, come niuno di coloro, i quali disegnano di trar guadagno della militia, non acquistò mai nome di Gran Capitano. Et per lo contrario, coloro esser sempre riusciti inuitti & chiarissimi, i quali riputando che della preda non toccasse nulla a loro, ma a'soldati, solo haueuano aspirato alla inmortal lode del uero honore³.

Vestigio de una trayectoria moral y política que diluye las fronteras de lo público y privado, el valor del discurso testamentario para la historia del universo espiritual, social y político es cada vez mejor conocido tanto en los escenarios italianos como en los españoles donde se desarrolló la trayectoria de Ferdinando Francesco d'Avalos⁴. Junto a las implicaciones dinásticas de los testamentos de monarcas como Fernando el Católico⁵, inseparables de la *pietas regia* construida

apéndice con la mayor parte de las disposiciones testamentarias del marqués, remitiendo a la citada obra para los párrafos omitidos.

2. Vid. Vecce (1990: 67-93) y Gouwens (2015: 33-97).

3. Giovio (1561: 140).

4. Vid. Sánchez Domingo (2014: 941-966).

5. Vid. Doussinague (1950); Calderón Ortega y Díaz González (2015) y Sáenz de Santa María Vierna (2015-2016: 155-172).

por sus cortesanos⁶, se abrieron nuevos debates en torno a los testamentos de los exponentes de la nobleza que protagonizaron los cambios políticos y militares en las primeras décadas del siglo XVI, como el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, en muchos aspectos modelo del marqués de Pescara, con cuya imagen quedaría asociado por la memoria historiográfica⁷. El *bisogno d'eternità*⁸ convertiría esos documentos notariales en manifestación primordial de doctrina y praxis aristocrática, canalizando devociones, relaciones o encargos de linaje al aunar fe religiosa, piedad familiar y legitimaciones políticas, para proyectarse en la red clientelar cuya formulación en el reino de Nápoles, pese a las fluctuaciones de las Guerras de Italia con su simbiosis de valores caballerescos y nuevas técnicas militares⁹ reflejada por la producción literaria¹⁰, demuestra una básica continuidad entre el período aragonés y el virreinal¹¹. Sin embargo, varios factores familiares y políticos redoblaron el valor de las últimas voluntades del vencedor de Pavía, donde resuena su ambiciosa construcción de la imagen en la arena de las armas y, también, de la corte¹². El documento se convirtió en alegato de una biografía aún pendiente de análisis exhaustivo¹³ que para reforzar su cuestionada legitimidad final redobló las apelaciones a una piedad no por convencional menos verosímil y en cualquier caso inapelable. Más allá de un *sentido de la muerte* específico del período caracterizado anacrónicamente por la imagen secularizante de Burckhardt y sus émulos dentro de la categoría decimonónica de *renacimiento*¹⁴ –en clamorosa contradicción con las *herramientas mentales* en la edad de la Reforma¹⁵–, el testamento del marqués de Pescara se integró en el debate sobre el deseo de gloria que fundía los ecos mundanos de la fama con la devoción religiosa¹⁶. El propio marqués, al igual que otros protagonistas de la historia política y social marginada por el moderno mito de la *cultura*, podría haber percibido las contradicciones entre milicia y piedad denunciadas por Erasmo y otros polemistas, si atendemos al testimonio de Paolo Giovio, según el cual Ávalos:

Usava spesse volte di dire che a coloro i quali esercitavano la guerra non v'era cosa più difficile che con egual disciplina adorare in un medesimo tempo Marte e Cristo,

6. Vid. Fernández de Córdoba Miralles (2017: 15-70).

7. Vid. Hernando Sánchez (2001: 205-297).

8. Vid. Visceglia (1988).

9. Vid. Zancarini y Fournel (2003); Mallett y Shaw (2012); Le Roux (2015) y Pellegrini (2017).

10. Vid. Santoro (1967).

11. Vid. Vitale (2002: 209-245).

12. Vid. Quondam (2007).

13. El principal estudio sigue siendo el de Colapietra (1989: 1-71), reeditado en 1999: 127-208.

14. Vid. Tenenti (1957).

15. Vid. Febvre (1993: 1ª ed. en francés: 1942), obra clásica a pesar de los esfuerzos de algunos por descalificarla.

16. Vid. Hernando Sánchez (2017b: 93-163).

perché il costume della guerra, in questa corruttela di milizia, par che sia in tutto contrario alla giustizia e alla religione¹⁷.

Como una reconciliación tal vez inevitable de esa dicotomía, las descripciones contemporáneas de la muerte del marqués de Pescara insistieron por igual en su piedad y en su preocupación por los asuntos mundanos en el momento de rendir cuentas al cielo y a la posteridad de acuerdo con los cánones de la virtud aristocrática. Desde Génova, el 5 de diciembre de 1525 el embajador Lope de Soria comunicaba al Emperador sus últimas provisiones de gobierno en el inestable tablero de las instituciones y la sociedad política del Estado de Milán:

Es muerto muy catholicamente y con todo su sentido hasta el postrero puncto, y ha ordenado muy sabiamente todas sus cosas y dexado el cargo del exército al Marqués del Guasto y Antonto de Leiva hasta que lo provea V. M., y rogado al Senado y pueblo de Milan que los obedezcan y miren por el servicio de V. M.¹⁸.

Un día después de esa constatación de lucidez y ortodoxia ritual que sustentaba la lealtad al soberano, desde Milán Lope Hurtado de Mendoza describía al monarca las condiciones físicas de la muerte y le rogaba que ayudara al marqués del Vasto en el pago de las deudas y compromisos contraídos, dado que era demasiado «buen caballero» para atender al desempeño del oneroso testamento¹⁹. El 7 de diciembre, también desde Milán, otro de los principales agentes imperiales en Italia, Fernando Marín, abad de Nájera, informaba al César que Pescara

17. Cit. en Colapietra (1999: 146, n. 45).

18. Rodríguez Villa (1885: 103-104).

19. «Plugo á Nuestro Señor llevale á III del presente: segun la señal han visto los físicos en el corazon que tenia la punta podrida: son de opinión que murió de tósigo. Hasta que dió el alma á Dios tuvo sentido como si estuviera sano, y tanto cuidado del servicio V. M., llamando al Marqués del Guasto y Antonio de Leiva, pidiéndoles y rogándoles tuviesen cargo deste exército y estado y fuesen grandes amigos porque mejor sirviesen á V. M., llamándolos y á los otros capitanes encomendándolos sirviesen como siempre lo habían hecho, tomando fee á los de Lançqueneques que fielmente servirían á V. M.; y otras cosas mucho de notar estando en el punto que estaba, donde ha dado testimonio de la fee que ha tenido á servicio de V. M. Sus servicios en la vida, su voluntad en la muerte merecen que V. M. cumpla lo que en 'su testamento suplica; porque satisficiendo lo que ha merecido y el Marqués del Guasto ha servido, será exemplo para obligar á que otros tengan cuidado más de servir y ser fieles como lo ha seido él; y para' descargo de su alma, y que el Marqués no quede perdido para siempre, hay gran necesidad, porque segun lo que sus criados dicen y parece por su testamento, ha de pagar el Marqués con el dote de la Marquesa de Pescara y deudas más de doscientos mil ducados, y el Marques es tan buen caballero que es más aparejado para empeñarse que para descargar el testamento del de Pescara. Y pues al uno va el alma, al otro el cuerpo, cierta esperanza tienen todos que V. M. usando de su real condicion y grandeza, mandará cumplir lo que en el dicho testamento se contiene y el del Guasto suplica, lo cual todos en este exército tendrán por muy señalada merced de V. M.» (Rodríguez Villa, 1885: 104-105).

después de haber ordenado muy cumplidamente las cosas de su ánima, rescebido los sacramentos, hecho su notable testamento [...] durando en todo su sentido y reposo hasta el punto de la muerte, dio su ánima a Dios, sábado a dos del presente, entre las nueve y las diez horas de la noche, con palabras y actos tan sabios y sanctos como si fuera sant Agustin o sancto dominico, en cuyo hábito murió. Su cuerpo se despositó en el monasterio de San Pedro, de la orden de San Benito, en un burgo de Milán²⁰.

La apelación a los exponentes de dos tradiciones teológicas consideradas diversas, agustiniana y doménica²¹, expresaba la idea de una piedad consciente, fundada en un conocimiento que aunaba sabiduría y santidad como valores supremos de un *ethos* que pretendía liberar la imagen del marqués, según los principios del *ars moriendi*, del complejo entramado político en el que, sin embargo, seguiría atrapado después de su muerte.

«forse per giusto giudizio di Dio...»

El episodio más brillante de la trayectoria militar del marqués de Pescara, la victoria de Pavía, dio lugar a una gran campaña apologética tanto en las letras italianas como en las españolas²² y fue inmortalizada en una famosa serie de tapices sobre cartones de Bernardt Van Orley²³. Allí aparece representado en lugar visible el marqués que, a caballo, blande una pica de infante, como luego haría el Emperador en el retrato de Tiziano. Esa imagen podría interpretarse como la culminación de la *fama* que habría cultivado el noble napolitano, en cuanto español nacido por accidente en suelo italiano pero orgulloso de su sangre, del valor de sus soldados y de la sublimación de unos presuntos valores *nacionales* reflejados en textos como el *Amadís* que, al parecer, habría leído en su primera juventud²⁴, aunque esas aventuras se hubieran convertido ya en patrimonio de la nostalgia caballeresca compartida por españoles, franceses e italianos²⁵. En la confluencia de dos tradiciones *nacionales* el marqués se erigiría en modelo de valor militar y virtudes aristocráticas hasta alcanzar el carácter de un mito familiar que condicionaría el comportamiento de sus sucesores al frente del linaje, consolidado como uno de los pilares del dominio español en el reino de Nápoles y en el conjunto de Italia²⁶. La lealtad a la Corona de España era compatible con la defensa de la *libertad* del reino a la que apelaban los distintos cuerpos e instancias sociales y

20. Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, A-38, f. 328.

21. Vid. Giannini (2016).

22. Vid. Pintacuda (1997).

23. Vid. Spinosa *et al.* (1999).

24. Vid. Puddu (1984: 45-71).

25. Vid. Gómez-Montero y König (2004).

26. Vid. Hernando Sánchez (2000b: 39-89).

políticas, empezando por los demás linajes de una aristocracia surcada por múltiples divisiones de rango y de facción²⁷. Entre estas, el marqués de Pescara fue durante las primeras décadas del siglo XVI la cabeza del bando aragonés en el poderoso *baronaggio*, preocupado por cualquier cesión a las pretensiones francesas y de sus partidarios napolitanos que pudiera comprometer un patrimonio señorial acrecentado a costa de los *rebeldes* y reacio a doblegarse ante las directrices de la Monarquía que cuestionaran el equilibrio de poder diseñado por Fernando el Católico con las elites aristocráticas. La misma actitud se proyectaría en Milán, donde la trayectoria de Pescara sería continuada por su primo y heredero el marqués del Vasto, Alfonso de Ávalos y Aquino, capitán, organizador de los tercios, cabeza también de la principal facción aristocrática napolitana, gobernador, poeta petrarquista y una de las figuras esenciales de la nobleza política hispano italiana, así como del mecenazgo literario que pretendió sublimar sus intereses²⁸.

El principal episodio de la agitada vida de Pescara, la derrota francesa del 24 de febrero de 1525, con la captura del monarca galo, no solo dio lugar a un relanzamiento de la imagen de la guerra en función de los intereses imperiales y del entramado aristocrático que sustentaba su poder en Italia, una imagen militar de ecos clásicos y pervivencias caballerescas²⁹, sino también, como estas últimas proyectarían en el ámbito poético e iconográfico, de las tensiones entre las facciones y clientelas que canalizaban ese complejo entramado. Así se puso de manifiesto en la disputa entre los generales imperiales que encabezaban opuestas políticas nobiliarias. Mientras Carlos de Borbón, el condestable de Francia pasado al bando imperial, y Carlos de Lannoy, el noble borgoñón virrey de Nápoles desde 1522, se disputaban el protagonismo de la jornada, durante los meses siguientes se sucedieron las maniobras para decidir el destino del prisionero. Finalmente, Lannoy consiguió trasladarlo a España, frente a la opinión de Pescara, partidario de llevarlo a Nápoles, al tiempo que aumentaban las desavenencias entre ambos sobre la administración y el futuro de Lombardía. La victoria de la infantería española sobre la caballería feudal francesa consolidó la ocupación de las principales plazas del estado de Milán por guarniciones imperiales, esencialmente españolas. Ese proceso, iniciado en 1522, siguió realizándose bajo la teórica soberanía del duque Francesco II Sforza, pero planteó un inevitable conflicto jurisdiccional entre este y los principales capitanes imperiales, el marqués de Pescara y Antonio de Leiva³⁰.

Poco después, Pescara se vería envuelto en la conjura trazada por Gerolamo Morone. En el marco de un plan para formar una nueva liga con Venecia, el

27. Vid. Hernando Sánchez (1994: 147-163; 1997: 95-112) y Spagnoletti (2004: 333-346).

28. Vid. Della Rocca (1988); Toscano (2000b: 85-121); Hernando Sánchez (2000b), así como Leone De Castris (1994). De especial valor son los recientes estudios de Torre Ávalos, como 2016: 363-392.

29. Vid. VV.AA. (1990).

30. Vid. Hernando Sánchez (2000a: 111-153).

Papa y la regente de Francia Luisa de Saboya, destinada a expulsar de Italia a los *bárbaros*, Morone habría apelado a las desavenencias del marqués con Lannoy y Borbón, así como a su condición de italiano de nacimiento, para proponerle que se erigiera en defensor de la *libertad* de la península y traicionara al Emperador a cambio de convertirse en rey de Nápoles con el apoyo del Papa. Tras alimentar las expectativas del Canciller hasta que este le descubrió todo el proyecto –según la versión *oficial*–, en octubre de 1525 Ávalos denunció la maniobra a Carlos V, arrestó a Morone y exigió al duque Francesco Sforza, acusado de traición, la entrega de las principales fortalezas lombardas³¹. La lealtad de Pescara pareció de esta forma reforzada, aunque en la corte Mercurino de Gattinara intentó cuestionarla para defender a Sforza, a quien lo unían fuertes intereses³². En noviembre de 1525, mientras sus tropas asediaban el castillo de la capital donde se había refugiado el duque Francesco II, Pescara asumió formalmente en nombre de Carlos V el gobierno del Estado, cuyos oficiales y corporaciones juraron fidelidad al Emperador, lo que suponía, de hecho, el derrocamiento de los Sforza y el paso del estado lombardo a la directa soberanía imperial, una situación que se prolongaría hasta el nuevo reconocimiento de la dinastía ducal en 1529³³. Distintas esferas señoriales de poder, lealtades vasalláticas e intereses de casa sustentaban el entramado político y militar lombardo que, condicionado por un potente patriciado urbano, se convirtió en el último escenario del noble napolitano³⁴.

Según Francesco Guicciardini, el episodio de la conjura de Morone, clave de la fuidez de las lealtades y del juego de las intrigas cortesanas que acompañaron ese proceso jurídico y militar, desencadenó una quiebra de la opinión del marqués de Pescara por su hábil disimulación frente a Morone:

Al Marchese di Pescara conciliò forse grazia appresso a Cesare, ma nel cospetto di tutti gli altri eterna infamia; non solo perchè restò nella opinione della maggiore parte che da principio avesse avuto intenzione di mancare a Cesare, ma ancora perchè, quando le fusse stato sempre fedele, parve cosa di grande infamia che avesse dato animo agli uomini e allettatigli con tanta arte e con tante fraudi a fare pratiche seco, per avere occasione di manifestargli, e farsi grande de' peccati d'altri procurati con le lusinghe e con l'arti sue³⁵.

El juicio del historiador florentino sobre el marqués era demoledor en cuanto a su actuación política, que relegaba a un segundo plano sus dotes militares: «morì il marchese di Pescara; forse per giusto giudizio di Dio, che non comportò che egli godesse il frutto di quel seme che aveva seminato con tanta malignità».

31. Vid. Cazzamini Mussi (1945).

32. Vid. Rivero Rodríguez (2005).

33. Vid. Carlo Giannini (2000: 177-197) y Álvarez-Ossorio Alvariño (2004: 401-452).

34. Vid. Arcangeli (2002).

35. Guicciardini (1971: 1582).

Confundiendo con el origen materno del marqués –hijo de Diana de Cardona, de la rama siciliana de los condes de Gollisano– a todo el linaje, precedente en realidad de Castilla, Guicciardini afirma que «Era costui di casa di Avalos, di origine catelano», para recordar su primer y desastroso hecho de armas en 1512 y trazar un retrato ambivalente de su carácter moral y político:

Cominciando dalla giornata di Ravenna, nella quale ancora giovanetto fu fatto prigionero, era intervenuto in tutte le guerre che avevano fatte gli spagnuoli in Italia; in modo che, giovani in età, che non passava trentasei anni, era già vecchio di esperienza. Ingenoso, animoso, molto sollecito e molto astuto, e in grandissimo credito e benivolenza appresso alla fanteria spagnola, della quale era stato lungamente capitano generale; in modo che e la vittoria di Pavia e, già qualche anno, tutte le onorevoli fazioni fatte da quello esercito erano principalmente succedute per il consiglio e per la virtù sua. Capitano certamente di valore grande, ma che con artifici e simulazioni sapeva assai favorire e augmentare le cose sue. Il medesimo, altiero, insidioso, maligno, senza alcuna sincerità, e degno, come speso diceva desiderare, di avere avuto per patria più presto Spagna che Italia³⁶.

Pero la acusación de *españolismo* por parte de autores italianos, a la que no sería extraño Paolo Giovio como parte de la polémica sobre la lealtad actualizada por las Guerras de Italia³⁷, escondía el mestizaje de intereses y valores que, en función de la genealogía y la trayectoria vital, se plasmaron en el testamento del marqués, pieza emblemática de la dialéctica familiar, política y, también, devocional.

Una lámpara para «Monserato de Spania»

Las últimas voluntades de Francesco Ferdinando de Ávalos, erigidas en testimonio político por sus contemporáneos, recogen contenidos de documentos anteriores³⁸ y coinciden con otros testamentos del período como el de una de las figuras que estuvieron más próximas a él, el virrey de Nápoles Ramón Folch de Cardona –dictado en la residencia regia de Castelnuovo poco antes de morir en febrero de 1522–, cuya estructura y contenidos referentes a las

36. *Ibidem* (1585).

37. Vid. Hernando Sánchez (2004: 423-481).

38. Según Colapietra, Pescara había firmado un primer testamento en septiembre de 1503 ante Cesare Malfitano –el mismo signatario del contrato matrimonial con Vittoria Colonna en 1509–, tras la muerte de su tío Íñigo de Ávalos, marqués del Vasto, y la consiguiente asunción de la jefatura del linaje. En ese temprano documento aparecerían ya los principales mandatos del último otorgado en Milán. Vid. Archivio di Stato di Napoli, *Monasteri soppressi*, 829, cit. en Colapietra (1999: 146, n. 45).

fundaciones religiosas, herencia, dádivas e invocación al Emperador siguen el modelo habitual³⁹.

Pescara, «infermo di corpo ma di bono intelecto et memoria», firmó el documento ante el notario Cristoforo Caimi el sábado 2 de diciembre de 1525, «in domo que fuit Ill. quondam Jo: Jac: Trivultii». El lugar reviste una profunda significación, ya que Gian Giacomo Trivulzio –casado en 1488 con la tía paterna de Pescara, Beatrice d'Ávalos, y gobernador francés de Milán– había muerto en Francia en 1518 entre acusaciones de rebelión que, instigadas por adversarios como el vizconde de Lautrec, su sucesor como gobernador de Milán, le habían privado del favor de Francisco I⁴⁰. El *gran* Trivulzio podía presentarse como un modelo de éxito militar pero también de desgracia cortesana que, pese a sus opuestas opciones dinásticas, no dejaría de gravitar en la memoria familiar de Ferdinando Francesco d'Ávalos, expuesto a las insidias de la traición por la confusa conjura de Morone. Por otra parte, su tío político era un referente obligado del mecenazgo y la construcción de la imagen aristocrática en el Milán ahora conquistado por el marqués de Pescara, como atestiguan el palacio donde este expiraría, su capilla familiar, las series de tapices, su riquísima biblioteca y el monumento ecuestre en su honor encargado a Leonardo, una obra nunca realizada pero cuyos diseños atestiguan la grandiosidad de la imagen funeraria que contrasta con su ausencia en el vencedor de Pavía. Los funerales de Trivulzio realizados en enero de 1519 en Milán, adonde su cuerpo fue transportado desde Francia, fueron objeto de varias descripciones que incluían encomios poéticos de reveladores significados políticos y literarios. Entre estas y otras composiciones encomiásticas que aunaron la celebración militar del *condottiero* con la reflexión cristiana sobre la muerte, la obra de un anónimo *Notturmo napoletano* incluyó una primera parte de carácter mitológico inspirada en los versos que el poeta barcelonés asentado en Nápoles Cariteo había dedicado a Alfonso d'Ávalos, padre de Ferdinando Francesco⁴¹. En 1516 Trivulzio había sido dedicatario de otra obra donde Palas Atenea comparecía para defender sus virtudes militares y políticas, una alusión mitológica que coincidía con la identificación de Pescara con la diosa de las armas y las letras, plasmada en la dedicatoria de la *Propalladia* de Torres Naharro⁴².

De acuerdo con esa tradición familiar, el marqués de Pescara ordenó ser enterrado temporalmente en la iglesia del monasterio de San Pietro in Gessate –«Inglesiate», según el testamento y «fuor di Milano», en cuanto exterior a las murallas–, un complejo gótico que se remontaba al siglo XIII y donde una congregación de benedictinos observantes había aglutinado desde el siglo XV relevantes donaciones y encargos testamentarios de linajes próximos a la corte

39. Vid. Yeguas i Gassó (2018: 79-98).

40. Vid. Arcangeli (2003: 3-70).

41. Vid. Rozzoni (2014: 1-6).

42. Vid. Hernando Sánchez (2019).

sforzescas que allí erigieron sus capillas funerarias, como otros miembros de la familia Trivulzio. El templo se había convertido en una de las principales canteras artísticas y devocionales de la élite milanesa, por lo que su elección era coherente con la integración de Pescara en el ámbito social y político que determinó su trayectoria personal en los últimos años⁴³. En ese templo milanés y en «li altri monasterii honorevoli di questa citate» debían decirse tres mil misas «per l'anima mia et in remissione deli mei peccati», de acuerdo con la habitual concepción cuantitativista de la gracia. San Pietro in Gessate era, sin embargo, un albergue temporal, hasta que su tía Costanza d'Avalos y su mujer, Vittoria Colonna mandaran su traslado «dove alloro parerà», un lugar indeterminado que también sería transitorio, en tanto se construyera un nuevo monasterio donde su cuerpo descansaría «fine a la resurrettione nel ultimo jorno con l'habito de santo Domenico». Esa fundación debía estar dedicada a «Santa Maria dela Fede» y en ella se construiría «una honorevolissima cappella del gloriosissimo Sancto Thomase d'Aquino dela cui casa io discendo». Albergaría veinte sacerdotes y un número nutrido de frailes, todos dominicos. Se alzaría en Aquino o en Roccasecca, dos feudos de la familia vinculados con la vida de Santo Tomás, o «dove meglio parerà» a su mujer, Vittoria Colonna, a quien encargaba «principalmente la cura protettione et governo del dicto monasterio». La obra debía hacerse «alo arbitrio de la prefata signora Marchesa mia consorte» y sus herederos debían facilitar los recursos necesarios. Sin embargo, Pescara no descansaría en una fundación demorada hasta 1534, cuando el marqués del Vasto la llevó a término sobre una construcción de su madre Laura Sanseverino, en el centro de Nápoles⁴⁴. El cuerpo del vencedor de Pavía permaneció solo unos días en la iglesia milanesa que había designado. El 6 de diciembre emprendió un lento viaje hacia Nápoles, donde hizo su solemne entrada por Porta Capuana el 11 de mayo de 1526 y se le brindó un gran funeral en la iglesia que habría de albergar su descanso definitivo, junto a los reyes aragoneses, en el centro dominico vinculado a la memoria de Santo Tomás, San Domenico Maggiore.

El culto a los santos familiares se extendió entre la nobleza napolitana durante las primeras décadas del siglo XVI, como reflejan sus encargos artísticos y literarios⁴⁵. En ese marco se insertan las referencias en el testamento del marqués de Pescara —que también preveía donativos para la fábrica del convento de Santo Domingo en la isla de Ischia, núcleo de la corte familiar— a Santo Tomás de Aquino, objeto de una intensa revalorización en los ambientes eclesiásticos y humanísticos de Roma y Nápoles desde el siglo XV⁴⁶. El *Doctor Angelicus* podía reforzar además la imagen de lealtad imperial del linaje en virtud de sus vinculaciones familiares con el Sacro Imperio y como modelo de virtud aristocrática en clave de *milicia*

43. Vid. Frattini (1983: 27-48).

44. Vid. Colapietra (1999: 146, n. 45).

45. Vid. Naldi (1994: 5-21).

46. Vid. Cinelli (1999: 19-146). Cfr. Kristeller (1967) y Frazier (2017).

celeste y nobilitas theologica, impulsada por la creciente identificación de su culto con el conjunto de las elites napolitanas⁴⁷.

Al santo del linaje le seguían las devociones personales. En primer lugar a la Virgen de Loreto, un culto en expansión desde finales del siglo anterior, a cuyo santuario en la localidad de la región pontificia de las Marcas –no muy lejana de los feudos de los Ávalos en Abruzzo– peregrinaban asiduamente nobles napolitanos⁴⁸ y de la que Pescara declara que «sempre fui et sono devoto [...] et ogni anno li ho facto doni...». Su voluntad era que se ofreciera una misa cantada todos los sábados en honor de la Virgen y todos los años se le ofrecieran ciento veinte ducados de donativo. Esa devoción mariana culminaba con la de otra advocación, ligada a sus orígenes familiares y de *nación*, la Virgen de Montserrat:

Ordino et comando che ala gloriosa Virgine Maria de Monserato de Spania appresso ad Barcellona siano mandati de presente ducento ducati d'oro larghi per fare et substentare una lampeda la quale debia stare avante la figura dela Madonna et continuamente di et nocte debia ardere in honore suo et per salute dela anima mia.

El santuario catalán era ya un centro de devoción nobiliaria para el que hicieron relevantes encargos artísticos y donaciones⁴⁹ figuras tan vinculadas con el reino de Nápoles como Galcerán de Requesens –conde de Trivento y suegro del virrey Cardona–, según refleja su testamento en 1509⁵⁰. Pescara, emparentado con el principal linaje del Principado a través de su madre, Diana de Cardona –aunque esta perteneciese a la rama siciliana– pudo visitar el monasterio en el transcurso de su viaje a España en 1523 para defender sus intereses políticos y feudales ante la corte imperial, entonces en Valladolid⁵¹. En Nápoles cultivó esa devoción, como demuestran las misas encargadas en la capilla dedicada a la Virgen de Montserrat que existía en la iglesia de San Pietro Martire.

47. Vid. Galasso (1998: 144-164).

48. Vid. Grimaldi (2001) y Egidia Laterza (2013: 249-274).

49. Vid. Altés i Aguiló (1993: 331-402) y Yeguas i Gassó (2012).

50. Yeguas i Gassó (2015: 225-255).

51. En aquella ocasión el marqués encargó en Barcelona un gran armario “al romano”, donde se integraban arquitectura, escultura y pintura, obra del tallador Antonio Carbonell, el escultor Juan de Tours, el pintor portugués Pedro Nunes y el dorador Jaume de Cardona, según consta en un contrato firmado por el primero ante notario el 9 de mayo de ese año. La obra, supervisada por Bernat Almugaver –un influyente clérigo primo de Juan Boscán– se prolongó durante años, según los sucesivos pagos consignados a los artistas hasta 1525. Vid. Torras Tilló (2010: 103-136). El mueble edificio parece haber sido destinado a una dama, María Artal, de la que se desconocen sus relaciones con Pescara, famoso por sus lances galantes pese a la devoción conyugal de Vittoria Colonna. Esta compartía, sin embargo, el gusto por ese tipo de obras, como refleja una carta posterior a Bernardino Rota donde alude al encargo de una caja «ad modo de coliseo, tutto a colonnati bianchissimi, et le corone, capitelli et intorno, e tutto, dove se pò, molto dorato». Vid. Di Majo (2005: 19-32: 28).

Entre otros donativos piadosos destacan los trescientos escudos para erigir en la ciudad de Pavía una iglesia dedicada a Santiago —objeto de un culto creciente en los ambientes españoles de Italia por su patronazgo *nacional*— «ad devotione et honore dela giornata et victoria li havuta», consagración sacra de su mayor victoria militar y política. Ese mandato introduce la segunda parte del testamento, referida a los asuntos familiares, políticos y de clientela, que atestiguan la veracidad de las referencias conocidas a través de Giovio y otros testigos. Junto a las recompensas para compañeros de armas como el capitán Giovanni Battista Castaldo —«mio amatissimo servitor et amico»—, destaca la petición al Emperador —corroborada por una carta anterior a este y por otra del abad de Nájera al propio Morone nada más morir el marqués— para que perdonase a Girolamo Morone, presentando su polémica conjura como un asunto beneficioso para los intereses imperiales:

voglio che se supplichi ala M[aes]tà Cesarea instantissime per la vita sua et ogni altro beneficio che la M[aes]tà Cesarea li poterà fare, et che sia contenta de perdonarli et non voglia che quello ha discoperto in beneficio de Sua M[aes]tà había ad essere per sua co[n]demnatione, dato caso che lui non avesse facto quella opera che doveva fare et che per questo Sua M[aes]tà mi voglia compiacere perché altramente mi reputaría essere incarregato.

El mensaje político del testamento se encuentra concentrado en este párrafo, que refleja la connivencia del Marqués con el Canciller en detrimento del duque de Milán, como núcleo de la *conjura* tramada en realidad contra este. En la división faccional de la corte imperial, donde Gattinara respaldaba a Sforza y, al mismo tiempo, se oponía a la liberación del rey de Francia sin la previa restitución del ducado de Borgoña, Pescara ratificó su alineación entre sus adversarios y, por ello, unas páginas antes, incluyó entre sus últimas voluntades una petición al Emperador para alcanzar la paz con Francisco I y actuar conjuntamente contra los infieles, de acuerdo con la actitud irenista que —más allá de anacrónicas deformaciones historiográficas— legitimaba ideas e intereses compartidos por quienes, como la propia Vittoria Colonna, sostenían postulados *espirituales*.

En correspondencia con la trayectoria política del Marqués, como eje del documento aparece la confirmación del marqués del Vasto como heredero de sus títulos y bienes. En 1523, durante su visita a la corte en España, Pescara, sin hijos, había obtenido del monarca la confirmación de un privilegio de 1521 para que sus posesiones pasaran a su primo menor. Este, educado con él en las armas y las letras, habría de sucederle también en el prestigio militar y en el favor del soberano. Entre sus deberes figuraba el respeto y obediencia a su tía Costanza d'Ávalos —definida «luce, speculo et corona del nostro linaje»—, cuyo lugar primordial en el testamento refleja su protagonismo en la vida del marqués de Pescara junto a la corte por ella reunida en la posesión familiar de la isla de Ischia, modelo de un florecimiento aristocrático capaz de remontar la crisis del reino tras la expulsión

de la dinastía aragonesa local⁵². Por ello, Ferdinando Francesco recomendaba que esa posesión, asociada a hechos heroicos como la defensa del asedio francés en 1503, se mantuviera siempre en manos del linaje, al tiempo que se ocupaba de la memoria familiar, encargando a Costanza y Alfonso la restauración de la capilla que albergaba los cuerpos de sus antepasados en el gran complejo napolitano de Monteoliveto, ligado a la piedad de los linajes fieles a la tradición aragonesa⁵³. De igual modo, prohibía que se vendieran «la tapezaria mia –única obra artística presente en el documento, aunque desgraciadamente sin especificar el tema– et altro ornamento di casa che ho» porque «sono per honore de la casa». No faltaba tampoco la atención a Vittoria Colonna, que podría vivir en la posesión familiar y en el lugar, Nápoles, Milán u otro, que eligiese, con una renta de mil ducados al año, «per il grandissimo amore quale mi ha sempre portato et per infiniti oblihi». Poco antes del final del documento, se incluía una invocación directa a la esposa convertida en modelo de virtudes para apelar a la comunicación entre el mundo terrenal y el trascendente donde se percibe el eco de una preocupación compartida y presente ya en la obra poética de la marquesa:

Alla Marchesa mia amantissima consorte prego quanto caramente posso pigli questa ultima voluntate del Nostro Signor con patientia, et benché habia perso marito che la conosceva, extimava et pretiava quanto le sue virtù, valore et meriti rechiedeva, había patientia perché, se a l'altro mondo le cose di qua se intendeno, senterà gran consolatione per me.

«Seguir si deve il sposo dentro e fora...»

La imagen de Ferdinando Francesco de Ávalos se uniría muy pronto a la de su primo y heredero Alfonso en autores como Ariosto, que en su *Orlando Furioso* incluiría unas famosas estrofas en su honor y al que se le atribuye el epitafio para un sepulcro que no llegaría a realizarse. En él aparecía resumido en forma de diálogo el *cursus honorum* del marqués de Pescara y su victoria final sobre Marte, la muerte y la envidia, como refutación de las acusaciones de traición que enturbiaron sus últimos meses⁵⁴. Se trataba de la reivindicación poética de una trayectoria política presentada como víctima de las intrigas de la corte, que enlaza polémicas

52. Vid. Castagna (2007) y Copello (2019).

53. Vid. Cundari (1999).

54. «Quis iacet hoc gelido sub marmore? Maximus ille / piscator, belli gloria, pacis honos. / – Nunquid et hic pisces cepit? / –Non. / –Ergo quid? / –Urbes, magnanimos reges, oppida, regna, duces. / –Dic quibus haec cepit picator retibus? / –Alto consilio, intrepido corde, alacrique manu. / –Qui tantum rapuere duces? / –Duo numina: Mars, Mors. / –Ut raperent quidnam compulit? / –Invidia. / –Cui nocere? / –Sibi; vivit nam fama superstes, / quae Martem et Mortem vincit et Invidiam», Ariosto (1924: 231). Cfr. Ponce Cárdenas (febrero 2014: 10-11).

similares –con sus correspondientes respuestas literarias e iconográficas– como la del Gran Capitán a principios del siglo XVI o la de Ferrante Gonzaga a mediados de este.

En ese camino hacia la última victoria se inserta también la ingente obra de Vittoria Colonna, vinculada a las pautas religiosas, indisociables de las familiares y políticas, que revela el testamento del marqués. La piedad aristocrática de la que es expresión confluiría con las inquietudes de su esposa, cuya más depurada relación con Dios se vería más tarde alimentada incluso por confusas pulsiones heterodoxas en un tiempo de fronteras confesionales aún fluidas⁵⁵. Fue tras la muerte de su marido cuando –se diría que como un eco de la exhortación a la paciencia contenida en su testamento– la devoción de Vittoria se decantó por una introspección creciente, de acuerdo con los presupuestos franciscanos, actualizados por la emergencia de la orden capuchina. Se definió así –en aparente contraste con la vinculación dominica de los Ávalos– un estilo de vida interior reflejado tanto en las elecciones habitacionales, de ámbito conventual, como en la forma de vestir e incluso en la alimentación, emblemas de una pobreza que pretendería compensar los pasados esplendores compartidos con Ferdinando Francesco⁵⁶.

En el camino con destellos místicos que, a partir de la tradición platónica vinculada tanto a los Colonna como a los Ávalos⁵⁷, llevaría a convertir la unión con el esposo en guía y modelo de la unión con Cristo –transfiguración de la dialéctica entre *amor sacro* y *amor profano*⁵⁸–, hasta configurar un género de poesía devocional identificado con una *teología lírica*⁵⁹, las composiciones de Vittoria Colonna que siguieron a la muerte del marqués se nutren de la continuidad del tema de la ausencia, una constante de la retórica galante, conyugal y, también, política⁶⁰, en tiempos de guerras recurrentes, viajes dilatados y gobiernos distantes⁶¹. La nostalgia del esposo lejano, que impregna los versos suscitados por su cautiverio en Lombardía tras la batalla de Ravenna en 1512, dio lugar ya entonces a una premonición de la muerte, asumida con la habitual sumisión conyugal:

Seguir si deve il sposo dentro e fora,
 e s'egli pate affanno ella patisca,
 e lieto lieta, e se vi more mora;
 a quel che arrisca l'un l'altro s'arrisca;

55. Vid. Brundin (2008)

56. Vid. Copello (2017a: 9-45).

57. Vid. Ranieri (2000: 193-212).

58. Vid. Copello (2014: 89-122). Sobre la correspondencia entre los dos amores, a través de una autora contemporánea como Margarita de Navarra vid. el clásico estudio de Febvre (1944).

59. Vid. Forni (2011: 80) –publicado antes en Doglio-Delcorno (2005)– y Amaduri (2018: 1-9).

60. Vid. Hernando Sánchez (2017a: 427-458).

61. Vid. Toscano, «Schede sul noviziato poetico di Vittoria Colonna» e «Appunti sulla tradizione delle Rime amorose di Vittoria Colonna», en Toscano 2000.

eguali in vita equali siano in morte,
e ciò che avien a lui a lei sortisca⁶².

Esa sublimación culminó con la asunción del papel de custodia espiritual de la herencia del linaje que Ferdinando Francesco había trazado en su testamento para Costanza d'Ávalos, una herencia encarnada en Alfonso como garante de la continuidad de la sangre, pero también en la memoria de las gestas militares, espejo de las virtudes heroicas cuya imagen había cultivado en vida un matrimonio pretendidamente ejemplar:

Sterili i corpi fur, l'alme feconde;
il suo valor qui col mio nome unito
mi fan pur madre di sua chiara prole,
la qual vive immortal, ed io ne l'onde
del pianto son, perch'ei nel Ciel salito,
vinse il duol la vittoria ed egli il sole⁶³.

Entre esas virtudes, Vittoria Colonna no dejaría de celebrar, explícita o implícitamente, la lealtad a una causa imperial donde confluían la tradición gibelina de su linaje romano –sometido a fuertes convulsiones políticas también en esos años⁶⁴– y la española de su marido, fundidas en un repertorio de imágenes emblemáticas como el águila que, impregnada de connotaciones de poder e inmortalidad, recorre con su sentido político las composiciones poéticas tras la muerte del marqués⁶⁵. Estas vendrían a reforzar así el mensaje de fidelidad al Emperador que el propio Pescara quiso grabar en su testamento frente a las dudas o abiertas acusaciones despertadas por el episodio de Morone. Como antes el Gran Capitán y sus descendientes frente a los recelos de Fernando el Católico por el protagonismo político del conquistador de Nápoles⁶⁶, Ferdinando Francesco d'Ávalos y sus herederos –su mujer y el marqués del Vasto– se vieron impelidos a justificar su actuación en el convulso escenario de las Guerras de Italia.

Pero más allá de sus connotaciones políticas –presentes en la obra poética y epistolar de la marquesa durante los años siguientes⁶⁷–, la poesía de la muerte cultivada por Vittoria Colonna tendría un eco dilatado en las letras napolitanas, como reflejaría después la obra de Bernardino Rota en homenaje a su mujer Porzia Capece, en la estela de los poemas latinos de Pontano para su mujer Adriana Sassone, de su celebración de la virtud matrimonial en *De amore coniugali* y de la

62. Colonna (1982: A2 1, vv. 97-102).

63. Colonna (1982: A2 1, vv. 97-102).

64. Vid. Serio (2008).

65. Vid. Toscano (1998).

66. Vid. Hernando Sánchez (2001) y Sánchez García (2005: 139-162).

67. Vid. Sapegno (2016) y Copello (2017b: 87-116).

pietas familiar en sus *Tumuli*, modelo del género del epitafio. Podría aventurarse también la resonancia de Vittoria en el mismo Garcilaso, cuyos versos galantes del soneto V –despojados del lamento fúnebre que sí aparece en otras composiciones⁶⁸– «por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero» recuerdan con similar cadencia a los escritos por la marquesa de Pescara tras la desaparición física del héroe de Pavía: «per lui nacqui, ero sua, per sé mi tolse, / in la sua morte ancor devea morire»⁶⁹.

Encerrado entre la gloria poética y la polémica política e incluso *nacional*, detenido en el cielo de las armas que flanquean los trofeos del Gran Capitán y de Alfonso de Ávalos, el marqués de Pescara sigue interrogando al historiador desde el sepulcro aterciopelado que escoltan los reyes aragoneses de Nápoles en la sacristía de San Domenico Maggiore y desde las obras literarias que, como las de su mujer, le fueron dedicadas en vida o muerte. Para responder a esas preguntas es necesario leer su testamento a la luz de los valores que guiaron su trayectoria. Sus recomendaciones políticas y familiares forman parte de la misma batalla por la virtud, pública y privada, que las fundaciones y dádivas religiosas cuyos fundamentos debía iluminar la lámpara por él donada a la Virgen de Monserrat, en España.

Apéndice

Testamento de Ferrante Francesco d'Avalos, marqués de Pescara, Subiaco, Biblioteca annessa al Monumento Nazionale di S. Scolastica, Archivio Colonna, III BB 55 23

«[...] In nomine domini 1525 Indictione XIII die sabati secundo decembris in civitate Mediolani in domo que fuit Ill. quondam Jo: Jac: Trivultii et nunc mei infrascripti testatoris in porta Romana parochia Sancti Nazarii.

Io don Ferdinando Francisco de Avolos di Aquino Marchese di Pescara et Capitano generale dela M.Ces. essendo infermo di corpo ma di bono intellecto et memoria secondo che Dio mi volse dare, temendo dela morte la quale a tucti è naturale, et non volendo morire senza testamento ho deliberato di fare et faccio questo presente mio testamento il quale voglio vaglia, revocato ogni altro testamento quale habia facto et como li revoco.

In prima recomando l'anima mia a Dio che la creò et redempsimi per il suo preciosissimo sangue et ala gloriosissima virgine Maria sua matre la quale prego mi sia advocata avanti a Dio secundo che sempre ho havuta fede et devotione in lei.

Item ordino et comando che se Dio disponderà che di questa presente infirmità io moro chel mio corpo sia dipositato nel monasterio de Sancto Petro [...] for di Milano fine a tanto che la Illustrissima Duchessa de Francavilla mia signora

68. Vid. Morros (2009: 5-35).

69. Colonna (1982: A1 22 vv. 12-14).

et matre et ala Illustra signora Marchesa mia consorte mandano per esso et lo repositano dove alloro parerà, fine a tanto sarrà constructo uno monasterio quale ordino si faccia secundo che infra se dirrà in el quale quando serrà in ordine il mio corpo serrà riposto et manarà fine a la resurrectione nel ultimo jorno con l'habito de santo Dominico con il quale voglio sia sepolto.

Item ordino et comando se accaderà ch'io mora di questa infirmità me siano dicte tre milia messe per l'anima mia et in remissione deli mei peccati, le quali se dicano nel monasterio de Santo Petro [...] quelle che ivi se potranno [3r] celebrare et il resto in li altri monasterii honorevoli di questa citate.

Item dico et ordino che in remissione deli peccati mei et ad ciò che Dio habia misericordia de l'anima mia, se faccia in honore dela gloriosissima Vergine Maria uno monasterio, il quale sia intitolato Sancta Maria dela Fede, et nel quale si faccia una honorevolissima cappella del gloriosissimo Sancto Thomase d'Aquino dela cui casa io discendo. Nel quale monasterio debiamo stare et stiano sempre [...] fratri del ordine de Sancto Dominico, deli quali al manco li vinti siano sacerdoti et il resto per servitio di dicto monasterio; et voglio chel dicto monasterio se faccia in Aquino o in Rocca Secca, o vero dove meglio parerà ala Illustra Signora Marchesa mia consorte, ala quale lasso principalmente la cura protectione et governo del dicto monasterio; et per la substentatione del dicto monasterio et fratri lasso octocento ducati del Regno dele meliori et più secure intrate [...] et più vicine ala terra dove dicto monasterio serrà constructo; et per fare dicto monasterio ordino et comando che ogni anno siano dati mili ducati del Regno finchè sia fornito, il quale se faccia alo arbitrio de la prefata signora Marchesa mia consorte, et ordino, prego et comando ali mei heredi successori testamentarii che per far dicto monasterio et anche per substentamento diano [...] dare tucto quello che de sopra se contiene.

Item perchè sempre fui et sono devoto dela nostra Donna de Loreto et ogni anno li ho facto doni pertanto [...] ogni sabato se dicesse una messa cantata in honore dela gloriosissima Virgine Maria et pregando Dio per me, ordino et comando che ogni anno siano dati [...] ala suma de ducati centovinti computando la soprascripta summa; li quali seli assignano con assensu dela Corte sopra dele intrate dela mia terra de [...] perchè siano tenuti de dire ogni sabato la predicta messa [3v] cantata ad honore [...] et pregando Dio per l'anima mia et per il resto dela casa mia.

Item ordino et comando che ala gloriosa Virgine Maria de Monserato de Spania appresso ad Barcellona siano mandati de presente ducento ducati d'oro larghi per fare et substentare una lampeda la quale debia stare avante la figura dela Madonna et continuamente di et nocte debia ardere in honore suo et per salute dela anima mia.

Item ordino et comando che ad una cappella quale è [in] Sancto Petro Martire in Napole che se appella de Monserrato li siano dati ducati cento del dicto regno l'anno perpetuamente perchè se distribuiscano in tante messe in dicta cappella o vero in le vicine per la salute de l'anima mia; li quali ducati cento siano assignati sopra le infrate mie de Gifuni.

Item ordino et comando che per la fabrica che fa fra Vincenzo [...] de Sancto Petro martire socto la devotione de San Vincenzo siano dati ducati quactrocento del Regno, li quali se paghino al dicto fra Vincenzo fra quactro anni cento lo anno dele intrate mie.

Item ordino et comando che siano dati ducati 300 ut supra al priore de Sancto Dominico de Iscla per la fabrica de dicto monasterio fra tre anni cento ogni anno dele predicte intrate mie.

Item ordino et comando che per septe anni proximi futuri ogni anno se maritano septe povere de quelle dela Nunciata de Napoli per devotione dela gloriosissima Veregene Maria et in discarico del'anima mia degli carrichi chio non me ricordo, ale quali se dia per lo solito.

Item ordino et comando che siano destribuiti ducati tricento in elemosine secondo parerà al preducto fra Vincenzo per alcuni carrichi deli quali non so specificare le persone.

[4r] Item ordino et comando che se dicano mille messe in li monasterii honorandi de questa cità di Milano per le anime de quelle persone che sono in carrico.

Item ordino et comando che per discarrico del'anima mia siano datti cento scuti per maritare Marta de Fayroni li quali ordino siano dati di [...].

Item ordino et comando che siano dati altri cento scuti de presente per maritare due altre povere le quali diclararà il preducto patre don Feliciano de Matij mio confessor.

Item ordino che sino dati scuti tricento ala illustre Marchesa de Viglievano mia çia per fare fare quanto le he informato da me.

Item perchè io ho facto far una lapeda d'argento per mectere nante la figura dela Madonna nel monasterio [...] informato il mio cappellano, ordino et comando se comperi uno reddito sufficiente per comprare oglio che sempre arda et tale reddito lasso a dicto effetto.

Item ordino et comando che se nele cose quali ho nel Regno di Napoli o cqua o altrove sarà alcunacosa quale io habia che non se possa tenere con bona conscientia che se restituisca a quella ad chi pertene et cussì prego et supplico ali mei heredi et successori che lo [...].

Item lasso al hospitale deli Incurabili de Napoli ducati quactrocento del Regno il quali ordino et comando siano pagati in quactro anni cento ducati l'anno.

Item perchè feci desfar certe et magaczeni in Iscla li quali erano de la frecia et lassai ordine fossero satisfacti et fin qui non s'è facto, ordino et comando et prego li presenti mei heredi testamentarii che diano ordine con la corte che satisfaccia secondo è ordinato, et questo in termine de uno mese la predicta [4v] corte non habia satisfacto li presenti mey heredi satisfaciano et habiano regresso contro la corte.

Item ordino et comando siano dati in cento scuti sopra le intrate mie de quisto stato per la fabrica de la ecclesia del beato Sancto Jacomo che se farrà in Pavia ad devotione et honore dela giornata et victoria l'i havuta.

Item dico et supplico ala Maestà Cesarea che per il passo nel quale sto io maj non pensai, né studiai in altro che quello che fusse voluntà et servitio de Sua

Maestà, né may in suo servitio io preposi divitie né contentecza, ne beneficio mio particolare si non le cose del servitio suo fine ala presente hora in la quale il maggior ch'io sento è non potere compiere de servirli in le occorrentie [...] che supplico a Sua Cesarea Maestà in satisfatione de questo mio desiderio sia contenta quello che'l tempo non ha lassato fare con me lo voglia fare con lo Marchese del Guasto mio fratello cugino che'l Ducato de Sora del quale Sua Maestà me ha facto grazia sia contenta che lo habia il prefato Marchese del Guasto.

Item supplico a Sua M[aes]tà che poi che quella mi haverà concesso ch'io dovesse tenere Carpi fine ala sua venuta in Italia et che allhora Sua M[aes]tà me contentaría[?] et darria satisfatione et recompensa[?] che Sua M[aes]tà sia contenta, sel pare che li servitiii del pre[fa]to Marchese del Guasto lo meritano como è in veritate che lo lassi in quello medemo grado ch'io l'havea, et la recompensa che ad se me doveva fare se faccia allui, poi che l'uno et l'altro lo havea concesso Sua M[aes]tà per li mey servitiii passati.

Item supplico ad Sua M[aes]tà che quando serrà contenta de havere il Principe de Navarra non me voglia fare torto et darne solamente trentamilia scuti perché astento quello ho speso con lui et quello ho dato et ho da dare ad quelli che'l pigliorno monta assai più dela mità, et pertanto supplico ad Sua M[as]tà

Voglia in questo sbrigarsi tanto quanto il suo real animo li dictarà et quello serrà contenta dare lo faccia dare nel Reame de Napoli ad ciò che de quelli se possa satisfare quello che lasso ordinato.

Item supplico Sua M[aes]tà voglia havere per recomandati quelli pochi che restano de la casa mia ad ciò che quelli ancora se possano exercere in servitio de Sua M[aes]tà.

Item rupplico che Sua M[aes]tà se ricordi de questi Capitaney et altre persone de quisto exercito le quali cussi fedele et sinceramente l'hanno servito con la vita et la robba et gli fare remunerare per li soi meriti, perchè si le anime senteno in l'altro seculo de questo la mia sentirà gran gloria.

Item supplico ad Sua M[aes]tà che, perché il duca havia dato ad alcune persone de quisto exercito alcune cose dele quale ancora non è secuto efecto, che serà Sua Ma[es]tà contenta confirmarli, et a quelli ad chi non ha dato li faccia dare de sorte che se demonstra il grande animo de Sua M[aes]tà verso delloro.

Item supplico ad Sua M[aes]tà voglia dare al capitano Jo. Bap[is]ta Castaldo tricento scuti de intrata in questo stato perchè lui ha cussi ben servito che meritaria mayori cose et con questo et quello io li lasserò potrà meglio serviré ad Sua M[aes]tà.

Item supplico ad Sua M[aes]tà sia contenta lassare ala Marchesa de Vigevano mia cía et al Conte de Trinsocco[?] suo nimpote quelle cose che'l ducal i havea lassato dele quali Antonio de Leva et lo abbate de Naczarro farranno fede ad Sua M[aes]tà,

Et se Sua M[aes]tà per respecto mio et per li mey servitiii li vorrà dare alcune dele cose quale li sono state tolte per il Duca lo reputarò in grande obligatione.

Item supplico ad Sua M[ae]tà perchè sempre la forte de Iscla è stata in casata mia che Sua M[ae]tà sia contenta che dapoi la vita dela Duchessa de Francavilla mia signora et matre venga nel Marchese del Guasto et fine adesso li conceda il privilegio dela dicta forteza como io la tengo de Sua M[ae]tà.

Item supplico ad Sua M[ae]tà perchè io ho pigliati alcuni denari ad cambio per pagare le genti et sei milia scuti che 'l Marchese del Guasto prestò al medemo efecto, del che sono informati Antonio de Leva et lo abbate de Naczaro, che Sua M[ae]tà sia contenta farli pagare perchè io non haveria donde pagarli altramente.

Item supplico ad Sua M[ae]tà, poi che fine adesso li ha facto tanto grandissimo signore et in tucte le sue cose gli è stato tanto favorevole, che la Sua M[ae]tà se contenti de tanto bene andare et non voglia più temtare Dio, immo poi che ha in potere suo uno re de Francia, Sua M[ae]tà se accordi et faccia pace con lui ad ciò che deposte l'arme non se faccia più guerra tra la christianità, ma aquella se converta contra li infideli ad ciò che Dio si serva et la sua Sancta fede se augmenta.

Item instituo et lasso mio universale herede lo illustre Don Alfonso de Avolos, marchese del Guasto, mio caro e molto amato f[rat]re, in tucti li beni mey tanto del Regno di Napoli quanto di questo stato de quello che 'l Duca mi ha dato et la Cesarea M[ae]tà mi ha confirmado, quanto de tucti li altri mey beni in qualunque loco ch'io li había, et lo officio mio de gran Cam[er]leng[o] del Regno di Napoli, del quale officio ho privilegio dela M[ae]tà Cesarea di poterlo lassare ad chi vorrò; per questo dico et declaro la voluntà mia essere che'l pre[fa]to Marchese del Guasto lo había, et perchè li beni del Reame de Napoli, vivente la Duchessa de Francavilla mia signora et matre, spectano ad esso, dico et ordino che durante la vita sua li había et goda, et quanto posso prego.

Il pre[fa]to Marchese del Guasto che la dicta Duchessa mia signora et matre honori, obedisca et reverisca como quella che é stata luce, speculo et corona del nostro linaje et ala pre[fa]ta Marchesa, mia cara et molto amata consorte, li debiano dare tucto che per me serrà ordinato, et medemamente ad tucti li altri mey amici et servitori, et di tucto adimplino quanto se contiene in questo mio testamento como io in loro spero. Et si forsi che non credo non lo volessero adimplire per questo li privo di tutto quello li posso privare lo quale voglio; lo quale voglio che sia per acomplire et satisfaré ala pre[fa]tas ignora Marchesa mia consorte et ad tucti le altre cose comprese in questo mio testamento ancoraché sono certissimo del amore dela pre[fa]tas ignora Duchessa et dela obediencia del pre[fa]to Marchese del Guasto che del suo proprio adimpliriano quanto ho ordinato et ordinarò tanto più di questo che cussi amorevolmente li lasso.

Item ordino che la cappella nostra quale è in Monte Oliveto de Napoli se ordini et riedifichi ad ciò che li corpi che ivi sono di casa nostra stiano honorevolmente et como si conviene, il che prego la pre[fa]ta signora Duchessa mia matre honoratissima et il prefato Marchese adimpliscano.

Item ordino et comando che ala prefata signora Marchesa mia consorte per il grandissimo amore quale mi ha sempre portato et per infiniti oblighi che me retrovo, che voliendo essa signora marchesa vivere in casa mia o in le terre mie

che [...] había et posseda tucto quello che al presente tene da me et quello li sia lassato godere liberamente, et voglio che perseveri in la possessione in la quale è di presente et de poi la norte sua, o quando ley vorrà, che possa disporre dela dote sua et de tucte le altre cose dele quale se trovarà me haverli facta concessione et di quello se trovarà per me havere facta obligatione: in casu vero che la prefata

Signora Marchesa non volesse stare in casa mia né in le mie terre ordino et comando che li sia data et restituita la sua dote, assignandosi la intrata de deci per cento dela summa dela sua dote et medemamente de tucte le altre cose che se trovarano per me esserli concesso et di quanto ley pper me si è obligata che di tucto quello che ley sarà chiara creditrice vollo, ordino et comando che ala medemata rata li sia asignata intrata de dece per cento, di sorte che in tucto sia satisfacta. Et ultra le predicte cose ordino et comando che in signo de grandissimo amore che sempre l'ho portato et porto et per infiniti oblighi et carrichi in che li sono che li siano dati ducati decemilia li quali siano dati in dece anni, milli ducati l'anno.

Item ordino et comando che in caso che la illustre signora Marchesa de Vigevano, mia çia, non había questo di qua che lo había che li sdati milli et cinco cento scuti l'anno finché viverà sopra le mie intrate de quisto stato de Milano per uso et vivere suo. Et volendo la prefata signora Marchesa andare ad vivere ad Napoli et retirarse ala casa nostra, ordino et comando che ivi medemamente li siano dati li dicti scuti milli et cinquecento l'anno ut su[para] de quelle intrate dilà, intendendose però se la prefata marchesa non haverà quello gli è stato promesso per il Duca o la magior parte.

Item perché quando intrassemo cqua ad Milano io fice presone il Conte de Mesocco [...] del quondam illustre signor Jo: Jac[om]o Trivulcio per il presente lo libero di qualunca cosa che di luy mi sia obligato per dicta causa, et cussi io ordino che non li sia domandato cosa alcuna per li mey heredi, perchè la mia intentione fu non de farlo presone ma di impedire che altri non lo facessero presone.

Item ordino che certe joye le quali sono appresso ad Bartholomeo de Magii in pegno per certi dinari che siano riscosse et mandate ala prefata Mar[chesa] mia consorte, perché voglio et ordino che siano sue.

Item perché la trapezaria mia et altro ornamento di casa che ho sono per honore de la casa, ordino et comando che quelle non se possano alienare ma che restano al successore dela Casa.

Item lasso al prefato Marchese del Guasto mio herede universale la terra di Carpo con ogni ragione et secondo et in quella medema sorte che la tengo dalla Cesarea M[ae]s[tà] et che lui había quella recompensa ch'io era per havere se la M[ae]s[tà] Cesarea li vorrà levare la dicta terra di Carpo, et questo ad beneplácito de Sua M[ae]s[tà].

Item medemamente lasso al prefato Marchese del Guasto il Re di Navarra, quale ho presone, et tucta la rason quale ho sopra seu contra lui et voglio che se supplica ala M[ae]s[tà] Cesarea per questo, secondo è ordinato per me di sopra.

Item medemamente li lasso Hieronimo Moron, quale ho per presone, et voglio che se supplichi ala M[ae]s[tà] Cesarea instantissime per la vita sua et ogni

altro beneficio che la M[ae]tà Cesarea li poterà fare, et che sia contenta de perdonarli et non voglia che quello ha scoperto in beneficio de Sua M[ae]tà habia ad essere per sua co[n]demnatione, dato caso che lui non havesse facto quella opera che doveva fare et che per questo Sua M[ae]tà mi voglia compiacere perché altramente mi reputaria essere incarregato.

Item perché io son debitore del quondam capitano Linans, ordino che subito et di presente siano pagati quelli li quali per lui deveno havere.

Item perché alcuni Capitani mi hanno prestato dinari, ordino che sian fatti pagare per le paghe sue dala Corte, se ad conto et per causa dela Corte [...] l'hanno prestati ad mio conto voglio che subito del mio siano pagati.

Item ordino che quelli li quali prestarno dinari in Pavia siano satisfacti suvito deli primi dela Corte, et similmente ordino che tucti quelli deli quali apparirà ch'io sia

Debitore de cosa alcuna cussì per servitio dela Casa quanto per altra cosa sia pagato del mio.

Item prego lo signor Antonio de Leva Abbate de Naczara, Loppe che siano contenti che de questi cambii primi che veneranno da Hyspania se paghino tucti li cambii quali ho facti per Napoli tanto di cqua como di Venezia et Genova et quelli se remandano di sorte che quelli li hanno dati siano satisfacti perché non ho il modo de farli satisfare in Napoli.

Item prego lo Marchese del Guasto et Antonio de Leva, abbate de Naczara et Lope de Hurtado che dacziano rientrare in possessione li infr[ascript]i dele cose alloro donate per il Duca ad Joan de Urbino in scudi sei cento di intrata per uno; don Felippo, Joan de Mercado in scudi quactro cento per uno de intrata per li beni che li forno assignati per il Duca, vel in defectu de quelli in altre intrate equivalente fine ala dicta summa, et che supplicano ala Cesarea M[ae]tà che voglia confirmare Cola Joanne de Corrado per voi, signor Marchese del Guasto, sete informato quanto habia servito la casa nostra et ancora che stia loro contento d'essere satesfacto per sua virtuda noi como io sono certo, ve prego perrò che lo vogliate honorare tucti lid i de sua vita como stricto Parente de casa nostra, cussì ancora vi recomando Marco Galitiano et [...] Francisco de Candio.

Iacobo Nomicisio mio carissimo, fidatissimo fructuosissimo servitore ve prego che honorate et preciate como ho facto io, perché son certo che ancora non habia havuto quel che merita e sta ben satisfacto et perché il dicto Iacobo ha manegiato multi dinari deli mei ordino et voglio che de tucti quelli che

Lui ha quietanza da me non li sia dato molestia, né domandato altro conto, ma de quelli che ha manegiatodapoi le dicte quietance mie voglio che renda conto, perché son certo che lui è contento, et prego il dicto Iacobo volendovi voi serviré da esso che lui vi serva cussì fedele ed amorevolmente como ha facto ad me.

Ad Loise iciliano per lo amore me ha monstrato li lasso sopra le mie intrate del Regno di Napoli et signanter sopra la drapparia de Gifuni, si ce sono, si non in altra parte, ducati cento del Regno durante la vita sua ogni anno et vi prego lo

habiate sempre per recomandato, modo stiano con voi, modo col Imperatore odove lui vrrá, et piú lasso al dicto Loïsio il mio cavallo chiamato Vigevano.

Ad Fran[ces]co de Caprio per la antica sua servitù voglio che le sia augmentata la sua provisione fine in cento ducati l'anno sopra le mie intrate del Regno di Napoli, li quali cento ducati voglio siano per lui et soi descendentì successori legitimi.

Rodrico de Avolos vi prego lo adiutate in la successione per la via de sua moglie, et ancora col Imperatore, et sempre lo mectate innante como parente della casa mia, al quale confirmo tucte le cose quale io gli ho dato de qua partendo.

Io[hanne] Bap[tis]ta Castaldo mio amatissimo servitor et amico voglio che había sopra il Ducato de Sora, se voi l'havete, tricento ducati ogni anno per tucto lo tempo de sua vita et vi prego vi serviate de esso nel governo de dicto stato o in altra cosa grande, perché dela sua integrità et fidelitate sonno piú chiaro che il sole et quando non havissimo chisto stato de Sora, voglio che había li predicti trecento ducati sopra le altre intrate mie: et perché il dicto Io[hanne] Bap[tis]ta ha una l[itte]ra da lo Imperatore che había sopra li boni de Alberto de Carpi tre mila scudi per quelli che perse in la presone sua. Vi prego che súbito se mandi ad executione ad ciò che lui sia satisfacto ad tucta contentecza sua.

[...]

Al doctore Colona per le fatiche ha sopportato vi prego li facciate dare una piazza con bona provisione in lo exercito et del mio li diate cento scudi et facciate vestire.

Ali altri medici tucti farrete recompensare ad ogni uno q[uan]to ve parerà.

Ioan Andrea Spicola vi prego li date da vivere o nel Regno o cqua con governo o altro officio de manera che possa servendove substenirse honoratamente et infine ve prego facciate per esso como per bono et amorevol servitore.

Ad Sebastiano de Salvis se li porrete dare alcuno intertenimento servendove de esso mi serrà caro et l'haverò ad piacere.

Pietro de Goritiis vi prego chi rivandoli la sua provisione fin ad sei cento scuti l'anno ve vogliate serviré de esso o in casa o nel stato prccè son certoche lo sen far, e in cao che non ve serviate de esso li sia pagato tucta la suua provisione che se li deve et de uno anno piú per poterse andare con [...] vestire et darli cvallo per suo andare.

[...]

A Britiano vi prego vogliate subtenere il suo partito che ha in campo et quando non si porrà fare ve prego scrivere al vicerè pregandolo da parte nostra et mia sia contento di retornarli la sua placza de continuo perché se possa andare ad Napoli ad curare per sua infirmitate, et che in questo me sarrà summa gratia perché non resta per causa mia mendico et quando l'uno né l'altro non si potrà fare vi lo recomando grandemente.

A Iac[ob]o et Chignones vi prego li facciate substenere li soi partiti in campo, et con quelli ne vogliate [...] de novo nel suo officio, et ultra voglio che siano dati

ad Iacobo scuti ducento et ad Chignones scuti cento per la sua fática et lavori che hanno substenuti con noi.

Al Mantuano Hieronimo et ad Francesco Zurla voglio se diano uno corsiero, uno mulo, una armatura, uno sayo de velluto et trenta scuti per uno et sene vadano a la compagnia, et al predicto Hieronimo li sia dato quello che promise in Francza per sua liberatione.

[...]

Alla Marchesa mia amantissima consorte prego quanto caramente posso pigli questa ultima voluntate del Nostro Signor con patientia, et benché habia perso marito che la conosceva, extimava et pretiava quanto le sue virtù, valore et meriti rechiedeva, había patientia perché, se a l'altro mondo le cose di qua se intendeno, senterà gran consolatione per me...».

Bibliografía

- ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier, «Argenteria, brodaria i tapisseria a la sagristia de Montserrat l'any 1586», *Studia Monastica*, 35 (1993), pp. 331-402;
- Álvarez-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «La Cucagna o Spagna: los orígenes de la dominación española en Lombardía», en *El Reino de Nápoles y la monarquía de España: entre agregación y conquista (1485-1535)*, Giuseppe Galasso y Carlos José Hernando Sánchez (coords.), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 401-452;
- AMADURI, Agnese, «“Ch'è Dio vero uomo e l'uomo è vero Dio”. Il riscatto femminile nel rapporto con la divinità: ipotesi di lettura intorno alle ‘Rime’ di Vittoria Colonna», *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI, a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-9;
- ARCANGELI, Letizia, *Gentiluomini di Lombardia. Ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Unicopli, Milán, 2002;
- ARCANGELI, Letizia, *Gian Giacomo Trivulzio marchese di Vigevano e il governo francese nello stato di Milano (1499-1518)*, en *id.*, *Gentiluomini di Lombardia. Ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Milán, Unicopli, 2003, pp. 3-70;
- ARIOSTO, Ludovico, *Lirica*, ed. Giuseppe Fatini, Bari, Laterza, 1924;
- BRUNDIN, Abigail, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2008;
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, y Francisco Javier Díaz González, *El proceso de redacción del último testamento de Fernando el Católico el 22 de enero de 1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015;
- CARLO GIANNINI, Massimo, «Aspetti e problemi della dialettica politica nel ducato di Milano prima del suo ingresso nell'impero di Carlo V», en *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, coord. Ernest Belenguer Cebriá, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, vol. II, pp. 177-197;
- CARLO GIANNINI, Massimo, *I domenicani*, Bologna, Il Mulino, 2016;
- CASTAGNA, Raffaele, *Un cenacolo letterario del Rinascimento sul Castello d'Ischia*, Imagaenaria, Ischia, 2007;
- CAZZAMINI MUSSI, Francesco, *La congiura di Gerolamo Morone*, Milán, La familia Meneghina ed., 1945.
- CINELLI, Luciano, «I panegirici in onore di s. Tommaso d'Aquino alla Minerva nel XV secolo», *Memorie Domenicane*, N. S., 30 (1999), pp. 19-146;
- COLAPIETRA, Raffaele, «Il baronaggio napoletano e la sua scelta spagnola: “Il Gran Pescara”», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CVII (1989), pp. 1-71, reeditado en *id.*, *Baronaggio, umanesimo e territorio nel Rinascimento meridionale*, Nápoles, La Città del Sole, 1999, pp. 127-208;
- COLONNA, Vittoria, *Rime*, ed. de A. Bullock, Bari, Laterza, 1982;

- COPELLO, Veronica, «Con quel picciol mio sol, ch'ancor mi luce». Il petrarchismo spirituale di Vittoria Colonna», en *Quaderni Ginevrini d'Italianistica*, II, *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XIII-XX). Dieci progetti di dottorato di ricerca all'Universit  di Ginevra*, Massimo Danzi (ed.), Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia Editore, 2014, pp. 89-122;
- COPELLO, Veronica, «La signora marchesa a casa»: tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna con una tavola cronologica», *Testo*, LXXIII (2017), pp. 9-45;
- COPELLO, Veronica, «Vittoria Colonna a Carlo V: 6 dicembre 1538», *Studi italiani*, XXIX (2017), pp. 87-116;
- COPELLO, Veronica, «Costanza d'Avalos (1460-1541): "letras" e "valor guerrero" alla corte di Ischia», en Giovanna Murano (ed.), «*Questa penna, questa man, questo inchiostro*». Centri di scrittura e scritture femminili nel Medioevo e nella prima Et  Moderna, *Mélanges de l' cole Française de Rome*, CXXXI, 2 (2019), pp. 343-360;
- CUNDARI, Cesare (ed.), *Il complesso di Monteoliveto a Napoli: analisi, rilievi, documenti*, Roma, Gangemi, 1999;
- DELLA ROCCA, Alfonso, *L'umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Napoli, Liguori, 1988;
- DI MAJO, Ippolita, «Vittoria Colonna, il castello di Ischia e la cultura delle corti», en *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Florencia, Mandragora, 2005, pp. 19-32;
- DONATI, Andrea, *Vittoria Colonna e l'eredit  degli spirituali*, Roma, etgraphiae, 2019;
- DOUSSINAGUE, José María, *El testamento político de Fernando el Católico*, CSIC, Madrid, 1950;
- EGIDIA LATERZA, Laura, «Culto mariano e percorsi di pellegrinaggio: la Madonna di Loreto in Puglia», *Ad Limina*, 4, 4 (2013), pp. 249-274;
- FEBVRE, Lucien, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, Editorial Akal, Madrid, 1993 (1  ed. en francés: 1942);
- FEBVRE, Lucien, *Amour sacr , amour profane. Autour de l'Heptam ron*, París, Gallimard, 1944;
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro, «El "otro príncipe": piedad y carisma de Fernando el Católico en su entorno cortesano», *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 26 (2017), pp. 15-70;
- FORNI, Giorgio, «Vittoria Colonna, la Canzone alla Vergine e la poesia spirituale», en *id.*, *Pluralit  del petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2011 (publicado antes en M. L. Doglio-C. Delcorno, eds., *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2005);
- FRATTINI, Adriano, «Documenti per la committenza nella chiesa di San Pietro in Gessate», *Arte Lombarda*, Nuova Serie, 65, 2 (1983), pp. 27-48;
- FRAZIER, Alison (ed.), *Thomism in the Renaissance. Fifty years after Kristeller. Divus Thomas*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2017;
- GALASSO, Giuseppe, «Ideologia e sociologia del patronato di San Tommaso

- d'Aquino (1605)», en *id.*, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Nápoles, Electa, 1998, pp. 144-164;
- GIOVIO, Paolo, *La vita di Ferrando Davalo Marchese di Pescara scritta da mons. Paolo Giovio vescovo di Nocera et tradotta per M. Ludovico Domenichi*, Florencia, Giovanni de Rossi, 1561;
- GÓMEZ-MONTERO, Javier, y Bernhard König (eds.), *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, Salamanca, SEMYR, 2004;
- GOUWENS, Kenneth, «Female Virtue and the Embodiment of Beauty: Vittoria Colonna in Paolo Giovio's Notable Men and Women», *Renaissance Quarterly*, 68, 1 (2015), pp. 33-97;
- GRIMALDI, Floriano, *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, supplemento n. 2 al *Bollettino Storico della Città di Foligno*, Loreto, 2001;
- GUICCIARDINI, Francesco, *Storia d'Italia*, ed. Silvana Seidel Menchi, Turín, Einaudi, 1971;
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «Nobiltà e potere vicereale a Napoli nella prima metà del '500», en *Nel sistema imperiale. L'Italia spagnola*, Aurelio Musi (dir.), Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1994, pp. 147-163;
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «La cultura nobiliaria en el virreinato de Nápoles durante el siglo XVI», *Historia Social*, 28 (1997), pp. 95-112;
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «El reino de Nápoles y el dominio de Italia en el Imperio de Carlos V (1522-1532)», en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dir. Bernardo García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000, pp. 111-153;
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «Una visita a Castel Sant'Elmo: famiglie, città e fortezze a Napoli tra Carlo V e Filippo II», *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, VI, 6 (2000), pp. 39-89;
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «Nobleza y diplomacia en la Italia de Carlos V. El II duque de Sessa, embajador en Roma», en *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, Juan Luis Castellano y Francisco Sánchez Montes (coords.), Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, vol. III, pp. 205-297;
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «Españoles e italianos. Nación y lealtad en el reino de Nápoles durante las Guerras de Italia», en *La Monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Bernardo José García García (coords.), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 423-481;
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «El banquete de damas y caballeros: la corte galante de Carlos V en Nápoles», en Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *La égloga renacentista en el reino de Nápoles*, *Bulletin hispanique*, 119-2 (2017), pp. 427-458;
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «El Honor y la Gloria. Las noblezas de Carlos V», en *Carlos V, rey de España (1517-2017)*, ed. Carlos Alberto González Sánchez, Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 2017, pp. 93-163;

- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «El escudo de Palas: el marqués de Pescara y la fragua del poder en las Guerras de Italia», en *In onore di Pallade. La Propalladia* di Bartolomé Torres Naharro per Ferrante d'Avalos e Vittoria Colonna. *Celebrazioni del V centenario dell'editio princeps (Napoli, Joan Pasqueto de Sallo, 1517)*, Encarnación Sánchez García y Roberto Mondola (eds.), Nápoles, Tullio Pironti, 2019;
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Le Thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1967;
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi (ed.), *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana, Catalogo della mostra di Castel Sant'Elmo di Napoli*, Nápoles, Electa, 1994;
- LE ROUX, Nicolas, *Le crépuscule de la chevalerie. Noblesse et guerre au siècle de la Renaissance*, Champ Vallon, Ceyzérieu, 2015;
- MALLET, Michael, y Christine Shaw, *The Italian Wars 1494-1559: War, State and Society in Early Modern Europe*, Pearson, Londres, 2012;
- MORROS, Bienvenido, «La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso. Para una cronología de sus églogas y de otros poemas», *CRITICÓN*, 105 (2009), pp. 5-35;
- NALDI, Riccardo, «Nati da santi. Una nota su idea di nobiltà e arti figurative a Napoli nel primo Cinquecento», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 53 (1994), pp. 5-21;
- PELLEGRINI, Marco, *Le Guerre d'Italia. 1494-1559*, Bologna, Il Mulino, 2017;
- PINTACUDA, Paolo, *La Battaglia di Pavia nei «Pliegos» poetici e nei «Romanceros»*, Mauro Baroni ed., Luca, 1997;
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos», *e-Spania*, 17 (febrero 2014), pp. 10-11;
- PUDDU, Raffaele, *El soldado gentilhombre. Autorretrato de una sociedad guerrera: la España del siglo XVI*, Barcelona, 1984, pp. 45-71 (1ª ed. italiana, Bologna, 1982);
- QUONDAM, Amedeo, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nell'Italia del Cinquecento*, Colla Editore, Vicenza, 2007;
- RANIERI, Concetta, «Imprestiti platonici nella formazione religiosa di Vittoria Colonna», in *Presenza eterodosse nel Viterbese tra Quattro e Cinquecento, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo 2-3 dicembre 1996*, V. De Caprio-C. Ranieri (a cura di), Roma, Archivio Guido Izzi, 2000, pp. 193-212;
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, *Gattinara. Carlos V y el sueño del Imperio*, Madrid, Ed. Sílex, 2005;
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *Italia desde la batalla de Pavia hasta el Saco de Roma*, Madrid, Luis Navarro ed., 1885;
- ROZZONI, Alessandra, «I funerali di Gian Giacomo Trivulzio nelle testimonianze dell'epoca: "Exequie solenne e sontuosissime di lo illustre et invitto Signore Ioanni Giacomo da Triulci, capitano generale di l'arte militar" del Notturmo Napolitano», en *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione*

- agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi (eds.), Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-6;
- SÁENZ DE SANTA MARÍA VIERNA, Alberto, «El testamento del Rey Católico y la legítima aragonesa», *RDCA*, XXI-XXII (2015-2016), pp. 155-172;
- SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael, «El testamento castellano en el siglo XVI: institución jurídica al servicio de la muerte», en *El mundo de los difuntos: culto cofradías y tradiciones*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.), San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2014, pp. 941-966;
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, «La imagen del Gran Capitán en la primera mitad del Cinquecento: textos latinos, españoles e italianos», en *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de Isabel la Católica*, Javier Gómez Moreno y Folke Gernert (eds.), SEMYR, Salamanca, 2005, pp. 139-162;
- SANTORO, Mario, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Nápoles, Liguori, 1967;
- SAPEGNO, Maria Serena (ed.), *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, Roma, Viella, 2016;
- SERIO, Alessandro, *Una gloriosa sconfitta. I Colonna tra papato e impero nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2008;
- SPAGNOLETTI, Angelantonio, «I baroni napoletani tra XV e XVI secolo: da “reguli” a vassalli», en *El reino de Nápoles y la Monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*, Giuseppe Galasso y Carlos José Hernando Sánchez (eds.), Academia de España en Roma y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pp. 333-346;
- SPINOSA, Nicola, et al., *Gli arazzi della battaglia di Pavia*, Bompiani, Milán, 1999;
- TENENTI, Alberto, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turín, Einaudi, 1957;
- TORRAS TILLÓ, Santi, «Molts artistes catalans per als doblers del Marquès de Pescara (1523)», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXI (2010), pp. 103-136;
- TORRE ÁVALOS, Gáldrick de la, «al servitio de la felice memoria del Marchese del Vasto». Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia», *Studia Aurea*, 10 (2016), pp. 363-392;
- TOSCANO, Tobia R., *Vittoria Colonna. Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara, edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Milán, Mondadori, 1998;
- TOSCANO, Tobia R., «Appunti sulla tradizione delle Rime amorose di Vittoria Colonna», en *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Nápoles, Loffredo, 2000, pp. 25-84;
- TOSCANO, Tobia R., «Due “allievi” di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos», en *id.*, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Nápoles, Loffredo, 2000, pp. 85-121;

- TOSCANO, Tobia R., «Schede sul noviziato poetico di Vittoria Colonna», en *id.*, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Nápoles, Loffredo, 2000, pp. 13-24;
- VV.AA., *La battaglia di Pavia del 24 febbraio 1525 nella storia, nella letteratura e nell'arte. Università e cultura*, Pavia, Banca del Monte di Lombardia (1990);
- VECCE, Carlo, «Paolo Giovio e Vittoria Colonna», *Periodico della Società Storica Comense*, LIV (1990), pp. 67-93;
- VISCEGLIA, Maria Antonietta, *Il bisogno di eternità: i comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Nápoles, 1988;
- VITALE, Giuliana, «Servi e vassalli nei testamenti della nobiltà», en *id.*, *Modelli culturali nobiliari nella Napoli aragonese*, Salerno, Carlone ed., 2002, pp. 209-245;
- YEGUAS I GASSÓ, Joan, *La glòria del marbre a Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012;
- YEGUAS I GASSÓ, Joan «Encàrrecs artístics (1505-1517) derivats del testament de Galceran de Requesens», Barcelona, Montserrat i Palamós, Estudis del Baix Empordà, 2015, pp. 225-255;
- YEGUAS I GASSÓ, Joan, «Ramon de Cardona-Anglesola: el seu testament (1522) i els seus retrats. Una nota sobre Joan Llopis al santuari del Tallat», *Quaderns de "El Pregoner d'Urgell"*, 31 (2018), pp. 79-98;
- ZANCARINI, Jean-Claude, y Jean-Louis Fournel, *Les guerres d'Italie. Des batailles pour l'Europe (1494-1559)*, Gallimard, París, 2003.

En torno a la *Lepidina* de Pontano: traducción y comentario de la *Pompa primera*

Jesús Ponce Cárdenas*

Universidad Complutense de Madrid
jmponce@ucm.es

Resumen

El presente trabajo ofrece una traducción al castellano de la *Pompa I* de la “*Lepidina*” de Giovanni Pontano, con un comentario filológico del texto. Se presta especial atención al modelo de Catulo y a la hibridación de géneros poéticos reconocibles en el ejercicio imitativo.

Palabras clave

Giovanni Pontano; *Lepidina*; Catulo.

Abstract

This paper offers a translation into Spanish of ‘*Pompa I*’, the first section of the poem ‘*Lepidina*’, written by Giovanni Pontano. The study includes a philological commentary, in which special attention is given to the Catullian model and the hybridism of poetic genres.

Keywords

Giovanni Pontano; *Lepidina*; Catullus.

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto «Hibridismo y elogio en la España áurea», PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Agradezco a M. Blanco, P. Conde, J. A. González Iglesias y T. R. Toscano la lectura del original de este artículo, así como las anotaciones que me han brindado para mejorarlo.

Pese a representar una de las cimas de la lírica renacentista europea, la obra de Pontano no goza hoy de excesiva prédica en España. Se antoja aún más sorprendente que los textos pontanianos apenas resulten conocidos por un selecto grupo de especialistas en el campo de la literatura áurea. Sin embargo, desde hace décadas, vienen llamando la atención sobre la importancia del humanista napolitano y el considerable influjo que este ejerció entre los autores del Siglo de Oro estudiosos de la talla de M. J. Vega (1992), J. F. Alcina (1993), M. Blanco (2011), M. D'Agostino (2017) o R. Béhar (2018).

El primer *cortejo* nupcial: texto y traducción¹

POMPA PRIMA

Mares ac feminae e rure proficiscentes alternis concinunt

FEMINAE

*Sperne tuas salices et myrto tempora cinge,
desere saepta, puer, namque urbs tua gaudia seruat.*

MARES

*Pone tuos fastus faciles atque indue mores,
Parthenope, et quid amor, quid sint conubia cura.*

FEMINAE

Disce, puer, thalamo lusus et coniuge dignos; 5
lusus amat thalamos et amant sua ludicra lectum.

MARES

*Parce, puella, uiro nimium pugnare uolenti;
lis thalamis aliena et habent sua foedera lecti.*

FEMINAE

Est nigris noua nupta oculis, est nigra capillis,
spirat Acidalios et toto corpore flores. 10

1. La traducción ha sido objeto de una profunda revisión por parte del poeta y catedrático de Filología Latina de la Universidad de Salamanca, Juan Antonio González Iglesias; el especialista en latín humanístico Pedro Conde Parrado, de la Universidad de Valladolid y por la catedrática

El propósito de este trabajo es difundir el conocimiento de la poesía de Pontano, poniendo a disposición de los lectores la traducción y el comentario de la primera de las siete *Pompae* o ‘cortejos’ que componen una de sus poesías más perfectas: la *Lepidina*. Identificada como «la dernière des églogues écrites par Pontano et sans nul doute la plus achevée» (Casanova-Robin, 2006: 23), se estima que el poeta debió de trabajar en su composición durante los últimos años de su vida y la tendría lista para la difusión manuscrita hacia 1496. El texto vio la luz en la edición póstuma de las *Eclogae*, que salió de las prensas aldinas en 1505.

CORTEJO PRIMERO

Hombres y mujeres llegan del campo y cantan en coros alternos

MUJERES

Deja tus sauces, muchacho, y ciñe con mirto tus sienes,
marcha de esos cercados, que la urbe te tiene preparados placeres.

HOMBRES

Depón tu altivez y haz gala de más gentileza,
Parténope, preocúpate del amor y las nupcias.

MUJERES

Aprende, muchacho, los juegos para el tálamo y la novia;
el juego ama los tálamos y el lecho ama sus propias diversiones.

HOMBRES

Disculpa, muchacha, al varón que en exceso busca pelea;
la discusión no se aviene con el tálamo y tienen los lechos sus propios fueros.

MUJERES

Negros tiene los ojos la recién casada, negra es su cabellera,
y todo su cuerpo huele a flores acidalias.

Mercedes Blanco, de Sorbonne Université, que han tenido a bien brindarme un sinfín de correcciones y sugerencias. Quisiera agradecerles ahora su inmensa generosidad intelectual y su atención de amigos y maestros.

MARES

*Et roseo iuuenis ore est roseisque labellis,
stillat Acidalium roseo et de pectore rorem.*

FEMINAE

*Intactum florem maturaque poma legenti
seruat in occultis uirgo iam nubilis hortis.*

MARES

Poma manu matura leget floremque recentem 15
rore nouo iuuenis, tenera mulcebit et aura.

FEMINAE

*Riuulus e tenui manat tofo, exit in amnem
paulatim et ripis crescens decurrit apertis.*

MARES

*Ex oculi leuiore ictu fons stillat amoris,
paulatimque amnes lacrimarum et flumina uoluit.* 20

FEMINAE

*Fomite de paruo tenuis primum exsilit ignis,
mox auctus uersat latis incendia siluis.*

MARES

*Ignescit tenui afflatu fax lenis amorum,
hinc incensa furit uenis et pectora torret.*

La primera *Pompa* de la *Lepidina* se articula como el canto alterno de dos coros enfrentados –uno de hombres y otro de mujeres– que avanzan a través de la campiña y exhortan a los recién casados a prepararse para el placentero encuentro en el tálamo y dar así inicio a una nueva vida juntos (Pontano, 1964: 320-323; Pontano, 2011: 14-17). A lo largo de doce agrupaciones de dos versos, la composición se teje en parte a la manera de una cadena de alocuciones directas, en las que el coro femenino apela al novio y el coro masculino habla con la novia, conformando un canto amebico. Cada motivo desarrollado en el discurso femenino se refleja con sutiles cambios en la alocución coral masculina. Por ese motivo, atendiendo a dicho engarce conceptual, la crítica ha agrupado el conjunto en seis binomios contrastivos que discurrirían acerca de los siguientes temas: 1-Exhortación a cambiar de modo de vida (vv. 1-4), 2- exaltación de los goces del tálamo (vv. 5-8), 3- alabanza de la belleza de los contrayentes (vv. 9-12), 4- identificación

HOMBRES

Y rosado es el semblante del joven y rosados sus labios
y su torso rosado destila acidalio rocío.

MUJERES

Flor intacta y manzanas maduras para el que ha de cogerlas
la doncella reserva, ya núbil, en secretos jardines.

HOMBRES

Con su mano las frutas maduras cogerá y la lozana flor
con el rocío matutino el joven, bajo un aura süave la acariciará.

MUJERES

De fina toba mana el arroyuelo y en río poco a poco se convierte
y, acrecentado su caudal, entre amplias riberas va fluyendo.

HOMBRES

Del más leve impacto de una mirada brota la fuente del amor
y poco a poco caudales vierte y ríos de lágrimas.

MUJERES

Con un poco de leña, al inicio, prende un tenue fuego,
en seguida crece y el incendio se propaga por vastas selvas.

HOMBRES

Se enciende con tenue sopro la süave antorcha de los amores,
una vez encendida, se difunde por las venas y abraza los corazones.

de los frutos del amor a través de una codificación metafórica (vv. 13-16), 5- comparación del amor con elementos acuáticos (vv. 17-20), 6- comparación del amor con elementos ígneos (vv. 21-24)². Ahora bien, si se consideran conjuntamente los modos de enunciación y la articulación de conceptos nucleares, se puede identificar una armoniosa estructura ternaria compuesta por bloques de ocho versos:

1. La primera parte del poema se articula como una doble apelación directa a los contrayentes (vv. 1-8), dispuesta en cada uno de los cuatro dísticos bajo la insignia de un *crescendo* sensual³. Esta primera sección se caracteriza por el

2. Recojo aquí la estructura en seis grupos cuaternarios establecida por Vera Tufano (2010: 61).
3. Entiéndase que, a lo largo del presente estudio, la designación de las agrupaciones de dos hexámetros como “dísticos” nada tiene que ver –claro está– con el metro característico de la elegía latina.

uso continuo del apóstrofe a los recién casados («*puer*», «*Parthenope*», «*puer*», «*puella*») y el empleo de formas de imperativo («*sperne*», «*cinge*», «*desere*», «*pone*», «*cura*», «*disce*», «*parce*»). El primer coro femenino invita a Sebeto —el dios fluvial del entorno de Nápoles y feliz esposo de la bella Parténope— a que abandone los espacios rústicos conocidos (saucedales y cercados) para acudir a la ciudad con las sienas coronadas de mirto. El final de este primer dístico recalca los placeres inminentes: «*tua gaudia seruat*». El primer coro masculino exhorta a la novia para que se muestre afable y cordial, impulsada por el pensamiento de cuál es la esencia del amor y las nupcias o, si ello se contempla como una hendíadís, cuál es el motor de la ‘amorosa boda’. También aquí hay un énfasis sutil en lo lascivo, ya que los esponsales se cumplen de manera definitiva con la unión física de los contrayentes en el lecho: «*quid sit amor, quid sint conubia cura*». El segundo coro femenino insta a Sebeto para que aprenda a realizar juegos amorosos en el lecho que estén a la altura de la bella esposa («*thalamo lusus et coniuge dignos*») y recalca la idea de la voluptuosidad de tan placentero encuentro en la cama («*Lusus amat thalamos et amant sua ludicra lectum*»). El segundo coro masculino aconseja a Parténope para que esta no rechace los avances de su marido en el tálamo, ni trate de defender su virginidad con uñas y dientes. Como se ha visto, el cierre de los cuatro dísticos que conforman la primera sección del poema insiste una y otra vez en la idea de lo placentero y voluptuoso («*gaudia*», «*ludicra*») y en el teatro de operaciones en el que se cumple de manera decisiva la unión matrimonial («*lectum*», «*lecti*»).

2. La sección central de la *Pompa primera* (vv. 1-8) se reserva para la prosopografía de los recién casados y para la evocación del momento capital de todas las bodas: la desfloración de la novia. En el segundo bloque se produce un leve cambio (mas nada baladí) con respecto a la focalización de la sección precedente. Si anteriormente la alocución de las mujeres se dirigía a Sebeto y la de los hombres a Parténope, en este apartado el coro femenino hablará de la novia y el coro masculino del novio. En efecto, en el tercer coro de las mujeres se ensalzan los ojos negros y la negra cabellera de la recién casada, así como el aroma de flores de Venus que exhala todo su cuerpo. Por su parte, los varones elogian en el correspondiente coro tercero el rosado semblante y los labios rosados del novio, así como su torso, del que mana igualmente amoroso perfume. Tras haber cantado algunos rasgos que conforman el incomparable atractivo de ambos (ojos, cabello, tez, labios, cuerpo, torso), se plantea la gradación ascendente en la sensualidad. Así las mujeres exaltan bajo una doble metáfora —floral y frutal— las delicias que Parténope reserva para su esposo: una flor intacta y manzanas maduras, guardadas en un jardín oculto. El cuarto coro masculino, mediante las mismas imágenes cristalizadas, alude al instante más deseado, cuando el numen tomará en su mano los senos de la amada («*leget*») y la poseerá con pasión y delicadeza a un tiempo («*mulcebit*»).

3. El apartado final podría verse bajo doble especie (vv. 17-24). De un lado, plantea un ineludible descenso anticlimático, sobre todo si se compara con la

encendida voluptuosidad de las dos secciones anteriores. Del otro, se erige en una reflexión de valor universal sobre la naturaleza del amor y el poder arrebatador que caracteriza esa vivencia humana. El quinto coro femenino desarrolla la imagen del pequeño arroyo que crece hasta convertirse en majestuoso río. La imagen fluvial se refleja en el correspondiente coro de los varones, que la lleva al terreno de lo humano hablando de la «*fons amoris*» y de los «*amnes lacrimarum*». En este punto específico cabría matizar que, en el contexto voluptuoso de las bodas, quizá el sintagma «ríos de lágrimas» no deba vincularse a la consabida «*uoluptas dolendi*», sino acaso a placenteras lágrimas vertidas en el culmen del placer. En el sexto coro de las mujeres se desarrolla una imagen ígnea: cómo un pequeño incendio puede crecer hasta abrasar bosques inmensos. Haciéndose eco de la misma, el coro masculino reconduce la metáfora y la lleva nuevamente al plano amoroso: «*fax amorum*», «*incensa uenis*», «*pectora torret*». Quizá la ‘antorcha de los amores’ pueda además conectarse con el consabido acompañamiento de teas nupciales en las antiguas celebraciones romanas.

Desde el punto de vista de la tradición genérica en la que se inscribe la *Pompa primera*, la entera arquitectura textual se articula en torno a la imitación del *carmen* LXII de Catulo. En una edición reciente, la *inuentio* y la focalización del texto neotérico se acotaba en los siguientes términos (Fernández Corte-González Iglesias, 2014: 618):

¿De qué trata exactamente este poema? Del matrimonio. ¿Cómo se enfoca la cuestión? No se hace desde un punto de vista único, sino desde dos puntos de vista, el de ambos contrayentes, y no se hace en forma cooperativa, sino de disputa, haciendo mención de sus ventajas y sus inconvenientes. ¿Cuál es el fundamento de la disputa? La resistencia de la doncella a prescindir de sus lazos de soltera con sus compañeras y con su madre, que se concreta, más adelante, en su elogio y defensa de la virginidad como propiedad característica que simboliza su condición de soltera. El punto de vista de los jóvenes, por el contrario, aúna sensualidad e institucionalidad. Los jóvenes no conceden importancia a la virginidad en sí, ni sienten aprecio alguno por ella, pero, sobre todo, se aferran a una posición que los alía con los padres y los cumplimientos de los pactos sociales. Esta mayor amplitud de sus enfoques los coloca como defensores de la institución, hacia la que no manifiestan reticencia ni resistencia alguna, por lo cual se supone que son los máximos partícipes de sus ventajas. Este punto de vista es el que termina por imponerse⁴.

4. «El poema 62 se halla estrechamente vinculado al 61, aun cuando entre ellos las diferencias son notables. El estribillo que en él se emplea parece querer definir el poema como un himeneo, como el de Plauto, Cas. 80891. Pero no se trata propiamente de un himeneo ni de un epitalamio, sino de un canto de boda antifonal (amoibaion) en el que se responden mutuamente dos coros, de muchachas (virgines) y muchachos (iuvenes) a la llegada de la novia al domicilio del novio. Se reconocen en él tres grandes secciones: una introductoria (1-19), la central,

La caracterización del dechado de Catulo se antoja necesaria para entender cuáles son las modificaciones que Pontano introduce en el modelo, pues resultan estas tan variadas como significativas. Ante todo, un rasgo plantea un contraste evidente entre el hipotexto clásico y su imitador humanístico: la extensión. El texto pontaniano resulta aproximadamente cuatro veces más breve que el dechado de Catulo: mientras que el *carmen* LXII se dilata a lo largo de ochenta versos, la *Pompa* primera apenas comprende veinticuatro. El mero enfoque cuantitativo sirve para poner de relieve cómo la práctica de la imitación se sustenta, en este caso, en un procedimiento de minutio. Dicho de otra forma, el primer cortejo de la *Lepidina* podría verse como una miniaturización del antiguo certamen coral tejido por el cantor de *Lesbia*. Pontano decanta la materia clásica, la purifica y la filtra hasta obtener la quintaesencia⁵.

Un segundo aspecto que conviene tener en cuenta es el de la focalización de la disputa en el canto *amebeo*. La confrontación de los valores del coro masculino y los del coro femenino resulta muy marcada en *Catulo* y, hasta cierto punto, parece inconciliable. El aparente choque se mitiga grandemente en la exaltación coral a dos bandas que propone Pontano. Los dos grupos parecen coincidir en idénticos valores: el matrimonio es un bien y la unión amorosa resulta igualmente placentera para ambos cónyuges.

Por último, otro elemento central en el ejercicio de imitación y emulación llevado a cabo por el humanista partenopeo es la *contaminatio*. En efecto, a lo largo del primer cortejo se disemina un notable conjunto de reminiscencias y *iuncturae* provenientes de otros dechados antiguos (*Catulo*, *Virgilio*, *Tibulo*, *Ovidio*...). Tal procedimiento permite identificar hoy la *Pompa* I como un refinado ejemplo de *imitatio multiplex* o ‘imitación ecléctica’. A través de dicho proceso de hibridación, examinaremos seguidamente cómo en el marco general del *epitalamio* se insertan elementos bucólicos, elegíacos y de otra procedencia.

constituída por el canto antifonal (*carmen amoebaeum*: 20-58), y un epílogo (alocución final a la novia: 59-66). En las tres las intervenciones de los dos coros van cerradas/separadas por un refrán que reproduce en forma de hexámetro dactílico una fórmula invocatoria muy parecida a las que acabamos de ver en los estribillos I y IV del canto 61; como aquellas, es autónoma, exógena, no ligada al texto del canto ni surgida de él; preexistente o, al menos, configurada a partir de materiales preexistentes: ‘*Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!*’» (Luque, 2016: 68-69).

5. La sofisticada labor fusión de modelos que se reconoce con facilidad en la lírica pontaniana se proyectará luego modélicamente sobre los poetas napolitanos más jóvenes. En torno a los círculos poéticos partenopeos y sus diversos intereses, resultan de obligada consulta las magistrales aportaciones de Tobia R. Toscano 2000, 2004, 2018.

Ars musiuaria: glosas en torno a la imitación compuesta

En el proceso de identificación de modelos dentro del ámbito de la lírica neolatina, uno de los problemas a los que debe hacer frente la investigación es cribar aquellos pasajes que entrañan un «calco buscado conscientemente por el poeta» de esos otros fragmentos que plantean una simple «coincidencia lingüística», acaso fortuita. Para establecer tan crucial distinción se ha propuesto un conjunto de «cinco reglas de reconocimiento de fuentes» (Galán Sánchez, 2007: 161):

- 1) que los dos términos implicados posean significado léxico pleno;
- 2) que estén relacionados sintácticamente entre sí, formando sintagma;
- 3) que la expresión sea de uso poco frecuente, a ser posible un calco singular;
- 4) que la expresión sea empleada por poetas;
- 5) que la expresión comporte algún signo de 'extrañamiento', ya sea de tipo literario, lingüístico, de *realia*, etc.

Al lado de esos parámetros orientativos, otra importante serie de indicios puede reforzar de manera subsidiaria la correcta identificación de un hipotexto clásico por parte de los creadores renacentistas (Galán Sánchez, 2007: 161):

- a) que se trate de un 'calco total';
- b) la ubicación de los sintagmas en la misma *metrica sedes*;
- c) la aparición de la expresión en idéntico contexto;
- d) la presencia del calco en un poeta canónico (Virgilio, Ovidio, Marcial, Horacio o Catulo);
- e) la presencia del calco en un autor imitado con frecuencia por el poeta renacentista.

Atendiendo a tales orientaciones, a lo largo de catorce glosas se intentará identificar el sustrato poético de las principales *iuncturae*, iluminando así alguno de los procedimientos del *ars allusiva* que opera en el texto.

1. *Sperne tuas salices* (v. 1): el primer mandato que el coro femenino dirige a Sebeto sirve para conminar al numen a abandonar sus sauces. Con toda justicia, la crítica ha indicado que este árbol identifica simbólicamente el espacio campestre de la égloga, pues aparece una y otra vez en las *Bucólicas* de Virgilio. Así lo atestigua la primera égloga en dos pasajes distintos: vv. 53-55, «*Hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe leui somnum suadebit inire susurro*» ('Como siempre, desde el vecino lindero, el cercado en el que las abejas hibleas liban la flor del sauce te invitará al sueño muchas veces con suave susurro'), y vv. 77-78, «*Carmina nulla canam, non me pascente, capellae, / florentem cytisum et salices carpetis amaras*» ('No cantaré ninguna canción, cuando os apaciente, cabrillas mías, no tendréis como pasto el cantueso en flor y los amargos sauces'). La

misma especie arbórea vuelve a aparecer en la *Bucólica III*, 64-65: «*Malo me Galatea petit, lasciua puella, / et fugit ad salices et se cupit ante uideri*» ('Con una manzana Galatea me incita, muchacha sensual, y huye hacia los sauces y desea que antes yo la vea') y de nuevo en los versos 82-83, «*Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis, / lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas*» ('Dulce es el agua para los sembrados, el madroño para los cabritillos destetados, el flexible sauce para la oveja recién parida y solo Amintas para mí'). En un símil aplicado al certamen aparece en la *Bucólica V*, 16-18: «*Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae, / puniceis humilis quantum saliunca rosetis, / iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas*» ('Cuanto el flexible sauce cede ante la pálida oliva, cuanto el humilde espliego al rosal purpúreo, a nuestro juicio tanto cede ante ti Amintas'). En el poema que cierra la colección se localiza la última referencia al sauce, X, 40: «*mecum inter salices lenta sub uite iaceret [Amyntas]*» ('entre los sauces se recostaría conmigo Amintas, bajo la vid flexible')⁶. A tenor de los citados testimonios no cabe duda sobre la identificación de «le saule» como «l'arbre emblématique de la poésie bucolique». De hecho, se ha sostenido que el gesto de «abandonner les saules exprime symboliquement le départ de cet univers littéraire avant l'entrée dans un autre genre, l'épithalame» (2011: 172). Ahora bien, cabría considerar asimismo que, tras un examen atento de los presumibles hipotextos virgilianos, algunas inflexiones asumidas por el *salix* en los mismos podría dotar de un matiz secundario, nada trivial, a la frase pontaniana. En dos églogas del mantuano (la tercera y la décima) los sauces parecen identificar alusivamente el espacio propicio para los encuentros amorosos furtivos: la sensual Galatea huye hacia el saucedal, dejándose ver por su pretendiente, pues anhela ser seguida (y alcanzada allí); el moreno Amintas se recuesta entre los sauces, bajo la apetecible sombra de las vides, al lado del pastor que le corteja. Atendiendo a dicha clave, quizá no sea errado atribuir un sentido profundo y algo más recóndito al imperativo que abre la *Pompa I*. Si en el primer coro de las mujeres se exhorta al dios fluvial Sebeto a dejar atrás los sauces, el sentido latente de ese apremiante mandato podría ser el de abandonar los espacios campestres del amor sensual y furtivo, para encaminarse hacia la ciudad y dar inicio a una nueva vida, tal como instituyen las leyes del matrimonio y la fidelidad debida al nuevo estado. Este tipo de consejo podría, además, ponerse en paralelo con muestras similares de ámbito epitalámico, que insisten en la idea de que los goces aceptables en un joven soltero eran lícitos como escaramuzas amorosas antes del matrimonio, pero después de tomar estado, resultan inadmisibles. Tal idea se encuentra, señaladamente, en el propio *carmen LXI* de Catulo (vv. 139-141): «*Scimus haec tibi quae licent / sola cognita, sed marito / ista non eadem licent*» ('Sabemos que has conocido / solo los placeres lícitos, / pero esos mismos no están / permitidos a un marido').

6. También Calpurnio Sículo recordaba la misma especie arbórea en la Égloga *III*, v. 14: «*Has pete nunc salices et laevas flecte sub ulmos*» ('Ve ahora hacia los sauces y tuerce por la parte de los olmos de la izquierda'), y v. 19: «*Tityre, quas dixit, salices pete solus et illinc [...]*» ('Títiro, ve tú solo a los sauces que ha dicho y allí [...]').

2. *Myrto tempora cinge*: la segunda orden del coro femenino podría verse como una delicada muestra de *contaminatio*, pues se diría que en ella convergen un fragmento epitalámico catuliano y un pasaje geórgico de Virgilio. La reminiscencia nupcial de Catulo remitiría al *carmen* LXI, 6-7: «*Cinge tempora floribus / suaue olentis amaraci*» ('Ciñe tus sienes con flores de fragante mejorana'). Al comienzo del himno clético dirigido al dios de los matrimonios, la voz lírica del maestro de ceremonias solicita al numen que acuda, propicio, con la cabeza coronada con una guirnalda aromática. Por su parte, la tesela virgiliana se inscribe en el ámbito de la epopeya didáctica, ya que se localiza en el libro primero de las *Geórgicas* (vv. 26-28): «*et te maximus orbis / auctorem frugum tempestatumque potentem / accipiat, cingens materna tempora myrto*» ('de suerte que así el orbe entero te tenga por omnipotente señor de los frutos y sus sazones, con mirto materno ornando tu sien'⁷ / '[y a ti, César,] te reciba entonces la tierra toda como autor de los frutos y moderador del tiempo, ceñidas tus sienes del materno mirto'). La entrada en escena del mirto remite sin ambages a la esfera propia de la diosa de los amores, según atestigua Virgilio en un singular listado de preferencias arbóreas incluido en la *Bucólica* VII, 61-62: «*Populus Alcidae gratissima, uitis Iaccho / formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebos*» ('El álamo es el más grato a Alcides, la vid a Yaco, el mirto a la hermosa Venus, los laureles a Febo'). Desde el terreno epitalámico, por otra parte, en un símil aplicado a la novia –Junia Aurunculeya–, Catulo parece recalcar la conexión de la figura femenina con el arbusto favorito de la *bona Venus*, tal como puede leerse en el *carmen* LXI, 21-25: «*floridis uelut enitens / myrtus Asia ramulis / quos Hamadryades deae / ludicrum sibi roscido / nutriunt humore*» ('igual que un mirto de Asia / espléndido por sus ramas / floridas, que de las diosas / Hamadriadas recibe / el placentero alimento / de su aliento de rocío')⁸.

7. Reproduzco la traducción de Conde Parrado, 2009: 22.

8. Para comprender cuáles son los matices de sentido que una construcción del tenor de * *myrto tempora cingere* * podía asumir en el campo de la poesía neolatina, sería interesante hacer un rastreo exhaustivo de la misma, atendiendo al género del poema en el que se usa y a los elementos contextuales. Tal cometido excede con mucho el alcance de este trabajo y, por motivos de espacio, nos limitaremos ahora a aducir dos muestras relevantes: una de ámbito nupcial, otra de ascendencia partenopea. En la *Silva* IV, 3 de Baptista Mantuano, que lleva por rúbrica *Epithalamium in nuptiis Ptolemaei fratris et Dorotheae Valentis* (Mantuano, 1513: fol. 191 r.), se localiza una mención de la corona nupcial hecha con mirto (vv. 27-29): «*Exultemus. Adest longum expectata uoluptas / et uotis optata dies. Hyminae coronis cinge caput: vireant redolenti tempora myrto*» ('Regocijémonos. Ya está aquí el goce esperado desde hace tanto y el día anhelado por los votos. Ciñete la cabeza con la corona de Himeneo: que las sienes reverdezcan con el oloroso mirto'). Del canto nupcial urdido por el gran vate del Humanismo cristiano, hemos de pasar ahora a la obra de una figura meridional apenas conocida, el napolitano Antonio Alessio. Probablemente a zaga del magisterio de la *Lepidina*, este oscuro ingenio engastó una tesela pontaniana en el marco sacro de sus *Hymnorum Libri Quatuor*. En efecto, entre los versos consagrados *In diuum Thomam Aquinatam*, al inicio de la composición, la voz lírica se dirige a la pareja que forman Parténope y Sebeto (no en vano los protagonistas nupciales de la *Lepidina*). Al bosquejar ambas figuras –en tanto presencias divinizadas o *fictio personae*– Antonio Alessio describe cómo la primera ciñe sus sienes con mirto,

3. *Desere saepta* (v. 2): el tercer mandato que las mujeres dirigen a Sebeto sirve para conminar nuevamente al dios-río a que abandone el mundo rústico y el entorno natural, pues le aguardan los placeres lícitos del matrimonio en la ciudad cercana. Se pondera así una polaridad opuesta a la que suele establecerse en el marco de la égloga: + *urbs* / - *rus*. Como reverso de la misma, puede recordarse que la contraposición entre lo campestre y lo urbano se percibe señaladamente en la composición que abría la *raccolta* virgiliana. En efecto, en el marco de la *Bucólica I* (31-35), el mantuano daba una visión contrapuesta del mundo rural y la esfera ciudadana: «*Quamuis multa meis exiret uictima saeptis, / pinguis et ingratae premeretur caseus urbi, / non umquam grauis aere domum mihi dextra redibat*» ('A pesar de que de mis cercados salieran abundantes víctimas y que se prensaran grasos quesos para la ciudad ingrata, mi mano jamás volvía a casa cargada de dinero'). Frente a ese matiz negativo que lo urbano asume en el modelo de Virgilio, el entorno de la ciudad se exalta como espacio positivo en este primer cortejo: «*Urbs tua gaudia seruat*» (v. 4). El refinamiento urbano y la sensualidad lícita coonestada por la *bona Venus* gracias a los esponsales se asocian así en el arranque de la primera procesión nupcial. Algunos años más tarde, el malogrado Johannes Secundus emplearía asimismo una cláusula muy similar a la pontaniana («*tibi [...] gaudia seruat*») para referirse a las delicias sensuales que un matrimonio feliz iba a ofrecer a un amigo suyo: «*At tibi tranquillos annos fortuna parauit / et dotata domi gaudia seruat Hymen*» ('Mas a ti la fortuna te deparó años tranquilos / e Himeneo te aporta como dote los placeres del hogar')⁹.

4. *Et quid amor, quid sint conubia cura* (v. 4). La primera admonición que el coro masculino dirige a la virginal Parténope le invita a renunciar a su carácter altivo y a mostrarse más afable, haciendo gala de una sugestiva gentileza («*Pone tuos fastus faciles atque indue mores*»). Seguidamente, los hombres exhortan a la hermosa doncella a que centre sus pensamientos en el amor y en la boda, pues eso es lo más apropiado. El contraste entre aquello que no resulta conveniente (la altivez y la severidad, descartadas en el verso tercero) y lo que sí lo es ante las inminentes nupcias (pensar en el amor y en los desposorios) podría acaso verse como un guiño –por recóndito y alusivo que se quiera– a una de las historias más conocidas de Venus. En el relato homérico de la *Iliada* (V, vv. 426-430), después de haber sufrido una herida leve tras haberse inmiscuido en el campo de batalla, Zeus le dirige la palabra a la diosa de los amores y, con una breve *sermocinatio*, la insta a mantenerse en la esfera de acción que le es propia. La versión en prosa latina que dio Lorenzo Valla del pasaje reza así: «*Ad hac uerba surridens Iuppiter, ac uocata Venere inquit: -'Non est, mea filia, muneris tui tractare res bellicas, sed uxurias*

en tanto que la deidad fluvial lo hace con juncos: «*At tu, quae sanctum instituis florentibus annis, / Parthenope, myrto tempora cinge leui [...]. / Iam nunc Sebethus vitreis caput efferat undis, / frondeque arundinea cornua cincta gerat*» (Alessio, 1565: fol. 26 v.).

9. Secundus, 1826: 90.

amatoriasque. Ideoque tu cole amores, amplexus, oscula. Pugnas uero bellicas fortis Mars ac strenua Minerua meditabunt» (Homero, 1502: fol. 21 v.). Los asuntos de la guerra no son apropiados para Venus, ya que a ella le competen materias como las nupcias y las relaciones amorosas: las pasiones, los amplexos, los besos. Según pautaba otro ensayo temprano de adaptación del texto homérico a los hexámetros latinos, el pasaje reza así en la versión de Andrea Divo Justinopolitano: «*Sic dixit. Subrisit autem pater uirorumque deorumque / et uocans, allocutus est auream Venerem: / - Non tibi, filia mea, concessa sunt bellicosa opera: / sed tu mitia exerce opera nuptiarum. / Haec autem Marti ueloci et Minervae omnia curae erunt*» (Homero, 1538: fol. 55 r.). El cometido apropiado para Venus no es otro que las «*mitia opera nuptiarum*» o las ‘dulces acciones de las bodas’. A lo largo del Quinientos podrían espigarse otros ejemplos del *ars vertendi* aplicados a este fragmento específico de la *Iliada*, cual puede leerse en una edición de Luciano de Samósata: (*Iliada* V, 429): «*Tute Venus iucunda magis connubia cura*» (Luciano, 1546: fol. 183 v.). Si se examina además alguna otra versión tardía del pasaje homérico, como la de Natale Conti, pueden distinguirse otras opciones posibles en el *ars vertendi*: «*Tum Venerem alloquitur, tum soluit talibus ora: / filia, non ars est tibi bellica tradita, sed tu / uirgineas rixas, sed tu connubia cura. / Haec Mars, haec teneat communia munera Pallas*» (Conti, 1583: 382). Siguiendo el hilo cronológico, cabe aducir la versión setecentista de Raimondo Cunicchio, en la se pueden apreciar otras opciones estilísticas (vv. 511-515): «*Sic ait. At diuum risit pater atque hominum rex, / et Venerem vocat ad sese, dehinc talia fatur: / - Nihil tibi cum bello est, mea gnata, et fortibus armis. / Tu molles thalamos, laeta et connubia cura. / Arma ferus tractet Mars et Tritonia Pallas*»¹⁰ (Homero, 1776: 110). En suma, algunas versiones latinas de la *Iliada* permiten distinguir cómo la dualidad que marca el texto griego (donde la voz masculina de Zeus revela a Afrodita en un microdiscurso que lo suyo no son las gestas guerreras, sino el amor y las bodas) podría traducirse al latín mediante troquelaciones del tenor de «*cole amores*», «*iucunda magis connubia cura*», «*sed tu uirgineas rixas, sed tu connubia cura*» o «*molles thalamos, laeta et connubia cura*». A la luz de las mismas quizá sea lícito enlazar el doble giro pontaniano del verso cuarto con ese tipo de sugestión homérica: «*et quid sint amores, quid sint connubia cura*». Por otro lado, tan curiosa afinidad de la casadera Parténope con el paradigma mítico de Venus podría verse matizada con una suerte de *exemplum a contrario*, el de la ninfa Dafne, cuyo carácter huidizo y desdenoso la hizo tan reacia a perder la virginidad. Tal como refiere Ovidio en el libro primero de las *Metamorfosis* (478-480) a tan esquiva beldad: «*Multi illa petiere; illa, auersata petentes, / inpatiens expersque uiri nemora auia lustrat. / Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint connubia curat*» (‘Muchos la pretendieron; ella, rechazando a sus

10. ‘Así dijo. Sonrió el Padre de los Dioses y Rey de los Hombres e hizo llamar a Venus a su presencia; entonces pronunció estas palabras: -Nada te compete la guerra, hija mía, y las escaramuzas armadas. Tú has de ocuparte regocijada de los süaves tálamos y de las uniones amorosas. Que el fiero Marte se afane con las armas y Atenea Tritonia’.

pretendientes, sin marido e incapaz de soportarlo, recorre bosques no hollados y no se preocupa de Himeneo, ni de Amor, ni del matrimonio”). Sin atender a la posible vinculación homérica que acabamos de señalar, recientemente la crítica ha conectado la troquelación pontaniana con el dechado de Ovidio, ya que presenta una coincidencia parcial con el hexámetro I, 480 del sulmonense: «*et quid amor, quid sint connubia cura*» / «*Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat*» (Casanova-Robin, 2011: 173). Merced a una notoria inversión del mensaje, sustentada acaso por el hipotexto homérico señalado, la oración negativa de Ovidio (*nec curat*, ‘y no se preocupa’) se transforma en boca del coro masculino en una apremiante exhortación (*Cura*, ‘preocúpate’).

5. *Disce, puer, thalamo lusus et coniuge dignos* (v. 5): la alocución directa al joven novio podría surgir de la combinación de un segmento virgiliano y otro ovidiano. El inicio de la admonición del coro femenino (‘Aprende, muchacho’) se ha relacionado con el famoso arranque de una *sermocinatio* inserta en el duodécimo libro de la *Eneida* (vv. 432-436): «*Postquam habilis lateri clipeus loricaque tergo est, / Ascanium fuis circum complectitur armis / summaque per galeam delibans oscula fatur: / - ‘Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem, / fortunam ex aliis*» (‘Tras haberse ajustado el pavés al flanco y el coselete a la espalda, estrecha a Ascanio entre sus brazos armados y –rozándole apenas con los labios a través del yelmo– le dice: “Aprende, muchacho, de mí el valor y el verdadero esfuerzo, de otros la fortuna”). Por otro lado, quizá podría vincularse el contexto esponsalicio del verso de Pontano con otro pasaje memorable de la poesía latina, ubicado precisamente entre las palabras que Júpiter dirigía a la modélica pareja formada por Filemón y Baucis (*Metamorfosis*, VIII, 703-705): «*Talia tum placido Saturnius edidit ore: / - ‘Dicite, iuste senex et femina coniuge iusto / digna, quid optetis*» (‘Entonces con semblante apacible el Saturnio dijo lo siguiente: / - “Decidme, justo anciano y mujer digna de un esposo justo, qué deseáis”). Al igual que el provector varón es un anciano sabio y piadoso que tiene por compañera una anciana benévola, ‘digna’ de tan justo esposo, los jóvenes contrayentes Sebeto y Parténope no destacarán por su ‘justicia’, sino por el goce sensual que han de compartir y disfrutar intensamente durante los años juveniles. Por otro lado, cabe recordar cómo este tipo de troquelación fue empleado nuevamente por Pontano en el libro quinto de la *Urania* (V, 832): «*Et lusus dignos hymenaeo et coniuge uestes*».

6. *Lusus* (vv. 5 y 6): como se ha señalado correctamente, el término «est à entendre au sens érotique, ici» (Casanova-Robin, 2011: 173). Con ligeros cambios, podría sospecharse que nos hallamos ante una reminiscencia del *carmen LXI* (vv. 199-205), concretamente de la valencia sensual de los términos *ludi* y *ludite*, allí empleados por el veronés: «*Ille pulueris Africi / sidereumue micantium / subducat numerum prius, / qui uestri numerare uolt / multa milia ludi. / Ludite ut lubet, et breui / libertos date*» (Catulo, 2014: 324-325; ‘Que sume primero el número / de las arenas de África / o de los astros brillantes / el que pretenda contar

/ las muchas miles de veces / que vais a tener placer. / Disfrutad cuanto gustéis / y tened pronto los hijos’).

7. *Parce, puella, uiro nimium pugnare uolenti, / lis thalamis aliena et habent sua foedera lecti* (vv. 7-8): el contenido de la segunda alocución del coro masculino enlaza conceptualmente con un fragmento del primer consejo (*Pone fastus*, ‘Depón tu altivez’). El comportamiento de la doncella en el tálamo ha de ser dulce y sensual, no zahareño y combativo. Se pide así a la novia que se muestre tolerante y comprensiva con un varón excitado ante la inminencia del encuentro amoroso, en un estado natural que resulta comprensiblemente fogoso y pugnaz. Apelando a su dulzura se solicita que lo disculpe por ello. Podría, pues, verse en este matiz una muy destacable inversión del tópico por parte de Pontano, quien aprovecharía para ello un verbo clave (*pugnare*) en la elegía erótica y el epitalamio cambiándolo de función y sentido. De hecho, parecen plantearse en el pasaje las gozosas actividades del lecho bajo la especie de una *giostra* o una “justa” caballeresca, lo que posteriormente definiría Góngora como “en dura no estacada”. Por cuanto se refiere a la invitación a no luchar o resistirse en el lecho conyugal frente a los avances del esposo enardecido, el eco del epitalamio catuliano resulta en este pasaje muy nítido: «*Parce pugnare*» < «*Ne pugna*» / «*Non aequomst pugnare*». Con todo, nótese cómo al llevar a cabo la imitación, Pontano prescindirá significativamente de la referencia catuliana al padre de la novia (LXII, 60-61): «*Et tu ne pugna cum tali coniuge, uirgo. / Non aequomst pugnare, pater cui tradidit ipse*» (‘Y tú, no te resistas a semejante esposo, / doncella, pues no es bueno resistirse a ese hombre / al que fuiste entregada por tu padre en persona’). Ahora bien, sobre el bastidor del modelo epitalámico, el humanista napolitano podría acaso haber bordado otras líneas de abolengo elegíaco. En efecto, la exhortación a Parténope podría disponerse en paralelo con la súplica que Tibulo dirigía a su amada en la *Elegía I*, 5, vv. 7-8: «*Parce tamen, per te furtiui foedera lecti, / per Venerem quaeso compositumque caput*» (‘Mas perdóname, por el pacto del furtivo lecho, por Venus te lo ruego y por tu cabeza reclinada al lado de la mía’). Como puede apreciarse, en el dístico pontaniano se repiten el término inicial y la *iunctura* final del séptimo verso de Tibulo: «*Parce [...] foedera lecti*» < «*Parce [...] foedera lecti*». La evocación de los «pactos» o los «fueros del lecho» se encuentran, además, en otros lugares de la obra pontaniana, como el libro primero del *Erydanus*, en el poema IX, *Ad Stellam* (v. 5): «*Coena placet. Venio. Ponam sed foedera lecti*» (Pontano 2014: 182)¹¹.

11. La fórmula **foedera lecti** puede además localizarse en otros autores latinos y neolatinos. Por espigar tan solo algunas muestras de similar tenor, recuérdese cómo al comienzo del *Ibis*, Ovidio utilizaba como *iunctura* alusiva a su propio matrimonio ese mismo sintagma (*In Ibis*, vv. 11-16): «*Ille relegatum gelidos Aquilonis ad ortus / non sinit exsilio delituisse meo; / vulneraque immittis requiem quaerentia vexat, / iactat et in toto nomina nostra foro; / perpetuoque mihi sociatam foedere lecti / non patitur miseri funera flere viri*» (‘Él no deja que yo, relegado donde nacen los helados Aquilones, viva oculto en este exilio mío y, cruel, hurga en heridas que requieren descanso y en

8. *Acidalios flores* (v. 10) y *Acidalium rorem* (v. 12): al situar toda la escena sensual del encuentro en el tálamo bajo la protección de Venus, Pontano refiere cómo el entero cuerpo de la novia exhala el aroma de las flores acidalias, en tanto que todo el torso del novio destila el fragante rocío acidalio. El recóndito gentilicio *acidalius-a-um* se identifica como ‘algo propio de Venus’, ya que apunta hacia la *fons Acidalia* ubicada en Orcómeno (Beocia), donde la tradición legendaria refiere que se bañaban las tres Gracias. Por extensión, se considera que el ameno lugar estaba consagrado a la diosa de los amores (O’Hara, 1990). El llamativo epíteto empleado por Pontano (originariamente de presumible origen pindárico) parece tener aquí una ascendencia netamente virgiliana, ya que por vez primera en las letras latinas se localiza en la *Eneida* (I, 719-722): «*at memor ille / matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum / incipit et uiuo temptat praeuertere amore / iam pridem resides animos desuetaque corda*» (‘Pero [Cupido], acordándose de la Madre Acidalia, comienza poco a poco a borrar la imagen de Siqueo y con

pleno foro saca mi nombre a colación y no permite que aquella que se unió a mí según el fuero perpetuo del lecho lllore los funerales de un desdichado esposo’). Entre los poemas epitalámicos del Quinientos se localiza también esa misma troquelación, como prueban los versos escritos en honor de las nupcias de Felipe II y Ana de Austria. En dicha composición laudatoria de Jerónimo Ramírez encontramos hasta dos usos de idéntico sintagma (vv. 74 y 187): «*Numquam alias casto deuincti foedere lecti*», «*primoeuum sancto sociasti foedere lecti*» (Serrano Cueto, 2009). Antes de cerrar las apostillas a este dístico, quisiera volver brevemente sobre la troquelación «*lis thalamis aliena*». En primer lugar, porque constituye una exquisita muestra de armonía fónica sustentada sobre el *lambdacismo* o recurrencia del fonema lateral: /Lis thaLamis aLiena/. Ahora bien, en dicha *iunctura* no interesa solo el material sonoro, sino que adquiere singular relevancia la manera de articular una idea básica en el epitalamio. El concepto central que inspira este giro es tan simple como obvio: la felicidad y la armonía conyugales se sustentan en la ausencia de discusiones. Nada como la unión sensual en el tálamo para fomentar ese tipo de paz. De alguna manera, esa misma noción la recalaba ya el propio Pontano desde el marco prologal de la *Lepidina*. En efecto, en el sensual diálogo entre Macrón y su amada esposa que sirve de *cornice* a los siete cortejos, la figura femenina que da título a todo el poema (*Collocutores Macron et Lepidina*, vv. 15-17) dibuja la unión armoniosa de ambos en la casa y en el lecho: «*Viximus ex illo gemini sine lite columbi, / nox socios uidit, socios lux; oscula iunge / mutua, sic gemini seruant in amore columbi*» (‘Desde aquel momento vivimos sin discusión alguna, como un par de palomas; / la noche nos ve unidos, unidos el día; nos damos besos el uno al otro, así un par de palomas mantiene su amor’). De hecho, en la lírica nupcial europea de la Edad Moderna pueden espigarse construcciones similares («*lis thalamis aliena*» / «*exulet a thalamo Lis*» / «*a thalamo lis procul exulet*»). Por ejemplo, un giro algo similar se halla en un epitalamio de Samuel Bansonius, datado en 1597. En los votos por la felicidad venidera, la Discusión (*Lis*) aparecía personificada: «*Exulet a thalamo Lis, tristis Erynnis et Ate, / adsit Eros, Charites, Gratia, Vita, Lice*» (*Epithalamium Hermanno Lemmichio et Elisabethae Luscoviae*, 1597: 5). También se localiza una fórmula parecida entre los poemas que forman la colección de los *Epithalamia Oxoniensia*, al cierre de una composición laudatoria de Michael Glyd se incorporan los mejores auspicios para los contrayentes. Así se desea a los felices novios que crezca el amor mutuo entre ellos, que la discusión esté lejos de su tálamo y que con el tiempo generen una hermosa prole: «*His ò crescat amor mutuus in dies, / atque horum a thalamo lis procul exulet. / Proles pulchra suo sit quoque tempore*» (*Epithalamia Oxoniensia*, 1625: s. f.).

encendido amor se afana en asaltar un alma largo tiempo sosegada y un corazón no acostumbrado a las pasiones»). Podría decirse que, a partir de este pasaje virgiliano, el epíteto relacionado con el universo amoroso y sensual de Venus tomó carta de naturaleza en la poesía romana; por lo que puede encontrarse en autores de la Edad de Plata, como Cayo Valerio Marcial. Hablando sobre la mármorea estatua de la bella Julia, sobrina de Domiciano, el epigramista recuerda este raro calificativo: «*Ludit Acidalio, sed non manus aspera, nodo, / quem rapuit collo, parue Cupido, tuo*» (VI, 13, 5: 'Juega –y no es una mano áspera– con el ceñidor acidalio, / el que te quitó de tu cuello, pequeño Cupido'). El bilbilitano nuevamente utilizó el vocablo para ensalzar al hermoso Earino, *puer delicatus* favorito del emperador Domiciano: «*nomen [habes] Acidalia meruit quod harundine pingi, / quod Cytherea sua scribere gaudet acu*» (IX, 13, 3: 'Tienes un nombre que mereció ser dibujado por el cáamo acidalio, que Citerea disfruta al bordarlo con su aguja'). En verdad, el calificativo *Acidalius* debía ser muy del gusto pontaniano, ya que se han localizado hasta quince ocurrencias del mismo diseminadas a lo largo de su obra (Vera Tufano, 2010: 67)¹².

9. *Nigris oculis [...] nigra capillis* (v. 9) / *Roseo [...] ore / roseisque labellis* (v. 11): el juego contrastivo de los colores que definen a Parténope y Sebeto resulta armonioso y algo llamativo. Como una beldad mediterránea, ella tiene ojos negros y negra cabellera; cual corresponde a un dios fluvial de prestancia juvenil, rubicundo y potente, Sebeto tiene el semblante rosado y rosados labios. Se ha señalado la impronta catuliana en el uso del diminutivo: «*labellis*». De hecho, la misma *iunctura* se aplica en el *carmen* LXIII (v. 74) al hermoso y ambiguo Atis: «*roseis ut huic labellis sonitus citus abiit*» ('Nada más que salieron de sus rosados labios estas exclamaciones').

10. *Intactum florem maturaque poma legenti / seruat in occultis uirgo iam nubilis hortis* (vv. 13-14): el dístico puede verse como una refinada muestra de *imitatio multiplex*, mediante la cual Pontano engarza –con tanta sutileza como maestría– un fragmento de Catulo y otro de Virgilio. El pasaje nupcial de Catulo que evoca

12. En las letras neolatinas pueden hallarse usos similares del epíteto, como prueba el *explicit* de la *Elegia Paulli Pansae de Molsae Obitu* (que debió de componerse no mucho después del 28 de febrero de 1544, fecha de defunción de Francesco Maria Molza): «*Stillet Acidalios flores tibi daedala tellus, / continuo divum spiret et ambrosiam*» (Molza, 1747: I, 266). Mayor interés reviste, en cambio, un epigrama de Fausto Sabeo, que con la rúbrica «*E Graeco*» apunta ser traducción de un original griego (Sabeo, 1556: 16): «*Repperit in uiridi saltu formosus Iolas / flexanimae Veneris puerum, malo ore rubenti / purpureo simile, gelida dormire sub umbra / inter Acidalios flores ridere putasses. / Arma refulgebant pendenti ab arbore opaca / nectareaque super uolucres hinc inde uolantes / stillabant roseis flauentia mella labellis*» ('En un verde soto el hermoso Iolas encontró al hijo de la tornadiza Venus, con semblante purpúreo parecido al de una roja manzana, y se diría que estaba riendo bajo una fresca sombra, entre flores acidalias. Las armas colgadas de la rama de un árbol refulgían, volaban por aquí y por allá las aves, y los rosados labios destilaban rubia miel').

pertenece al *carmen* LXII (vv. 39-47): «*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis / ignotus pecori, nullo conuulsus aratro, / quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber; / multi illum pueri, multae optauere puellae: / idem cum tenui carptus defloruit ungui, / nullae illum pueri, nullae optauere puellae: / sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, / nec pueris iucunda manet, nec cara puellis*» ('Como la flor que nace escondida entre setos, / y el rebaño la ignora, no la troncha el arado, / las brisas la acarician, el sol la desarrolla / y la lluvia la nutre, y al final se entreaire / y derrama su aroma, y así la desearon / muchachos y muchachas, no pocos la anhelaban: / la misma flor, cortada por una fina uña, / se marchitó, y entonces ya no la desearon / muchachos ni muchachas, ninguno la anhelaba. / Pues igual la doncella, que mientras permanece / intacta, tiene todo el amor de los suyos / pero al perder la flor de su virginidad, / cuando deja que sea mancillado su cuerpo, / ni gusta a los muchachos, ni es grata a las muchachas')¹³. Como resulta obvio, Pontano modela en este pasaje la conocida metáfora de la virginidad como 'una flor intacta [...] custodiada en secretos jardines'. El núcleo de la *iunctura* pontaniana «*intactum florem*» procede del verso cuadragésimo sexto: «*castum florem*» ('la flor casta', 'la flor de la virginidad'), mientras que el epíteto puede leerse en el modelo neotérico aplicado directamente a la doncella (45: «*Sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est*», 'Pues igual la doncella, que mientras permanece intacta, tiene todo el amor de los suyos'; 56: «*Sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit*», 'Pues igual la doncella, que mientras permanece / intacta, se hace vieja sin recibir cultivo'). Nótese, por otro lado, que el referente espacial también experimenta un cambio, ya que Catulo situaba tan preciosa flor «*in saeptis hortis*» ('en jardines vallados'), mientras que Pontano innova con un epíteto «*in occultis hortis*» ('en secretos jardines', 'en ocultos jardines'). El otro elemento sensual que hallamos en la *Pompa primera* se refiere a los senos de la novia, con una metáfora frutal cristalizada: «*matura poma legenti*» ('manzanas maduras para el que ha de cogerlas'). La acción de tomar la fruta y su asociación con la pasión se ha puesto en paralelo con un pasaje eclógico –bastante menos obvio– en

13. Con toda morosidad, Pontano ya había imitado hacia 1484 el símil de la flor virginal en el *Epithalamium in nuptiis Aureliae filiae* (vv. 69-79), incorporando al mismo detalles sensoriales (Pontano, 2014: 136-138): «*Ut flos, aestiuo sitiens cum terra calore, / nocturno refici lassus ab imbre cupit, / non illum zephyrique ualent auraeque recentes / mulcere aut densa nexilis umbra coma, / sola illi est in rore salus, spes omnis in imbri, / languet honos, cecidit languida sole coma; / sic tacitos in corde fouens nova nupta calores / optato refici coniugis ore petit, / non illam patris amplexus, non oscula matris / aut iuuat artificii purpura picta manu; / suspirat tantum amplexus, tantum ora mariti*» ('Como una flor que languidece cuando la tierra está sedienta por el calor estival y anhela recobrar con la lluvia nocturna, pues de nada le valen para mitigar su padecimiento los céfiros, las frescas auras o la densa sombra de un árbol de fronda tupida; el rocío es su única salvación, en la lluvia está toda su esperanza; su esplendor se marchita, cae lánguida la corola a causa del sol; así la recién casada, que alimenta en su corazón ardores silentes, busca recobrar con la deseada boca de su esposo, no le resultan gratos los abrazos del padre, ni los besos de la madre o la púrpura bordada por maestra mano; ella suspira únicamente por los abrazos, por los besos únicamente de su marido').

el que aparece la misma actividad recolectiva, el tema del enamoramiento y las apetecibles ‘manzanas cubiertas de rocío’. En efecto, en la *Bucólica VIII* de Virgilio (vv. 37-41), puede leerse: «*Saepibus in nostris paruam te roscida mala / (dux ego uester eram) uidi cum matre legentem. / Alter ab undecimo tum me im acceperat annus, / iam fragilis poteram a terra contingere ramos. / Ut uidi, ut peri, ut me malus abstulit error!*» (‘En nuestros cercados te vi, de pequeña, coger con tu madre manzanas cubiertas de rocío (era yo vuestro guía). Tenía yo entonces doce años, desde el suelo podía ya alcanzar las frágiles ramas. Cuando te vi, ¡oh qué engaño fatal me arrebató y me dio muerte!’). Los versos virgilianos pudieron acaso servir como mero punto de partida para el *ars combinatoria* de Pontano, que cinceló maliciosamente el antiguo bloque de mármol poético para elaborar con él una imagen sensual allí donde no existía.

11. *Poma manu matura leget floremque recentem / rore nouo iuuenis, tenera mulcebit et aura* (vv. 15-16): nótese la alta frecuencia de uso del fonema nasal labial /poMa Manu Matura floreMque recenteM/. El giro final «*florem [...] tenera mulcebit et aura*» remite directamente a un pequeño segmento de la consabida metáfora floral de la virginidad, ya entrevista en el *carmen LXII* de Catulo (v. 41). Pontano la reformula aquí con un cambio de número *singularis pro plurali*: «*flos [...] quem mulcent auras*».

12. *Ex oculi ictu* (v. 19) *fax amorum* (v. 23): el enamoramiento nace de la atracción que surge gracias a la visión del ser amado, puesto que el sentido de la vista es el primero que sirve de acicate. La visión que la muchacha tiene del novio y la contemplación de la joven por parte del esposo sirve de poderoso estímulo para espolear los sentidos y las emociones. Sobre la primacía de la mirada en la filografía del Renacimiento, recuérdese el archifamoso pasaje elegíaco de Propertio (II, 15, 11-12): «*si nescis, oculi sunt in amore duces*» (‘si no lo sabes, los ojos son los guías en el amor’). No en vano, el fragmento del cantor de Cintia fue reformulado por Marsilio Ficino en el comentario al *Banquete* de Platón. Más allá de ese posible contacto filográfico, sorprende un tanto la coincidencia de ambas *iuncturae* con un pasaje del *Hero y Leandro* de Museo. La versión latina del epilío acoge alguna imagen ígnea de similar tenor, que incluye las troquelaciones «*fax amorum*» (‘la antorcha de los amores’) y «*ab oculi ictibus*» (‘por los impactos de una mirada’), ponderando cómo surge y crece la pasión: «*Simul in oculorum radiis crescebat fax amorum, / et cor feruebat invicti ignis impetu. / Pulchritudo enim celebris immaculatae foeminae / acutior hominibus est ueloce sagitta: / oculus uero uia est; ab oculi ictibus / uulnus delabitur et in praecordia uiri manat*» (Museo, 1538: s. f.)¹⁴.

14. Me veo obligado a citar por la edición latina varias décadas posterior al óbito de Pontano, ya que no he podido consultar ni la edición florentina del texto griego publicada por Janus Lascaris en 1494-1495 ni la traducción latina del poema de Aldo Manuzio, impresa en 1497-1498 (*Musaesi opusculum de Herone et Leandro, quod in Latinam linguam ad uerbum tralatum est*). De todos

13. *Fomite de paruo tenuis primum exsilit ignis, / mox auctus uersat latis incendia siluis* (vv. 21-22): las imágenes de la naturaleza en la poesía pontaniana suelen remitir al magisterio de Lucrecio. En este punto concreto acaso pueda conectarse el pasaje con un fragmento del primer libro del *De Rerum Natura* (vv. 901-903): «*Scilicet et non est lignis tamen insitus ignis, / uerum semina sunt ardoris multa, terendo / quae cum confluxere, creant incendia siluis*» ('Mas ello no quiere decir que haya fuego dentro de la madera; lo que hay son muchos átomos ígneos que, al confluír a causa de la frotación, producen los incendios en las selvas').

14. *Pectora torret*: la cláusula parece enlazar sin ambages con una *iunctura* ovidiana del tercer libro de los *Amores* (*Elegía II*, vv. 39-40): «*An magis hic meus est animi, non aeris, aestus, / captaque femineus pectora torret amor*» ('¿O más bien este ardiente calor mío / es de mi sentimiento y no del aire / y un amor de mujer está abrasando / mi corazón cautivo?', Ovidio, 2013: 296).

La «catalogación» del conjunto de teselas con el que Pontano compuso el mosaico nupcial de la *Pompa primera* permite calibrar las preferencias —o las afinidades electivas— del humanista napolitano. En orden decreciente, según el uso de *iuncturae* o reminiscencias más o menos reconocibles, los modelos principales que este siguió en el ejercicio imitativo fueron: Virgilio (seis), Catulo (seis), Ovidio (tres), Tibulo (una), Lucrecio (una), Homero (una), Museo (una). Atendiendo a los matices de género, la lengua poética del primer cortejo de la *Lepidina* se construiría con materiales provenientes de la égloga, el epitalmio, la epopeya y el epilío helenístico.

Variaciones catulianas: *alter ab illo*

El legado de Catulo se difundió a lo largo del Renacimiento y el Barroco a través de la lectura directa de los *carmina* y también mediante el tamiz que conformaron las cuantiosas imitaciones a las que estos dieron lugar en la lírica neolatina¹⁵. Sin duda, sería interesante establecer una panorámica completa de cuáles fueron los matices que los vates humanistas aportaron al remozado «estilo catuliano»¹⁶. De hecho, un caso muy interesante es el de la imitación macro-

modos, el interés suscitado por el “poeta y profeta” heleno entre los vates del último cuarto del *Quattrocento* haría plausible la lectura del epilío por parte de Pontano.

15. Haig Gaisser, 1993.

16. Para el influjo del modelo neotérico en Pontano, remito a la antigua aportación de Sainati, 1919. También resulta de sumo interés la reflexión sobre la materia conyugal de Nassichuk, 2011. En torno a la fortuna de Catulo en la España del Siglo de Oro, véanse los importantes estudios de Juan Luis Arcaz Pozo, 1989, 2002, 2014; así como la reciente aportación de Bonilla-Tanganelli,

estructural del *carmen* LXII¹⁷. El epitalamio-coral fue interpretado y rescrito en fechas muy cercanas por dos autores de primer orden: Pontano en la *Pompa primera* de la *Lepidina* –datada en torno a 1496– y Ariosto en el *Epitalamio a Lucrezia Borgia y Alfonso d’Este* –compuesto hacia finales de 1501–. El ejercicio imitativo que ambos cumplieron en verdad no puede ser más distinto. Si Pontano recurre a la *minutio* para extraer la esencia del dechado; Ariosto se vale de la *amplificatio*. Si la disputa coral queda muy desdibujada en el arranque de la *Lepidina*, el canto nupcial elaborado para las bodas ferraresas insiste en mantener fielmente la oposición originaria, introduciendo en ella algún que otro parámetro local. Así el coro de Ferrara exulta por la llegada de la bella esposa y por la dicha que va a traer el nuevo matrimonio; en cambio el coro de Roma se lamenta porque la bella muchacha deja por siempre su ciudad de origen y la corte papal pierde su joya más preciada (Ariosto, 1954: 78-89).

La exquisita factura de la *Lepidina* dio lugar a imitaciones posteriores, en el terreno de la hibridación de géneros y en el de la propia escritura nupcial. El eco de los versos pontanianos puede percibirse nítidamente en la poesía de grandes maestros europeos a lo largo de todo el Renacimiento y también durante la Edad Barroca. Su influjo resulta perceptible tanto entre los vates neolatinos más famosos como entre los poetas vernáculos, baste aducir los nombres de Johannes Secundus, Jean Salmon Macrin y Luis de Góngora.

2016. En torno al epitalamio catuliano y su proyección renacentista, sigue siendo útil la lectura de Morrison, 1979.

17. Para comprender el funcionamiento y las tipologías del epitalamio neolatino entre el *Quattrocento* y el *Cinquecento*, es de obligada consulta la excelsa monografía publicada recientemente por Serrano Cueto, 2019.

Bibliografía

- AA.VV., *Epithalamia Hermanno Lemmichio et Elisabethae Luscoviae*, Gryphiswaldiae, Typis Ferberianis, 1597.
- AA.VV., *Epithalamia Oxoniensia in auspiciatissimum potentissimi monarchae Caroli, magnae Britanniae, Franciae et Hiberniae Regis cum Henretta Maria, aeternae memoriae Henrici Magni Gallorum Regis, filia Connubium*, Oxoniae, Excudebat Johannes Lichfield et Guilielmus Turner, 1625.
- ALCINA, Juan Francisco, «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro», *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, t. I, 1, pp. 3-27.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, «Catulo en la literatura española», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 22 (1989), pp. 249-286.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, «Pervivencia de Catulo en la poesía castellana», *Alazet*, 14 (2002), pp. 13-39.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, «Variaciones en Hurtado de Mendoza, entre la *imitatio* y la traducción: a propósito del poema 76 de Catulo», *Manipulus studiorum en recuerdo de la profesora Ana María Aldama*, Madrid, 2014, 49-56.
- ARIOSTO, Ludovico, *Opere minori*, ed. Cesare Segre, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954.
- BÉHAR, Roland, «L'onomastique bucolique dans la poésie de Garcilaso de la Vega. Le modèle de Virgile et des poètes de la Académie Pontanienne», *L'exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 369-397.
- BLANCO, Mercedes, «Góngora y el Quattrocento: las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2011, pp. 163-169.
- BONILLA CEREZO, Rafael, y TANGANELLI, Paolo, «Las *Soledades* e il carme LXIV di Catullo: una prima esplorazione», en *Intorno all'epica ispanica*, eds. Paola Laskaris y Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2016, pp. 217-256.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène, «Les *Eclogae* de Pontano entre tradition y modernité: *imitatio* et *inuentio*, l'exemple de *Lepidina*», *Canadian Review of Comparative Literature*, 33, 1-2 (2006), pp. 21-45.
- CATULO, *Poesías*, traducción Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 1997.
- , *Poesías*, edición bilingüe de Miguel Dolç, Madrid, C.S.I.C., 1990.
- , *Poesías*, edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2014 (3ª edición).
- CONTI, Natale, *Mythologiae sive Explicationum Fabularum Libri Decem*, Parisiis, Apud Arnoldum Sittart, 1583.
- D'AGOSTINO, Maria, «Juan Boscán à rebours: da Bembo a Pontano», *La nobile città de la Sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 11-41.

- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan, «La poética de la imitación en la poesía neolatina del Renacimiento: distinción entre fuentes, clichés y paralelos», *Minerva*, 20 (2007), pp. 139-161.
- HAIG GAISSER, Julia, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- HOMERO, *Homeri Poetae Clarissimi Ilias per Laurentii Vallensem Romanum e Graeco in Latinum translata et nuper accuratissime emendata*, Venetiis, Ioannis Tacuini de Tridino, 1502.
- HOMERO, *Homeri Ilias Latinis versibus expressa a Raymundo Cunichio Ragusino, Professore Eloquentiae et Linguae Graecae in Collegio Romano*, Roma, Excudebat Joannes Zempel, 1776.
- LUCIANO, *Opera quae exstant*, Parisiis, Iohanni Roigny et Michäel Vicosanus, 1546.
- LUQUE MORENO, Jesús, «Catulo: estribillos nupciales», *Revista de Estudios Latinos*, 16 (2016), pp. 45-82.
- MOLZA, Francesco Maria, *Delle poesie volgari e latine*, Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti, 1747.
- MORRISON, M. G., «Some Early Humanist Epithalamia», AA. VV., *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pp. 794-802.
- NASSICHUK, John, «Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano», *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011, pp. 37-58.
- O'HARA, James J., «The Significance of Vergil's *Acidalia Mater*, and *Venus Erycina* in Catullus and Ovid», *Harvard Studies in Classical Philology*, 93 (1990), pp. 335-342.
- PONTANO, Giovanni, *Eclogae*, edición bilingüe de Liliana Monti Sabia, en *Poeti latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1964, pp. 315-393.
- , *Ioannis Ioviani Pontani Eclogae*, texto crítico, commento e traduzione di Liliana Monti Sabia, 1973.
- , *Églogues. Eclogae*, edición bilingüe de Hélène Casanova-Robin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- SABEO, Fausto, *Epigrammatum Libri Quinque*, Romae, Apud Valerium et Aloysium Doricos, 1556.
- SAINATI, Augusto, «Il Pontano e Catullo», *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, Enrico Spoerri Editore, 1919, pp. 1-68.
- SECUNDUS, Johannes, *Baisers et Élegies*, Bruxelles, Avransart et Lejeune Fils, 1826.
- SERRANO CUETO, Antonio, «El *Epithalamium* de Jerónimo Ramírez en honor de la boda de Felipe II y Ana de Austria», *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, 58 (2009), pp. 103-124.
- SERRANO CUETO, Antonio, *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos XV y XVI)*, Alcañiz-Lisboa, Instituto de Estudios Humanísticos-Centro de Estudios Clásicos, 2019.

- TOSCANO, Tobia, *Letterati, Corti, Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, 2000.
- , *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, 2004.
- , *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, 2018.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C., 1992.
- VERA TUFANO, Carmela, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2010. Tesis doctoral dirigida por Giuseppe Germano y Heinz Hofmann.
- VIRGILIO, *Georgics*, ed. Richard F. Thomas, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- , *Eneide*, ed. Henri Goelzer, París, Société d'Édition «Les Belles Artes», 1959.

L'amaro nell'*Endimion a la Luna* di Cariteo

Paola Morossi

Milano

pamorossi@yahoo.it

Sintesi

L'articolo mostra come nell'*Endimion a la Luna* di Cariteo, trasmesso dal codice Marocco, databile tra il 1486 e il 1494, e dalla *princeps* del 1506, il motivo dell'amaro costituisce una dorsale importante. Nel definitivo *Endimione* (1509), sottoposto a una minuziosa revisione linguistica e stilistica, l'aggettivo *amaro* è presente ancora nella prima sezione del canzoniere e nelle rime in cui lo stile, caratterizzato ora dal *dolzore*, torna ad essere quello del pianto. L'aggettivo invece non compare più negli ultimi sessantotto componimenti dell'*Endimione*, dopoché nella canzone *Non l'Alpe o l'Apenin, no'l vasto mare* del canzoniere Cariteo pronuncia la sua parola conclusiva in materia di amore.

Parole chiave

Cariteo; *Endimion a la Luna*; amaro.

Abstract

The article shows how in Cariteo's *Endimion a la Luna*, preserved in the Marocco codex (datable between 1486 and 1494) and in the *princeps* (1506), the theme of bitterness represents an outstanding constant topic. In the final *Endimione* (1509), undergone to a very deep linguistic and stylistic revision, the adjective *amaro* is still present in the first section of the canzoniere and in the lyrics where the style, now characterized by *dolzore*, turns to be the style of the weeping again. On the other hand, the adjective *amaro* is not used in the last sixty-eight poems of *Endimione*, after that in poem *Non l'Alpe o l'Apenin, no'l vasto mare* of the canzoniere Cariteo has pronounced his last word concerning love.

Keywords

Cariteo; *Endimion a la Luna*; amaro.

L'*Endimion a la Luna* di Cariteo è trasmesso dal codice Marocco (M) databile tra il 1486 e il 1494¹ e dalla *princeps* del 1506 (A)² che differisce dalla redazione del codice per poche varianti. Nel manoscritto, a differenza della stampa, i componimenti dell'*Endimion a la Luna* sono distribuiti in tre parti, la prima delle quali comprende 31 testi, la seconda 21 e la terza 9 per un totale di 61 componimenti, che diventano 65 in A per l'aggiunta finale di 4 sonetti (62-65). Il definitivo *Endimione*, che è trasmesso dalla stampa del 1509 (B)³, ingloba nella sua prima parte l'*Endimion a la Luna* ed è enormemente incrementato nel numero per un totale di 247 componimenti. Il primo quarto del nuovo *Endimione* è quasi interamente occupato dalle rime che già erano in M ed in A, sottoposte a una minuziosa revisione linguistica e stilistica. Vengono espunte nel definitivo canzoniere sei canzoni frotolate, mentre sono incorporate (in ordine inverso) le due canzoni aragonesi, *Capua e Aragonia*, che costituivano una sorta di appendice esterna dell'*Endimion a la Luna*. Fornisco in appendice una tabella che mostra il dislocamento delle rime dell'*Endimion a la Luna* da M (A) a B ed indico la numerazione data all'*Endimione* da Erasmo Percopo nell'edizione completa di Cariteo del 1892⁴.

L'*Endimion a la Luna* (M e A) si apre con la parola *Amore*, che è parola manifesto, dunque, per essere la prima della raccolta di rime. Il sonetto introduttivo (in B diventa il settimo), che dovrebbe indicare, se non come di fatto è, come dovrebbe essere la silloge di liriche e come dovrebbe essere letta, non presenta né un proposito né un progetto, ma qualcosa che già esiste: è insomma un prologo dove, in assenza di un oggetto che non siano i propri sospiri o pianti, l'io dilaga⁵. In un reticolo che conferisce al testo una forte inflessione elegiaca troviamo *suspirare, lamento, triste, si lagna, muore*. È dell'elegia anche l'assenza dell'invocazione alla Musa: ad ispirare la raccolta è la donna, come si legge nel sonetto 32, che in M è incipitario

1. Dopo vari passaggi nel mondo antiquario il manoscritto è pervenuto alla Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco di Torino, dove ho potuto studiarlo: Morossi (2000), per la descrizione in particolare pp. 173-183. Le citazioni da Cariteo, ove non altrimenti indicato, provengono dal codice Marocco (M), di cui l'autrice del presente saggio, grazie al continuo incoraggiamento di Tobia Toscano, sta ultimando l'edizione critica.

2. OPERE DEL / CHARITEO // inc. AL VIRTUOSISSIMO CAVALIERE / MESSER COLA D'ALAGNO PROLO / GO DI CHARITEO IN LO LIBRO IN / SCRIPTO ENDIMION ALA LUNA; Colophon FINE DELA OPRETTA DI CHARI / TEO IMPRESSA IN NAPOLI PER IOANNE ANTONIO DE PAVIA / ANNO M.CCCCCVI. A DI .XV. / DI IANUARIO, in 4°, cc. 48 n.n. (d'ora in poi A). Le rime non presentano numerazione.

3. TUTTE LE OPERE / VOLGARI / DI CHARITEO / inc. Primo Libro di Sonetti: &. Canzoni inti / tulato Endimione: Colophon: IMPRESSA / In Napoli per Maestro Sigismundo Mayr Alamanno / con somma diligentia di P. Summontio nel anno M / DVIII del mese di Novembre [...], in 4°, cc. 162 n.n. (d'ora in poi B). Le rime non presentano una numerazione.

4. Cariteo (1892), d'ora in poi citato nel testo con sigla Percopo, numera le *Rime* per genere metrico in cifre romane (v. legenda in nota 23).

5. Mutuo l'espressione da Tantarli (1997: 64).

della seconda parte della raccolta, perché la stretta adesione all'ispirazione amorosa vanifica l'invocazione alle Muse⁶. L'*Endimion a la Luna* comincia *ex abrupto*: nel sonetto introduttivo è tagliata ogni cornice retrospettiva: l'urgenza è quella di una scrittura che allevi la sofferenza, solo questo; manca infatti nel sonetto proemiale anche l'idea dello sfogo del cuore in contrapposizione dialettica con la fama⁷.

Amor, se 'l suspirare e 'l cantar mio,
 e l'importuno amaro aspro lamento,
 le voce triste in doloroso accento,
 t'han facto or più sfrenato or più restio,
 ad te stesso perdona e al van desio, 5
 come prima cagion del mal ch'io sento;
 però che se cantando io me lamento,
 tu sei quel che si lagna e non son io.
 E benché al mio cantar nessun risponde,
 pur canto per sfogare il duol ch'io premo 10
 ne la più occulta parte dil mio core.
 Io son pur come il cigno in mezo l'onde,
 che, quando il fato il chiama al giorno extremo,
 alzando gli occhi al ciel cantando more.

Il secondo verso indica le caratteristiche del lamento di Endimione, definito *importuno amaro aspro*.

L'aggettivazione rimanda al canto proemiale più noto della letteratura italiana, a quei versi dell'*Inferno* dantesco in cui viene detto che *aspra* e *amara* è la selva infernale: *Inf.* I 5: «esta selva selvaggia e aspra e forte», e *Inf.* I 7: «tanto è amara che poco è più morte». Quando Dante scrive ha ormai compiuto il suo viaggio salvifico, ha conseguito la salvezza, ma la *selva*, nel suo valore simbolico, è ancora lì, pronta ad attrarre e a catturare ogni uomo che non sia in grado di riconoscerla. Perciò in Dante l'avvertenza è «Tant'è amara che poco è più morte», ancora una volta –come avverte Malato– «con uso di un aggettivo di indubbio valore negati-

6. M e A 32. Cariteo, traduce il passo properziano occultando proprio il riferimento diretto a Calliope presente nel *Naufragio* di Giovanni Aloisio (Aloisio, 2006: I, 1, 12-14: «nde al principio del mio ameno pianto, / come altri da Calliope aita chiama / soccorso invoco ad quel bel viso santo») e nelle *Rime* di Pietro Jacopo De Jennaro (De Jennaro 1956: 2, 1-5: «Non Calliope, Euterpe, Urania e Clio / né l'altre sagre del Pegaseo fonte, / non Minerva né Apollo, il quale il quale al monte / Parnaso è il primo venerando Idio / invoco a questo acerbo scriver mio»).

7. Idea che da Petrarca, *RVF*, 292, 11, è giunta, per rimanere in ambiente napoletano, a Caracciolo (1506:1, 9-11: «Quanto ho già scripto è per sgombrar il core / di tanti affanni e sospirato sempre, / no già per fama de tranquilla palma») e ad Aloisio, *Naufragio* (2006: I, 1, 9-11: «Altro il mio cor per guiderdon non brama, / sol per sfogarlo in queste rime canto / non per desio de gloriosa fama»).

vo, ma di notevole densità semantica, *amaro* non è soltanto «di sapore contrario al dolce», «che produce una sensazione sgradevole», ma «ciò che procura amarezza» nel senso di «afflizione, angoscia, sofferenza», un male profondo quale solo il male estremo, la morte (dello spirito) può superare, di poco»⁸.

Endimion a la Luna 20 (B 27; Percopo c. II) è una canzone in cui Cariteo svolge, a gara con Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 75, una raffigurazione dei supplizi infernali. Nel terzo libro del *De rerum natura*, Lucrezio, dopo aver affermato che le pene subite nell'Acheronte non sono altro che immagini delle passioni umane (III, 978-979) giunge, esemplificando, al supplizio della pietra che minaccia di cadere sul capo di Tantalo, alla storia di Tizio, simbolo dell'uomo che *in amore iacentem* (III, 992) è dilaniato dai rapaci e divorato dall'angoscia, alla pena di Sisifo, alla descrizione delle anfore senza fondo delle Naiadi. Sull'interpretazione lucreziana del mito, applicata alla tematica amorosa da Propertio (II, I, 65-70 e II, XVII, 5-10), Cariteo e Sannazaro svolgono la loro raffigurazione delle pene infernali che derivano, nei particolari, dal VI canto dell'*Eneide*.

Ai versi 18-19 della canzone Cariteo descrive l'inganno del vaso senza fondo, mutuandolo dalla descrizione delle anfore delle Naiadi di Lucrezio (III, 1003-1008):

La nocte e 'l di, per natural costume in vano mi affatigo e senza prode servendo ad tal che dil mio mal non cura.	15
Al lito d'un veloce et alto fiume un vaso perforato e pien di frode empio di l'acqua turbida et obscura che dentro poco dura	20
fluendo per le rime in un momento et chiaramente veggio il falso inganno et pur sempre m'affanno in questo amaro eterno aspro tormento ch'io sufro per mia culpa e non per sorte poiché dié a la ragione indegna morte.	25

Endimione afferma dunque di soffrire un «amaro eterno aspro tormento» («amaro eterno e van tormento» in B) per avere ucciso, egli stesso, la ragione. Che amarezza ed asprezza siano necessarie per esprimere un tormento che è *aspro* ed *amaro* viene ribadito da Cariteo nella canzone di dedica al Principe di Capua, che nel codice e nella *princeps* occupa la posizione 95 (B 70, Percopo c.VII). Cariteo non deve allontanarsi dal suo particolare accento pena l'impossibilità di dar voce alle sofferenze del suo *alter ego* poetico, Endimione:

8. Malato (2007: 17).

S'io pur vo' dir l'amorose faville
del nostro Endimione in versi onesti,
non mi deb'io partir dal proprio accento;
con l'importuno amaro aspro lamento
li celati pensier, dogliosi e mesti, 25
posso far manifesti,
replicando le lode ad una ad una
de la mia casta pura et aurea Luna.

Cariteo compie qui una citazione quasi perfetta del secondo verso del sonetto incipitario della raccolta.

Merita attenzione l'uso di *amaro*, che è presente 16 volte nell'*Endimion a la Luna* trasmesso dalla raccolta manoscritta. Una volta è invece presente la forma avverbiale *amaramente*. 17 occorrenze costituiscono un numero non solo elevato, dal momento che occupano circa un terzo dei componimenti trasmessi dal codice e dalla *princeps*, ma anche significativo, in quanto Cariteo costruisce, servendosi dell'aggettivo *amaro*, connessioni intertestuali soprattutto tra le rime della prima parte (1-31)⁹. Le connessioni intertestuali sul filo dell'*amaro* si agganciano alle connessioni generate dal tema della *fallacia* di Amore nel trittico 12 -14.

Queste le 17 occorrenze:

1, 2 (B 7):	«l' importuno amaro <i>aspro lamento</i> »;
3,10 (B 129):	«prima cagion di quanto dolce o <i>amaro</i> »;
9, 4 (B 14):	«dispreggio il fructo e pasco <i>amare fronde</i> »;
10, 30 (B 19):	«Se di <i>lacrime amare</i> »;
10,42 (B 19):	«conforme assai con questo <i>amaro foco</i> »;
11, 8 (B 15):	«con poco mel temprando un molto <i>amaro</i> »;
12, 12 (B 20):	«et molto più son li <i>suspiri amari</i> »;
13, 11 (B 21):	«continue i vostri <i>amari accenti</i> »;
14, 3 (B 22):	«mille repulse sdegni et <i>ire amare</i> »;
17, 29 (B 24):	«pria ch'adolcisca Amor <i>l'amari strali</i> »;
20, 24 (B 27):	«in questo <i>amaro eterno aspro tormento</i> »;
24, 30 (eliminata in B):	«Superbo et pien d'inganno, <i>Amore amaro</i> »;

9. Nella silloge degli strambotti, eliminata in B, ma che in M e in A segue l'*Endimion a la Luna*, l'aggettivo *amaro* è presente 3 volte (80.2, 86.4, 89.4) nella canzone in lode del principe di Capua troviamo l'autocitazione di Cariteo.

- 33, 11 (B 36): «et contra te fo sempre *amara* et forte»;
 41, 26 (B 18): «ne la vigilia *amara* la mia Luna»;
 43, 4 (B 42): «or crido lacrimando *amaramente* »;
 52, 10 (B 54): «che piangendo sfogar *l'amare pene*»;
 57, 2 (B 58): «col dolce *amaro* eterno mio *pensero*».

Il filo dell'amarezza, che lega i componimenti da 9 a 14, si spezza per poi essere riannodato nella disposizione delle rime del 1509, poiché nella redazione B i componimenti 11, 40 e 41 di M (A) verranno uniti a costituire un piccolo *corpus* sul motivo del sogno consolatore. Il *corpus* 11 (B 15), 40 (B16) e 41 (B 18) si arricchisce anche dell'inserzione in B (tra B 16 e B 18) del sonetto *Da che si leva il sol da i rosei scanni* (B 17) che, con la sostenuta eloquenza finale *sonno = morte*, smorzerà la tensione erotica dei due precedenti, unica nella raccolta. In B l'amaro lega quindi B 14 (M e A 9) e B 15 (M e A 11). In B 16 (M e A 40) e in B 17 non compare l'aggettivo *amaro* che però riappare in B 18 (M e A 41) B 19 (M e A 42) B 20 (M e A 12) B 21 (M e A 13) B 22 (M e A 14) connettendo 5 testi. Il filo, momentaneamente spezzato per unire in un piccolo gruppo le rime *ad somnum*, viene riannodato.

In quattro casi, da M (A) a B l'aggettivo *amaro* viene eliminato per sostituzione o con rifacimento del verso. In un caso, l'aggettivo *amaro* è solo nella redazione trädita dal codice Marocco (e non in A). Di seguito i quattro casi:

- 3, 10: «prima cagion di quanto dolce o amaro» → «quanto qui cresce e quanto si consuma» B;
 10,42: «conforme assai con questo amaro foco» → «conforme assai con questo orribil foco» A B;
 17, 29: «pria ch'adolcisca Amor l'amari strali» → «pria che dal cor si partan tanti strali» B;
 52, 10: «che piangendo sfogar l'amare pene» → «disfogar piangendo le sue pene» B.

Nel primo caso, il sonetto 3 di M (A) presenta un numero di varianti tali da farne «in assoluto il più tormentato della revisione», come scrive Fenzi¹⁰, ed è anche l'unico componimento di M (A) che viene separato dal nucleo primitivo e trasferito ad un numero così alto di B. I versi 5-6 sono il nodo da cui si muove il rifacimento totale delle terzine: «Vidimi di man manca uscir la luce / di la mia

10. Fenzi (1970: 52).

donna, come stella ardente» diventa in B «Vidimi di man manca uscir la luce / de la mia Luna, anzi sole ardente». Le terzine si rivelano quindi inadeguate rispetto alla nuova perentoria affermazione e su questa vengono completamente corrette come mostra ancora Fenzi¹¹.

Lo spostamento di 3 (M e A) a 129 (B) ha due ragioni, l'una di ordine strutturale, l'altra stilistica. Quanto alla prima, i sonetti anteposti nell'ultima redazione (B) al nucleo originario dell'*Endimion a la Luna* sono intesi soprattutto a stabilire quale sia il fine ultimo del canto e chi sia il dedicatario dell'opera (a questa operazione sopperiva nella redazione primitiva il prologo in prosa anteposto all'*Endimion a la Luna*). B 7 (1 in M ed A) continua ad essere, petrarchescamente, prologo ed esposizione di scopo («canto per disfogar il duol»), mentre il sonetto successivo B 8 (2 in M e in A), parallelamente a *RVF* 2, è presentazione degli effetti di Amore. 3 di M e di A, che è momento di confronto tra la luna e il sole, viene spinto in posizione 129, cosicché B 9 (4 in M e A) viene a corrispondere a *RVF* 3 ed è il momento dell'epifania dell'amore per Luna. La ragione stilistica della separazione e dell'allontanamento di 3 è stata individuata da Parenti: secondo lo studioso il sonetto 3 è l'unico campione dello stile soave della lode presente nel primo *Endimione*¹².

L'*Endimion a la Luna* è infatti «il libro di un solo stile»¹³, cioè quello delle «rime acerbe e dure» evocate nella decima canzone¹⁴.

La seconda sostituzione di *amaro*, si verifica in quest'ultima canzone:

Però quest'aspre pene	40
con rime acerbe e dure,	
conforme assai con questo <i>amaro foco</i> ,	
disfogar mi conviene	
tra queste selve obscure,	
poiché pianger non lice in altro loco.	45

Per trovare l'aggettivo *orribile* nell'*Endimion a la Luna* occorre andare a 27 (B 29), una canzone in cui il motivo dell'inesorabile freddezza di Luna assume accenti particolarmente aspri¹⁵. Ai versi 74-78 di 27 *Endimione* invoca il proprio *fatum*:

11. Fenzi (1970: 52-54).

12. Parenti (1993: 86).

13. *Ibid.*

14. La contrapposizione che viene fatta nella medesima canzone («Talor quand'io cantava/in più suavi accenti, / col cor pien d'ardentissima dolceza, / intenta ella ascoltava / il son di mei lamenti, / intendendo lodar la sua bellezza») con lo stile del passato è una contrapposizione che rimane esterna al canzoniere e serve ad illuminare, per contrasto, l'asprezza dello stato presente. Lo stile soave è sempre respinto nel passato («Una volta cantai soavemente» 43 1; «Tacete omai soave e dolce rime» 52 1) e non appartiene all'attualità dell'*Endimion a la Luna*.

15. Riporto, a campione, qualche verso della canzone: «esca quest'aspra voce omai gridando» (10), «col cor duro inumano / mi disse quella cruda mia nemica» (13-14), «Dé, non suffir che 'l

Ay, doloroso fato,
 menami per ogn'aspro *orribil* loco,
 per acque e fiero e foco 75
 ch'io son forzato aprir la doglia e l'ira
 contra quella per chi l'alma suspira.

L'aggettivo *orribile* torna in 31 (B 34), il sonetto che chiude la prima parte delle rime del codice Marocco. Ai versi 9-14 si svolge il motivo delle pene d'amore terribili come quelle infernali¹⁶:

Se 'l ver se stima con tranquilla mente,
 Amor fu crudelissimo inventore
 di morte e del mortale aspro dolore,
 et d'ogni mal che l'om vivendo sente.
 Amor se chiama morte veramente: 5
 quel che non ama vive e colui more
 che si consuma in amoroso ardore,
 et a la propria morte ognor consente.
 In quel punto ch'io fui d'Amor subjecto,
 fui senza vita e pur vivo discesi 10
 ne l'infernali *orribili* tormenti.

Dal punto di vista lessicale i due testi citati hanno in comune gli aggettivi *aspro* ed *orribile*, seppure essi in 31 si trovino a notevole distanza. In un altro testo, la già citata canzone 20 (M e A) delle pene infernali, l'aggettivo *aspro* è nel verso successivo a quello in cui si trova l'aggettivo *orrendo* (20, 1-2):

Errando sol per antri orrendi e foschi
 et per deserte piagge, aspre e noiose

Le pene *aspre* di 10, 40 sono quindi (in A – in B 19) in rapporto con il fuoco d'amore, sentimento che, oltre a procurare afflizione ed angoscia (*amaro* in M), genera anche terrore e sgomento (*orribil*) come le pene infernali.

Tuttavia, se nell'elenco delle occorrenze di *amaro* nel primo *Endimion a la Luna* si considerano quelle per cui è difficile rintracciare altra paternità che non sia quella di Cariteo, cioè *amare fronde* (9 4), *amari accenti* (13 11), *ire amare* (14 3), *amari strali* (17 29)¹⁷, non stupisce leggere *amaro foco*, che altrimenti è

dica, / Amor, senza la pena aspra, mortale» (18-19), «Tinge il dardo crudel d'atro veneno, / che possa penetrare / nel pecto [...]» (37-39), «convertite la dura et crudel mente» (59).

16. Il motivo è in 20 e 25 (M e A) e in B 125.

17. L'uso pregnante dell'aggettivo è già dantesco: *Inf.* IX 117: «salvo che 'l modo v'era più amaro»; *Inf.* XXVIII 93: «chi è colui da la veduta amara»; *Purg.* I 73: «Tu 'l sai, ché non ti fu per lei

specifica riduzione di quel margine di estraneità in cui precisamente consiste la pena, margine che la volontà non basta a valicare (11: “vo pur come animal di bosco in bosco”)¹⁹.

52, 10 costituisce il quarto caso. L’eliminazione di *amare pene* si deve a ragioni metriche. Anche altrove, in 1, 10 Cariteo, nel passaggio da M e A a B sostituisce *sfogare* con *disfogare* con inevitabile rimaneggiamento del verso («pur canto per sfogare il duol ch’io premo» → «canto per disfogar il duol ch’io premo»).

Questo per quanto riguarda le lezioni trasmesse dal codice.

In A 64, il penultimo dei quattro sonetti aggiunti in A, l’aggettivo *amaro* non si sottrae ad un destino di eliminazione, perché Cariteo cede alla tentazione del bisticcio:

A 64 7: «Ben può durar la amara vita mia» → «Ben può durar la dura vita mia» B.

Dato, inoltre, che in B vengono espunte le canzoni frottolate che corrispondono ai numeri 21-25 di M ed A e che in 24, 30 c’è un’occorrenza di *amaro* («Superbo e pien d’inganno, Amore amaro»), si verifica nel passaggio da M ed A a B una ulteriore riduzione delle presenze dell’aggettivo medesimo. Considerate, dunque, le suddette quattro sostituzioni da M e A a B, e, nel contempo, l’espunzione della canzone frottolata 24, l’*Endimion a la Luna* che trova alloggio nel primo quarto del definitivo *Endimion* ha 12 occorrenze di *amaro* invece delle 17 iniziali. Si è già ricordato tuttavia che il sonetto 3 (dove pure avviene l’eliminazione dell’aggettivo) è dislocato, nel definitivo *Endimione*, al di fuori del primo quarto, al n. 129 (cfr. la tabella in Appendice).

Si rileva, nel passaggio da M ed A a B anche una variante in senso contrario:

26 20: «Chi vidde al mondo d’uno humano viso uscir crudele et dispietata fiamma? → Chi vide mai d’un dolce humano viso / uscir crudele, amara et empia fiamma?» B;

dove l’opposizione tra *viso* e *fiamma* si arricchisce del contrasto tra *dolce* e *amaro*.

In definitiva, il motivo dell’*amaro* nell’*Endimion a la Luna* è centrale, non soltanto perché presente in circa un terzo dei testi, ma anche in quanto dichiarato in posizione *alpha* (oltre che nella rima che chiude la seconda parte della raccolta in M) e perché Cariteo intreccia su questo termine connessioni tra le

19. Fenzi (1970: 49), secondo cui, inoltre, «né sarà allora un caso che nella nuova veste sparisca un’incongrua e distraente definizione negativa del bosco: 24 “quella che mi ritiene inchiuso al bosco”, quando invece il bosco è il luogo unico e necessario a quel mito d’amore: e in B infatti il verso diventa: “quella che Pan chiamava a l’alto bosco”».

rime. Nel primo quarto del nuovo *Endimione l'amaro* continua a costituire una dorsale importante, nonostante il lieve diminuire delle occorrenze. Nella stessa canzone *Capua*, il poeta, con un'autocitazione, batte l'accento sulla necessità di non allontanarsi dal suo «importuno amaro aspro lamento», pena l'impossibilità di esprimere i pensieri del suo *alter ego* poetico.

Esaminando nel complesso il secondo *Endimione* (in B), nessun cenno all'*amaro* si trova nei primi sei testi anteposti al nucleo originario ripreso dalla redazione di M e di A. Si tratta di sei sonetti intesi soprattutto a stabilire il fine ultimo del canto e il dedicatario dell'opera (operazione alla quale sopperiva, nella redazione primitiva, il prologo in prosa anteposto all'*Endimion a la Luna*).

B 71, (Percopo s. LIV) che si legge dopo la canzone *Capua* (ereditata dall'appendice del primo *Endimion* e che introduce i testi successivi a quelli ripresi da A), dichiara di insistere sulla strada già tracciata («Hor ritorniamo ai primi aspri tormenti, / a le lagrime prime, al primo ardore», 71 1-2). Si tratta di una falsa partenza: Cariteo vede infatti la possibilità di andar oltre l'incaglio, il *morir cantando* toccato al termine del primo *Endimione*. L'*alter ego* poetico dell'autore non cercherà più di aprire una breccia nello sdegno di Luna: si contenta di contemplarne la bellezza («Repulse non temo io, non temo asprezza», B 75; Percopo s. LVIII) e la nuova poesia, liberata delle istanze personali, diventa poesia di valori oggettivi, la bellezza e la virtù. Oggetto del canto diventa la lode delle bellezze della donna o del suo *valore* (B 81; Percopo s. LXIII), in un percorso però, quello del definitivo canzoniere, sempre serpeggiante e sempre aperto a ogni sorta di deviazioni. Nel sonetto B 95 (Percopo s. LXXVI) Endimione è vittima di una passione dolorosa che è, cavalcantianamente, sbigottimento, spavento e morte, ma poi Cariteo volge in qualcosa d'altro il suo tormento. Se nell'*Endimion a la Luna* è chiara la sequenza di testi segnati dall'*amaro*, per il secondo *Endimione* già Parenti²⁰ individuava sette testi di gusto stilnovistico (B 97-102), caratterizzati dal *dolzore*²¹. Il canto ora non si prefigge più i fini extraletterari della persuasione o della consolazione, ma è *fatum* specifico, sorte del poeta, come viene affermato nell'*explicit* del sonetto che chiude la serie («Te, dolce Luna mia, venendo il sole / te, partendosi il dì, canterò sempre, non sol per mio voler ma per mia sorte»,

20. Parenti (1993: 96-98).

21. Apre la serie il sonetto 96 di B: assistiamo all'ascesa dell'anima che «vedendo in l'alme luci alma dolcezza» (1) ma «essendo ne la carne ascosa» (5) esce «di fore ardente et desiosa / di goder più l'eterna alma bellezza» e si innalza al primo cielo della luna, dove si trattiene finché dura la visione beatifica. Il sonetto 97 si inserisce nella serie per l'atteggiamento di venerazione del poeta che si paragona all'amilo, il quale secondo Plinio *adora de la luna il novo lume* (3). La rassegnazione in 98 non è più dolorosa, perché la continua contemplazione è fonte di dolcezza (9-10 «Che satia non è mai l'anima errante / incerta in qual dolzor si pasca pria»); in 99 la memoria si appaga nel ricordo di un dolce giorno («al dolce giro d'un lieto dì»); in 100 il *dolce aspetto* della donna allevia il dolore di Endimione; in 101 la condizione è prossima a quella ambigua in bilico tra amarezza e dolcezza; in 102 Endimione sa che a liberarlo dall'angoscia provvederà una poesia che sia tutta in lode di Luna, chiamata *dolce*. Cfr. Parenti (1993: 96-98).

102, 12-14). Avendo per oggetto di poesia il valore della donna e per stile quello della lode, l'*Endimione* comincia a presentarsi come un canzoniere celebrativo non solo della donna, ma degli amici più cari e dei principi aragonesi, come appare nella canzone *Se tu, Galeazzo mio, per te contempli* (B 104; Percopo c. IX) che segue la serie dei sonetti appena ricordati. Con la canzone *O non volgare honor del secol nostro* (B 136; Percopo c. X) Cariteo individua lo scopo del canto nella lode disinteressata a Luna.

Subito dopo questa canzone si compie l'evento fatale della partenza di Luna per la Spagna, preceduta dalla visione simbolica di un mostro marino che strappa il cuore del poeta e lo porta oltremare (B 137; Percopo s. CXVI). L'assenza di lei determina, a questo punto, il ritorno di Cariteo al primo stile dell'amore doloroso. Il canto che si converte in pianto per un lungo tratto del canzoniere segna la ricomparsa dell'aggettivo *amaro*, che da B 71 a B 142 aveva avuto solo due evenienze, la prima in B 118 (Percopo s. XCVIII) nella dimensione del ricordo («Così nel mio furor sepp'io predire, / ma no' schiffar l'amare, impie, mortali / repulse, sdegni, asprezze, orgogli et ire»), la seconda in B 128, 11 (Percopo s. CVIII), sonetto sul tema catulliano dell'*odi et amo* («Non vi son traditor, il ver vi mostro, / io m'affanno in passar l'onde d'oblio / et armar contra voi l'amaro inchiostro. / Ma dal principio al fin l'ingegno mio / altro scriver non sa che'l valor vostro / né mi posso pentir del bel desio»). L'aggettivo *amaro* stabilisce una connessione tra B 143 (Percopo s. CXXII) e B 144 (Percopo se. V), luoghi da cui, per un lungo tratto, lo stile dell'*Endimione* diventa quello del pianto, conseguente alla perdita della speranza: «Hor m'è chiuso il camin del guidardone / hor cresce il duolo, hor la speranza cade, / già se ne va ne l'ultime contrade / chi del mio amaro fu dolce cagione [...] Che potrò fare io misero dolente, / se non moro al partir del mio dolciore, / altro che lagrimare eternamente?» (B 143 1-11). In B 144 la situazione appare bloccata, come del resto impone la struttura circolare della sestina. Come osserva Parenti²², gli stili del pianto e del canto vengono riferiti ai piani della realtà, cronologicamente contrapposti (*Un tempo / Hor*), che essi rispettivamente rappresentano. Le opposizioni di base, poste nella prima strofe, sono tra pianto e canto, tra rime e versi («Cantai un tempo in più soavi rime / Hor piango in dissonanti horridi versi»), pertinenti rispettivamente al piano della vita e a quello della morte. Nel corso del testo le opposizioni si arricchiscono delle connotazioni tratte dai campi semantici della letizia e del dolore («Prima m'acconsolava in cantar versi, / oggi sente più duol l'oscura vita, / quando rimembra l'amorose rime, / solo si pasce il cor d'amaro pianto» 144, 25-28), per tornare nel congedo alle posizioni di partenza: «Taccian le rime e'l suon del canto lieto, / rinove il pianto i suoi penosi versi / et la vita si mute in atra morte» (144, 73-75). L'*amaro* accomuna poi B 149 (Percopo s. CXXVI) e B 150 (Percopo s. CXXVII). Nel primo sonetto, indirizzato all'amico Alfonso d'Avalos, Amore si nutre delle

22. Parenti (1993: 102).

lacrime di Endimione: «Marchese, io mi ritrovo in mezzo al mare, / dove ogni onda crudel nel cor mi frange; / Amore è meco, che mi preme et ange, / et si pasce di mie lagrime amare» (1-4). In B 150 l'interlocutore questa volta è Ferrandino d'Aragona («Lascia del viver mio, lascia 'l governo / al duro, illacrimabil fato, amaro, / Principe, d'arme e de virtù preclaro, / et del fonte Dirceo liquore eterno», 1-4). La voce di Cariteo ora «con la lyra par che non s'accorde, / né v'è più chi l'ascolte o chi l'intenda» (9-11). Da qui in poi la difficoltà del canto «sarà risarcita dalle occasioni di compianto (nel senso proprio di piangere insieme) che il poeta riscopre negli oggetti e nell'ambiente circostante, gli scogli e il mare della costa napoletana»²³. Per la penultima volta, *amaro* torna nel canzoniere in B 172 (Percopo c. XV), rima anniversaria della partenza di Luna per la Spagna: «Ecco, che, per dolore / di miei tormenti amari, / quel, che nel corso suo rivolge gli anni, / col volto pien di horrore, / ne mostra segni chiari / d'arme, di varie morti e varii danni» (53-58).

Amaro compare infine in B 179 (Percopo c. XVIII). In questa canzone Cariteo pronuncia la sua parola definitiva in materia d'amore. L'amore negato ad ogni ricompensa concreta è un'esperienza interiore, su cui la mente esercita un potere non condizionato da alcuna circostanza esterna, neppure dall'assenza della donna che, in quanto sottratta alle percezioni dei sensi, è possesso del pensiero. La realtà esteriore della natura e quella interiore dell'immagine femminile convergono e si confondono nel *core* cioè nell'interiorità del soggetto. Cariteo trova così la sua felicità nella fantasticheria che ignora qualsiasi ostacolo («Non l'Alpe o l'Apenin, no 'l vasto mare, / non gli altri monti immensi, non boschi oscuri e densi / non gelosia pungente et importuna, / non le tenebre opposte a li miei sensi / per le lagrime amare, / mi ponno homai vetare, / ch'io non ti veggia sempre, alma mia Luna. / Use pur la fortuna / del suo voler l'extremo, / ché maggior mal non temo, / poiché nel core eternamente io guardo / quel bel sereno sguardo, / che de beltà mi mostra il ben supremo, / né togliermi 'l potrà l'ultimo fato: così contento son, così beato», 1-16). Nello stato contemplativo il poeta raggiunge la felicità, come incarica la canzone di dire all'*Aragonio Marte*, Ferrandino. L'aggettivo *amaro* non compare più negli ultimi 68 testi del canzoniere.

23. Parenti (1993: 104).

Appendice²⁴

	M (A)	B	Numer. Percopo
Amor se 'l suspirare e 'l cantar mio	1	7	s. VII
Ben veggio Amor gli effecti aspri mortali	2	8	s. VIII
Quando l'Aurora il chiaro giorno adduce	3	129	s. CIX
Si come io soglio et come Amor mi invita	4	9	s. IX
Come stancho nohier talhor si sole	5	10	s. X
Amor per augmentar la pena eterna	6	11	m. I
Mirando io intento il candido pianeta	7	12	s. XI
Quando talhor cantando il mio dolore	8	13	s. XII
Io seguo ad chi mi fugge et si nasconde	9	14	s. XIII
Tra questi boschi agresti	10	19	s. XIV
Candido somno ameno lieto et chiaro	11	15	s. XV
Amor par che si sveglie et prenda l'arme	12	20	b. I
Insidioso Amor sempre fallace	13	21	s. XVII
Io vidi Amor li toi fallaci inganni	14	22	m. II
Poi che saper volete in quale stato	15	23	s. XVIII
Luce de l'età nostra	16	—	—
Nella stagion che sol mancar la nocte	17	24	se. II
Forse che voi col parlar crudo et fiero	18	25	s. XIX
Se 'l parlar perturbato et pien di horrore	19	26	s. XX
Errando sol per antri horrendi et foschi	20	27	c. II
Fenestre gloriose	21	—	—
Quel misero te scrive	22	—	—
Quanto qui legi scriccto	23	—	—
Col solito dolore	24	—	—

24. *Legenda*: s=sonetto; m=madrigale; b=ballata; se=sestina; c=canzone.

Ingrata incrudelita	25	—	—
Tentato ho d'ingannar l'occhi et la mente	26	28	se. III
Non posso omai tener le fiamme eterne	27	29	c. III
Io vidi signor mio con vero effecto	28	31	s. XXI
Volendo Amor mancare alcuna parte	29	32	s. XXII
Costei che mia benigna et ria fortuna	30	33	s. XXIII
Se 'l ver se stima con tranquilla mente	31	34	s. XXIV
Volete saper come et da qual parte	32	35	s. XXV
Se gionger ponno al ciel prieghi mortali	33	36	s. XXVI
Nel celeste balcone ove sovente	34	37	s. XXVII
Quando rinova il vago mio pensiero	35	38	s. XXVIII
Donna vostr'occhi fanno al sole scorno	36	39	s. XXIX
Mentre quella sottile et bianca mano	37	51	m. III
Gli occhi che furon presi di nascoso	38	30	b. II
Lasso ch'io vedo ben quanto importun	39	40	s. XXX
Quest'è pur quella fronte alta et gioconda	40	16	s. XV
Quel ch'io no spero mai vedere il giorno	41	18	se. I
Benché d'ogne speranza Amor mi priva	42	41	s. XXXI
Una volta cantai soavemente	43	42	s. XXXII
Eterno imperator d'homini et dei	44	43	s. XXXIII
Questo impietoso mio crudel signore	45	44	s. XXXIV
Mutabile incostante impia fortuna	46	46	s. XXXVI
Dove 'l dolor mi chiama io vo correndo	47	47	s. XXXVII
Di martir in martir di pena in pena	48	48	s. XXXVIII
Ecco la nocte el ciel tucto risblende	49	49	s. XXXIX
Hor son queste contrade chete e sole	50	50	s. XL
S'alcun conforto al misero è concesso	51	52	c. IV
Tacete omai soave et dolce rime	52	54	c. V

Crescete o versi mei et cresca Amore	53	55	s. XLII
Tu vedi Amor ch'io non posso morire	54	53	s. XLI
All'ombra di bei rami io vidi Amore	55	56	s. XLIII
Da l'auree chiome insino al bianco pede	56	57	s. XLIV
Pien di false speranze et van desiri	57	58	s. XLV
Quando fra donne humane la mia diva	58	63	b. IV
Dal vostro sdegno altiero aspro et damnoso	59	59	s. XLVI
Mentre io pensava a li dolori immensi	60	60	s. XLVII
Un'alma diva in forma humana adoro	61	61	s. XLVIII

Bibliografia

- ALOISIO, Giovanni, *Il Naufragio di Giovanni Aloisio. Edizione critica*, ed. in: Millella Marina, tesi di dottorato di ricerca in Filologia moderna, ciclo XVIII, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2006.
- ALTOVITI, Bernardo, in *Lirici toscani del '400*, ed. Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, I-II, 1973-75, I, pp. 155-160.
- CARACCILO, Giovanni Francesco, *Amori de Ioan Francesco Carazolo patritio neapolitana; Sonetti sextine et canzone cento del dicto poeta in laude de li occhi intitulati Argo*, Napoli, De Caneto, 1506.
- CARITEO (Garret, Benet), *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, a cura di Erasmo Percopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892, 2 vols.
- DA PISTOIA, Cino, in *Poeti del dolce Stil Novo*, ed. Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 421-923.
- FENZI, Enrico, «La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'*Endimione*», *Studi di filologia e letteratura*, Università degli Studi di Genova, Istituto di Letteratura Italiana, 1 (1970), pp. 9-83.
- DE JENNARO, Pietro Jacopo, *Rime e lettere*, ed. Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.
- GARRET, Benet, v. Cariteo.
- LUCREZIO, *De rerum natura*, ed. Joseph Martin, Leipzig, Teubner, 1963.
- MALATO, Enrico, *Saggio di una nuova edizione commentata delle opere di Dante Vol. 1: Il canto I dell'Inferno*, Roma, Salerno editrice, 2007.
- MILLELLA, Marina, *Il Naufragio di Giovanni Aloisio. Edizione critica*, tesi di dottorato di ricerca in Filologia moderna, ciclo XVIII, Università degli Studi di Napoli, 2006.
- MOROSI, Paola, «Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco», *Studi di Filologia Italiana*, 58 (2000), pp. 173-197.
- PARENTI, Giovanni, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.
- PERCOPO, v. Cariteo.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004².
- PROPERZIO, *Elégies*, ed. D. Paganelli, quatrième tirage, Paris, Les belles lettres, 1970.
- RVF* v. Petrarca, Francesco.
- SANNAZARO, Iacopo, *Sonetti e canzoni*, in *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 131-254.
- TANTURLI, Giuliano, «Dai "Fragmenta" al libro: il testo d'inizio nelle rime del Casa e nella tradizione petrarchesca», in Gennaro Barbarisi – Claudia Berra, *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, Milano, Cisalpino, 1997, pp. 61-89.

A vueltas con la contextura de la *Égloga II* de Garcilaso: una posible tésera boiardenca

Flavia Gherardi

Università degli Studi di Napoli Federico II
fgherard@unina.it

Resumen

Estas breves notas se proponen recuperar la colección de églogas en vulgar de Matteo Maria Boiardo, las *Pastorali*, dentro de la cadena de modelos disponibles para la elaboración del discurso panegírico contenido en la égloga segunda de Garcilaso y que no ha sido tenido en cuenta hasta hoy.

Palabras clave

Égloga; panegírico; Garcilaso de la Vega; Matteo Maria Boiardo; poesía comparada.

Abstract

These brief notes aim to recover the collection of vernacular eglogues by Matteo Maria Boiardo, *Pastorali*, as other of the models available for the elaboration of the panegyric discourses contained in Garcilaso's *Égloga II*, which has not been taken into consideration before.

Keywords

Eglogue; panegyric; Garcilaso de la Vega; Matteo Maria Boiardo; comparative poetry.

En tiempos recientes la *crux interpretum* representada por la definición del estatuto de la segunda parte de la *Égloga II* de Garcilaso, que se enmarca en la más amplia y todavía más problemática cuestión de cómo esta se integra en el diseño de conjunto de la pieza, o de cómo y por qué el autor quiso acoplar las dos partes, suturándolas por medio del relato digresivo de Nemoroso, ha encontrado en un deslumbrante ensayo de Antonio Gargano su punto de llegada y solución definitiva. Tras recorrer los hitos de la tradición literaria –con el correspondiente *excursus* de las lecturas críticas cuajadas a su alrededor– que desde antiguo unen el patrón formal de la égloga con la materia épica, por un lado, y con el discurso encomiástico, por el otro, el insigne hispanista llega a identificar el estatuto específico de la extensa serie de versos dedicados a elogiar al duque de Alba, desentrañando todos y cada uno de los elementos que conforman la novedad experimentada por el toledano. Con rotundas y acertadas palabras, el estudioso mantiene que:

«Severo se alarga unos centenares de versos, dando lugar a uno de los más completos y articulados ejemplos de ese particular género panegírico que es el *basilikòs lógos*, o sea, el discurso de alabanza del emperador o del príncipe. En definitiva, lo que se quiere decir es que con la segunda mitad de su égloga Garcilaso inaugura en la literatura española el panegírico en verso, construido respetando rigurosamente los esquemas retórico-clásicos del *basilikòs lógos*, es decir, según el modelo ofrecido por el doble canal: el de la preceptiva que regulaba la oratoria epidíctica, en el plano teórico, y, en el de la práctica, el canal de la imitación de los más consagrados ejemplos a los que el género poético del panegírico había confiado su propia calificación identitaria»¹.

En efecto, frente al abanico de posibilidades formales que ofrecía el modelo retórico del discurso de alabanza (elogio, encomio, panegírico...), y dentro de la doble articulación facilitada por este último –alabanza de los particulares o alabanza del príncipe (*basilikòs lógos*)– Garcilaso se abocó por el segundo, movido por la excelencia del sujeto a celebrar, por supuesto, y con la comodidad que el relato épico-militar proporcionaba en cuanto ingrediente natural para el realce de su grandeza. Desde esta perspectiva, no cabe duda de que una solución formal de tal manera perfilada desarrolló una función inaugural dentro de las letras ibéricas, y que, por tanto, le hizo cobrar al toledano una primacía indisputable. Más concretamente, subraya el propio Gargano, lo que marca la distancia entre la amplia cantera de antecedentes bucólicos y la fórmula puesta a punto por el toledano estriba en que, en los ejemplos aducidos por la crítica anterior, a la «parte de la égloga reservada a la *laudatio* –al menos, cuando se trata realmente de égloga– le falta todavía muchísimo, en cualquier caso, para alcanzar ese desarrollo autónomo que, por dimensión cuantitativa y por modalidad de realización,

1. Gargano (2012: 16).

la capacitaría para asegurar la inclusión de un auténtico panegírico dentro de la égloga encomiástica»².

Ahora bien, a la hora de recorrer *à rebours*, guiados por la farola del ilustre hispanista, el recorrido idealmente representado por las mayores contribuciones críticas ofrecidas respecto de los modelos en los que posiblemente pudo beber Garcilaso a la hora de poner a punto su fórmula, nos ha sorprendido descubrir que ninguna referencia se hace precisamente a la experimentación que, con mayor afán de innovación y con mayor grado de autonomía, fraguó dentro del contexto cultural italiano de finales del siglo XV, no muchísimo antes de que se elaborara la pieza garcilasiana, y no muy fuera de los ambientes (napolitanos) que marcaron el desarrollo poético-formal de nuestro vate. Nos referimos a la puesta a punto que de la égloga encomiástica llevó a cabo el destacado poeta de la corte ferraresa al servicio de los Este, el conde de Scandiano Matteo Maria Boiardo, cuya colección de diez églogas en vulgar, las *Pastorali*³, representó —en el momento en que, tras un largo silencio, el género volvió a florecer, en la segunda mitad del siglo— el fruto más granado de su intento reformador, cuya novedad, en atinadas palabras de Cristina Montagnani, estriba en que:

«dopo l'umanesimo latino, la letteratura volgare non riprende, rinasce. Si segna, con la morte di Petrarca, una vera frattura, uno iato nella tradizione, che richiede una nuova messa a punto e, soprattutto, un nuovo canone degli *auctores*, in cui classici latini, greci e volgari possano coesistere armoniosamente. Proprio questo fa Boiardo: i suoi dieci testi volgari mostrano la capacità di costruire un canone nuovo, di inventare un modello poetico in cui la lirica italiana, la bucolica classica, i nuovi esempi di bucolica volgare di origine toscana (l'edizione Miscomini delle *Bucoliche elegantissime* è del 1482), e anche alcuni elementi narrativi presi in prestito dal proprio poema si fondono, o almeno si giustappongono, dando vita a una unità stilistica nuova».⁴

En efecto, las *Pastorali*⁵ representan el acto final de todo un programa de entregas literarias de corte marcadamente político que Boiardo había empezado

2. Gargano (2012:15).

3. Los apreciados hispanistas a los que aludimos, empezando por Fernández Morera (1982: 63-64, n.41), dan pertinente muestra de su conocimiento de la colección de églogas en latín de Boiardo, *Pastoralia*, que remonta a los años sesenta del siglo XV, y la ponen en relación con Garcilaso, pero ignoran sorprendentemente que fue precisamente con el segundo asedio al género llevado al cabo por el ferrarés, una veintena de años más tarde, cuando la bucólica encomiástica alcanzó un estatuto de autonomía y capacidad de incidir en la realidad histórica.

4. Montagnani (2015: 245).

5. Hay una notable variedad en los marbetes utilizados para rotular la colección, puesto que los manuscritos que transmiten la obra no presentan artículo delante del título: adoptamos, con Carrai, el título de *Pastorali*. Mengaldo en cambio propone para la síloge el singular de *Pastorale*, mientras que Tassoni Benvenuti opta por el femenino plural, *Pastorale*, calcado sobre el antecedente latino.

allá por 1463-64, entrenando su musa encomiástica con los *Carmina in Herculem* y los *Pastoralia*, seguidos por los *Epigrammata*, obras en las que celebraba, en latín, al prócer de la casa estense, Ercole I, quien tras la muerte de su hermano Borso, había ganado el conflicto por el gobierno de la corte, y del que se esperaba protección no solo en su faceta artística sino también, o sobre todo, en su papel de defensor del patrimonio familiar, que tenía en el feudo de Scandiano su bien preponderante⁶. Sin embargo, es en las diez *Pastoralia*, con toda evidencia plasmadas en el modelo de las bucólicas virgilianas, en las que hay que buscar la matriz, el molde con el que se elaboraron unos veinte años después las *Pastorali*⁷. El vínculo con la entrega anterior va más allá de la correspondencia en el título o en la estructura decapartida: dejando de lado el cambio de destinatario (de Ercole I d'Este a Alfonso de Aragón, el duque de Calabria, ambos celebrados en cuanto promotores de una nueva *aetas aurea*), ella se extiende a la yuxtaposición de materias, discursos y registros distintos (las cinco églogas de tipo amoroso se alternan, virgilianamente, con las cinco de tema político-militar) y al diálogo interno entre las distintas piezas (la primera con la décima, por ejemplo, con motivos que se repiten o se reelaboran), al rechazo de la polimetría, a todo lo cual se añade el perseguimiento de un objetivo parejo: el acrecentar el tono épico del género, casi como reacción a esa renuncia a la poesía épica y encomiástica que Virgilio había anunciado en su égloga VI, o, al contrario, como realización del propósito que el mismo mantuano había formulado al despedirse de su obra, en la égloga X, ansiando un canto más elevado. A este propósito, cabe añadir, se une en la segunda intentona el de desplazar el baricentro de la bucólica desde Ferrara (verdadero centro de la pastoral latina humanística, pues contaba con Battista Guarini, Tito Strozzi, Gaspare Tribarco y el propio Boiardo como sus representantes más destacados) hacia Modena, en donde Boiardo fue nombrado gobernador en 1580, y que él ansiaba fuera –en competición con Florencia y Siena– el nuevo centro de la bucólica vulgar.

Por lo que más concretamente atañe a las églogas vulgares, hay que hacer hincapié en un par de datos contextuales que marcaron profundamente la génesis y el desarrollo de la obra. La acentuada tónica épica de las églogas políticas residente inevitablemente del entorno histórico que fue ocasión material de su producción, esto es, las conocidas guerras de Ferrara, que vieron a los Este ocupados en defenderse de las agresiones de Venecia, circunstancia frente a la que, para Ercole I, marido de Isabela de Aragón, se hizo preciso acudir a la ayuda y socorro de su suegro, Alfonso de Aragón, duque de Calabria⁸. En efecto, la cronología interna de la obra, que se basa en las referencias a distintos episodios de la campaña

6. Para más detalles biográficos, véase el excelente perfil realizado por Zanato (2015).

7. El estudio más reciente y detenido es el de Santagata (2016), en el que se encuentra reunida toda la bibliografía esencial al respecto.

8. Para una excelente síntesis de las causas y las fases que marcaron las guerras de Ferrara, el lector puede acudir a la *Nota al testo* de Ricucci en su edición de la obra (2005), especialmente a las págs. 229-245.

militar y, sobre todo, a la secuencia constituida por los momentos de la *peroratio* dirigida a Alfonso, el demorarse de este, con la siguiente llegada a los territorios del norte y la victoria final, posibilitan fechar la realización del nuevo proyecto bucólico entre 1483 y 1484, por lo menos en lo que a la recopilación de los textos y a su recomposición en el Libro unitario se refiere⁹. Secundariamente, no está de más recordar que las *Pastorali* nacen al calor de la difusión, a partir de su impresión florentina en 1482 (la conocida edición Miscomini), de las *Bucoliche elegantissime*¹⁰, una colección de textos bucólicos que tuvo el mérito de llevar el género a su madurez, consagrándolo como medio natural de comunicación dentro de la vida de corte en donde política y arte conformaban una dimensión civil exclusiva, dotada de sus propios medios y lenguaje. A pesar de contener piezas en algunos casos compuestas mucho tiempo antes, como es el caso de las de Arzocchi (muy presente en el entramado textual de las églogas boiardescas), las *Bucoliche elegantissime* representaron una especie de útil vanguardia para los eruditos de finales del XV, pues lograron imponerse como «genere autonomo, in grado di presentarsi al pubblico in quanto tale e non come parte digressiva di altri testi o, al più, come isolato lacerto occasionale»¹¹, capaz en todo caso de estimular en el conde Boiardo el nuevo cometido literario, tal vez también porque Alfonso de Aragón se había convertido en el destinatario de múltiples églogas con función política, entre ellas las de Boninsegni, que Boiardo debió sin duda apreciar mucho, pues en sus textos hay huellas, entre otros autores de las *elegantissime*, del senés.

Ahora bien, llegando al terreno que más nos interesa, si bien es cierto que motivos o fragmentos encomiásticos aparecen incorporados en distintas piezas de las *Pastorali*, sin embargo, es en la égloga X donde se alcanza el mayor grado de la buscada elevación épica. Por muchos paralelismos que el texto guarde con el antecedente de *Pastoralia X*, lo que marca la diferencia sustancial entre esta égloga latina y la que cierra las vulgares es que, precisamente, en esta «el canto bucólico ha pretese di epicità, assumendo su di sé e svolgendo la funzione apologético-celebrativa»¹². Desgajado de su contexto de conjunto (que es como posiblemente se difundiera el texto, llegando tal vez a las manos de su destinatario o, en todo caso, a las de los selectos, pero numerosos, lectores de los círculos humanistas), además, la *laudatio* del príncipe contenida en la égloga X se desarrolla de una forma tal que, tanto por «dimensión cuantitativa» como por su «modalidad de realización», su autonomía queda acreditada ante nuestros ojos, cumpliendo con

9. De hecho, todo apunta a que una buena parte de las églogas, al menos las de tema no político (III V VI VII IX), fueron redactadas con anterioridad, y que incluso parte de las político-encomiásticas (I II IV VIII X) fueron retocadas por el autor con vistas a su inclusión en la nueva unidad representada por el libro.

10. Como es bien sabido, la colección se volverá a imprimir con algunas variantes respecto de la *princeps*, en 1494, esta vez con el título más extenso de *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci Fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hieronymo Benivieni Fiorentino et da Jacopo Fiorino de Boninsegni senese*.

11. Santagata (2016: 165).

12. Boiardo (2005: 201).

muchas de las condiciones que Gargano atribuía al relato de Nemoroso en relación con la égloga garcilasiana. A partir, por ejemplo, de la propia marca formal con la que el autor rotula el texto a la hora de rubricarlo como panegírico («Ne l'ultima parla lo auttore e canta Orfeo el panagirico de lo incomparabile Signor Duca de Calabria»). Es más, con plena conciencia de género, al asumir como objeto la alabanza de un príncipe, la tipología de discurso panegírico que engloba en su interior resulta ser precisamente un *basilikòs lógos*, aunque reducido, cuyas marcas, si son todas y cada una deducibles de la triple tradición bucólica, épica y encomiástica en su múltiple variedad, no se encuentran conjuntadas de la misma manera en ningún hipotexto directo o modelo inmediato, a confirmación, una vez más, del hecho de que «egli dimostra iniziativa personale nella scelta dei soggetti e nella loro impostazione, tenta consapevolmente una nuova esperienza psicologica e letteraria, riprendendo specialmente l'esempio offerto da Dante, così che le sue egloghe si distinguono nettamente nella produzione bucolica del tardo Quattrocento»¹³.

La estructura del poema se funda en la combinación de un marco, protagonizado por un personaje narrador, quien, tras invocar a las musas para que le inspiren, cede la palabra a un *alter ego* —nada menos que el mítico Orfeo— y la *vasilicomantia* de la que precisamente es autor el cantor tracio. Siendo un relato de tipo profético (en el que deja sus huellas el vaticinio sobre Polión de la IV bucólica virgiliana), inevitablemente el panegírico refiere como futuras las empresas ya realizadas por Alfonso (vv.49-169), centrándose en la adivinación de la fundación de una nueva ciudad (vv.51-66), y la inauguración de una nueva edad de oro (vv. 79-87). Sin embargo, lo que descuella del relato —que, con tal de sellar el texto con un *epos* reconociblemente militar, aprovecha el filtro del relato de los argonautas, conectado con el propio personaje de Orfeo¹⁴— es que está jalonado por algunas de las partes que, según los preceptos de retórica epidíctica clásica (sobre todo la que remonta a Menandro el Rétor), conforman el *basilikòs lógos*, a saber: Linaje (vv. 67-78); Infancia y Educación, Etopeya, las virtudes y cualidades personales (vv. 88-93); *Pragmatographia* (esto es, las acciones heroicas que realizará y que coinciden con los éxitos adquiridos durante la guerra contra Venecia, vv. 94-144); y Epílogo, en el que se expresa agradecimiento por la paz alcanzada. Fuera del discurso de alabanza, el autor-narrador vuelve a aparecer para despedirse, prometiendo que volverá a cantar (vv. 163-169), virgilianamente, «cum altri versi»:

«Ed io nel bosco ormai più star non oso,
poiché oscurito è per tutto d'intorno,

13. Ponte (1962). Por lo que atañe a la rúbrica, hay que hacer hincapié en el hecho de que era costumbre del autor acompañar las églogas con unas didascalías en las que se informaba acerca del metro, el tema o los interlocutores del propio canto.

14. En las distintas ediciones se señala que Boiardo, quien en principio para valerse de la versión del mito ofrecida por Valerio Flaco, en realidad combinó esta con el relato de Apolonio Rodio.

gionta è la notte e il tempo de riposo.
 Ma se mia voce, com'io spero, adorno,
 di questo duca l'abito regale
 cum altri versi a dimostrar ritorno,
 pur ch'al disio la possa spieghi l'ale» (vv. 163-169)¹⁵

A raíz de lo que venimos espigando, se entiende por qué valía la pena integrar en la cadena de modelos disponibles para las generaciones posteriores de encomiastas este ejemplo de égloga panegírico que, a pesar de su brevedad, injerta en su interior un discurso de alabanza del príncipe y que, precisamente en virtud de la autonomía y desarrollo concreto de la *laudatio*, dota al subgénero con unas marcas que, prescindiendo de sus lugares de procedencia, logran desmarcar lo bucólico de lo meramente lírico pastoril o de lo meramente ocasional (de la circunstancia histórico-política o también personal), para proyectarlo en una dimensión que al incrementar lo heroico, en beneficio de lo épico, se solapa con el plano ético-civil.

Ahora bien, sin pretender demostrar ninguna relación de dependencia directa con el panegírico garcilasiano, sí queremos apuntar el hecho de que la égloga X, o quizás la colección en su conjunto, penetraron, años más tarde, en los ambientes culturales concurridos por los artistas y eruditos –activos, casi todos, en la vida política de la corte virreinal napolitana– que ejercieron su magisterio, bien directamente, bien como mediadores de otros modelos, sobre el toledano. La cuestión tiene que ver con el nudo, imposible de soltar ni solventar, constituido por el cuándo y cómo se redactaron las piezas individuales de la colección, es decir, si son distintas las fases de su redacción y recopilación, o si todas las operaciones se concentran en un tiempo muy adosado al término *ante quem* de 1483-84, que es cuando la insatisfactoria paz de Bagnolo puso fin a la guerra contra Venecia y, por tanto, ya no se justificaba la celebración del *laudandus* Alfonso¹⁶. No hay en el texto, en efecto, referencias a hechos posteriores al verano-otoño de 1483, pues debió componerse casi en la inmediatez de aquellos. Una estela bastante consistente de la crítica boiardenca¹⁷ defiende la idea de que las *Pastorali* nunca llegaron a manos de su destinatario y que, tras la degeneración de las relaciones entre Ercole –quien, por otro lado, debió ser el inspirador del proyecto, instándole a Boiardo para que echara mano de la obra celebrativa– y el duque de Calabria, hasta se quedarían en

15. Se cita, también en los casos posteriores, por la edición al cuidado de Carrai-Riccucci (Boiardo, 2005).

16. Por lo visto, tras las victorias conseguidas en los territorios de Bergamo, Brescia y Verona, Alfonso negoció la paz concediendo el Polesine a Venecia, lo cual dejó a los ferrareses muy insatisfechos y rencorosos para con la figura del de Aragón quien, si en el resto de Italia fue celebrado como el príncipe de la paz, en Ferrara en cambio fue objeto de gran resentimiento.

17. Los estudios más destacados en esta dirección son los de Tissoni Benvenuti, Riccucci, Carrai y Montagnani.

el propio escritorio del autor, sin salir de allí. De ahí la falta de testimonios de su circulación. Frente a esta lectura dominante, la tesis de quienes –Santagata (2016, especialmente 167-175)– defienden la redacción independiente de las églogas, especialmente las ‘militares’, junto con la puesta en circulación y difusión de las mismas por parte de su autor. Es más, estas églogas funcionarían como detonante del flujo experimentador que, entre Ferrara y Nápoles, la Nápoles de Sannazaro, alimentó la gran boga alcanzada por el género:

«Alfonso non era solo. Intorno a lui gravitava una cerchia di poeti e letterati. Insomma, ciò che circolava alla corte emiliana di Alfonso circolava anche in quella napoletana. Ebbene, parecchi di quei letterati avevano già sperimentato o lo stavano facendo o si apprestavano a farlo il nuovo genere bucolico. Per tutto il corso della guerra era vicino ad Alfonso, e pertanto soggiornava anche a Ferrara, Iacopo Sannazaro, il quale proprio nei primi anni Ottanta aveva cominciato a scrivere bucoliche sciolte, primo passo verso quello che poi sarebbe il capolavoro del genere, l'*Arcadia*. In quegli stessi anni, a Napoli, anche De Jennaro si cimentava nella poesia pastorale scrivendo bucoliche sciolte che poi confluiranno nel libro di ben quindici egloghi, intitolato [precisamente] *Pastorale* [...] Tra i letterati napoletani le bucoliche «politiche» di Boiardo hanno lasciato un segno»¹⁸.

Boiardo había realizado estancias anteriores en Nápoles, donde era muy conocido; en Ferrara, a la inversa, había pasado una temporada De Jennaro, mientras que Jacopo Sannazaro, no se olvide, hasta formó parte del propio séquito de Alfonso durante la campaña militar que motivó la redacción de las *Pastorali*. Todo

18. Santagata (2016: 172). Es interesante notar que incluso los estudiosos más convencidos de la falta de difusión de las églogas vulgares de Boiardo, a la hora de valorar su relación con Sannazaro, se vuelven partidarios de contactos casi seguros entre uno y otro. Es el caso de Riccucci, quien mantiene: «Al di là di tradizioni e fortune tanto differenziate, tuttavia, le *Pastorali* e l'*Arcadia* sono legate all'origine [...] nel senso che Boiardo e Sannazaro, per un certo periodo di tempo, attesero contemporaneamente e nello stesso ambiente alle rispettive opere. Il tempo è il biennio 1483-84, l'ambiente è quello della Ferrara estense. Sullo sfondo, implicata quanto mai, Venezia. Fu la complicità delle circostanze storiche a determinare questa particolarissima situazione. Ciò che mi interessa, in questa sede, è guardare alle due opere nella prospettiva di una genesi intrecciata...» (Riccucci, 2006: 602). Y, ya en otro lugar: «Tutto ciò non esclude che sia i cortigiani di Ercole I sia i cortigiani di Alfonso d'Aragona sapessero che Boiardo stava lavorando a un'opera bucolica in volgare. Ricordo, con Carrai, che al seguito del Duca di Calabria c'era Jacopo Sannazaro (un Jacopo Sannazaro che a quella data aveva già composto le sue prime egloghe, le stesse che poi, di lì a due anni, troveranno posto nel prosimetro *Arcadia*): sebbene nessun documento testimoni di un contatto diretto, è improbabile che i due poeti non si siano incontrati o che l'uno ignorasse completamente il lavoro cui l'altro stava attendendo. Inoltre, il foglio scoperto da Altamura contenente la nona egloga, così come la presenza della prima egloga nel codice marciano tardoquattrocentesco Italiano Zanetti 60 (già 4752), all'interno di una silloge di egloghe in volgare di autori diversi, potrebbe anche essere testimonianza di una circolazione "sparsa" delle bucoliche volgari boiardesche: e non è detto che si trattasse di corcolazione non voluta dall'autore» (en Boiardo, 2005: 256).

un conjunto de circunstancias, en fin, que autoriza a defender que «la bucólica di impianto politico oscilla tra Ferrara e Napoli come un pendolo»¹⁹.

Estando así las cosas, nada excluye que, entre la gran cantidad de escritos que se leían y discutían en las tertulias que los pontanianos mantuvieron en casa de Scipione Capece, tras la muerte de Sannazaro ocurrida en 1530, hallaran cabida las églogas de Boiardo que, con buena seguridad, por los años en los que nuestro toledano, siendo amigo de Scipione Capece y Bernardino Martirano, asistió a esas reuniones de eruditos, se reconocían ya como modelo de comunicación.

Ahora bien, sin llegar a calificarlas de pruebas irrefutables, se puede intentar rastrear algún elemento de cercanía entre los dos panegíricos. Se trata de una breve serie de coincidencias que abarca fenómenos de distinta tipología y función textual, pues se pasa de un sospechoso parecido en la manera de organizar los materiales escogidos –hasta coincidir en algunos esquemas retóricos, o también en estilemas sintácticos–, a adoptar un patrón argumentativo parejo (como se ha visto, un paralelo marco dialógico da pie a la relación panegírica), en el que se reconocen y se corresponden las distintas secuencias discursivas, o, finalmente, al aprovechamiento de unos mismos detalles de contenido, tanto ajenos como privativos de la tradición bucólica.

Tras decidir dotar la pieza de una marca de reconocimiento genérico-formal inequívoca, pues la rúbrica subraya la función de contenedor que ejerce la *Egloga decima* para con el contenido encomiástico («*Ne l'ultima parla lo autore e canta Orfeo el panegirico de...*»), la pieza tematiza exactamente el concepto de la fusión (entre dos fuentes, Aretusa y Castalia) necesaria para que se posibilite el canto de «tanta empresa» (la *laus* de Alfonso). Esta apertura en clave metatextual se enriquece seguidamente con una importante declaración de parte de un yo locutor acerca de la extrañeza de la materia a cantar respecto del contexto bucólico de acogida:

Questa matera che mia mente avisa,
fuor degli usati paschi è da cantare,
cum meglior voce e versi d'altra guisa²⁰.

De forma pareja, cuando en su intercambio dialogado con Salicio, también considerado bisagra entre el segmento bucólico que corresponde al primer millar de versos y el épico-encomiástico que conforma la segunda parte, Nemoroso toma la palabra para referirle a su amigo la carta de servicios del sabio Severo, lo hace combinando motivos muy parecidos:

19. Santagata (2016: 175).

20. Al comentar este pasaje, Merlini (2005:121) hace notar que se trata de un eco de «la protasi dantesca di Par. I 11-2: «ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto», y que Boiardo vuelve a utilizar la voz 'avisar' con el sentido de 'se propone' en la Egl. IV 104: «ma lascia il ragionar, ché il canto avviso».

Escucha, pues, un rato, y diré cosas
 extrañas y espantosas poco a poco.
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
 sátiros y silvanos, solté todos
 mi lengua en dulces modos y sotiles,
 que *ni* los pastoriles, *ni* el avena
ni la zampoña suena como quiero (vv.1154-1160) ²¹

En la égloga del toledano también el relato de Nemoroso toma pie del breve injerto metadiscursivo en el que la aparición del verbo *diré* tiene un valor incoactivo y anticipa lo que se va a tratar a continuación, con una función pareja a la que desempeña *cantare* en el contexto boiardesco. Pero los dos textos también se solapan en un nivel conceptual, puesto que, si es verdad que la ditología a la que acude Garcilaso, «extrañas y espantosas», remite al carácter sorprendente, extraordinario y hasta diríamos siniestro, o en todo caso sobrenatural, del asunto, también es verdad que la extrañeza estriba en parte en la idea de algo no habitual para el contexto pastoril en el que se enmarca, algo novedoso que, en efecto, cambia el estatuto original de partida.

Que Garcilaso suele emplear el adjetivo *extraño* no solo con el valor de algo raro, singular, que acompaña a lo maravilloso, sino también con el de ‘novedoso’, inusual, queda confirmado por las otras ocurrencias del lema en el espacio de la égloga²², y más concretamente, en el apartado inmediatamente anterior al que nos ocupa, el que realmente marca el final de la primera parte y cominzo de la segunda, en donde, a la hora de plantearse Salicio y Nemoroso cómo curar la enfermedad de su amigo Albanio, el segundo introduce —otra vez señalando el comienzo de un apartado narrativo distinto— el conocido retrato posterior de Severo por medio de la misma fórmula:

«Escucha, pues, un poco lo que digo;
 contaréte una extraña y nueva cosa
 de que yo fui la parte y el testigo...» (vv. 1038-1040)

Es de sobra evidente que el emparejamiento de *extraña* y *nueva* adquiere aquí el valor de una hendíadis que concretamente alude al rasgo inusitado de lo que se va a contar.

21. Citamos, en todos los casos, por la edición de Morros (1995: 194).

22. Merecería una reflexión aparte la reincidencia, casi obsesiva, de Garcilaso en la categoría de lo extraño o la extrañeza, sobre todo en relación concreta con esta égloga segunda. Baste con fijarse en los versos que siguen, dedicados a describir el entorno de Alba de Tormes, en donde se hace hincapié en las «hermosas torres, levantadas / al cielo con *extraña* hermosura, / no tanto por la fábrica estimadas, aunque *straña* labor allí se vea», como simple botón de muestra, para darse cuenta de la calidad de *mot clé* que el adjetivo asume para nuestro poeta.

Pues Boiardo también, al abordar la materia que pretende estar fuera de los *usati paschi*, remite al concepto de algo extraño, ajeno a lo habitual en el terreno eglógico, tanto es así que reincide en la idea, volviéndola más explícita, unos versos después a la hora de asentar, por medio del ‘decir’ (más tarde garcilasiano) que suplanta al sinónimo ‘cantar’, que «*Dir non voglio io queste opere vulgate*», concretamente expresando su voluntad de apartarse de lo conocido para en su lugar abrazar lo novedoso, esto es, precisamente, la *virtute splendida de un duce*, esa *extraña virtud* de un hombre que también inspirará en el toledano un parejo cometido panegírico.

Es más, si volvemos a considerar los dos fragmentos en su desarrollo más amplio, nos percatamos de la cercanía que marca este pasaje metadiscursivo con otros fenómenos textualmente afines, algo que vuelve a dar a los dos cierto aire de familia:

M. M. Boiardo, *Pastorale*, *Égloga X*

Questa materia che mia mente avisa,
fuor degli usati paschi è da cantare,
cum miglior voce e versi d'altra guisa.

Venite, belle Ninfe, ad iscoltare:

or non vi narrerò le pome d'oro
che fèr nel corso Ippomene avanzare;
né porò l'Orse tra le stelle in coro,
ni vi dirò di Crete il labirinto,
ni quel di Tebe o qual fo più lavoro [...]

Dir non voglio io queste opere vulgate,
ma la virtute splendida de un duce
qual non ha pari in questa o in altra etate

(vv. 4-18)

G. de la Vega, *Égloga II*

Escucha, pues, un rato, y diré cosas
extrañas y espantosas poco a poco.
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
sátiros y silvanos, soltá todos
mi lengua en dulces modos y sotiles,
que *ni* los pastoriles, *ni* el avena
ni la zampona suena como quiero

(vv. 1154-1160)

Huelga subrayar la evidente coincidencia que marca el plano de la *dispositio* a la hora de aprovechar los dos textos una misma organización del marco meta-textual basada en la secuencia: introducción / invocación a las ninfas (aunque en Garcilaso se extiende a las otras categorías de los habitantes de los bosques) / declaración programática de lo que se va a decir-contar.

Llama la atención, en efecto, que más allá de la adhesión natural al que, desde luego, es un patrón discursivo convencional —es tópica, por ejemplo, la apelación a las ninfas—, los dos textos decidan marcar la expresión de la materia objeto del relato con una misma organización sintáctica, basada en la adopción en secuencia de una triple negación: *né-ni-ni* (a la que se añade el «*non* vi narreró» inicial) = *ni-ni-ni*.

Desde luego, no ignoramos que para ambos autores la matriz de cada uno de estos factores relacionables tiene en Virgilio, y en sus *Bucólicas*, su arquetipo. Baste con pensar en el incipit de la égloga IV («Sicelides Musae, paulo maiora canamus...») para ver suturado el motivo de la invocación a las musas con el de la reflexión metadiscursiva acerca de la materia del canto; o bien, en la vertiente estilística, los múltiples pasajes en los que el vate romano aprovecha el módulo enumerativo, con o sin metareflexión, para realizar una descripción o argumentar: «*nec lacrimis crudelis Amor, nec gramina rivis, / nec cytiso saturantur apes, nec fronde capellae*» (*Buc*, X, 29-30), o también, todavía en la décima bucólica (vv. 63-64), «*Iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis / ipsa placent; ipsae rursus concedite silvae*». Sin embargo, aun reconociendo la raigambre clásica de estos materiales, no deja de resultar sorprendente su parecida técnica de ensamblaje.

Es más, volviendo al substrato convencional de la prótasis, huelga recordar que la disposición canónica establece un orden basado en la sucesión *propositio* e *invocatio*, mientras que Boiardo, y a su zaga Garcilaso, invierten dicho orden. Para más inri, diversamente de lo que suele marcar la convención, en lugar de centrarse la declaración en lo que se va a tratar, los dos se abocan por aclarar lo que no va a ser la materia de su canto, con la diferencia, nada secundaria por otro lado, de que el toledano se aparta del definir el objeto de su canto para concretar más bien el *modus*; y lo hace con una extraña formulación basada en una oración causal introducida por el 'que', en la que se mezclan elementos gramaticales y retóricos de distinto cariz: el zeugma pone en relación de continuidad *pastoriles* con la oración modal anterior: *en dulces modos y sotiles... los pastoriles* [modos], mientras que la aposición siguiente genera un choque semántico, de sabor conceptista, pues trata a la avena a la par que instrumento, la zampoña, aunque no suene como el yo lírico quiere.

Ni nos parece estar de más señalar cómo esos *dulces modos* garcilasianos, reforzados poco más adelante por la expresión gerundiva *cantando tan dulce*,²³ suenan a eco de la *dolce voce* del italiano, o mejor, de su álter ego mítico, el cantor Orfeo²⁴. Ahora bien, precisamente la referencia a esta figura, inspiradora al tiem-

23. Aunque también median en la elección Petrarca y Sannazaro. Por lo general, no hay que descuidar que en el fondo del tapiz obran modelos compartidos —Claudio, Dante, Petrarca, Poliziano (muy presente en Boiardo), Sannazaro— que desautorizan una lectura interdependiente de los textos, al tiempo que legitiman una lectura de co/con-texto.

24. Se lee, *apud* Merlini (2005: xxix): «MICOCCHI XXIV. SEGAL 14: appare come un eroe culturale al modo di Prometeo e Eracle, come un benefattore del genere umano, un promotore

po que ejecutora del canto, se ofrece como espía de una nueva serie de fenómenos de analogía que solo se pueden reconocer si se aplica una lupa al entramado textual garcilasiano y se desautomatiza su proceder por extensión y amplificación:

Quei che passarno cum la prima nave
eber cum sieco il bel figlio di Febo,
qual fo nel canto più che altri söave [...]
Questo cum dolce voce e cum bel viso
piegava e' scogli e faceva stare il vento,
movea le piante a pianto e i saxi a riso,
passando *per la spiaggia* lento lento
(vv. 21-30)

A aquéste Febo no le 'scondió nada,
antes de piedras, hierbas y animales
diz que le fue noticia entera dada.
Éste, cuando le place, a los caudales
ríos el curso presuroso enfrena
con fuerza de palabras y señales [...]
(vv. 1074-1079)

Acuérdaseme bien que en la ribera
del Tormes le hallé solo, *cantando tan*
dulce, que una piedra enterneciera
(v. 1098-1100)

en medio del camino *se pararon*
los vientos y escucharon muy atentos
la voz y los acentos
(vv. 1164-1165)

Yo estaba embebecido y vergonzoso,
atento al son y viéndome del todo
fuera de libertad y de reposo
(vv. 1107-1109) [...]

Como se ve, también cuando se trata de valorar el empleo de tópicos convencionales, abusados por los múltiples códigos de referencia (el relato épico-mitológico digresivo, el marco bucólico etc.), como es el caso de los prodigios y *mirabilia* atribuidos a Orfeo y Severo –acoplados sobre la base de una misma capacidad mágico-divinatoria– es la proximidad o condensación de los elementos en un mismo segmento textual lo que llama la atención, en algunos casos reforzados por una disposición pareja. Más difícil, por supuesto, es calibrar el tipo

della poesia, della teologia, dell'agricoltura, delle lettere, come un maestro in senso religioso e un educatore di eroi. D'altra parte, però, la sua musica è interamente il prolungamento della sua personale vita affettiva» e 223: «il recupero rinascimentale della distinzione fra tempo mitico e tempo storico torna a collocare Orfeo in uno scenario remoto e idealizzato. L'Orfeo mago e salvatore d'anime diviene una volta di più l'Orfeo artista-civilizzatore. La combinazione, nell'Orfeo classico, della bellezza della musica col potere di debellare, per virtù d'arte, l'elemento belluino, esercitava un forte richiamo sugli umanisti rinascimentali. Orfeo incarnava il loro ideale culturale di una cultura umana in cui la scoperta dei misteri naturali e divini si fondesse con l'intensità e la profondità del sentimento, i doni dell'intelletto e dell'arte e l'amore per i propri simili».

de conexión existente entre la extensa articulación a la que Garcilaso somete un motivo (de raigambre dantesca) —como es el de la asimilación por catasterismo del *laudandus* al sol o cualquier otro astro brillante, cuya luz cegadora la mirada del observador no puede sostener²⁵— que cuenta con un abundantísimo substrato de hipotextos y antecedentes, pero que entra en la gramática y contextura de ambas églogas panegíricas para atestiguar, además de la altura del sujeto homenajeado, la propia elevación a lo sublime lograda por el discurso formal que lo contiene:

La *virtute* splendida de un duce
 qual non ha pari in questa o in altra etate,
 se quello inmenso affetto che me aduce
 a narrar opra sí *sublime* e grave
non me confonde chi ochi in tanta luce.
 (vv. 16-20)

No pude yo pintallas con menores
 luces y resplandores, porque sabe,
 y aquesto en ti bien cabe, que esto todo
 que'n ecesivo modo resplandece,
 tanto que no parece ni se muestra,
 es lo que aquella diestra mano osada
 y *virtud sublimada* de Fernando
 acabarán entrando más los días,
 lo cual con lo que vías comparado
 es como con nublado muy oscuro
 el sol ardiente, puro y relumbrante.
Tu vista no es bastante a tanta lumbré
 [...]
 como en cárcel profunda el encerrado,
 que súpito sacado le atormenta
 el sol que se presenta a sus tinieblas,
 así tú, que las nieblas y hondura
 metido en estrechura contemplabas,
 que era cuando mirabas otra gente,
 viendo tan diferente suerte de hombre,
no es mucho que te asombre luz tamaña.
 (vv.1780-1801)

25. Véase al respecto el agudo estudio de Bermejo Vega (1994).

Bibliografía

- AZAR, Inés, «La Textualidad de la *Égloga II* de Garcilaso», *Modern Language Notes*, 93, 2 (1978), 176-208.
- BOIARDO, Matteo Maria, *Pastorali*, introduzione di Stefano Carrai, commento e nota al testo di Marina Riccucci, Parma, Guanda 2005.
- BERMEJO VEGA, Virgilio, «Princeps ut Apolo. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática* (Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, 473-487.
- BOIARDO, Matteo Maria, *Pastorale - Carte de triomphi*, eds. Cristina Montagnani y Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea («Centro Studi Matteo Maria Boiardo», IX) 2015
- CARRAI, Stefano, «Dai *Pastoralia* alle *Pastorali*», en G. Anceschi (ed.), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno Internazionale di Studi, Padova, Antenore, 1998.
- CAMMARATA, Joan, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Potomac /Maryland, Studia humanitatis, 1983.
- DIONISOTTI, Carlo, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in G. Anceschi (ed.), *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Firenze, Scandiano-Reggio Emilia 1969, 221-42.
- FARMER, Julia L., «The Experience of Exile in Garcilaso's Second Eclogue», *Bulletin of Hispanic studies* (Liverpool. 2002), 88, N.º. 2 (2011), 161-178.
- FERNÁNDEZ MORERA, Dario, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, London, Tamesis 1982.
- GARCÍA GALIANO, ÁNGEL, «Relectura de la *Égloga II*», en *Revista de literatura*, 62-123 (2000). 20-40.
- GARGANO, ANTONIO, «El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares» en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzionieri iberici*, Vol. II, Noia, Toxosoutos, 2001, 71-84.
- GARGANO, ANTONIO, «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», en *La égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. por Begoña López Bueno, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2002, 57-76.
- GARGANO, ANTONIO, «Las estrañas virtudes y hazañas de los hombres. Épica y panegírico en la *Égloga Segunda* de Garcilaso de la Vega», *Criticón*, 115 (2012), 11-43.
- LAPESA, Rafael, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari. Amorum libri, Pastorale*, Lettere, Bari, Laterza 1962.
- MERLINI, Ilaria, *Pastorale di Matteo Maria Boiardo. Introduzione e commento*, Tesis doctoral de la Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», dir. Prof. Andrea Gareffi, 2005.

- MONTAGNANI, Cristina, *Miscellanea boiardesca*, Novara, Interlinea, 2010.
- MONTAGNANI, Cristina, «Le *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo: una rinnovata definizione di classicismo», *Annali Online Lettere Università di Ferrara, AOFL*, X (2015) 2, 243-252.
- MONTAGNANI, Cristina, «Classicismo eterodosso: le *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo», en *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento: sei lezioni : atti del Convegno, Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014*, eds. Rossano Pestarino, Andrea Menozzi y Elena Nicolai, Pavia, Pavia University Press 2016, 71-80.
- MUÑÍZ MUÑÍZ, María de las Nieves, «Sannazaro nelle Egloghe di Garcilaso. La trama delle fonti e la crisi della bucólica rinascimentale», *Strumenti critici*, XXI, 2, 2006, 171-189.
- MUÑÍZ MUÑÍZ, María de las Nieves, «Fonti grecolatine e “locus amoenus”: tra Sannazaro e Garcilaso», en EAD., *L'immagine riflessa. Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna*, Firenze, Franco Cesati Editore 2012.
- PONTE, Giovanni, «Nota sull'Ariosto imitatore del Boiardo lirico», en Id. *La personalità e l'opera del Boiardo*, Genova, Tilgher, 1972, 139-142.
- PRIETO, Antonio, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, S.G.E.L. 1975.
- RICCUCCI, Marina, *Il neghittoso e il fier connubbio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.
- RICCUCCI, Marina, «Sannazaro e la guerra di Ferrara: le *Pastorali* di Matteo Maria Boiardo e la preistoria dell'Arcadia», en *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro. Atti del convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004)*, ed. Davide Canfora y Angela Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci 2006, 601-615.
- SANTAGATA, Marco, *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta política*, Bologna Il Mulino 2016.
- TISSONI BENVENUTI, Antonia, «Alfonso duca di Calabria e le *Pastorale* di Boiardo», en *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, ed F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, 47-55.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica 1995.
- VIRGILIO, *Opere*, ed. De Carlo catena, Turín, UTET, 2008²
- ZANATO, Tiziano, *Boiardo*, Roma, Salerno editrice, 2015.

Osservazioni sulla struttura di alcune egloghe dell'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro

Simone Albonico

Université de Lausanne
Simone.Albonico@unil.ch

Sintesi

Il contributo mostra come tre egloghe dell'*Arcadia* sannazariana (la IX, la X e la XI) dispongano la materia al proprio interno secondo raffinati disegni regolari, che privilegiano le posizioni centrali, e sono rimasti fin qui inavvertiti dai lettori. Le strutture ora evidenziate sono confermate dalla rilevanza tematica e argomentativa dei temi toccati nei vari “centri” riconoscibili.

Parole chiave

Iacobo Sannazaro; Teocrito; Virgilio; *Arcadia*; egloghe; capitolo in terza rima; struttura; posizioni centrali.

Abstract

The contribution shows how three eclogues of the Sannazarian Arcadia (the IX, the X and the XI) arrange the material according to refined regular designs, which favor the central positions, and have so far remained unnoticed by readers. The structures highlighted above are confirmed by the thematic and argumentative relevance of the topics touched in the various recognizable “centers”.

Keywords

Iacobo Sannazaro; Teocrito; Virgilio; *Arcadia*; egloghe; capitolo in terza rima.

Caro Tobia,

che l'argomento di un omaggio per te debba essere di ambito napoletano può risultare scontato, ma in effetti lo è molto meno per me, che mi trovo così sottoposto a due impegnativi paragoni, quello con la tua opera di studioso e quello con la scuola pavese, che è stata la mia e che, come tu ami ricordare nelle nostre conversazioni, ha contribuito a tenere vivo l'interesse per la grande lirica napoletana del Cinquecento in anni di scarsa attenzione. Al nome di Cesare Bozzetti, maestro mio e di molti altri, si devono aggiungere almeno quelli di Luca Milite e Paola Morossi, e quello di Rossano Pestarino tuo perfetto sodale tansilliano. Ma Pavia e Napoli, in anni precedenti e a partire da interessi di tipo diverso, evocano Maria Corti e il Sannazaro non lirico, su cui lavorò meritoriamente anche Mauro Bersani.

Proprio dell'*Arcadia* mi occuperò, opera complessa di cui si è faticato a trovare la chiave e su cui (con la speranza di disporre presto di una desideratissima edizione critica) ci si muove ancora con qualche incertezza, ma che può forse essere considerata più vicina alla sensibilità odierna di quanto non lo sia stata a quella di altre epoche (pesa su ogni lombardo –lombardo di spirito e cultura, non di costumi– l'incomprensione di Manzoni, ma è argomento troppo spinoso per liquidarlo in breve). Il prosimetro pastorale di Sannazaro è inoltre opera adattissima a rappresentare quel respiro della letteratura Aragonese e post Aragonese che, anche *a posteriori*, sarebbe riduttivo qualificare solo "italiano", e che va considerato pacificamente e fin da subito "europeo". Successivamente "italiano e europeo" in modo emblematico e felicissimo, come basterebbe a provare la clamorosa citazione di un'egloga (l'VIII) inserita nel libretto del *Così fan tutte* dapontiano.

Ma dalla deliziosa parodia del capolavoro mozartiano ti faccio subito scendere a una più trita contabilità. Mi pare infatti che restino ancora inavvertiti aspetti strutturali di fondo di alcune egloghe dell'*Arcadia*; per una renitenza che vale non soltanto nei confronti loro, ma più in generale dei testi in versi, di cui non ci rassegniamo ad accettare l'aspetto materiale, misurabile, e già misurato dal metro, come se dietro la loro concezione non ci fosse un progetto che regola anche –e forse innanzitutto– la distribuzione al loro interno della "materia" trattata. Il rapporto che abbiamo con i testi è, per alcuni aspetti fondamentali, più simile a quello di (molto) ingenui ammiratori dei prodotti della natura (quasi non sapessimo come anch'essi siano analizzabili e misurabili) che non a quello di chi voglia comprendere il disegno costruttivo messo in atto da uno scrittore che, come qualsiasi grande architetto o capomastro, avrà dovuto decidere a un certo punto di quali materiali servirsi, come disporli e quali dimensioni e quale ritmo dare alla nuova costruzione.

Mi occuperò di tre egloghe a cavallo tra prima e seconda redazione, la IX, la X e la XII, e rinuncerò in partenza ad seguire nei dettagli la stratificazione redazionale, limitandomi a considerare il testo ultimo uscito a Napoli nel 1504 (sull'edizione da mettere a testo vale una tua puntualizzazione recente).

1. L'egloga IX è una di quelle la cui ascendenza risulta scontata. Ospita infatti la lite tra Ofelia bifolco (cioè bovaro) e Elenco capraio (entrato in scena un po' artificiosamente alla fine della prosa che precede) che a un certo punto si trasforma in *certamen*, giudicato da Montano pastore. La situazione e la narrazione sono ispirate ai due precedenti di Teocrito V e di Virgilio III (che già si rifaceva a quel modello greco, insieme ad altri idilli), testi da cui Sannazaro riprende molti dettagli e passaggi (segnalati dai commenti, in particolare da Scherillo), senza che sia stata però sottolineata l'attenzione per la loro struttura generale da parte del bucolico moderno.

Schematizzo intanto l'impianto dei tre testi, aggiungendo la pastorale VII di Boiardo, che rientra nella medesima tipologia.

Teocrito V

Comata capraio, Lacone pastore (150 versi)

1-79 **14** scambi preliminari, di misura variabile (41.25 versi Comata, 37.75 Lacone)

1: 2+2 8: 2+2

2: 3+3 9: 5+5

3: 3+3 10: 5+3

4: 3+3 11: 3+0.25 Morsone giudice

5: 2+3 12: 0.25+3.5 " "

6: 3+4 13: 4+2 " "

7: 4+2 14: 2+2

80-135 **14** scambi di *certamen*, un distico a testa (**56** versi)

136-137 ultimo distico di Comata (2 versi)

138-140 Morsone interrompe e dichiara Comata vincitore (3 versi)

141-150 Comata chiude, esaltato dalla vittoria (10 versi)

Virgilio III

Menalca, Dameta (111 versi)

1-54 **7** scambi preliminari, di misura variabile (30 versi Menalca, 24 Dameta)

1: 1+1

2: 4+3

3: 2+4

4: 5+4 pongono i premi

5: 3+4 ”

6: 12+5 ”

7: 3+3 Palemone giudice

55-59 Palemone invita al canto e stabilisce l'ordine di intervento (Dameta per primo)

60-107 **12** scambi di *certamen*, un distico a testa (**48** versi), invocazioni iniziali a Giove e Febo

108-111 Palemone mette fine al *certamen*, affermando che è impossibile assegnare la vittoria: entrambi la meritano

Boiardo VII

Contendono in sdruciola Damone e Gorgo; parla Corina (42 tt. sdruciole, 127 versi)

1-**48** **3** scambi preliminari, di misura variabile (16 tt.: Gorgo 7, Damone 9)

1: 2 + 3

2: 4 + 4

3: 1 + 2

49-57 Corina, 3 tt., invita a cantare, Gorgo e poi Damone (continuano l'ordine precedente)

58-111 9 scambi di *certamen* in 18 tt., invocazioni iniziali a Bacco e a Mercurio (**54** versi)

112-127 5 tt. conclusive di Corina: si dichiara incapace di assegnare la vittoria e premia entrambi, ormai attirata da un ballo a cui tutte le ninfe vogliono partecipare

Sannazaro IX

Ofelia, Elenco e Montano (50 terzine sdruciole e piane, 151 versi)

1-**54** **7** scambi preliminari di provocazioni e insulti in 16 tt. sdruciole + 2 tt. del giudice

6 scambi (7 battute di Ofelia alternate con 6 di Elenco) (13 tt.)

Montano I (li invita a cantare) (1 t.)

1 scambio (2 battute di Ofelia alternate con 1 di Elenco) (3 tt.)

Montano II (invita i due a cessare il litigio e a iniziare il *certamen*, stabilisce l'ordine di intervento) (1 t.)

55-138 **14** scambi di *certamen* in 28 tt. piane (**84** versi), scanditi in due serie di 7

139-**151** 4 tt. piane Montano chiude la gara, segnala la presenza di Pan e premia il solo Apollo

Sono a questo punto facilmente comparabili le componenti strutturali dei testi

preliminari

- Teocrito 14 scambi di misura variabile (79 vv.)
 Virgilio 7 scambi di misura variabile, gli ultimi due sulla scelta del giudice (48/54 vv.)
 Boiardo 3 scambi di misura variabile (48 vv.)
 Sannazaro 7 scambi asimmetrici (1-6 su 13 tt., 7 su 3), 2 interventi del giudice (48/54 vv.)

giudice

- Teocrito 1 intervento alla fine (3 vv.)
 Virgilio 2 interventi: 1 dopo i preliminari (5 vv.), 1 alla fine (4 vv.)
 Boiardo 2 interventi: 1 dopo i preliminari (3 tt., 9 vv.), 1 alla fine (5 tt., 16 vv.)
 Sannazaro 2 interventi: 1 coi preliminari in due tempi (2 tt., 6 vv.), 1 finale (4 tt., 13 vv.)

certamen

- Teocrito 14 scambi di un distico a testa (56 vv.), più un distico esterno di Comata
 Virgilio 12 scambi di un distico a testa (48 vv.)
 Boiardo 9 scambi di una terzina a testa (18 tt., 54 vv.)
 Sannazaro 14 scambi di una terzina a testa (28 tt., 84 vv.)

chiusa

- Teocrito 13 vv.: 3 del giudice, 10 del vincitore
 Virgilio 4 vv. del giudice
 Boiardo 16 vv. del giudice
 Sannazaro 13 vv. del giudice

Da un lato è evidente in Virgilio l'intento di ridurre l'impianto teocriteo, dimezzando gli scambi preliminari (con un rapporto comunque regolare 2 : 1), senza peraltro rinunciare ad altre innovazioni più libere come l'intervento iniziale del giudice e la riduzione degli scambi "in gara" da 14 a 12; per un altro si conferma l'attentissima cura strutturale del mantovano (sulla quale si dispone di un'articolata bibliografia), che colloca il primo intervento del giudice esattamente a metà del testo (55-60: il verso centrale è il 56). Nei due testi antichi risultano delle successioni di blocchi di versi di 79, 56+2, 3+10 (Teocrito) e di 54, 5, 48, 4 (Virgilio).

Sannazaro cosa fa? L'impianto interno prevede 7 scambi preliminari tra i due contendenti (come in Virgilio) e 14 di *certamen* (come in Teocrito), ma poiché nella sezione iniziale si hanno soluzioni asimmetriche e due interventi del giudice Montano, nel complesso si arriva a 18 terzine (54 vv.) di preliminari, più 28 terzine (84 vv.) di *certamen* e altre 4 (13 vv.) di chiusa del giudice, con una successione di 54, 84, 13 nel complesso più vicina a Teocrito: per il numero di scambi del *certamen* (14 come nell'idillio) e per la chiusa (di 13 versi come nel modello greco, là composti delle battute di Morsone e Comata, nel testo in volgare tutti di Montano). La soluzione degli scambi preliminari, non simmetrici come il finale della gara in Teocrito e uguali nel numero a quelli virgiliani, è certo legata alla necessità di contenere il pezzo entro certe misure e proporzioni, con però la terzina (qui sta il virtuosismo del napoletano) a fissare le regole, e attenzioni molto particolari: una principale e più ampia fa coincidere la lunghezza del testo volgare (151 vv.) con quella dell'idillio greco (150), e un'altra, pure millimetrica e più impegnativa, dà luogo a dei preliminari perfettamente sovrapponibili a quelli virgiliani, per numero di scambi e per numero di versi (7 e 54 in entrambi); con il gusto del poeta che veglia sull'armonia non troppo meccanica dell'insieme e la scaltrezza del tecnico che realizza il tutto entro un obbligato sistema strofico a base tre. Che gli imitatori quattrocenteschi fossero attenti a questi rapporti (come del resto è inevitabile una volta che ci si ponga, allora come oggi, il problema della distribuzione della materia all'interno di un testo) è stato argomentato recentemente da Maria Finazzi, e risulta evidente osservando ad esempio la pastorale VII di Boiardo, testo ispirato alla stessa tipologia antica della lite ostile nel quale la successione 48, 9, 54, 16 versi è perfettamente speculare a quella di Virgilio. Diventa a questo punto possibile ipotizzare che anche Sannazaro abbia pensato di rovesciare, all'ingrosso, la distribuzione teocritea dei due volumi "preliminari+*certamen*" da 79, 58 a 54, 84 (e chissà che non abbia anche voluto e saputo rovesciare più precisamente nei suoi 84 i 48 virgiliani).

Da Virgilio, d'altra parte, è subito evidente che Sannazaro riprende, oltre al finale senza attribuzione della vittoria, altri elementi significativi. In Teocrito la gara (scambio 1) si apriva con due invocazioni, alle Muse e ad Apollo, che in Virgilio diventano Giove e Febo (con parziale sostituzione), e in Sannazaro i ben più pastorali Pale e Pan. Nell'egloga IX dell'*Arcadia* (in aggiunta al voto alle Ninfe e a Priapo nello scambio 4 centrale della prima metà, ispirato agli scambi 9 e 10 dei preliminari teocritei, vv. 50-59, con promesse di offerte alle Ninfe e a Pan) c'è

però una seconda invocazione nello scambio 8, questa volta raddoppiata, a Diana e Apollo e a Minerva e Bacco. È questo il segnale di una più piena, si direbbe totale consapevolezza strutturale di Sannazaro: che ripete l'invocazione all'inizio della seconda serie di 7 scambi di cui si compongono i 14 totali, e, pur seguendo nei numeri complessivi il modello greco, in questa particolare soluzione dimostra di essere stato ancora una volta attentissimo a Virgilio, che nella posizione corrispondente dei suoi 12 scambi di gara (la 7, prima della seconda metà) aveva non invocato, ma evocato e nominato due volte, per voce di entrambi i pastori, la figura storica di Pollione. Sannazaro, arrivato nel punto corrispondente secondo proporzione strutturale, quasi memore del Petrarca della sestina doppia, raddoppiando gli scambi di gara raddoppia le invocazioni: un avviso al lettore che aspetta solo di essere raccolto e sviluppato. E nel farlo aggiunge un probabile ricordo della pastorale VII di Boiardo, che rispettando lo stesso vincolo strutturale aveva avviato il *certamen* invocando Mercurio e Bacco.

La propensione del napoletano a riprendere dai modelli non solo idee e immagini puntuali, ma anche, e forse soprattutto, la struttura dei testi nelle sue articolazioni, è perciò da acquisire come una delle componenti del rapporto imitativo e emulativo che stabilisce con i modelli antichi, ed è del resto in tutto analogo a quello che poteva riscontrare mettendo a confronto tra loro i due bucolici antichi (esercizio che possiamo dare per certo, e che da parte nostra dovremmo ripetere con attenzione ai dettagli).

2. Nell'esempio appena esaminato si è vista la ripresa di una struttura tipica che la tradizione bucolica ha messo a punto per impaginare una determinata situazione di canto: una configurazione "storica", potremmo dire, che può variare nel tempo ma che in sostanza, là dove è praticata, si autodenuncia. Più impegnativo può essere riconoscere strutture non riconducibili ai tagli discorsivo-diegetico-rappresentativi più tipicamente pastorali, e forse più legate all'impianto del capitolo in terza rima dantesco e post-dantesco, la cui reale fisionomia interna è da noi, per lo più, completamente trascurata.

L'egloga X dell'*Arcadia* si apre con uno scambio tra Selvaggio e Fronimo, da considerarsi fittizio e poco pertinente al riconoscimento dell'impianto del testo, visto che il secondo personaggio, dopo l'intervento di quattro terzine che segue alla prima dell'interlocutore, non riprende più la parola (lo si deve immaginare "in scena", muto destinatario del lungo intervento dell'altro). Anche l'argomentazione sembra poco consequenziale: Selvaggio sostiene che le selve d'*Arcadia* non sono mute come alcuni pensano, e anzi possono paragonarsi a quelle antiche (t. 1), forse per la volontà di rovesciare, nel testo conclusivo della prima redazione del libro, quanto lo stesso Selvaggio, rifacendosi al modello arzocchiano, aveva affermato in Ie t. 9 (come visto da Massimo Danzi), ragione che potrebbe spiegare il lieve difetto di coerenza (su questa egloga e su quanto segue sino alla conclusione del romanzo si può seguire l'attenta lettura di Enrico Fenzi). Fronimo è di opinione contraria, e afferma che i pastori non si dedicano

alla poesia né la apprezzano, mentre cercano di nascondere ipocritamente gli aspetti negativi e riprovevoli dell'esistenza, tanto che si può temere la vendetta delle divinità (tt. 2-5). Quando riprende la parola per non lasciarla più, Selvaggio tiene un discorso la cui sostanza, contrariamente a quanto ci si poteva aspettare dalla prima terzina, è tutta negativa: esalta sì la figura del napoletano Caracciolo (Giovann Francesco) che nessun arcade potrebbe pareggiare, ma riportandone il canto finisce per disegnare un panorama corrusco della situazione a Napoli, certo più in sintonia con le previsioni negative di Fronimo (riferite all'Arcadia ma allusive alla città partenopea) che con le proprie iniziali.

Ciò che però in questo discorso mi importa farti osservare, Tobia, è di nuovo la struttura generale del pezzo. Il lungo discorso di Selvaggio ha un'introduzione di 11 terzine (tt. 6-16) e una chiusa di 6 (tt. 35-40, vv. 186-204), e al proprio interno riporta il canto di Caracciolo udito dal pastore arcade durante il soggiorno a Napoli. Il discorso di Caracciolo ha a sua volta una prima parte di 10 terzine, una parte centrale di 83 endecasillabi piani frottolati con rima interna (dal verso 79 al 161) e una finale di 8 terzine: un'incastonatura asimmetrica come già quella del discorso di Selvaggio che le sta attorno, meglio rappresentabile in uno schema che a parole; con l'avvertenza che le indicazioni a destra della graffa si riferiscono alla struttura dei vv. 79-161 in endecasillabi e alla consistenza delle loro partizioni argomentative, 38 (14+24), 7, 38 (33+5).

<i>consistenza</i>	<i>estremi terzine</i>	<i>versi centrali</i>
1	1 Selvaggio	
4	2-5 Fronimo	
11	6-16 racconto di Selvaggio	
10	17-26 Caracciolo A	<u>49-</u>
83 vv.	vv. <u>79-161</u> Caracciolo B	$\left\{ \begin{array}{ll} a & 14 \\ & b \quad 24 \\ \text{centro} & 7 \\ & b \quad 33 \\ a & 5 \end{array} \right.$
8	27-34 Caracciolo A	<u>-185</u>
6	35-40 chiusa di Selvaggio	

Il canto di Caracciolo riportato conta 137 versi (da 49 a 185), da misurare con questa unità in considerazione della sezione centrale in endecasillabi. La conformazione a scatole cinesi dell'egloga invita naturalmente a individuare il centro del suo discorso, che sta a 69 versi dal suo inizio (137 = 68 + 1 + 68), e

perciò al v. 117 (48 + 68 + 1 = 117). Se ripetiamo la stessa operazione sugli 83 versi (= 41 + 1 + 41) della sezione più interna in endecasillabi frottolati (da 79 a 161), troviamo un secondo centro al v. 120 (78 + 41 + 1 = 120). Se a questo punto verifichiamo quale passo individuano questi due versi, scopriamo senza troppa sorpresa (pur trattandosi, se non sbaglio, di una novità nella considerazione dell'arte sannazariana) che il verso 117 è il primo di un periodo che ne misura sette e che ha al centro il verso 120: e soprattutto che si tratta dei versi che gli studi (in particolare quelli di Marina Riccucci che alla criptica designazione del verso 123, il *neghittoso*, ha intitolato un suo impegnato saggio) hanno concluso essere un'allusione alla vicenda di Antonello Petrucci, il segretario fedifrago di re Ferrante catturato il 13 agosto 1486 e giustiziato l'11 maggio 1487 (la Riccucci, p. 94, è arrivata a datare la situazione cui il testo si riferisce tra il 17 dicembre 1485 e il 14 gennaio 1486).

Ma s'un commette il vicio, e tu nol reggi,	117
che colpa n'hanno i greggi de' vicini?	
Che sotto gli alti pini e i dritti abeti	
si stavan mansüeti a prender festa	120
per la verde foresta a suon d'avena;	
quando, per nostra pena, il cieco errore	
entrò nel fiero core al neghittoso.	123

Il passo che sta *al centro* –recriminazione volutamente oscura da parte di chi senza colpa subisce le conseguenze di comportamenti censurabili di altri– dà voce a un'insofferenza più che personale, e rappresenta il cuore politico del lungo discorso del filoangioino Caracciolo, e di conseguenza dell'intera egloga. Selvaggio vi arriva dopo la premessa in terzine, A, sulla desolazione che decima i greggi e porta i pastori a lasciare l'Italia, in mano a genti straniere e inique che vivono di preda; mentre all'interno della porzione B in endecasillabi l'inserito segue a un avvio *a* di 14 versi in cui è segnalato l'improvviso mutamento di situazione accompagnata da segnali del cielo e a una rassegna *b* in 24 versi di elementi (flora e paesaggio, spiriti e ninfe dei boschi) e divinità pastoral-agresti che, morti anche i mitici pastori Dafni, Mopso e Menalca, perdono prerogative e attributi distintivi (Sileno, Priapo, Vertumno, Pomona, Pale); ed è seguito da una continuazione *b* della rassegna precedente, che elenca altri dei (Pan, Diana, Minerva, Apollo, Bacco avversato da Marte, le divinità marine avversate da Nettuno, Astrea) o personaggi del mito (Marsia) che cessano, o sono impediti a continuare, le proprie consuete attività (una breve conclusione di 5 versi *a* tematizza *il dir fosco*, degli endecasillabi in particolare). Nelle terzine A di chiusura trovano posto conclusioni negative sul ruolo dei superiori, altre allusioni oscure, un'invocazione alle Parche e l'esortazione ai pastori perché combattano le piante nocive. Volendo rappresentare più precisamente la distribuzione nei versi 79-161, si può arrivare a uno schema di questo tipo:

79-92	14	mutamento improvviso (4 vv.) e segni del cielo (10 vv.)	}	38
93-106	14	agli elementi pastorali-agresti (flora e paesaggio, spiriti e ninfe dei boschi) (10) ora soli e senza consolazioni (4)		
107-116	10	decadenza o morte delle divinità e dei personaggi pastorali-agresti		
117-123	7	gli errori di un solo colpevole (neghittoso) non dovrebbero riversarsi sugli altri	}	7
124-134	11	reazione scorata di Pan (4) e di Diana (7)	}	38
135-145	11	reazione scorata di Marsia (2), Minerva (1) e Apollo (8: 4 + 4)		
146-156	11	Bacco di fronte al fiero Marte (5), Nettuno scaccia le divinità marine (5), Astrea torna in cielo (1)		
157-161	5	natura allegorica e oscura del suo <i>dir fosco</i>	}	

Le due sezioni di 38 versi ciascuna attorno ai 7 centrali sono affini per materia e argomentazione, e segnate da una sostanziale continuità. L'inserito politico è stato lì collocato perché occupasse il doppio centro indicato, e a questo punto ci si rende conto di come tutto ciò che gli sta attorno sia stato costruito di conseguenza: prova a considerare in questa prospettiva la protratta e ripetitiva struttura vocativa dei versi 93 e seguenti e le due rassegne di divinità, entrambe con un impianto sintatticamente modulare e facilmente espandibile nella misura necessaria a collocare quei sette versi là dove dovevano stare, e ti risulterà chiara la loro funzione di riempitivi («O dolce primavera, o fior novelli, | o aure, o arboscelli, o fresche erbetto, | o piagge benedette, o colli, o monti, | o valli, o fiumi, o fonti, o verdi rive, | palme, lauri et olive, edere e mirti; | o gloriosi spirti degli boschi; | o Eco, o antri foschi, o chiare linfe, | o faretrate Ninfe, o agresti Pani, | o Satiri e Silvani, o Fauni e Driadi, | Naiadi et Amadriadi, o semidee, | Oreadi e Napee, or sète sole; | secche son le viole in ogni spiaggia: | ogni fiera selvaggia, ogni ucelletto | che vi sgombrava il petto, or vi vien meno», vv. 93-106).

Sannazaro ha perciò impostato il testo conclusivo della prima redazione del libro (nella quale già era così conformato, come puoi riscontrare nel Vat. lat. 3202 e nel Barb. lat. 3964), dalla terzina 6 in poi, su una tripla pianta centrale: la prima più esterna (in cui Selvaggio invita all'ascolto di Caracciolo e prende congedo in chiusura di egloga) consta di due porzioni diseguali (11 / 6 terzine); le due più interne relative al canto riportato di Caracciolo, secondo quanto ho provato a mostrarti, quasi concentriche ma in effetti con una sfasatura calcolata che circo-scrive geometricamente un'area, che coincide con il passaggio più rilevante del discorso. Il fatto che non si tratti del centro dell'egloga evidenzia ai nostri occhi l'autonomia e l'importanza dei canti riportati (ne vedremo tra poco una conferma

nell'egloga XII), nonché la sottigliezza raffinata e poco appariscente della planimetria arcadica, quale ben si conviene a uno dei primi eredi di Virgilio; un poeta, questo sia detto tra noi, a cui è impossibile non volere bene.

3. L'egloga XII si compone di 108 terzine sdrucchiole, ed è la più lunga dell'opera. A una prima lettura, anche in ragione dell'ampiezza, il testo lascia l'impressione di una struttura forse non disordinata ma certo non troppo regolare. Barcinio e Summonzio si aggirano per una selva urbana ripercorrendo i luoghi che già videro Meliseo-Pontano lasciare su vari alberi («mille ne son») memorie relative al dolore provato per la morte di Filli-Adriana. I due pastori ricordano o cercano queste iscrizioni, e inframmezzano il loro dialogo partecipe e pietoso per il lutto di Meliseo con la recitazione di quelle che ricordano (terzina 1 e terzina 4) o con la lettura di quelle che incontrano (terzina 7, terzina 8, terzine 12-15), o con la ripetizione di quanto hanno udito da lui (terzina 65), e poi con la ripetizione, anche in questo caso, del canto di Meliseo per tratti consistenti: uno di ben 39 terzine (da 21 a 59), uno di 12 (da 67 a 78, con la prima che fa da introduzione), uno di 6 (da 84 a 89), quasi a regolarne i rapporti fossero stati assunti le proporzioni della sestina. Finalmente, a chiusura dell'egloga i due pastori –non visti da lui come Sincero non è visto-riconosciuto da loro– ascoltano il canto di Meliseo in persona (terzine 105-108), che Summonzio in particolare desiderava ascoltare dal vivo. È perciò evidente che l'egloga costituisce una realizzazione particolarmente intensa di quella modalità bucolica che consiste nella recitazione di canti di altri, che nel loro essere riportati realizzano uno slittamento minimo ma estremamente significativo rispetto al canto diretto (ho cercato di fissare qualche coordinata in un scritto nato ad un parto con questo per te). Esaurite le prime iscrizioni ricordate o lette nelle prime 15 terzine, prima che inizi il primo e più lungo canto, le successive 5 terzine inscenano Barcinio che si sforza di ricordare «quell'altre sue rime» (sempre di Meliseo), ricalcando Virgilio IX, uno dei passaggi di riferimento (cui rinviano vari luoghi dell'*Arcadia*) per l'idea del canto evocato, rammemorato, gradualmente ricordato e infine riprodotto. A questo proposito si deve anche notare che tanto il testo iniziale di Summonzio che gli interventi principali di Barcinio riportano testi-canti di Meliseo all'interno dei quali Meliseo riporta altri testi (un'iscrizione, una lapide, quanto ode dalla lira, da una serie di uccelli e dai tori).

Il primo canto di Meliseo ripetuto da Barcinio occupa 39 terzine, un blocco imponente che costituisce oltre un terzo dell'intera egloga. È la struttura interna di questo canto che ora soprattutto mi interessa, perché ci dà nuovamente modo di riconoscere le modalità di distribuzione della materia e di costruzione del testo che Sannazaro assume e realizza. La struttura di questa porzione dell'egloga, che si distingue per l'estensione e perché di fatto pronunciata con una voce diversa (Barcinio che ricanta Meliseo), è regolata da una sostanziale simmetria speculare, secondo una propensione che il capitolo in terza rima mostra a partire dai canti stessi della *Comedia*, come ho avuto modo di argomentare in un paio di occasioni.

La figura non salta subito agli occhi in quanto Sannazaro, qui e altrove, procede in modo tutt'altro che casuale o meccanico ma vuole ottenere un effetto di naturalezza, quella tutta particolare naturalezza iperartificiosa di cui parla, offrendone un primo mirabile anche se forse un po' rigido esempio, nel *Prologo* dell'*Arcadia*. Se nell'insieme dell'egloga XII il risultato è raggiunto senza che siano riconoscibili strutture regolari nascoste (sempre che non si tratti ancora di un difetto della mia lettura), il primo canto di Meliseo è invece scomponibile in una introduzione e una conclusione di 7 terzine (articolate internamente in 3+4 e 5+2) e in due serie di 12 e 12 terzine che passano in rassegna i luoghi famosi della regione partenopea separate da 1 terzina, secondo quanto rappresentato in questo schema.

terzine

3	a sé stesso, ai pastori, che con il loro pianto lo spingano a piangere	} 7 tt.
4	presagi funesti (2 poma puniche, 1 rose, 1erbe e fiori), tutto è cambiato	
2	Vesevo (le sue viti)	} 12 tt. (luoghi)
1	Margilina (i lauri tuoi)	
1	Antiniana (mirti)	
3	Nisida (erbosa, florida, abitata da lepri e conigli)	
5	Sebeto (pioppi) perché non ti inabissi <i>poi che Napoli tua non è più Napoli</i>	

o patria mia

		1 t.
3	Vulturno e Silare (che lo odano; scriverà "Filli" ovunque)	} 12 tt. (luoghi)
3	Cuma e Baia (a sentirli lodare o nominare sentirà dolore)	
3	Lucrino Averno Tritula (al vederle correrà al luogo dell'innamor)	
3	Vulcano (Solfatara) (a vedere quei luoghi piangerà)	
5	descrive la propria condizione di giorno e di notte dopo la morte di lei	} 7 tt.
2	appoggiato su un gomito, si rivolge alla donna e lamenta la propria solitudine	

La distribuzione 19 – 1 – 19 che ne risulta mette in evidenza la terzina centrale (secondo una tendenza che abbiamo visto anche nella X), quella in cui Meliseo-Barcinio (né l'uno né l'altro napoletani) si appella alla patria, Napoli, alla quale fanno per l'appunto corona le località menzionate nelle terzine che precedono e seguono («la magica virtù dei nomi» ricordata da Fenzi). Il tutto cela la propria regola, che pure c'è, sotto l'apparente naturalezza. Nell'introduzione, segnato dal dolore per la scomparsa di Filli Meliseo chiede ai pastori che, con i loro versi di dolore e il loro pianto, lo spingano a piangere, anche se a questo già lo induce il dolore che prova (21-23), e di seguito espone i presagi negativi che gli mostrano i melograni, le rose e l'erbe e i fiori (24-27). I primi cinque luoghi dei dintorni di Napoli (terzine 28-39), in stretto legame con i presagi funesti appena ricordati, e ciascuno in associazione a una pianta, sono chiamati a testimoniare il degrado che subiscono; mentre gli altri otto (alle terzine 41-52, combinati in due coppie, un terzetto, e un singolo) fanno da sfondo al dolore della patria (richiamato nella centrale terzina 40) che si trasforma nel dolore di Meliseo vedovo, che i luoghi stessi contribuiscono a tener vivo suscitando il ricordo di Filli. Nella parte conclusiva Meliseo descrive la propria condizione: i giorni rivolti in pianto, il destino di sospirare la donna morta là dove l'aveva amata viva, ciò che prova di notte e di giorno, così da suscitare pietà in chiunque per un dolore che nessun essere potrebbe sopportare (53-57). Mentre nella chiusa (58-59) si mostra disteso e appoggiato al gomito sinistro, uscire in un grido in cui la sua condizione è descritta a Filli attraverso due similitudini georgico-bucoliche (è come un toro in una foresta a cui abbiano tagliato le corna o come un albero a cui non s'appoggia più alcuna vite).

L'evidenza della terzina centrale del canto (20 nel canto di Meliseo, 40 nell'egloga, vv. 118-120)

Questo dolore, oimè, pur non predissiti
 quel giorno, *o patria mia*, ch'allegro et ilare
 tante lode, cantando, in carta scrissiti,

è aumentata dal verso che immediatamente la precede, così emblematico, *poi che Napoli tua non è più Napoli*, ancora rivolto al Sebeto: che chissà se anche tu, Tobia, ogni tanto ti ricanti.

Che aspetti del testo riguarda la lettura che ti ho proposto? Non quelli metrici (anche se soprattutto da questi nasce la mia attenzione), non quelli retorici: è in primo luogo uno studio della “distribuzione della materia”, aspetto rilevante in vista di un'analisi tematica dei testi (che qualche rapporto con la retorica pure ce l'ha), ed è però anche una delle non molte vie per arrivare a toccare in modo non troppo vago (evitando però di scadere nella banalità) le ricadute concrete dell'invenzione sull'organismo testuale, le forme immaginate dal poeta in rapporto all'argomento che affronta (un tema-argomento del testo c'è sempre, anche nella poesia lirica): quello che potremmo considerare il suo complessivo sentimento

del testo. Tutte cose che avrebbero fatto inorridire Benedetto Croce, e che temo facciano rabbrivire anche oggi tanti lettori “professionisti”. Ma poiché analisi di questo tipo permettono di cogliere il farsi di un organismo poetico anche quando è redazionalmente quieto, e così di comprenderne meglio intenzioni e dinamiche interne, spero che esse possano non spiacciare del tutto a chi come te ha sempre avuto molto a cuore la conoscenza della poesia del passato.

Nel testo ci si riferisce, nell'ordine, ai seguenti studi:

- TOSCANO, Tobia R., «Sulla presunta seconda edizione Mayr dell'«Arcadia» di Sannazaro (1505?). La testimonianza di Pietro Summonte (1512)», *Storie e Linguaggi*, 4 (2018), fasc. 2, 69-83.
- FINAZZI, Maria, «Riprese strutturali della bucolica classica nel Quattrocento», *Italique*, XX (2017), 47-72.
- RICCUCCI, Marina, *Il «neghittoso» e il «fier connubio». Storia e filologia nell'«Arcadia» di Iacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.
- DANZI, Massimo, «Gli alberi e il “libro”. Percorsi dell'«Arcadia» di Sannazaro», *Italique*, XX (2017), 119-48.
- FENZI, Enrico, «“Arcadia” X-XII», in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle corti*, a cura di Raffaele Girardi, Bari, edizioni di pagina, 2009, pp. 35-70.
- ALBONICO, Simone, «Sulla fortuna delle componenti musicali e canore nella bucolica (a partire da “Arcadia” IIe)», in corso di pubblicazione.
- VELA, Claudio, «Prima esplorazione di una linea di ricerca: la bucolica come veicolo di tradizione indiretta», *Italique*, XX (2017), 173-93.
- ALBONICO, Simone, «Struttura e formanti metrici dei testi», in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, [Losanna, 24-25 aprile 2017], Pisa, ETS, 2018, pp. 169-93.
- ALBONICO, Simone, «La “Commedia”», in *Il testo letterario. Analisi e prospettive critiche*, a cura di Emilio Russo, Roma, Carocci, 2019.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- Arcadia* di Jacobo Sannazaro secondo i manoscritti e le loro prime stampe, con note ed introduzione di Michele Scherillo, Torino, Loescher, 1888.

Un omaggio di Sannazaro a Ferrante, duca di Calabria.
Il *De partu Virginis* della Bibliothèque nationale de France
(Vélins 567)

Gennaro Toscano

Bibliothèque nationale de France
gennaro.toscano@bnf.fr

Sintesi

L'esemplare parigino dell'*editio princeps* del *De partu Virginis* di Sannazaro (BnF, Vélins 567), stampato su pergamena e riccamente miniato (Napoli, 1526) sotto il controllo dell'autore, era destinato a Ferrante d'Aragona, duca di Calabria, come si evince dallo stemma della c. 4r. Nel 1526, Ferrante sposa Germana di Foix e diventa viceré di Valencia; è quindi possibile che Sannazaro offrisse questo prezioso esemplare come auspicio alla nascita del futuro erede oppure nella speranza che l'erede aragonese potesse ritrovare il trono di Napoli.

Parole chiavi

Matteo III Acquaviva; Federico d'Aragona, re di Napoli; Ferrante d'Aragona, viceré di Valencia; Isabella del Balzo; Carlo V; Miniatura all'antica; Jacopo Sannazaro; Germana di Foix, vice-regina di Valencia; Louis XII; Ferdinando il Cattolico; Ioan Todeschino; Girolamo Britonio; Vittoria Colonna; Girolamo Borgia; cardinale Loménie de Brienne.

Abstract

The Parisian copy of Sannazaro's *De partu Virginis* (BnF, Vélins 567), printed on parchment and richly illuminated (Naples, 1526) under the control of the author, was intended for Ferrante d'Aragona, Duke of Calabria, as can be seen from the emblem of c. 4r. In 1526, Ferrante married Germana di Foix and became viceroy of Valencia; it is therefore possible that Sannazaro offered this precious copy as congratulation for the birth of the future heir, or just hoping that the Aragonese heir could regain the throne of Naples.

Key words

Matteo III Acquaviva; Federico d'Aragona, re di Napoli; Ferrante d'Aragona, viceré di Valencia; Isabella del Balzo; Carlo V; Miniatura all'antica; Jacopo Sannazaro; Germana di Foix, vice-regina di Valencia; Louis XII; Ferdinando il Cattolico; Ioan Todeschino; Girolamo Britonio; Vittoria Colonna; Girolamo Borgia; cardinale Loménie de Brienne.

Nella vendita del 1792 della celebre biblioteca del cardinale Loménie de Brienne (1727-1794), al numero 308 del catalogo, tra i poeti latini moderni, è menzionato un «superbe exemplaire, imprimé sur Vélin, décoré d'ornements peints en or» del *De partu Virginis* di Sannazaro stampato a Napoli nel 1526¹. Questo «superbe exemplaire» fu acquistato dalla Bibliothèque nationale e descritto da Joseph van Praet nel *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du roi* che interpretò lo stemma della c. 4r con quello di «Entonello (sic) de S. Severin, prince de Vesegnano (sic)» pur affermando correttamente che si trattava delle armi «écartelées d'Aragone et de Calabre»². Effettivamente l'esemplare parigino reca alla c. 4r uno stemma inquartato avente nel primo e quarto scomparto i quattro pali d'Aragona, nel secondo e nel terzo la croce di Calabria, sormontati da una corona ducale (fig. 1-2). Antonello Sanseverino non fu mai principe di Bisignano e morì il 27 gennaio 1499³ e lo stemma è quello riservato all'erede al trono di Napoli che aveva il titolo di duca di Calabria.

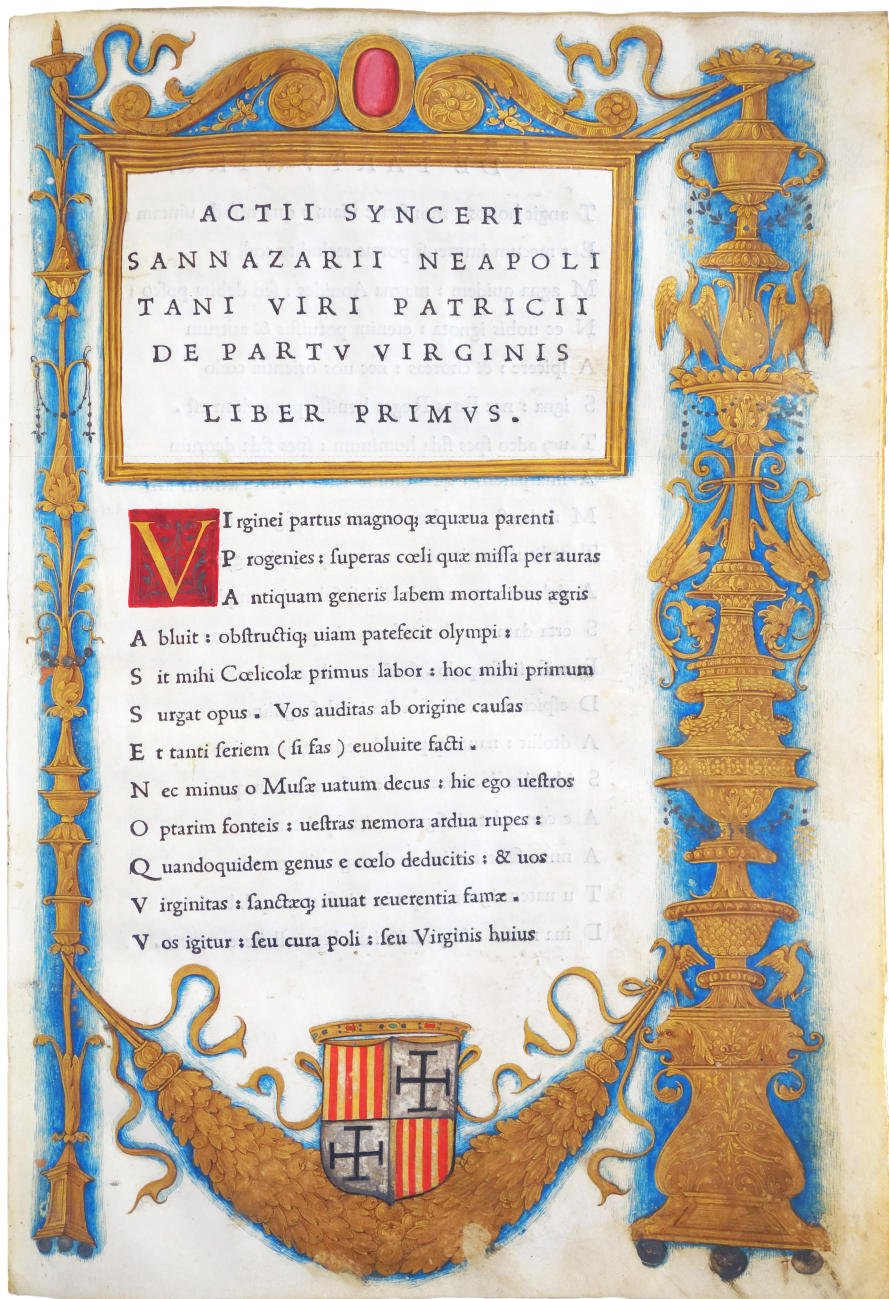
L'elegante volume parigino contiene l'*editio princeps* del *De partu Virginis* di Sannazaro analiticamente descritta da Fantazzi e Perosa⁴:

1. «Actii Syncei Sannazarii de partu virginis libri tres, Piscatoria, & c. Neapoli, per Antonium Fretiam Corinaldinum, 1526, in-fol. m.v.» (*Catalogue des livres de la Bibliothèque de M***[Loménie de Brienne, archevêque de Sens]...*, par Guillaume de Bure l'aîné, Parigi 1792). Il cardinale di Loménie possedeva anche un esemplare del *De partu Virginis* stampato a Parigi nel 1527 (*Catalogue d'une partie des livres de la bibliothèque du cardinal de Loménie de Brienne*, Parigi, 1797, p. 111, n° 1241).

2. Joseph Van Praet (1822: IV, 108-109, n. 138).

3. Alessio Russo (2017).

4. Iacopo Sannazaro (1988: XLIV-XLIX).



1. Jacopo Sannazaro, *De Partu Virginis*, Napoli, Antonio Frezza da Corinaldo, 1526.
Ignoto miniatore napoletano, frontespizio, Parigi, BnF, Réserve des livres rares,
Vélins 567, c. A4r. © G. Toscano



2. Jacopo Sannazaro, *De Partu Virginis*, Napoli, Antonio Frezza da Corinaldo, 1526. Ignoto miniatore napoletano, frontespizio, Parigi, BnF, Réserve des livres rares, Vélins 567, c. A4r, particolare dello stemma di Ferrante d'Aragona, duca di Calabria.
© G. Toscano

[A1r]: SYNCERI. / DE PARTV VIRGINIS

[A1v]: EXEMPLVM SEV / COPIA / APOSTOLICI BREVIS / AD SYNCERVM / DILECTO FILIO / ACTIO SYNCERO / SANNAZARIO

A2r-3v: Breve di Leone X, datato 6 agosto 1521 a firma di Pietro Bembo

A2r: a sinistra della carta, fregio in oro su fondo blu sfumato, iniziale D in oro su fondo rosso

A3v: entro edicola classica sormontata da un vaso, dedica a Clemente VII pontefice

A4r: vero e proprio frontespizio dell'opera con l'incipit del *De partu* in un'edicola retta da due nastri legati a due candelabre: ACTII SYNCERI / SANNAZARII NEAPOLI / TANI VIRI PATRICII / DE PARTU VIRGINIS / LIBER PRIMVS

La candelabra di destra è più ricca e di maggiori dimensioni rispetto a quella di sinistra; nel margine inferiore, lo stemma d'Aragona-Calabria sormontato dalla corona ducale è sorretto da una ghirlanda.

C4r: *incipit* del secondo libro: in un'edicola retta da due nastri legati a due candelabre si legge ACTII SYNCERI / SANNAZARII NEAPOLI / TANI VIRI PATRICII / DE PARTV VIRGINIS / LIBER SECVNDVS

A destra e a sinistra del foglio, due magnifiche candelabre in oro su fondo viola sfumato; nel margine inferiore, un putto regge due ghirlande; iniziale R in oro su fondo blu (fig. 3).



3. Jacopo Sannazaro, *De Partu Virginis*, Napoli, Antonio Frezza da Corinaldo, 1526. Ignoto miniatore napoletano, Incipit del secondo libro, Parigi, BnF, Réserve des livres rares, Vélins 567, c. C4r. © G. Toscano

E4r: *incipit* del terzo libro: in un'edicola retta da due nastri legati a due candelabre si legge ACTII SYNCERI / SANNAZARII NEAPOLI / TANI VIRI PATRICII / DE PARTV VIRGINIS / LIBER TERTIVS.

Due magnifiche candelabre in oro su fondo verde chiaro sfumato inquadrano il foglio a destra e a sinistra; nel margine inferiore, un putto regge due ghirlande; iniziale A in oro su fondo rosso (fig. 4).

G4v: FINIS

G5r-6v: lettera Egidio da Viterbo

g1r-2v: breve pontificio di Clemente VII, datato 5 agosto 1526

H1r: ACTII SYNCERI / SANNAZARII PISCATORIA. / ECLOGA PRIMA / PHYLLIS

A sinistra fregio in oro su fondo verde chiaro, iniziale M in oro su fondo rosso.

H4v: ECLOGA SECVNDA / GALATEA

H6v: ECLOGA TERTIA / MOPSVS

I3v: FERDINANDO FEDERICI / REGIS F. ARAGONIO / CALABR. DVCI / ECLOGA QVARTA / PROTEVS

I6r: CASSANDRAE MARCHESIAE / MVLIERI PRAESTANTISS. / ECLOGA QVINTA / HERPYLIS PHARMACEVTRIA

K3v: poemetto Salices: TRAIANO CABANILIO / TROIAE AC MONTELLAE / DOMINO / SALICES

K6v: ACTII SYNCERI / SANNAZARII DE MORTE / CHRISTI DOMINI / AD MORTALES LAMENTATIO

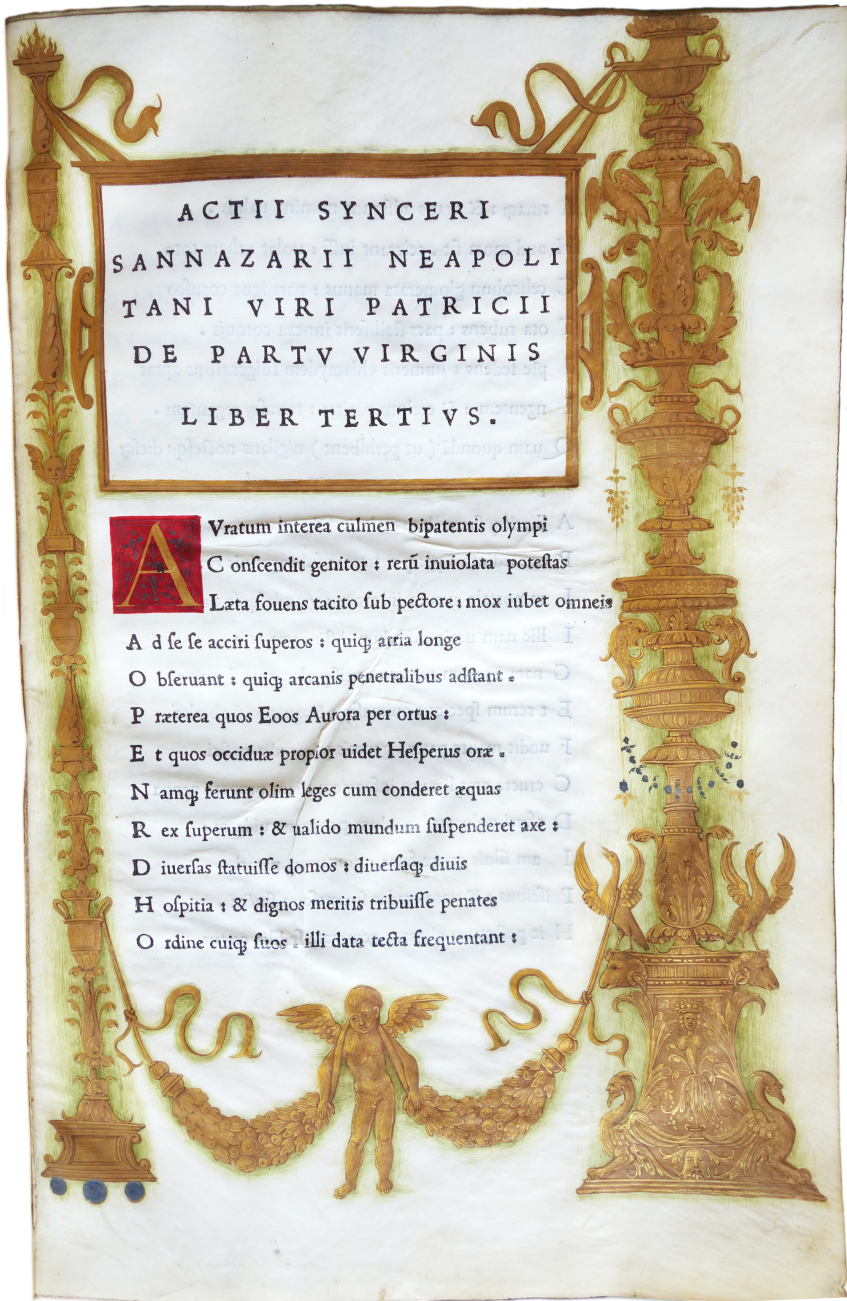
Fregio in oro su fondo viola in sfumato, iniziale S in oro su fondo blu.

L4r: Distici a Sannazaro di Girolamo Carbone e Antonio Tebaldeo

L4v: Distici al lettore di Pietro Gravina, un distico di Girolamo Angeriano a Sannazaro, un gruppo di distici di Girolamo Borgia in lode di Napoli.

M1r-1v: Distici di Girolamo Borgia a Sannazaro e ad Andrea Matteo Acquaviva, distici di Antonio Donato figlio di Andrea Matteo Acquaviva a Clemente VII, lettera di Belisario Acquaviva a Sannazaro

M3v: Registro e *colophon*: In aedibus Illustriss. Viri Andreae Matthaei Aquivivi Ha/drianorum Interamnatumque Ducis per Antonium Fretiam / Corinaldum civemque neap. Summo ingenio artificem. / ac fideliter omnia ex archetypis Actii Synceri ipsius manu / scriptis. Anno MDXXVI Maio Mense



4. Jacopo Sannazaro, *De Partu Virginis*, Napoli, Antonio Frezza da Corinaldo, 1526. Ignoto miniatore napoletano, Incipit del terzo libro, Parigi, BnF, Réserve des livres rares, Vélins 567, c. E4r. © G. Toscano

Neapoli. / Edicto cautum ne quis per biennium opus hoc vel / excudat : vel aliunde adportam vendat in / tota Regni Neapolitani dititione

M4r: Lettera di Pietro Gravina

M4v: privilegio di stampa rilasciato da papa Clemente VII il 7 luglio 1526.

Come si evince dal *colophon*, l'opera fu stampata a Napoli sotto il controllo dell'autore dal tipografo Antonio Frezza da Corinaldo, attivo a Napoli e ad Aversa dal 1517 al 1526⁵, in casa di Andrea Matteo III Acquaviva, duca d'Atri⁶. Tuttavia, come fu dimostrato da Carlo D'Alessio⁷, nel maggio del 1526 furono stampati i fogli segnati A-M, tutti ternioni eccetto L e M duerni, procedendosi nei mesi successivi all'inserimento tra i ternioni G e H di un bifoglio segnato g con il testo del breve di Clemente VII datato 5 agosto⁸, mentre il duerno M fu rimesso di nuovo sotto il torchio per imprimervi a c. M4v (in caratteri gotici per esigenze di spazio) il privilegio di stampa concesso sempre dal papa in data 7 luglio.

La lunga e travagliata composizione dell'opera⁹, durata almeno un ventennio, fu terminata soltanto dopo il 5 agosto 1526 e consegnata a una lussuosissima edizione di cui ci rimangono alcuni esemplari stampati su finissima pergamena. Tra questi, Charles Fantazzi e Alessandro Perosa, cui si deve l'edizione critica del testo, segnalano due esemplari, uno conservato alla British Library (G 10031), l'altro alla Bibliothèqu nationale de France, oggetto di questo intervento.

La copia di Londra presenta una decorazione assai sobria¹⁰, con alcune iniziali in oro su fondo colorato. Il margine inferiore della c. A4r, incipit del primo libro,

5. Bindi (1879-1882: III, 77-80); Pietro Manzi (1971: 167 ss.); Tobia R. Toscano (1992: 41-42).

6. Su Matteo Acquaviva, oltre al testo di Bindi citato nella nota precedente, cf. Baldassarre Storace (1738); Hermann Julius Hermann (1898); Antonella Putatuto Murano, Alessandra Perriccioli Saggese, Antonella Locci (1988).

7. Carlo D'Alessio 1955.

8. L'esemplare parigino presenta la segnatura g ii, assente nell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Roma, che reca solo la segnatura g sulla carta iniziale del bifoglio aggiunto. Entrambi presentano il richiamo in fondo alla c. giiv *Sequuntur piscatoria*. Nell'esemplare parigino risulta inserito un foglio bianco privo di numerazione che separa il testo del breve dall'inizio delle *Piscatoriae*; si tratta di un foglio di carta aggiunto nel corso del Settecento al momento dell'attuale rilegatura. Ringrazio l'amico Jean-Marc Chatelain, direttore della Réserve des livres rares della BnF, per l'accoglienza riservatami durante lo studio di questa preziosissima edizione.

9. Si veda Iacopo Sannazaro (1988, LVII-LXV); Marc Deramaix (1990); Jacopo Sannazaro (2018).

10. La copia di Londra non è «lussuosamente decorata» come sostengono Fantazzi e Perosa in Jacopo Sannazaro (1988, XLIX). Ringrazio Laura Nuvoloni per avermi procurato riproduzioni di studio dell'esemplare di Londra.

presenta uno stemma formato da una colonna grigia su fondo rosso fiancheggiata da due lettere capitali con le iniziali V. e C., identificate già da Fantazzi e Perosa, con quelle di Vittoria Colonna, cui Sannazaro offrì probabilmente il volume¹¹.

Con la sua ricca decorazione di candelabre, di putti e di ghirlande in oro con sfumature colorate nonché di iniziali in oro su fondi policromi, il lussuoso esemplare di Parigi può essere considerato l'apice dell'arte «d'illuminare, sive, ut frequentius dicunt, miniare libri» all'antica¹², secondo un gusto di tradizione veneto-romano introdotto a Napoli attraverso i codici decorati da Gaspare da Padova¹³, dal Maestro del Plinio di Londra¹⁴ e da Ioan Todeschino¹⁵ per i sovrani aragonesi. Sperimentata a Padova sin dalla metà del Quattrocento nella cerchia degli artisti del libro che gravitava intorno ad Andrea Mantegna, la miniatura «all'antica» è caratterizzata da una straordinaria sintesi tra scrittura umanistica e soluzioni decorative imitanti architetture, sculture, monete e cammei di gusto classico¹⁶. Questo tipo di decorazione che aveva trovato largo seguito nella Roma dell'ultimo quarto del Quattrocento ebbe rapido successo anche nella Napoli aragonese. In particolare, i codici miniati da Gaspare da Padova per Alfonso, duca di Calabria, e per il cardinale Giovanni d'Aragona, oppure quelli dipinti da Ioan Todeschino per la stessa corte divennero dei veri e propri modelli per gli artisti locali quali Cristoforo Majorana¹⁷ e Nardo Rapicano¹⁸.

11. Nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* di Paolo Giovio, ambientato nel 1527 nella «corte» di Ischia animata da Vittoria Colonna e Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, la figura di Sannazaro è circondata di un'aura di grandezza inattuabile allo stesso Bembo proprio grazie al *De partu Virginis*, «nuper [...] editum», rispetto al quale «nihil castius, nihil splendidius, nihil denique divinius esse potest»: Paolo Giovio (2011: 194). Memore del *munus*, Vittoria Colonna avrebbe composto due sonetti in morte di Sannazaro – E15 ed E16 dell'edizione Vittoria Colonna (1982: 210-211), nel secondo dei quali si loda «l'unico Sannazaro, il cui sonoro / leggiadro stil vince chi mai d'alloro / fu degno aver ambe le tempie ornate» (vv. 6-8) e che, ormai in cielo, «gode in vedersi al gran Virgilio equale». È possibile inoltre che la prima prova poetica del Marchese del Vasto sia il sonetto, stampato tuttavia un decennio dopo nel *Vocabulario di cinquemila vocabuli Toschi* di Fabricio Luna (1536, c. Q1v), composto all'evidenza in occasione dell'edizione del *De partu Virginis*: «Imposto hai fine alle spettate rime / con stile ornato e pari al grand' Omero, / cantando di colei il parto altero, / che in ciel riluce in sede alta e sublime» (vv. 1-4): cfr. Tobia R. Toscano (2000: 117-118).

12. La formula è stata utilizzata da Pietro Summonte nella sua celebre lettera a Marcantonio Michiel nel 1524: Fausto Nicolini (1925: 165).

13. Gennaro Toscano (1999: 305-329); Idem (2006: 103-111).

14. Lilian Armstrong (1981: 30-49, 125-137, cat. 36-53).

15. Teresa D'Urso (2007); Maxence Hermant e Gennaro Toscano (2018).

16. Gennaro Toscano (2010).

17. Gennaro Toscano, «Cristoforo Majorana» (2007) e Teresa D'Urso (2014).

18. Gennaro Toscano, «Pour Nardo Rapicano» (2007).

Seguendo l'esempio della corte, anche i membri dell'aristocrazia ad essa legata si servirono degli stessi miniatori che lavoravano nello *scriptorium* di Castel Nuovo per la decorazione dei lussuosi codici destinati alle loro collezioni private. È il caso di Andrea Matteo Acquaviva che per i propri codici fece ricorso al pennello di Reginaldo Pirano da Monopoli ma soprattutto di Cristoforo Majorana (fig. 5), uno dei miniatori più prolifici della Napoli aragonese¹⁹.

Come accennato, la decorazione del *De partu Virginis* della Bibliothèque nationale de France può essere considerato come uno degli ultimi esempi napoletani della miniatura all'antica. Con la sua perfetta padronanza del vocabolario classico (candelabre, pietre preziose, ghirlande) e dell'utilizzo dello sfumato con cui circonda i frontespizi architettonici, attutendone il contrasto con la pergamena, il miniatore sembra aver guardato alla produzione del Maestro del Plinio di Londra, di Gaspare da Padova e di Ioan Todeschino. Con la fine della dinastia aragonese di Napoli seguita dalla morte e dalla diaspora degli artisti al loro servizio, il miniatore del *De partu Virginis* rappresenta quindi un vero e proprio epigono di quest'arte destinata in parte a tramontare con l'invenzione della stampa.

Secondo Fantazzi e Perosa le armi dell'incipit (fig. 2) erano quelle di «un principe o signore aragonese, con ogni probabilità di un membro della famiglia Acquaviva, dato che, com'è noto, da quando erano stati aggregati alla casa reale di Napoli, avevano sostituito lo stemma originario (leone rampante) con quello della famiglia d'Aragona»²⁰. In effetti Andrea Matteo Acquaviva aveva sposato nel 1477 Isabella Piccolomini, nipote di Ferrante d'Aragona, e due anni dopo ebbe dal re il privilegio di inquartare le sue armi con quelle aragonesi (fig. 5)²¹. In realtà, come accennato in apertura di questo lavoro, il libro parigino presenta uno stemma inquartato avente nel primo e quarto scomparto i quattro pali d'Aragona, nel secondo e nel terzo la croce di Calabria, sormontati da una corona ducale, stemma riservato all'erede al trono di Napoli che aveva il titolo di duca di Calabria.

Nel 1526, anno della stampa della *princeps de De partu Virginis*, il duca di Calabria era Ferrante d'Aragona, nato nel 1488 dal matrimonio tra Federico d'Aragona, figlio di Ferrante, e Isabella del Balzo. Dopo l'abdicazione del fratello, Alfonso II, nel 1495, e la morte improvvisa del figlio Ferrandino il 7 ottobre 1496, Federico, anche se per breve tempo, fu re di Napoli e, di conseguenza, al figlio Ferrante toccò il titolo di duca di Calabria²². In seguito al trattato di

19. Sulla sua collezione di codici, oltre ad Hermann Julius Hermann (1898) e ad Antonella Putaturo Murano, Alessandra Perriccioli Saggese, Antonella Locci (1988), si veda Antonella Putaturo Murano e Alessandra Perriccioli Saggese (1995: 51 ss.) e Gennaro Toscano (2008).

20. Jacopo Sannazaro (1988: XLVIII-XLIX).

21. Vedi nota 6 di questo lavoro.

22. Su Federico d'Aragona e su Ferrante, duca di Calabria, si vedano ormai le recenti monografie di Alessio Russo (2018) e Guido d'Agostino (2015).



5. Themistius, *Paraphrases physicae Aristotelis*, Hermolao Barbaro interprete. Cristoforo Majorana, frontespizio con lo stemma di Matteo III Acquaviva, Napoli, dopo il 1486, Napoli, Biblioteca dei Girolamini, Ms. CF. 3.4, f. 5. © G. Toscano

Granada, firmato l'11 novembre 1500 tra Luigi XII, re di Francia, e Ferdinando il Cattolico, Federico d'Aragona fu destituito e costretto a lasciare la sua capitale durante l'estate 1501 e rifugiarsi ad Ischia. Qui, Federico decise di consegnarsi definitivamente al re di Francia piuttosto che al re Cattolico. Accompagnato da Vito Pisanelli, Antonio Grisone, Giovanni Battista Spinelli e Sannazaro²³, nonché dal miniatore Ioan Todeschino²⁴, Federico lascia Ischia il 2 ottobre con una piccola flotta di otto galee e due navi cariche di dipinti, arazzi, sculture e soprattutto di preziosi codici della biblioteca reale di Napoli, fondata dal nonno Alfonso V d'Aragona, detto il Magnanimo²⁵. Dopo una sosta a Genova, Federico e la sua ridotta corte giungono a Marsiglia il 10 ottobre, a Lione il 2 novembre ed infine a Blois il 26 dicembre. Dopo aver rinunciato definitivamente al trono di Napoli, Federico ottenne da Luigi XII la contea del Maine e una rendita annua di 30.000 ducati. Stabilitosi con le collezioni d'arte e di libri nel castello del Plessis, presso Tours, fu costretto a vendere, a causa del mancato versamento della rendita, 138 preziosi codici al cardinale Georges d'Amboise²⁶. Nonostante le ristrettezze economiche, durante l'anno 1502, il sovrano riuscì a far realizzare il suo lussuosissimo *Libro d'Ore* (fig. 6): Jean Bourdichon, celebre artista attivo per la corte di Francia, eseguì le luminose scene miniate, mentre Ioan Todeschino e il Maître de Claude de France ne realizzarono le cornici²⁷. Povero e oberato dai debiti, Federico morì il 9 novembre 1504, confortato da Francesco di Paola.

Nel frattempo, il figlio Ferrante fu inviato in Spagna e giunse ad Alicante alla fine dell'anno 1502. Ricevuto con una certa freddezza presso la corte spagnola, fu condotto poco dopo come prigioniero al castello della Mota (Medina del Campo); liberato, fu di nuovo imprigionato nel 1512, nei castelli di Atienza e di Jativa, dove rimase fino al 1523. Grazie alla protezione di Carlo V, Ferrante fu nominato ambasciatore straordinario in Portogallo per accogliere la futura sposa dell'imperatore Isabella di Braganza. Lo stesso imperatore decise di darlo come sposo a Germana di Foix²⁸, vedova di Ferdinando il Cattolico; il matrimonio

23. Carlo Vecce (1988: 35-56).

24. Teresa d'Urso (2007: 217-282).

25. Tammaro De Marinis (1947-1952 e 1969); Gennaro Toscano (1998).

26. Gennaro Toscano (2017).

27. BnF, Latin 10532: Maxence Hermant e Gennaro Toscano (2018).

28. Germana di Foix, figlia di Giovanni di Foix, conte di Estampes e visconte di Narbona, e di Maria d'Orléans, sorella del re di Francia Luigi XII, era nata nel 1488, stesso anno di Ferrante. Dopo la morte della madre (1492), Germana fu inviata presso la corte di suo zio Luigi XII e di sua cugina Anna di Bretagna (suo padre era fratello di Margherita, madre della regina di Francia). Educata quindi presso la corte di Francia, Germana fu data in sposa al vecchio Ferdinando il Cattolico; rimasta vedova nel 1516, fu data in seconde nozze nel 1519 a Giovanni di Brandenburgo, figlio del Margrave Federico I. Si veda Luis Querol Roso (1931); Rosa E. Rios Lloret (2003).



6. *Libro d'ore di Federico d'Aragona*. Jean Bourdichon, *Annunciazione*; Ioan Todeschino, fregi e cornice, Tours, 1502 ca., Parigi, BnF, Département des manuscrits, Latin 10532, f. 106. © BnF

fu celebrato a Granada il 13 maggio 1526. Nominati viceré di Valencia il 31 di agosto del 1526, Ferrante e Germana fecero il loro ingresso nella nuova capitale il 31 agosto dello stesso anno.

Il 1526 è una data importante nella vita di Ferrante, duca di Calabria, e non a caso è anche l'anno della stampa dell'*editio princeps* del *De partu Virginis* di Sannazaro. Quale migliore occasione di offrire all'unico erede al trono di Napoli un omaggio da parte di un fedelissimo alla dinastia che aveva trasformato Napoli in una vera e propria capitale del Rinascimento? Nel 1526, Germana aveva 38 anni. È possibile che Sannazaro offrisse il *De partu* come auspicio alla nascita di un futuro erede al trono di Napoli? Oppure l'umanista napoletano nutrì la speranza (veramente utopica) che l'imperatore potesse reintegrare l'erede aragonese sul trono napoletano?

Si rende necessaria a questo proposito una breve digressione. È stato osservato che all'indomani della battaglia di Pavia i letterati napoletani in maniera più o meno velata espressero l'auspicio che al discendente dei re di Napoli fosse concessa la possibilità di tornare nel Regno, investito della funzione di viceré in rappresentanza di Carlo V²⁹. Prima di Sannazaro si era espressa l'incondita musa volgare di Girolamo Britonio con il *Triumpho de lo Britonio nel quale Parthenope sirena narra et canta gli gloriosi gesti del gran Marchese di Pescara* (Napoli, Evangelista Presenzani da Pavia, 8 marzo 1525), in lode del vincitore di Pavia, in cui, dopo un cenno alla prigionia in Spagna del giovane Ferrante ai tempi del Cattolico («ch'essendo il Regno alhor posto in bisbiglio / fu prigion racondotto al re in Hispana, / dannato qual Prometheo in grave exiglio»), si loda la generosità di Carlo V, che «[...] del carcer suo rotta la chiave, / in libertà l'indusse al suo bel tempo», quindi autorizzando l'auspicio finale della sirena Partenope:

E per clemenza sua spere col tempo
scorgersi in grado al suo valor conforme,
che il ciel giusti desir pur move a tempo.

So che pietà sì santa in ciò non dorme
e, per non far mia spene tronca e guasta,
imaginando va diverse forme.

L'ambiguità del dettato non oscura che il *grado al suo valor conforme* altro non sia che il ritorno a Napoli del duca di Calabria. Su questa stessa linea si muove il pontaniano Girolamo Borgia nella *plaquette* (senza note tipografiche, ma

29. Cfr. Tobia R. Toscano (2018: 262-266) per le citazioni che seguono e per l'ipotesi di una composizione (o almeno di un adattamento alle mutate circostanze politiche) della IV delle *Piscatoriae* nei mesi che immediatamente precedettero la stampa del *De partu Virginis*.

datata Roma 1 aprile 1525) *Ad Carolum Caesarem Opt. Max. Monarchia*³⁰, in cui, elogiato il Marchese di Pescara, si invita l'imperatore ad affidare, nell'ambito della monarchia universale, agli italiani il governo dell'Italia («*Italiam neque posse capi neque posse teneri / absque Italis, Italis omne crede tuis / [...] / Italiam committe Italis tua fata secutis, / caetera da indigenis regna tuenda suis*»), chiedendo infine senza ambagi la reintegrazione del Duca di Calabria *in patriam suam*:

Inde Ducem Calabrum tibi amore et sanguine iunctum
 post quinque in patriam lustra repone suam.
 Redde quod infelix fortuna tot abstulit annos.
 Si tibi pastor erit, semper habebis oves.
 Humanos casus miserare vicesque potentum:
 redde quod eripuit sors pietate tua.

In maniera più coperta e ricorrendo alle risorse del vaticinio, Sannazaro nella IV delle *Piscatoriae*, indirizzata a *Ferdinando Frederici regis Aragonio, Calabriae duci*, interpreta la medesima speranza esprimendo in esordio il voto di poter essere egli stesso un giorno non lontano il cantore di una nuova storia che vedrà la restaurazione del regno (*reddita scepra*):

Tu vero, patriae iuvenis decus, edite caelo,
 Spes generis tanti, seu te nimbose Pyrene
 Pro dulci Latio, pro nostris detinet arvis,
 Seu vagus obiecto munimine claudit Iberus,
 Rumpe moras, nec te latis Hispania regnis
 Alliciat stirpisve tuae primordia et ille
 Gentis honos, licet effuso Tagus impleat auro
 Et pater Oceanus spumanti perluat unda.
 Nam mihi, nam tempus veniet cum reddita scepra
 Parthenopae fractosque tua sub cuspide reges
 Ipse canam; nunc litoream ne despice Musam [...] (vv. 7-17).

Se l'interpretazione è plausibile, il dono al Duca di Calabria del sontuoso esemplare su pergamena del *De partu Virginis* si carica di più vincolante pregnanza, per quanto la vicenda storica successiva si sia incaricata di rendere inattuabile l'auspicio solenne.

Per parte sua, dopo la nomina a viceré di Valencia, Ferrante incomincia a costituire una vera e propria corte e desidera ormai recuperare le "memorie" della dinastia aragonese di Napoli, che nel frattempo erano giunte a Ferrara con

30. Sulle vicende di questo umanista e sulle sue inedite *Historiae de bellis italicis*, cfr. Elena Valeri (2007).

sua madre Isabella. Dopo la morte di re Federico, infatti, la destituita regina di Napoli si era stabilita a Ferrara, dove era stata accolta dal nipote Ercole d'Este, figlio di Eleonora d'Aragona, sorella del defunto Federico. Isabella del Balzo fece trasferire a Ferrara quanto era rimasto delle raccolte d'arte aragonese e tutti i libri della biblioteca reale che l'avevano seguita durante l'esilio francese³¹. Nel 1527 inizia il trasferimento dei cimeli aragonesi da Ferrara a Valencia, tra cui 308 lussuosissimi codici della biblioteca reale Napoli³², poi lasciati da Ferrante alla sua morte al monastero di San Miguel de los Reyes³³. Per questo motivo, dopo le soppressioni monastiche, il nucleo principale della prestigiosa biblioteca dei re d'Aragona di Napoli è giunto nelle raccolte della Biblioteca Historica dell'Università di Valencia³⁴.

Quali strade seguisse poi l'esemplare su pergamena del *De partu Virginis* offerto da Sannazaro al Duca di Calabria prima di ricomparire nel 1792 nel catalogo di vendita della biblioteca del cardinale Loménie de Brienne è storia al momento tutta da ricostruire.

31. Nel 1523, le ristrettezze economiche costrinsero l'ex regina a vendere 132 manoscritti della biblioteca reale all'umanista ferrarese Celio Calcagnini: cfr. Santiago López-Ríos (2002); Antonella Ghignolini (2016).

32. Paolo Cherchi e Teresa De Robertis (1990: 109-346).

33. Sul soggetto, si veda Luis Arciniega García (2001).

34. María Cruz Cabeza Sánchez Albornoz e Gennaro Toscano (1999: 21-31).

Bibliografia

- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *El Monasterio de San Miguel de lo Reyes*, 2 vol., Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.
- ARMSTRONG, Lilian, *Renaissance Miniature Painters & Classical Imagery. The Master of the Putti & his Venetian Workshop*, Londra, H. Miller, 1981.
- BINDI, Vincenzo, *Castel S. Flaviano, presso i Romani Castrum Novum, e di alcuni monumenti di arte negli Abruzzi e segnatamente nel Teramano, studi storici, archeologici ed artistici*, 4 vol., Napoli, tip. Di F. Mormile, 1979-1882.
- CABEZA SANCHEZ ALBORNOZ, Maria Cruz e TOSCANO, Gennaro, «La biblioteca dels reis de la Corona d'Aragò, entre Nàpols, París i València», in *La Biblioteca reial de Nàpols d'Alfons el Magnànim al duc de Calàbria*, catalogo della mostra, València, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 21-31.
- CHERCHI, Paolo e DE ROBERTIS, Teresa, «Un inventario della Biblioteca aragonesa», in *Italia Medioevale e Umanistica*, XXXIII (1990), pp. 109-346.
- COLONNA, Vittoria, *Rime*, ed. Alan BULLOCK, Roma, G. Laterza e figli, 1982.
- D'AGOSTINO, Guido, *Ferrando d'Aragona duca di Calabria e viceré di Valenza (ultimo mancato re aragonese di Napoli. Il racconto di una vita (1488-1550))*, Napoli, ESI, 2015.
- D'ALESSIO, Carlo, *Sul «De partu Virginis»*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1955.
- DE MARINIS, Tammaro, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 vol., Milano, U. Hoepli, 1947-1952; *Supplemento*, 2 vol., Verona, stamp. Valdonega, 1969.
- DERAMAIX, Marc, «La genèse du *De partu Virginis* de Jacopo Sannazaro et trois églogues inédites de Gilles de Viterbe», *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 102, 1, 1990, pp. 173-276.
- D'URSO, Teresa, *Giovanni Todeschino. La miniatura 'all'antica' tra Venezia, Napoli e Tours*, Napoli, Arte tipografica, 2007
- D'URSO, Teresa, «Oltre la 'Biblioteca dei re 'Aragona': aggiunte all'attività tarda di Cristoforo Majorana», in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la chiesa, per la città, per la corte*, ed. Giordana MARIANI CANOVA e Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE, Padova, il Poligrafo, 2014, pp. 601-614.
- GHIGNOLINI, Antonella, «*Cartacea suppellex*». *L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2016.
- GIOVIO, Paolo, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, ed. Franco MINONZIO, vol. I: *Introduzione, testo critico e traduzione*; vol. II: *Note, appendice e indici*, Torino, Nino Aragno Editore, 2011.
- HERMANN, Julius Hermann, «Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Acquaviva», estratto del *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XIX, Vienna, 1898.
- HERMANT, Maxence e TOSCANO, Gennaro, «Le livre d'Heures de Frédéric d'Aragon. Un chef-d'œuvre franco-italien enluminé en Touraine – Paris, BnF, Latin 10532», *L'art de l'enluminure*, 64 (2018), pp. 4-61.

- LÓPEZ RÍOS, Santiago, «A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples», in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 65 (2002), pp. 201-243.
- LUNA, Fabricio, *Vocabulario di cinquemila vocabuli Toschi*, Napoli, Sultzbach, 1536.
- MANZI, Pietro, *La tipografia napoletana nel '500. Annali di Sigismondo Mayr, Giovanni A. De Caneto, Antonio De Frizis, Giovanni Pasquet de Sallo, 1503-1535*, Firenze, Olschki, 1971.
- NICOLINI, Fausto, *L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, R. Ricciardi, 1925.
- PUTATURO MURANO, Antonella, PERRICCIOLI SAGGESE e LLOCCI, Antonella, «Reginaldo Pirano da Monopoli e i miniatori attivi per Andrea Matteo III Acquaviva», in *Monopoli nell'età del Rinascimento*, atti del convegno internazionale, 22-24 marzo 1985, ed. Domenico COFANO, Monopoli, s. e., 1988, pp. 1105-1168.
- PUTATURO MURANO, Antonella e PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra (dir.), *Codici miniati della biblioteca oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- QUEROL ROSO, Luis, *La ultima reina de Aragon, virreina de Valencia*, Valencia, José Presencia, 1931.
- RÍOS LLORET, Rosa E., *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.
- RUSSO, Alessio, «Sanseverino, Antonello», *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 90, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2917, *ad vocem*.
- RUSSO, Alessio, *Federico d'Aragona (1451-1504). Politica e ideologia nella dinastia aragonese di Napoli*, Napoli, Federico II University Press, 2018.
- SANNAZARO, Iacopo, *De partu Virginis*, ed. Charles FANTAZZI e Alessandro PEROSA, Firenze, Olschki, 1988.
- SANNAZARO, Jacopo, *Il parto della Vergine*. Edizione critica, introduzione, commento, indici a cura di S. PRANDI, traduzione italiana a cura di F. URSINI, «Corona Patrum Erasimiana. II Series Humanistica», Torino, Loescher, 2018.
- STORACE, Baldassarre, *Storia della famiglia Acquaviva reale d'Aragona*, Roma, presso il Bernabò, 1726.
- TOSCANO, Gennaro (dir.), *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*, catalogo della mostra, Napoli, 30 settembre-15 dicembre, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.
- TOSCANO, Gennaro, «Gaspare da Padova e la diffusione della miniatura 'all'antica' tra Roma e Napoli» in *Parole dipinte: la miniatura a Padova dal Medioevo al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Giordana MARIANI CANOVA, Padova, 21 marzo-27 giugno 1999, Modena, Panini, 1999, pp. 305-329.
- TOSCANO, Gennaro, «Bartolomeo Sanvito e Gaspare da Padova, *familiares et continui commensales* di Francesco Gonzaga», in *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel castello di San Giorgio*, catalogo della mostra, a cura di Federico TREVISANI, Milano, Electa, 2006, pp. 103-111.

- TOSCANO, Gennaro, «Cristoforo Majorana e la miniatura *all'antica*: a proposito di qualche manoscritto conservato a Cambridge», in *Cambridge Illuminations*, atti del convegno a cura di Stella PANOYOTOVA, Londra-Turnhout, Brepols, 2007, pp. 245-254.
- TOSCANO, Gennaro, «Pour Nardo Rapicano enlumineur: le *Missel d'Alfonso Strozzi* de la bibliothèque universitaire de Leipzig», in *Quand la peintures était dans les livres. Mélanges offerts à François Avril*, ed. Mara HOFMANN, Eberhardt KOENIG, Carolina ZÖHL, Turnhout, Brepols-Parigi, Bnf, 2007, pp. 352-365.
- TOSCANO, Gennaro, «*Da lui cominciò ad rinnovarsi la antichità*: per la fortuna di Andrea Mantegna a Napoli», in *'Napoli è tutto il mondo': Neapolitan Art and European Culture from Humanism to the Enlightenment*, atti del convegno internazionale a cura di Livio PESTILLI, Ingrid ROWLAND, Sebastian SCHUZTE, American Academy in Rome, 19-21 giugno 2003, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, 2008, pp.79-97.
- TOSCANO, Gennaro, «Gaspere da Padova e la diffusione del linguaggio mantegnresco tra Roma e Napoli», in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, atti del convegno internazionale, Padova, Mantova, Verona, 8-10 novembre 2006, Firenze, Olschky, 2010, pp. 363-396.
- Toscano, Gennaro, «De Naples à Gaillon. Les manuscrits de la librairie des rois d'Aragon acquis pas le cardinal d'Amboise», in F. CALAME-LEVERT, M. HERMANT et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie. Georges d'Amboise, bibliophile et mécène*, cat. exp., Evreux, musée d'Art, Histoire et Archéologie, 8 luglio-22 ottobre 2017, Parigi, Gourcuff Gradenigo, 2017, pp. 139-189.
- TOSCANO, TOBIA R., *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli, E. DI. SU., 1992.
- TOSCANO, TOBIA R., «Due "allievi" di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos»[1988], in *id.*, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 85-120.
- TOSCANO, TOBIA R, *L'occasione fa il libro. La tipografia napoletana di primo Cinquecento tra elezione all'Impero di Carlo V e rivolta del 1547*, in *id.*, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2018, pp. 251-275.
- VALERI, Elena, «*Italia dilacerata*». *Girolamo Borgia nella cultura storica del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- VAN PRAET, Joseph, *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du roi*, 5 vol., Paris, de Bure frères, 1822.
- VECCE, Carlo, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988.

Entre Nápoles y Barcelona. El contexto artístico y cultural de la familia Descoll

Joan Bellolell Martínez

Universitat de Girona – Institut de Recerca Històrica
jbellolellmartinez@gmail.com

Resumen

Las siguientes páginas ponen en contexto la actividad artística de la familia Descoll, con una política de promoción alrededor de su palacio barcelonés y de la iglesia de San Miguel de la misma ciudad de Barcelona. Así mismo, se pone en relieve un conjunto de bienes artísticos de importación, especialmente traídos de Nápoles, pero también de otras ciudades, recreando, así, el ambiente cultural en el que vivieron los integrantes de dicha familia.

Palabras clave

Familia Descoll; promoción artística; iglesia de San Miguel de Barcelona; importación artística.

Abstract

The following pages put into context the artistic activity of the Descoll family, with a promotion policy around its Barcelona palace and the San Miguel church in the same city of Barcelona. Likewise, we highlight a set of artistic import goods, especially brought from Naples, but also from other cities, thus recreating the cultural environment in which the members of that family lived.

Keywords

Descoll family; artistic promotion; church of San Miguel de Barcelona; artistic import.

Los nueve Descoll de la fama

De las intensas relaciones entre el reino de Nápoles y los reinos hispánicos durante la época moderna, siempre han destacado los vínculos artísticos y culturales. Entre los capítulos principales sobresale el de la importación de modelos escultóricos renacentistas, y en las páginas dedicadas a su relato, el nombre de Jeroni Descoll ocupa un lugar prominente. A continuación ofrecemos unos apuntes acerca del contexto artístico en el que se movió, puesto que siempre se le ha situado –con razones justificadas– en relación al sepulcro monumental que se hizo construir y trasladar desde Nápoles hasta su capilla personal en la iglesia de San Miguel de Barcelona. Como veremos, la fama de dicho monumento ocultó la actividad de toda una estirpe.

No podemos detenernos mucho en la biografía del personaje, del que ya se ha escrito lo fundamental: jurista al servicio de la Diputación del General en 1502, regente de la cancillería y lugarteniente general del reino de Mallorca en 1504, miembro de la Audiencia Real y del tribunal de la Rota en 1505, «ciudadà honrat» de Barcelona, integrante del Sacro Regio Consiglio napolitano en 1507, y del Consejo Colateral a partir de 1508, asesorando al Virrey de Nápoles, Viceprotonotario del reino de Nápoles en 1542 y Vicecanciller del Consejo Supremo de Aragón a partir de 1548 –y hasta su muerte en junio de 1552–, entre otras ocupaciones y beneficios que lo llevaron a una intensa, itinerante y larga vida¹.

De su largo *cursus honorum*, y por lo que nos interesa aquí, debemos señalar dos aspectos personales y familiares esenciales. El primero, la larga cronología vital, de hasta ochenta años, entre 1473 y junio de 1552². Y, en segundo lugar, Descoll (o Coll, como aparece en mucha documentación) tuvo hasta ocho hijos, llamados Joan Benet, Jeroni, Jerónima, Anna, Miquel, Gianotto, Francesc y Bernat³. Si destacamos estos dos aspectos es porque existe una cierta confusión entre las biografías del padre y alguno de los hijos no solo por una cuestión nominal sino porque, además, algunos de ellos no sobrevivieron a la extensa cronología paterna. En cualquier caso, todos ellos tendrán un papel, mayor o menor, en las siguientes páginas.

Como decíamos, nuestro estudio se centra en el contexto artístico familiar y tiene como base un conjunto de documentos notariales (inventarios, almonedas, contratos, recibos...) que nos permiten construir una relación de patrocinio artístico sobre la construcción de la residencia Descoll de Barcelona así como de

1. Molas (1990: 17-18), Hernando (1994: 213), Molas (1998: 214-215), Yeguas (1998: 349-350), Molas (2001: 234-235) y Dietaris (2004: I y II, *passim*).

2. Yeguas (1998: 354).

3. Existe la posibilidad de la existencia de un noveno hijo, también llamado Jeroni, quien murió en Nápoles en 1540, abad de la abadía de Lecce (Hernando: 1994: 455). Seguramente se trate de una duplicidad y una confusión nominal con el nombre del padre, puesto que sabemos que Francesc murió en Nápoles y fue enterrado en la capilla la Consolazione en San Giacomo degli Spagnoli.

diversas capillas, pero, sobretudo, nos transmiten una singular e intensa vinculación con un conjunto de objetos artísticos y culturales de procedencia napolitana –y de otros lugares– que nos ayudan a entender mejor la llegada y el desarrollo de las ideas renacentistas en la Barcelona del siglo XVI, en convivencia con los usos góticos tradicionales. Dicha documentación se conserva en distintos archivos y tiene, en general, un estado de conservación pésimo⁴. Su lectura resulta francamente dificultosa y ha hecho imposible que aquí aportemos toda su información original. Aún así, los más de doscientos folios consultados (de los cuales ciento ochenta se corresponden con dos inventarios) permiten documentar centenares de objetos y obras de arte así como establecer una clasificación que nos ayudará a ordenar las siguientes páginas⁵.

La promoción arquitectónica: residencia, parroquia y capillas

La familia Descoll ocupaba una casa justo en lo que hoy es la plaza de San Miguel de Barcelona, en frente de la desaparecida iglesia del mismo nombre. La documentación indica que la casa debía tener unas proporciones importantes, pues tenía su entrada frente por frente con el portal de la iglesia y las fachadas se extendían hasta las calles conocidas como «Carniceria d'en Sorts». A veces aparece el nombre del convento de la Enseñanza, la calle de los Torners o la residencia Centelles, todo a pocos metros del lugar. Seguramente la familia Descoll fue juntando distintas propiedades hasta convertirlo en un único edificio, como veremos por el nivel de reformas que realizaron⁶. No era la única propiedad

4. Especialmente en el Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB) así como en el archivo familiar del Marquesado de Santa María de Barberà (AMSMB), del cual sólo hemos podido consultar aquella documentación de la que se conserva una ficha de catalogación en la página web de la Biblioteca de Catalunya, puesto que no se permite el acceso a dicho archivo familiar.

5. La documentación en cuestión es la siguiente: 1- Inventario de bienes de Joan Benet Descoll (4 de noviembre de 1550), en AHPB, Jeroni Mollet, 342-47, *Pliego de inventarios y almonedas 1546-1562*. Pliego suelto; 2- Inventario de bienes de Jeroni Descoll, hijo (4 de julio de 1554), en AHPB, Joan Monjo, 361-81, *Pliego de inventarios y almonedas 1554-1556*. Pliego suelto; 3- traslado del contrato para la reforma del palacio Descoll en Barcelona (1556), junto con el inventario de Jeroni Descoll, hijo; 4- época por la compra de casas junto a la iglesia de San Miguel por parte de Jeroni Descoll, vicescanciller (30 de octubre de 1546), en AHPB, Joan Monjo, 361-85, *Libro de partidas 1541-1562*; 5- traslado del estado de cuentas de las reformas del palacio Descoll de Barcelona (26 de marzo de 1555), en AHPB, Joan Monjo, 361-107, *Pliegos de documentación diversa 1554-1555*; 6- Indulgencia de Paolo III a Jeroni Descoll, regente del Colateral de Nápoles para la fundación de la capilla de la Asunción de María en la parroquia de San Miguel Barcelona (10 de julio de 1539), en AMSMB, 1-63-37 (A-3). Dada la extensión de los documentos, no podemos ofrecer aquí una transcripción de los mismos, motivo por el que nos limitaremos a trazar un pequeño comentario lo más descriptivo posible. Sobre el tema ya se han aportado noticias parciales: véase Torras, 1999: 80).

6. En octubre de 1546, Jeroni Descoll padre reconoce una deuda a Joan Carles de Copons, señor de la Manresana, de noventa libras por unas casas situadas bajo la iglesia de San Miguel. Documento en AHPB, Joan Monjo, 361-85, *Libro de partidas 1541-1562*, s. f.

inmobiliaria familiar: en las calles de la Palma de San Just y en la calle de la Calabaza también tenían algunas casas, realquiladas, con las que obtenían rentas y beneficios⁷.

Unos traslados notariales constatan la contratación de numerosos obreros para la adecuación de la casa con el fin de convertirla en un auténtico palacio. La lista la formaban Antoni Arbell y Joan Macip como maestros de obra; Antoni Guasch y Joan Pujol como carpinteros; Pere Nadal como yesero; Miquel Ferrer, Pau Figueres, Pere Maurici y Pere Terré como ladrilleros y finalmente un tal Onofre Espelta y un «maestro Jaume», de los cuales no podemos saber su oficio. Las obras afectaron a toda la residencia: escaleras –tanto en el patio principal como internas (en el estudio, por ejemplo)–, chimeneas, pasillos, armarios empotrados, puertas, tuberías de desagüe, alcantarillado, suelos, trabajos de embellecimiento cerámico, una cocina, ventanas y ventanales, pintura, envigados, una galería cubierta con arcadas y terraplenes. Los trabajos debieron ser, en algunos casos, de piedra picada y los marcos de las puertas y ventanas debieron combinar la piedra cortada con el yeso e incluso incorporar molduras. La escalera de caracol debió «ser muy bien acabada, como corresponde a los buenos maestros». Pero lo más curioso de toda la reforma es que era voluntad de los propietarios que el portal principal de la casa debía hacerse «como el portal de don Joan de Boixadors», o sea, como el palacio que dicha familia tenía en la calle Montcada⁸. La obra debía tener tal relevancia que se pidió a los maestros de obra Bartomeu Oliver y Melcior Borrell que realizaran una visura de los trabajos para comprobar su buena finalización.

Justo enfrente de la residencia se levantaba la iglesia parroquial de San Miguel, templo bajo el patrocinio de los consejeros de la ciudad de Barcelona y de algunas de las principales familias del momento cuyo edificio custodiaba algunos de los restos arqueológicos más importantes de la época romana, pues el templo se edificó encima de los antiguos baños públicos⁹. Para embellecer el templo y dar prestigio al linaje, los Descoll encargaron una serie de trabajos centrados en la fachada principal y en un par de capillas interiores.

En 1516 Jeroni Descoll encargaba al escultor René Ducloux y a los maestros Gabriel Pellicer y Pau Mateu hacer un portal de acceso a la iglesia (con las figuras de los arcángeles Gabriel, Rafael y Miguel) más dos ventanas, trasladar algunas

7. Una de las casas que adquirieron reunió en una misma operación a las familias Descoll, Boscà, Almogàver, al impresor Joan Rossembach y al jurista Jaume Callís, compilador de los *Usatges de Barcelona*. Sobre ello, véase Madurell – Rubió (1955: doc. 74).

8. Poco se sabe de esta casa más allá de la noticia, repetida muchas veces, de que se trataba de un edificio majestuoso (Pladevall, 2003: A-III). El edificio Boixadors del siglo XVI fue completamente remodelado entre los siglos XVII y XVIII, siendo actualmente el palacio Dalmases. Para el traslado notarial, v. AHPB, Joan Monjo, 361-107, *Pliego de documentación diversa, 1555* y también AHPB, Joan Monjo, 361-81, *Pliego de inventarios y almonedas, 1557-1562*.

9. Sobre ello, véase Finestres (1762), Martí de Prat (1765: *passim*), Bosarte (1786: 77-109), Piferrer (1839: 97-100) y Carreras (1917).

piedras a una capilla interior y coronar la fachada por el tejado con unas gárgolas y una cruz. El encargo se hacía a través de un procurador, el canónigo de Tremp Jaume Fiella, tío de la esposa de Descoll, quien había vivido en Italia durante más de veinte años y algunos parientes del cual eran habitantes de Nápoles al servicio de la administración que presidía Descoll¹⁰. La relación familiar y el impacto sobre la manufactura del portal debieron influir en algo, puesto que dicha obra incorporó los grutescos como motivo decorativo en uno de los primeros casos documentados en Barcelona¹¹. Por su parte, la elección de Ducloux pudo venir por la proximidad, pues hay estudios que documentan su actividad en la vecina residencia de los Centelles¹².

En el interior del templo se encargó la construcción de dos capillas, una encargada por Jeroni Descoll padre, la del Santísimo Sacramento, y otra por parte de su hijo homónimo dedicada a San Martín y el Santo Cristo¹³. No era la primera vez que la familia Descoll promocionaba alguna capilla: desde el siglo XIV integrantes del linaje dedicaron sus recursos a la fundación y protección de capillas, como Bonanat Descoll con la capilla de San Julián en Santa María del Mar, y Jaume Descoll con la del Espíritu Santo en la catedral de Barcelona¹⁴. Por su parte, Joan Benet Descoll, en 1505, sufragó el retablo de San Cristóbal para la capilla del santo que se encuentra en la calle del Regomir de Barcelona, muy cerca de su residencia¹⁵.

Ampliando el capítulo de patrocinios, en la capilla del Santísimo Sacramento se encontraba instalado el sepulcro napolitano del vicescanciller, del que hablaremos más tarde, mientras que en la de San Martín y el Santo Cristo se instaló otro de los grades hitos de la escultura del siglo XVI barcelonés, el conjunto monumental de la Dormición de la Virgen, obra de Damià Forment y su taller¹⁶. En 1540, Jeroni Descoll hijo contrataba los servicios del castellano Gil de Medina, habitante en Sarral (Conca de Barberà), para la confección de dos esculturas, un San Cristóbal y una Nuestra Señora, y su instalación dentro del templo, concretamente en una hornacina construida por Francisco de Montehermoso, situada entre las dos capillas familiares que acabamos de mencionar. Las obras serían dirigidas por el maestro Andreu Matxi¹⁷. Según el testamento

10. Véase Carbonell (2000: 126), Carbonell (2001: 204) y Salicrú (2003).

11. Sobre la construcción del portal, v. Duran (1975).

12. Garriga (1986: 28-29) y Yeguas (1998: 351-352).

13. Madurell (1947: 332). Existe una contradicción en los hechos, según el documento AMSMB, 1-63-37 (A-3), en el que Pablo III concede una indulgencia a Jeroni Descoll padre como fundador de la capilla de la Asunción de María, confirmando la indulgencia que ya le había concedido Clemente VII. Dicha indulgencia obliga a que toda limosna recaudada en dicha capilla se destinará, por los obreros del templo, a trabajos de reparación, decoración e iluminación de la misma capilla.

14. Borau (2003: *passim*).

15. Puiggari (1899: 12).

16. Bosch (1992) y Yeguas (1999) con bibliografía.

17. Madurell (1947: 265-267). Las dos esculturas se pueden ver hoy en el Museu Diocesà de Barcelona.

de Jeroni Descoll hijo, en su capilla debía ir su propia sepultura, esculpida en mármol con la figura de un caballero, seguramente con el hábito de Santiago y con un epigrama que anunciase al fallecido. Además, Jeroni, también disponía unas libras para financiar la iluminación –algo que también hacía para el monasterio de Montserrat–¹⁸. El ejemplo de dicha promoción tiene su antecedente en la actividad artística de otra de las grandes familias del momento, los Requesens, quienes se hicieron construir su propia capilla con el maestro Jaume Serra (¿quizá el maestro Jaume de nuestra documentación?), incluyendo un retablo construido por Pere Rocha y Joan Peraller y pintado por Jeroni Goffer, además de la iluminación, encargada a Francesc Guardiola¹⁹. Por su parte, los obreros de la parroquia contrataron a Joan de Tours para algunos trabajos de embellecimiento en 1535.²⁰

Finalmente, en Nápoles, recordémoslo, los Descoll también promocionaron la construcción de la capilla de la Consolazione en San Giacomo degli Spagnoli, y no solo eso, pues parece que participaron también en el traslado allí de la comunidad catalana con tal de centralizar las operaciones de culto²¹, colaborando con los planes del virrey Pedro de Toledo acerca del conjunto hospitalario de San Giacomo con aportaciones económicas significativas²².

La actividad sobre San Miguel debe encuadrarse en el interés por el mundo anticuario y arqueológico, pero eso no significa que tal afición fuera exclusiva del vicescanciller. Un hijo suyo, el «abad Coll», –muy probablemente Miquel–, en junio de 1569 escribía a García de Toledo por el interés que le suscitaban las esculturas antiguas que se conservaban en los jardines de Pozzuoli y Campillones²³.

Las circunstancias históricas llevaron, en 1868, al derrumbe de la iglesia de San Miguel y las casas contiguas para abrir lo que hoy es la plaza de San Miguel y la ampliación de la casa consistorial de Barcelona. Pese a la protesta por parte de las élites intelectuales, académicas y sociales, solo se consideró oportuno salvar la obra escultórica de la fachada de la iglesia, el conjunto de la Dormición de la Virgen, el sepulcro de Jeroni Descoll, un San Miguel de madera, el mosaico romano de las antiguas termas y algunos fragmentos más de todo el conjunto monumental²⁴.

18. AHPB, Joan Monjo, 361-77, *Primus liber testamentorum et aliarum ultimarum voluntatum, 1541-1562*.

19. Yeguas (2015: 232-233), con documentación y bibliografía.

20. Madurell (1947: 252)

21. Hernando (2008: 400).

22. Hernando (1994: 465-466).

23. Hernando (2008: 388-389).

24. Las piezas se conservan entre el Museu Diocesà de Barcelona, el Museu d'Arqueologia de Catalunya y la iglesia de la Mercè de Barcelona. Sobre ello, véase Balaguer (1869), Comas (1899), Grahit (1947: 66-70), Subirana (1990: 138-139), Remesal (2000: 115-116), Boronat (1999: 166), con especial atención a la documentación de la Junta de Museos de Barcelona citada por la autora, y también Casanovas (2009: 86-90).

Más allá de un sepulcro: pinturas, esculturas, tapices y orfebrería

Los bienes artísticos de la familia Descoll se comprimen en los dos inventarios de bienes que hemos citado más arriba, que son los de Joan Benet y Jeroni. Un detalle a tener en cuenta es que Joan Benet era el primogénito de los hijos del vicescanciller y, como tal, el heredero de los bienes de su padre. La muerte sorprendió a Joan Benet en octubre de 1550²⁵, dos años antes que su padre, así que sus bienes pasaron a su esposa Isabel de Malla²⁶, a su hermano Jeroni y a su padre. En general todo el conjunto desprende una mezcla de intereses artísticos procedentes tanto de los modelos flamencos como de las influencias italianas, pero sobre todo por todo cuanto desprendiese calidad, lujo y ostentación.

Dentro del capítulo dedicado a la pintura incluimos las obras propiamente pictóricas así como todos aquellos ejemplos artísticos identificados, como pinturas de tela, trapos de pintura, telas pintadas, etc. Así, por ejemplo, en la capilla localizamos tres retablos, uno dedicado a la Epifanía —«un retablo de los tres reyes»—, otro dedicado a San Jerónimo —enmarcado en oro— y el tercero, a San Cristóbal. La figura de San Jerónimo seguirá apareciendo a lo largo de estas páginas, al tratarse del patronímico familiar, y a San Cristóbal lo hemos visto en relación con el encargo escultórico a Gil de Medina. En la capilla también nos encontramos con una tela pintada de la que no se indica ninguna información que nos permita identificarla.

Un segundo grupo de pinturas lo forman las «cuatro telas de pincel» que representan unas «palmas doradas» e incorporan la heráldica Descoll en su iconografía. Le siguen una pintura de la «Salvación de la Virgen María», seguramente la ascensión. También una pintura enmarcada de dorado con «diversas historias», descripción demasiado genérica. A continuación, una pequeña pintura, «un retablillo» dorado sin marco con la figura de «nuestro Señor» envuelto por una «toalla de Flandes». Y, por último, cuatro telas pintadas, tres grandes y una pequeña, enmarcadas con nogal, con «diversas historias».

Pero el grupo más significativo de piezas es el formado por los «trapos de Arrás» (*draps de ras*), que pueden resultar ser tapices en algunos casos. Cerca de cuarenta piezas aparecen entre los inventarios de Joan Benet y Jeroni Descoll hijo, lo que, probablemente, implica una cierta duplicidad en algunas piezas, motivo por el que deberíamos rebajar la cifra a la mitad. Aún así es un conjunto considerable: tres piezas grandes, antiguas, dos de las cuales narran la historia de Moisés, y otra sobre la historia del faraón; una con «Nuestra Señora» y su hijo en brazos; otra, pequeña, con «unas reinas»; otra que narra la historia

25. Su testamento (del 6 de octubre de 1545) se conserva en AMSMB, 1-23-12 (E-5).

26. Como anécdota, Isabel de Malla era la mujer que se prometió con el poeta Juan Boscán, pero con quien no se acabó casando, puesto que Boscán, como es sabido, terminaría comprometiéndose finalmente con Ana Girón de Rebolledo.

de David y de la que el notario hace constar que se trata de una pieza muy buena; así como varias piezas «grandes» que decoraban «las paredes de la sala donde el vicescanciller [...]»²⁷; otras seis se localizan en «la sala donde murió [Jeroni Descoll hijo]»; de otros cuatro se indica solamente que incorporaban la heráldica familiar; en otro aparecían «varios personajes antiguos»; en otro se representaba «un crucifijo», seguramente una escena de la pasión; otro tenía la representación de «la historia antigua»; otro con la «historia de Nuestra Señora, con contornos de satén amarillo y terciopelo negro, oro y seda, muy bueno»; en otro se cuenta la «historia de Cupido»; también uno con la «historia de Belén»; y finalmente, con un genérico «historia con personajes» se documentan varios ejemplares más.

Es de lamentar la poca información ofrecida por el notario; no obstante, puede apreciarse la combinación de escenas de devoción cristiana (la vida de María o la Pasión) con otras de temática pagana (Cupido), tal vez, un conjunto dedicado a los *Trionfi* de Petrarca, todo ello si nos fijamos en los seis ejemplares localizados en una sola estancia y en la unidad que se desprende del conjunto.

Unos detalles documentales nos indican que la familiaridad con este grupo de tejidos de lujo era absoluta: entre la documentación económica de la familia aparecen unas partidas en las que se indica que deben pagarse varios ducados «al tapicero». Por otro lado, la almoneda realizada por Jerónima Descoll el 29 de junio de 1554 señala la venta de tres de los tapices de la herencia, el primero de los cuales era «un trapo de Tournai, agujereado, malo, por doce ducados». El segundo era un «trapo de Arrás, vendido al arcediano Sagarriga, con personajes, por treinta ducados». En tercer lugar, por dieciocho libras, se vende otro trapo a un desconocido pero «magnífico Pons, caballero, ciudadano barcelonés». La identificación de las iconografías resulta imposible y lo único que llegamos a constatar es la presencia del arcediano de Benasque Carles Sagarriga, de la sede de Lleida.

Entre las piezas «pintadas», por último, también incluimos varios conjuntos de guadamecés, como los que decoran las paredes del estudio de la casa, hechos de negro y oro, o las «doce piezas de guadamecés azules con faldas doradas». La presencia de estas piezas no hace sino acentuar el carácter ostentoso de la casa, además de la utilidad práctica —mantener el calor en las estancias— que se les presupone.

La decoración escultórica del palacio Descoll no resulta muy extensa, pero sí presenta algunas curiosidades interesantes. Para empezar todas las esculturas documentadas tienen un componente religioso y no presentan ninguna devoción fuera de lo común. En primer lugar, nos encontramos con una imagen del niño Jesús, sin detallar el material del que se formaba; luego, en un armario —del que se especifica que es «de la señora», seguramente, Aldonça Tort, esposa de Jeroni

27. La lectura de este fragmento resulta imposible.

Descoll padre—, se refugiaba la imagen de un «Jesusito» de alabastro; le siguen dos imágenes de «nuestra señora madre, en alabastro», y otra «Nuestra Señora»; en otro armario se custodiaba una figura de «nuestra señora con su hijo en brazos»; un crucifijo de madera, y, en último lugar, una imagen de «San Sebastián, sin vestir, de alabastro».

En realidad, todavía quedan tres piezas más que dejamos para un comentario más amplio, dada su curiosidad o repercusión. En una de las muchas cajas de la casa se encontraba un conjunto de «mascaras viejas con barbas». Resulta interesante preguntarse por tal conjunto: en una casa donde la devoción mariana era significativa, ¿qué tipo de máscaras son estas que chocan con una perspectiva devota?, ¿puede tratarse de objetos para algún culto o festividad, como un carnaval? El detalle descriptivo de las barbas quizá podría ayudar a su lectura. Es posible, simplemente, que se trate de la parte de un atrezo para representaciones teatrales, lo que nos lleva, de nuevo, al choque con la cuestión devota.

La segunda de las piezas también abre un debate en torno a las devociones personales. Se trata de una «ara de altar de alabastro» para la capilla —recordemos— dedicada a San Jerónimo. Puede que nos encontremos ante la única pieza con un origen pagano de toda la casa, y teniendo en cuenta que el núcleo urbano donde se encontraba la casa Descoll era el centro neurálgico de los descubrimientos arqueológicos del momento, podemos especular un origen antiguo y, por tanto, que se trate de un material reaprovechado de los monumentos de la antigua Barcino. Se realizaría, pues, la faceta anticuaria del personaje. Por otra parte, es solo una especulación; no debemos olvidar la política de patrocinio de la familia, con un conjunto de obreros y escultores que estaban más que capacitados para realizar un elemento como el que nos ocupa.

La tercera de las piezas nos lleva hasta la entrada de la capilla del palacio. Allí, sobre el portal de acceso se encontraba una figura de madera pintada dedicada al santo patrón familiar, San Jerónimo. El documento permite interpretar que la figura podía encontrarse encima del marco de la puerta, pero también sobre la misma hoja de la puerta. Sea como fuere, tal devoción no se veía desde los tiempos del arcediano Lluís Desplà y su tríptico de la *Piedad* de Bartolomé Bermejo para su capilla privada. La devoción a este santo, como ocurría con Desplà, era una declaración de intenciones propia de alguien con un gran interés y una identificación con el espíritu humanista. Solo alguien plenamente integrado en un entramado cultural de gran calibre podía sentir tal devoción por el protector de las letras. Nos parece evidente, y más adelante profundizaremos en otros aspectos que lo corroboran, que los Descoll buscaban la conjugación retórica entre el arte, la lectura de los autores clásicos y humanistas y la devoción cristiana a partir de la combinación de herencias culturales procedentes de los ambientes autóctonos como por la experiencia conseguida en tierras italianas. La máxima expresión de ello la encontramos en la sepultura del propio vicescanciller, donde un Jeroni Descoll yace a medio camino entre dos ángeles y las figuras de Hypnos y Thánatos, el sueño y la muerte, mientras descansa su cabeza sobre un libro, el

libro del Apocalipsis, donde se puede leer: *BEATI MORTVI QVI IN DOMINO MORIVNTUR*²⁸.

Precisamente sobre el sepulcro de Descoll debemos aportar una última noticia gracias al inventario de su hijo Joan Benet. Allí encontramos una referencia a los trabajos que se habían realizado en una genérica «capilla de San Miguel», sin identificar si se trataba de la parroquia en sí o de una de las capillas familiares. Concretamente se dice que entre las deudas de la familia aún se deben unas libras al maestro «Anthonilo». Ya hemos visto cómo entre los obreros que empleó la familia había varios Antoni, pero lo curioso del caso es que todos ellos son llamados en todo momento Antoni, nunca se utiliza la versión italianizada Antonillo [¿Antoniello?]. Esto nos lleva a pensar que quizá estemos ante una posible alusión a quien se encargó del traslado y montaje del sepulcro napolitano. Es tentador pensar que también pueda tratarse de una referencia al autor de la obra, así que, inspeccionando el panorama de escultores napolitanos o relacionados con los talleres partenopeos del momento, nos fijamos en varios nombres: uno ya es conocido, porque a él se ha atribuido la autoría del sepulcro. Se trata de Giovanni Antonio Tenerello²⁹. En segundo lugar, tenemos a Antonello Gagini, hijo de Antonino Gagini (muerto en 1536). En tercer lugar, está Antonino Berettato. Y, por último, Antonello Crescenzo. Los dos últimos integrantes del taller de Gagini, y todos ellos con vínculos con los principales talleres napolitanos³⁰. No vamos a entrar en un juego de atribuciones en el que no nos sentiríamos demasiado cómodos y que muy probablemente acabaría llevándonos a un callejón sin salida; antes deberíamos concretar si alguno de los señalados tuvo oportunidad de viajar hasta Barcelona e incluso si, antes de eso, pudo tener contacto con la familia Descoll, aunque fuera a través de un intermediario (por ejemplo, el abad Miquel Coll). Por supuesto haría falta un análisis previo de la obra documentada de cada uno de ellos para compararla con nuestro sepulcro, algo que habría que poner en contexto con el mundo escultórico de importación y el arte funerario³¹. En cualquier caso, fuera quien fuera el autor, sin duda debe buscarse en los talleres que se gestaron alrededor de Girolamo Santacroce y Giovanni da Nola, que, con asiduidad, trabajaron para los círculos del poder napolitano, fuera en obras de mármol o en orfebrería³². Más adelante comprobaremos cómo la relación de los Descoll con el mundo de la orfebrería, precisamente, acentúa la perspectiva y la búsqueda de un autor familiarizado con los dos mundos.

28. Morte y Arce (2017: 86).

29. Yeguas (1998: 355-356).

30. Mancino (2007).

31. Sin ánimo de ser exhaustivos, valga como representación Redondo (1987) y las sepulturas de Catalina de Ribera, hija de Per Afán de Ribera, el ejemplo de Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, o las sepulturas de Antoni Agustí Siscar, Angelo Balsamo y Fernando de Acuña, solo por citar varios casos tanto en tierras hispánicas como italianas.

32. Sobre ello, v. Naldi (1997).

Ahora nos interesa más poner la sepultura en su contexto. Jeroni Descoll no fue el primero en hacerse labrar una obra de tal magnitud ni tampoco el primero que se traía de Nápoles no solo una obra de mármol sino también una intención: la voluntad de ser eternamente famoso³³. Los ejemplos de Lope Ximénez de Urrea³⁴, Joan d'Aragó y Bernat de Vilamarí en Montserrat³⁵ y de Ramon de Cardona en Bellpuig³⁶, no solo son premonitorios sino que incorporan un patrón de conducta basado en la fama y la ostentación *postmortem*. Recordemos las propias palabras de Descoll en su sepultura: *DECIPIMVR VOTIS ET TEMPORE FALLIMVR ET MORS DERIDET CVRAS ANXIA VITA NIHIL*. La sepultura de Descoll no es otra cosa que un discurso triunfal, una oda a la salvación y la declaración de intenciones –cristiana, humanista y platónica– de que a la muerte se la puede vencer con la eternidad. Por ello son esenciales las dos figuras, ya señaladas, situadas debajo de la figura del vicescanciller: los dos niños que sustentan unas antorchas y el escudo heráldico de los Descoll son Hypnos y Thánatos, o lo que es lo mismo, la muerte no es más que un sueño, puesto que el fallecido será eternamente recordado³⁷. Sin duda un planteamiento muy acorde con alguien que veneraba a San Jerónimo.

Sin duda, la mayor información en relación con los objetos artísticos que atesoró la familia Descoll se concentra en el capítulo de la orfebrería. La cantidad de objetos que presenta algún tipo de trabajo sobre metal asciende a varios centenares, predominando las piezas de origen napolitano y flamenco, aunque también encontramos objetos de manufactura de Barcelona, Saboya, Castilla y otras sin poder identificar. Por lo tanto, debemos hacer una primera precisión interesante y que es que el notario sabe identificar las marca de orfebre, muy probablemente gracias al asesoramiento de algún orfebre reputado, pues no faltaban en Barcelona en aquel momento³⁸. Muchos de los objetos, además de su descripción, presentan una tasación hecha según «ha estimado un orfebre», algo indispensable para una futura almoneda³⁹.

Para empezar, en un joyero napolitano encontramos un juego de un collar y pendientes de oro con esmaltes, perlas y piedras negras. Repartido por otras estancias y en distintos joyeros: veinte botones de «rubíes falsos según el orfebre»;

33. Garriga (1986: 44-51) llamaría a estos monumentos «tumbas italianas para la fama».

34. Criado (2013).

35. Yeguas (2000 y 2012).

36. Yeguas (2009). No olvidemos que Descoll fue testigo de las últimas voluntades del virrey Cardona, en Yeguas (2018).

37. Morte y Arce (2017) con bibliografía.

38. Sobre ello, Dalmasas y Martín (2000: 93-97) con bibliografía y todo un abanico de orfebres. Además, para cuestiones de gusto y consumo del lujo, no solo para la orfebrería sino para cualquier otro aspecto que tratamos aquí, v. Brouquet y García (2015).

39. En la almoneda documentada tras el inventario de Jeroni Descoll hijo, se venden algunos objetos, aunque no todos los documentados, y su valor asciende a centenares de libras.

un anillo de oro con un zafiro azul «muy bello» con una perla; una medalla de oro, con una «tabla en medio que se dice lápiz lázaro en el que hay un negroito»; una medalla de oro con un camafeo con la figura de Judith; una sortija con un diamante, obra de Centelles; un anillo muy grande con un zafiro; una cruz de diamantes con guarniciones de oro y perlas; pendientes de oro muy pequeños; una pera de ámbar; un libro de salterios con «catorce señales de oro, con cadenita de oro»; diecinueve piedras de oro «hechas con un hilo»; un crucifijo de oro esmaltado de blanco; un abanico de pluma con mango de oro; noventa y tres pares de perlas para hacer collares; un cáliz y una patena de plata; una tortuga de porcelana con guarniciones de plata; una escudilla de plata; otra patena guarnecida con perlas y piedras; un jarrón de plata con cobertor; un aguamanil de plata, «obrada y dorada», con la marca de Barcelona; un jarrón de plata con la marca de Saboya; una copa con cobertor bollonado sin marca; dos fruterías de plata «hechas a manera de follajes de laurel, con los follajes dorados, marca de Nápoles»; un salero de plata bollonado, marca de Barcelona; dos candelabros de plata sin marca; dos trinchantes bollonados de plata con las armas de los Descoll y los Malla, marca de Barcelona; dos platos de plata con la marca de Barcelona; una bebedora de plata con cuatro asas, sin marca; dos pomos de plata; una paella de plata con la marca de Nápoles; una servidora con cobertor dentro de la cual había dos estuches, una escudilla y una cajita, todo bien obrado, además con unos salterios y unas bellotas, todo de plata; una calabaza de oro con tres cadenillas y un anillo y un pomo; cuarenta y dos botones de oro esmaltados de rojo y blanco; cuarenta y dos piedras de oro esmaltadas de rojo y blanco; treinta y dos estelas de oro con sus caras esmaltadas de oro y blanco; otras treinta y dos estelas de oro; quince gargantillas estampadas en oro; cuarenta y dos piezas de oro pequeñas «como fresitas»; treinta y seis piñas de oro; cincuenta rosas esmaltadas con perlas encastadas; seis docenas de piezas de oro; dos docenas de «picos con sus perlas»; una coronita de oro, pequeña, con cinco perlas; veinticuatro botones de oro; dos «cabezas de fruta de oro esmaltados»; dos hilos con granos de oro; dos coronas de coral muy pequeñas, guarnecidas de hilo con unas perlas que cuelgan de ellos; varios candelabros, sin especificar la cantidad, de plata, unos de ellos con el escudo familiar de los Descoll y otros con el símbolo de las llaves de San Pedro; un jarrón «a la flamenca», dorado, blanco y con perlas; una caja de plata con cubierta blanca dentro de la que se custodiaba una cuchara de porcelana; un plato con la marca de Castilla; una bebedora con asas la cuales tienen la forma de delfines; un barreño con la marca de Castilla; tres jarrones a la flamenca, de los cuales dos tienen la marca de Barcelona y el tercero no tiene marca; una aceitera y una vinagrera, hechos como «si fueran barriles», sin marca; un salero con la marca de Nápoles; varias ramas de coral; y finalmente, una vajilla de plata formada por cuarenta y cuatro platos con la marca de Barcelona, dos platos con la marca de Nápoles, una cubertería de «varias docenas de piezas», siete cucharas con la marca de Barcelona, una azucarera, «docenas de piezas» con las armas de los Descoll. La lista es por sí sola pura ostentación y habla también por sí

sola⁴⁰. El nivel de consumo en esta partida era tan elevado que uno de los documentos que el notario cree necesario documentar junto a todos los bienes es una deuda de la familia con un joyero llamado Queralt. Tan solo queremos destacar que en esta lista, casi con total seguridad, se combinan los objetos que formaron parte del ajuar de la residencia barcelonesa así como aquellos procedentes del palacio que se erigió en la zona del Posilipo napolitano⁴¹.

Muebles y tejidos, armas, cerámica y vidrio y un monetario

Como corresponde a una casa señorial de este calado, el mobiliario resultaría fundamental para el común desarrollo de la vida cotidiana, pero también para el correcto ajetreo que conllevaban los múltiples viajes. Así, a los muebles más comunes como mesas, sillas, camas y armarios hay que añadir varias arquimesas y cajas «obradas» de madera (que podían ser de nogal, álamo, chopo y pino), con trabajos de marquetería, la mayoría de los cuales incorporaban motivos heráldicos de los Descoll. De los muebles más sofisticados (arquillas y «cajas con cajones») se indica la procedencia napolitana, expresando, de nuevo, la preferencia por aquellos productos de importación partenopea⁴².

Para destacar algunos muebles más podemos hablar de la «caja en la que se guardan dos espejos, muy bien decorados y muy grandes, de los cuales uno es mayor que otro»; otros «dos espejos de cristal, con contornos [de madera de nogal] y guarniciones de vidrio»; la «caja redonda, dentro de la cual se custodiaba un juego de ajedrez con las figuras hechas a manera de personajes»; mesas de nogal plegables y decoradas con guadamecés negros, dorados y azules; en una sala, suponemos muy grande, había un conjunto de «treintainueve sillas de cuero, grandes y pequeñas, buenas y malas y algunas bajitas para las mujeres y algunas cubiertas de terciopelo leonado». No faltaba la presencia de muebles «a la flamenca», con bancos, mesas y sillas que, sin duda, aportaban la tan característica hibridación de culturas artísticas, propia de las casas acomodadas del siglo XVI barcelonés.

Muchos de estos muebles se combinaban en el espacio de las estancias junto con un repertorio de telas y tejidos de todo tipo (sedas, terciopelos, cueros, satén, lino) y de orígenes muy variados (Arrás, Nápoles, Kortrijk – Cortray, Portugal, Castilla, Holanda, Alemania y unos genéricos «de Flandes» y «moriscas»): muchas piezas alternaban colores, predominantemente rojos, verdes, dorados, negros y

40. Aquí habría que sumar muchas otras piezas que no podemos detallar por el mal estado de conservación de la documentación, algunas de las cuales sí llegamos a entrever que tenían la marca de Nápoles y de Castilla o que incorporaban la heráldica familiar.

41. Yeguas (1998: 350).

42. Tras la muerte de Jeroni Descoll hijo, su hermana, Jerónima Descoll de Cruïlles, venderá en almoneda una de las arquimesas al mercader Jeroni Bolet, pero en este caso no se indica que fuera un mueble napolitano.

azules, con lazos, flequillos, cintas y veteados. Lo común es encontrar dichas telas en cortinas, portaleras, cobertones, manteles, sobreportales, almohadas, juegos de cama, tapizados, alfombras, y en un par de ocasiones se nos indica que son ropas de piel de lobo (por ejemplo, en un juego de cama) y de ciervo. En una sola ocasión se indica que las telas para un frontal de cama están hechas *a l'antigor*, a la antigua, sin poder precisar la visión del notario. Por último, y como se ha señalado, muchas de las telas resultaban ser un discurso de afirmación familiar, con la incorporación de los escudos familiares, como pasa en muchas de las portaleras de la casa y en el frontal del altar de la capilla.

Uno de los capítulos visuales que más llama la atención dentro de la casa es el de la armería, no solo por la cantidad de piezas sino porque muchos de los ejemplos encontrados tenían un claro componente patrimonial, familiar y expositivo, pues llevaban incorporada la iconografía heráldica de los Descoll, formada por dos montañas entre las cuales se forma una collada (un *coll* en catalán) o un paso angosto.⁴³ Por la dispersión de objetos que encontramos queda claro que la identificación familiar con el ámbito de la nobleza guerrera debía significar mucho, pues aparecen armas de todo tipo (espadas, cuchillos, dagas, arcabuces, ballestas, lanzas de justa, partisanas, arcos, picas, mazas, hachas, escudos, adargas y alabardas). Naturalmente las vestimentas para el combate se manifiestan con arneses, corazas, mallas y protectores para las distintas partes del cuerpo. Y si las herramientas del caballero quedan perfectamente representadas, no podemos pasar por alto el conjunto de ornamentos de los caballos y mulas, que se usaban para el transporte y la batalla: sillas, monturas, cojines, espuelas, riendas, frenos, gruperas, estribos, cobertones, penachos, pitrales (algunos decorados con esmaltes de plata y piedras azules), colleras con cascabeles y guarniciones de telas de lujo (en sedas, terciopelos y cuero) y en varios colores.

Muchas de las armas iban acompañadas de sus respectivos estuches, cajas, vainas, jaretas y todo tipo de utensilios en los que guardar tal arsenal, debidamente señalados con el escudo Descoll, el cual, en muchos casos, decoraba las telas (en su mayoría terciopelo) con las que se envolvía las armas, o bien, era tallado sobre la madera o el cuero del recipiente.

Finalmente, el componente ostentoso no podía faltar dado que algunas de las armas eran manufacturadas con materiales preciosos como el oro, la plata, las perlas e incluso con incrustaciones de piedras preciosas. El notario hace constar, por ejemplo, que las espadas son «muy obradas», probablemente por la alta calidad del trabajo. Y, por si fuera poco, el componente exótico se manifestaba con la presencia de «un escudo y una espada turcos, con una vaina turca».

Uno de los apartados más afectados por el estado de la documentación es el dedicado a la cerámica y vidrio. Apenas podemos contar una quincena de piezas entre platos, bandejas y recipientes, algunas de las cuales, se indica, están pinta-

43. Sobre ello y su múltiples variantes e interpretaciones, v. Riquer (1983: I, 260-261).

das, a pesar de que en todas ellas falta la procedencia. De lo poco que localizamos tan solo podemos destacar un par de brazaletes de cristal, una calabaza de vidrio decorada con guarniciones de plata y un conjunto –indeterminado– de piezas de porcelana. Por último, llama la atención un «cofrecito de vidrio, de Venecia, decorado con oro», que indica que los Descoll no solo se fijaban en los productos napolitanos.

Ya hemos comentado el interés por la historia y la antigüedad a través del lenguaje visual que se desprende de las obras arquitectónicas y escultóricas en la Iglesia de San Miguel, pero nos faltaba añadir un pequeño apunte al respecto, gracias a la visión del monetario. En varios cajones detectamos unas «docenas de monedas de Nápoles, de varios colores», y un «surtido de medallas de plomo, oro y cuero». Es probable que el notario no supiera identificar con exactitud lo que tenía en frente, pero seguramente se trataba de una pequeña colección de monedas y medallas de procedencia napolitana o italiana en general –¿quizá de alguna excavación o yacimiento arqueológico?–, de materiales diversos, seguramente oro, plata, cobre y bronce, ya que, si no, no encontramos demasiada explicación al detalle documental de los «colores». Aunque, por otra parte, quizá nos encontremos frente a un grupo de medallas que también incorporaba entre sus filas algunas piedras, entalles y camafeos que justificarían el detalle colorido. La presencia de Jeroni Descoll padre y algunos de sus hijos en Roma y Nápoles durante décadas lleva implícito el contacto con la cultura anticuaria, por lo que no sorprende encontrar un patrimonio que acentúa dicha familiaridad y un consumo de la misma, reflejo de esa experiencia vital itinerante entre los distintos reinos del Mediterráneo.

La librería

Una de las grandes incógnitas que se nos presenta con la lectura de los inventarios es la de qué libros formaban la biblioteca familiar. Los inventarios de Joan Benet y Jeroni Descoll hijo aportan poquísimas noticias: el documento del primero nos indica la presencia de «tres docenas de libros de distintas profesiones» y nada más. El texto del segundo hermano es algo más prolífico, pero no va más allá: para empezar, «doscientos libros, en italiano y de estampa, de distintos autores». En segundo lugar, en un cajón, «diez libros pequeños, de distintas naciones y diferentes letras e historias». En otro momento nos habla de un «libro escrito por micer Pere de Clariana, en forma de cuarto». Y, por último, le sigue el «libro de la caballería de Santiago, en estampa».

Sobre los más de doscientos libros que aparecen en genérico, poca cosa podemos añadir a lo que indica el notario, excepto evidenciar la importancia del mundo italiano y napolitano en la biblioteca. Tratándose de los libros de una familia de juristas, muy probablemente el grueso de lecturas se formaba de las habituales para el gremio, pero el hecho de que fueran lecturas «en italiano» también nos lleva a pensar en la presencia de lecturas vernáculas, como crónicas, manuales

de filosofía política, tratados científicos y naturalmente poesía de los principales autores del momento. En lo que se refiere a los dos únicos libros identificados, sí podemos precisar alguna cosa más. El libro de Pere de Clariana es casi seguro que se trate del tratado *Armorial de Esteve Tamborino*, dedicado a Pere de Clariana y Seva –y no escrito por él, como dice el documento–, donde se ponen en relación los principales linajes catalanes, entre los cuales los Descoll o Coll. Se conoce un ejemplar conservado en la biblioteca municipal de Toulouse de Languedoc que en la portada muestra cómo el nombre (y un gran escudo) de Pere de Clariana protagonizaban la portada⁴⁴. El libro de la orden de Santiago tiene su importancia, pues distintos miembros de la familia pertenecieron a la orden y dado que uno de ellos, precisamente Jeroni Descoll, hijo de quien se hace el inventario, fue caballero de Santiago, tiene todo el sentido encontrar este libro. Muy probablemente estemos ante un ejemplar de la *Compilación* de Juan Fernández de la Gama, publicado en Sevilla en 1503.

Aunque las noticias son pocas, no por ello debemos pasar por alto otras noticias bibliófilas acerca de la relación familiar con el mundo del libro. Por ejemplo, en 1497 Galceran Descoll (probablemente el tío de Jeroni Descoll padre), hace tratos –como intermediario– con el impresor Joan Rossembach para la impresión de «misales y otros libros» para el obispo de Urgell Pere de Cardona⁴⁵. Más adelante, la familia tiene relación con Antoni Joan Guanter, librero de Nápoles, o con el también librero Joan Mateu de Prada, cuyo negocio estaba «cerca de San Miguel»⁴⁶. Pero quizá lo más interesante sea que Joan Descoll, en 1509, se encarga de testimoniar en la confección del inventario de la biblioteca de Felip de Ferreria, jurista y miembro de la administración real, un conjunto de lecturas de temática variada, como literatura latina, humanismo italiano, teología, historia y jurisprudencia⁴⁷. En definitiva, existen evidencias de que la bibliofilia formaba parte de la cultura familiar y, por ello, en la residencia Descoll debía existir una buena librería. Sabemos de la presencia de Descoll en actos públicos donde la cultura desempeñó un papel fundamental, especialmente en los actos desarrollados en Nápoles durante las jornadas triunfales de regreso de la conquista de Túnez, entre 1535 y 1536, al lado de personajes tan significativos como Bernardino Martirano y don Pedro de Toledo, con quienes trabajaba en el día a día.⁴⁸ Por todo ello sorprende aún más la poca información disponible.

Volviendo a los inventarios de bienes, el notario parece dar más importancia a la lectura de distintos papeles sueltos –localizados en arquimesas y cajas– relacionados con la administración de los bienes familiares, como censales, rentas,

44. Riquer (1983: II, 576). Pere de Clariana se casó con una hija de Jeroni Descoll padre, Anna Descoll.

45. Madurell – Rubió (1955: 256-257 y doc. 140). Los autores indican, sin embargo, que el negocio no fructificó.

46. Madurell – Rubió (1955: docs. 217 y 218).

47. Madurell – Rubió (1955: 500-505 y doc.275).

48. Toscano (2001), con bibliografía.

alquileres, sentencias judiciales, deudas, pagos, recibos, propiedades... lo lógico cuando lo que estaba en juego con el inventario era la constatación de una herencia de grandes dimensiones y de un valor enorme. Es interesante señalar la presencia de asuntos de Nápoles en dichos papeles. Los libros parecerían un aspecto secundario. Incluso cuando se localizan papeles que no parecían significativos, el notario no duda en calificarlos como «paperots» (papelotes).

No podemos terminar sin lamentar, de nuevo, la falta de una lectura completa de la documentación que nos permita llevar a cabo una visión del conjunto de bienes, especialmente en lo que se refiere a la biblioteca, pero, aun así, tampoco debemos pasar por alto, por ejemplo, la falta de objetos relacionados con la música o la correspondencia personal de quien vivió cuarenta años en Nápoles. Y naturalmente debemos acentuar un hecho fundamental, que es la casi total desaparición de todo el patrimonio familiar: solo ha llegado a nuestros días los grupos escultóricos de la iglesia de San Miguel, nada más. Por el momento, la investigación llega hasta aquí. Tampoco olvidemos que todavía no se ha localizado el inventario de los bienes del propio Jeroni Descoll, vicescanciller, realizado a su muerte en Castilla, por lo que las conexiones entre las tierras hispánicas e italianas todavía tienen recorrido.

Bibliografia

- BALAGUER, Andreu «Novas históricas referents á la capella que fou de Sant Miquel archángel de la present ciutat», *Lo Gay Saber*, 23 (any II, 1 de febrero de 1869), pp. 177-179.
- BORAU, Cristina, *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, Fundació Noguera, 2003.
- BORONAT, Maria Josep, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- BOSARTE, Isidoro, *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Madrid, Antonio Sancha, 1786.
- BOSCH, Joan, «Atribuït a Damià Forment. Tres apòstols», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, MNAC-Lunberg, 1992, pp. 344-347.
- BROUQUET, Sophie y Juan V. García (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, Universitat de València, 2015.
- CARBONELL, Marià, «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, 5 (2000), pp. 117-147.
- CARBONELL, Marià, «La producción artística del coro de la catedral de Barcelona en la época del Toisón de Oro», en *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, coord. Ernest Belenguier, 3 vols., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. III, pp. 181-212.
- CARRERAS, Francesc, *Geografía general de Catalunya. La ciutat de Barcelona*, Barcelona, Establiment editorial Albert Martín, 1917.
- CASANOVAS, Jordi, *El museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Dades per a una historia*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009.
- COMAS, Ramon N., «Disbarats artístics-religiosos en la iglesia de la Mercè», *La creu del Montseny. Setmanari catòlic regionalista*, 40 (24 de desembre de 1899), pp. 383-384.
- CRiado, Jesús (coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y vicerrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.
- DALMASES, Núria de y Fernando Martín, «La Corona de Aragón», en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, coords. Fernando Martín y Jesús Sáenz, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 93-99.
- DIETARIS, *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, 10 vols., Josep Maria Sans i Travé (dir.), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2004.
- DURAN, Agustí, «El portal renaixentista de l'antiga església de Sant Miquel», *Barcelona i la seva historia*, 3 vols., Barcelona, Curial, 1975, vol. III, pp. 319-321.

- FINESTRES, Josep, *Sylloge inscriptionum romanorum in Catalonia*, Cervera, Antoni Ibarra, 1762.
- GARRIGA, Joaquim, *Història de l'art Català IV. El segle XVI* (amb la col·laboració de Marià Carbonell), Barcelona, Edicions 62, 1986.
- GRAHÏT, Josep, *Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Barcelona: memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia: 1844-1944*, Barcelona, Comisión Provincial de Monumentos históricos y Artísticos, 1947.
- HERNANDO, Carlos José, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.
- HERNANDO, Carlos José, «Corte y ciudad en Nápoles durante el siglo XVI: la construcción de una capital virreinal», en *Las cortes virreinales de la Monarquía española. América e Italia*, ed. Francesca Cantù, Roma, Viella, 2008, pp. 337-423.
- MADURELL, Josep M^a, «Escultores renacentistas en Cataluña», *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*, V-3/4 (juliol-desembre 1947), pp. 205-339.
- MADURELL, Josep M^a y Jordi Rubió, *Documentos para la historia de la imprenta y la librería en Barcelona, 1474-1553*, Barcelona, Gremio de Editores y Libreros y de Maestros impresores, 1955.
- MANCINO, Ivana, *Antonello Gagini fra Sicilia e Malta. Il restauro delle statue della Cattedrale di Palermo*, Caltanissetta, Fondazione Culturale "Salvatore Sciascia", 2007.
- MARTÍ DE PRAT, Francesc, *Disertación sobre la antigua obra mosaica que se admira en el suelo de la iglesia parroquial del arcángel San Miguel sita dentro de la ciudad de Barcelona*, Barcelona, Francesc Generas, 1765.
- MOLAS, Pere, *Família i política al segle XVI català*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1990.
- MOLAS, Pere, «Magistrats catalans a la Itàlia española», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 18-2 (1998), pp. 213-220.
- MOLAS, Pere, «Los cancilleres de Carlos V», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, 4 vols., coord. José Martínez Millán, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. I, pp. 227-246.
- MORTE, Carmen, PANO, José Luis y Ernesto Arce, «El cielo de alabastro: sepulcros renacentistas en Aragón», en *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, eds. Alberto Castán y Concha Lomba, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 65-96.
- NALDI, Riccardo, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Nápoles, 1997.
- PIFERRER, Pau, *Recuerdos y bellezas de España. Principado de Cataluña*, Barcelona, Joaquim Verdguer, 1839.
- PLADEVALL, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura III. Dels palaus a les masies*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003.

La “raccolta” lirica nel *Vocabulario* di Fabrizio Luna (1536) e la cultura poetica a Napoli nel primo Cinquecento

Erika Milburn

Università degli Studi dell’Aquila
erikamilburn@libero.it

Sintesi

Il *Vocabulario* di Fabrizio Luna (1536) contiene, oltre al materiale lessicografico, una cospicua raccolta di poesie liriche in volgare e latino di cui molte risultano altrimenti sconosciute. Il contributo analizza i componimenti raccolti dal Luna in rapporto alle idee espresse dall’autore sulla poesia e alla cultura poetica a Napoli durante il primo Cinquecento, per la quale il *Vocabulario* rappresenta una fonte preziosa.

Parole chiave

Fabrizio Luna; poesia lirica; Cinquecento; Napoli.

Abstract

Fabrizio Luna’s *Vocabulario* (1536) contains, in addition to the lexicographical materials, a substantial collection of lyric poems in Italian and Latin, many of which are otherwise unknown. The essay analyses the poems collected by Luna in relation to the ideas about poetry expressed by the author and to poetic culture in early 16th-century Naples, for which the *Vocabulario* represents a valuable source.

Key words

Fabrizio Luna; lyric poetry; 16th century; Naples.

Il *Vocabulario di cinquemila Vocabuli Toschi* di Fabrizio Luna¹, insegnante e poeta dilettante, stampato nel 1536 a Napoli presso la tipografia di Giovanni Sultzbach, contiene, oltre al materiale lessicografico, una cospicua raccolta di poesie liriche, sia in volgare che in latino. Sebbene questo aspetto del *Vocabulario* sia noto da molto tempo –il volume è stato utilizzato dai curatori delle edizioni delle rime di Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Jacopo Sannazaro, Luigi Tansillo e Dragonetto Bonifacio– manca ancora uno studio di questa “raccolta” di poesie come silloge autonoma, in rapporto alla personalità del suo autore e alla cultura poetica del suo tempo. Quest’ultimo aspetto in particolare merita maggiori approfondimenti: il *Vocabulario* resta una delle poche testimonianze capaci di gettare luce sulla cultura letteraria a Napoli durante un periodo per molti versi ancora poco conosciuto², quello dei primi quarant’anni del Cinquecento, successivo alla stagione Aragonese e precedente alla prima comparsa sulla scena italiana dei rimatori della generazione di Tansillo, Rota, Di Costanzo e Carafa.

Le poesie trascritte all’interno del *Vocabulario* sono disseminate per tutto il volume: nei materiali preliminari e conclusivi, a conclusione dei lemmi raccolti per ogni lettera dell’alfabeto e all’interno delle voci, inframezzate alle definizioni. Svolgono funzioni diverse nel testo: per marcare il passaggio da una lettera dell’alfabeto all’altra; per illustrare l’utilizzo di una parola; come esempio di una figura retorica o un accorgimento metrico; come sostegno alle argomentazioni dell’autore in fatto di letteratura; come parte di aneddoti e racconti. Data la veste tipografica confusionaria dell’opera, in cui mancano accorgimenti atti, per esempio, a distinguere le citazioni dal testo del Luna, o una citazione dall’altra, l’identificazione delle poesie non risulta sempre agevole; inoltre, alcune rime vengono trascritte come prosa continua, senza disporre i versi su righe diversi del testo. A questo si aggiunge la mancanza di una terminologia coerente; ad esempio, la parola «distico» viene utilizzata sia per poesie di due versi che brani della stessa lunghezza estrapolati da componimenti più lunghi, mentre «versi»/«versetti» designa sia passi in prosa che citazioni poetiche. Di conseguenza, la tavola che segue elenca soltanto quei componimenti per cui esiste una ragionevole certezza che si tratta effettivamente di liriche complete, omettendo quelle che sembrano citazioni da poesie più lunghe. Infine, bisogna segnalare che le attribuzioni di Luna non sono sempre attendibili, sebbene il problema riguardi soprattutto poesie ed autori di ambiente extra-napoletano; in assenza di altri testimoni attendibili vanno accettate quindi con riserva. Detto ciò, la tavola che segue elenca le liriche della raccolta nell’ordine in cui compaiono all’interno del *Vocabulario*, accompagnate

1. Per una descrizione v. Manzi (1970: 68-70); sugli aspetti linguistici Montanile (1996: 47-85), a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente; per uno studio tipofilologico Sorella (2012); in generale sulle fonti Milburn (2007).

2. Sulla cultura letteraria a Napoli di inizio Cinquecento v. De Blasi (1988); Sabbatino, (1986); Toscano (2000); Toscano (2004); Toscano (2018).

dalla carta³ e dall'indicazione dell'autore fornita dal Luna (se presente) e dalla forma metrica nel caso di liriche in volgare; eventuali ulteriori informazioni vengono fornite in nota:

1. A1v *Vergine casta sopr'ogn'altra bella* (-; madr.)⁴
2. A3v *O caput Helleboro dignum quis scrittor in orbe* (-)
3. D3rb *Aurelia puttanelle è qui sepolta* («un moderno»; sequenza di 4 versi)
4. E2ra *Surge non ti lassar dal sonno opprimere* («l'homo saggio»; stram.)
5. F1v *Amor amar ch'è savii e matti metti* («Papa Pio detto Silvio»; son.)⁵
6. H1r *Quanto se vede in terra* («Dragonetto Bonifacio Marchese di l'Oria»; madr.)⁶
7. I1vb *Roma vale, vidi, satis e<st> vidisse revertar* («quel savio») ⁷
8. K2r *Si dio sei tu discendi d'alta croce* («quel divoto contemplativo»; son.)
9. L4v *Dolente serpe in cui monstra natura* («il mio Tancillo di Nola»; son.)⁸
10. N1r *Sempre m'offendi lingua al proprio honore* («quel moderno spirito»; son.)
11. O1v *Candida e pura fede il bianco apprezza* («quel saggio»; son.)⁹
12. O2vb *Hic iacet Georgi qui comedit fungos* (-)
13. O3ra *Inveni portum: spes et fortuna valet* («il poggio fiorentino») ¹⁰
14. P1v *Qual ombra di Cyrnea o qual gioglande* («il Nigro Vinegiano»; son.)¹¹

3. La raccolta lessicale è disposta su due colonne (qui indicate come a e b), mentre le poesie che corredano ogni lettera dell'alfabeto, e una parte dei materiali preliminari e conclusivi, sono disposte a tutta pagina.

4. Dello stesso Luna, come i nn. 16, 62, 64, 68, 69.

5. Di Enea Silvio Piccolomini. Un riferimento al componimento si legge nei *Centonici et historici capitoli et alcuni pieni di sdruciolli, e Bisticci [...]* di Ganimede Panfilo (Camerino, eredi di Antonio Gioioso e Girolamo Stringari, 1579), c. A2v: «Et Enea Piccolhuom ne fece inanti, / che fusse Papa uno Sonetto intiero, / che ad amor fello, et a gli amenti amanti [...]» con citazione del v. 3 «Gl'amanti amenti [...]».

6. Di Dragonetto Bonifacio, come i nn. 30, 31, 40, 49, 54 e 56 (tra le dubbie 30 e 40): ora in Bonifacio (1995): 30, 54, 31, 53, 29, 13, 51.

7. Satira antiromana, come il n. 26.

8. Di Luigi Tansillo, come i nn. 42, 53, 61; ora in Tansillo (2011): 379, 380, 22, 25.

9. Sonetto anonimo, che sembra aver avuto una discreta circolazione manoscritta nel Cinquecento: esistono varie traduzioni spagnole di cui almeno una di Gutierre de Cetina; v. Fucilla (1960: 29-41); Cetina (1990: 129).

10. Traduzione latina di *Antologia Palatina* IX. 49, che insieme ad altre versioni conobbe ampia diffusione a partire dai primi anni del Cinquecento in raccolte ed antologie. L'attribuzione a Poggio Bracciolini si deve forse al fatto che il distico venne usato come epitaffio sulla tomba, poi scomparsa, del fiorentino Francesco Pucci, morto nel 1512, nella chiesa di S. Onofrio a Roma.

11. Dell'umanista veneto Francesco Pescennio Negro, legato alla famiglia d'Avalos e presente ad Ischia negli anni 1512-14 circa.

15. Q1v *Impost'hai fine alle spettate rime* («il gran Marchese del Vasto»; son.)¹²
16. R1v *lmi bisogna dir bellezza accolta* («il Fabbro Luna»; son.)
17. R4ra *Letizia in fronte, in cor malanconia* («il cornazano»; stram.)¹³
18. S1r *O camaretta del mio mal ricetta* («quel moderno»; son.)
19. S1va *Madonna veramente ambi noi duo* («il pover Celio Frisca<rolo>»; madr.)¹⁴
20. S3rb *Nil amor est aliud quam tristis et aegra voluptas* (-)¹⁵
21. S4vb *Mille repulse il dì, mille tormenti* («quel Nap<oletano>»; son.)¹⁶
22. T1v *Qui summos populos regit potentes* («Ganimede pamfili di la Marcha»; son.)¹⁷
23. T2ra *Illa tibi nomen Raimondum sedula mater* («un detto Leonardo io credo lo Schipano»)¹⁸
24. T2rb *Nos sumus ambo pares nomenque binomine* («un Raimondo siculo»)
25. T2rb *Vanne a quel luogo pien d'ogni ornamento* («il bon Andrea Camardella»; son.)
26. V1rb *Sextus Nero, Sextus Tarquinius Sextus et ipse* (-)
27. V1rb *Debile principium dederat tibi Roma Quirinus* (-)
28. V1v *Son io tygre, leon, orso o serpente* («il buon Mascanbruno da Venafro»; son.)
29. V1vb *Si lapis est unus dic qua fuit arte levatus* (-)¹⁹
30. V2rb *Nulla cosa m'offende* («quel infelice e gran Bonifacio»; madr.)

12. Di Alfonso d'Avalos. Per la sua attività poetica v. Toscano (2000: 85-120; in part. su questo sonetto 117-18); Toscano (2012).

13. Di Andrea Michieli, detto Squarzòla o Strazzòla; per il componimento e la bibliografia precedente v. Vecchi Galli (1980: 179). La versione riportata dal Luna differisce notevolmente dalle due redazioni manoscritte note.

14. Di Celio Friscarolo, come il n. 41; il nome completo si desume da un'altra nomina a c. T2vb: «l'infelice Celio friscarolo». Il n. 41 è attribuito anche a Marc'Antonio Epicuro: v. Epicuro (1942), Madrigale 3.

15. Dell'umanista tedesco Eoban Koch (Eobanus Hessus), a stampa nell'opera satirica *De amantium infelicitate* (Johannes Knappe, Erfurt, 1508), c. B4r con l'incipit «Non amor est aliud quam tristis et aegra voluptas».

16. Di Girolamo Britonio, come il n. 55, a stampa dal 1519 nella *Gelosia del Sole* (con successiva ristampa nel 1531): ora in Britonio (2016): 198, 424; non ho fatto in tempo a consultare il recentissimo Britonio (2019).

17. Di Ganimede Panfili della Marca, prolifico autore di raccolte poetiche a stampa composte per la maggior parte di centoni, bisticci ed altre forme estranee al canone bembiano; v. Cherchi (1996).

18. Forse di Leonardo Schipano o Schipani, umanista calabrese amico del Luna.

19. Distico appartenente alle *Mirabilia urbis Romae* del Magister Gregorio; v. Nardella (1997: 168).

31. V3ra *Egli è ben ver madonna egli è ben vero* («quel buon mio Signor Bonifacio»; madr.)
32. X1v *Simile a questi smisurati monti* («il nostro S<annazaro>»; son.)²⁰
33. X2vb *Fons, mare, silva, lacus, mons, orti, balnea, campi* (-)²¹
34. X4ra *Tu q<ui> me casusque meos in imagine parva* («Marullo»)²²
35. Y1rb-Y1va *Clara dies Pauli designat tempora frugum* (-)
36. Y2v *Non d'admirar mia patria se'l ti spiace* («quel spirito d'un moderno»; son.)
37. Y3va-b *Dum fovet optatos ulnis complexus amores* («quel spirito accorto»)
38. Y3vb *Exertam ad fontem suras nudare viator* («il bo<n> Chrisostomo»)²³
39. Y3vb *Quid te dissimulas mentitis vestibus heros* («il bo<n> Chrisost<omo>»)
40. Y4va *Madonna qual certezze* («il gran bonifacio»; madr.)
41. Z1ra *Sicome il sol dà luce all'altre stelle* («l'infelice Celio»; madr.)
42. Z1ra-b *Sol naqui per tormentarmi* («il bon Tantillo di Nola»; madr.)
43. Z2v *Charon, Charon? Ch'è st'importun chi grida* («il buon Marc'Antonio Magno di Santa Severina»; stram.)²⁴
44. AA2v *Pensando nel pensier col pensier penso* (-; son.)
45. *Fata monent, stelleque docent, aviumque volatus* («Saladino»)²⁵
46. *Fata silent, stellaeque tacent, nil predicat ales* («il Pontefice»)
47. BB3v *Per segno del mio amor in fronte porto* («quel spirito»; son.)²⁶
48. CC1va *Donna si ve spaventa* («il gran San<nazaro>»; madr.)
49. CC2rb *Amor mi fa morire* («il buon Bonifacio»; madr.)

20. Di Jacopo Sannazaro, come i nn. 48 e 52: i primi due sono ora in Sannazaro (1961): *Disperse* 4 e 10; il terzo in Sannazaro (2009): *Epigrammata* II 62. Il testo dell'epigramma presenta notevoli divergenze da quello dell'Aldina; cf. *Iacobi Sannazarii opera omnia latine scripta* (Venezia, Aldo Manuzio, 1535), c. H5r.

21. Di Girolamo Angeriano, a stampa nella raccolta *Erotopaignion. Eclogae. De obitu Lydae. De vero poeta. De Parthenope* (Napoli, Caterina Mayr, 1520) ma assente dall'*editio princeps* dell'opera stampata a Firenze nel 1512.

22. Di Michele Marullo, edito dal 1489 nei suoi *Epigrammata*; ora in Marullo (1951): *Epigrammaton* I, 11.

23. Di Crisostomo Colonna, umanista di Caggiano, come il seguente n. 39.

24. Di Marc'Antonio Magno, umanista veneto a lungo residente nel Regno di Napoli a seguito dell'esilio dalla patria. In Bonifacio (1995) il componimento figura tra le rime dubbie di quest'ultimo.

25. Come il seguente n. 46, dell'umanista tedesco Ulrich von Hutten; ora in von Hutten (1862: 284).

26. Di Vincenzo Calmeta, a stampa dal 1502 nel *Compendio di cose nove*: v. Rossi (1989: in part. 166-67).

50. CC4r *Collui chi l'alta spoglia impreda de'* («il buon Scandarebecchio e Castriota»; son.)²⁷
51. DD1ra *Donna s'io non ve veggio* («quel spirito Napoletano»; madr.)
52. DD1va *Infesum musis nomen mala grata Maroni* («S<annazaro>»)
53. DD2va *Qual vipera crudel, qual fier serpente* («quel spirito Napoletano»; son.)
54. DD2vb *Madonna i' non so far tante parole* («quel nostro Napoletano»; madr.)
55. DD4r *Fiero, accorto, gentil, sagio animale* («quel Nap<oletano>»; son.)
56. DD4vb *Madonna i' veggio e provo* («il gran Bonifacio»; madr.)
57. EE1rb-EE1va *Occhi miei ch'al mirar foste sì pronti* («quel sagio spirito»; canz.)²⁸
58. EE2va *Deh vol mia donna i mei tormenti. Menti* («quel spirito»; stram.)
59. EE2va *Quid natum cedit Venus? Arcum perdidit. Arcum* («il gran Muscettula»)²⁹
60. EE2va *Occurrit dum forte tibi mea Paula cupido (-)*³⁰
61. EE3r *O d'invidia e d'amor figlia sì ria* («un altro spirito moderno»; son.)
62. FF1r *Signor Don Pietro acciò non paia a'l tutto (-; stram.)*
63. FF3r-GG1r *Quando miro la terra ornata e bella* («la S. Veronica da Gambera»; ottave)³¹

27. Di Costantino Castriota, conosciuto anche con lo pseudonimo Filonico Alicarnaseo, legato alla corte di Vittoria Colonna ed Alfonso d'Avalos di cui scrisse le biografie.

28. Canzone anonima che godette di una notevole fortuna durante il Cinquecento con numerose attestazioni manoscritte, adespote o con attribuzioni varie, e con un numero variabile di stanze, a volte priva di congedo (e in quest'ultimo caso il componimento si può interpretare anche come ciclo di madrigali, come fa il Luna): Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1591; Vat Lat. 5172 [attr. Ippolito Pietrasanta]; Vat. Lat. 5187 [attr. Antonio Brocardo/Jacopo Maria Stampa]; Parigi, Bibliothèque Nationale, Ital. 1035; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 371; Magl. VII 720; Magl. VII 1192 [attr. Veronica Gambara?]; Bologna, Biblioteca Universitaria mss. 857 e 1288; Napoli, Biblioteca Oratoriana, ms. XXVIII 1-8; Venezia, Biblioteca Marciana, Marc. It. IX 271. Il componimento si legge a stampa in *Rime di molti eccellentissimi autori con alcune stanze amorose [...]* (Venezia, Iacopo Modenese, 1545), cc. 5r-6r [attr. Brocardo]; *Scelta di rime di diversi eccellenti poeti [...]. Parte seconda* (Genova, s.t., 1579), cc. L6r-L7r [attr. Francesco Ippoliti]. Varie sono anche le stampe musicali.

29. Potrebbe trattarsi sia di Giovanni Antonio che di Giovanni Francesco Muscettola, fratelli appartenenti entrambi al cenacolo di Vittoria Colonna. Il componimento è attribuito anche ad Antonio Tebaldeo (con l'incipit «Cur natum cedit Venus [...]») in *Carmina poetarum nobilium Io. Pauli Ubaldini studio conquisita [...]* (Milano, Antonio Antoniano, 1563), c. D4v.

30. Forse di Marc'Antonio Epicuro, sotto il cui nome appare nel ms. Barb. Lat. 1858, a c. 88r (ma indirizzata ad una «Laura»; la segnalazione è in Danzi (1997: 247, nota 10)); molto simile è l'epigramma *Aliger occurrit dum forte Cupido Neaerae* di Fabio Segni, di quattro versi anziché due, in *Carmina quinque Hetruscorum poetarum* (Firenze, Giunta, 1562), p. 111.

31. Di Veronica Gambara; ora in Gambara (1995): 45, che segue il testo riportato dal Luna. Per qualche considerazione sul componimento v. Bianchi (2018).

64. GG1r *Togli alma Luigi il mio libretto* (-; stram.)
65. GG1ra-GG2rb *Eccelso mio Signor questa te scrivo* («la I<llustrissima> S<ignora> M<archesana> di P<escara>»; terzine)³²
66. GG2rb *Quando io dal caro scoglio guardo intorno* («la medesima S<ignora>»; son.)
67. GG2rb-GG2va-b *Di quella chiara tua servata fronde* («la medesima S<ignora>»; son.)
68. GG2va *Signor poi che v'agratan nostre carte* («il Fabro Luna»; son.)
69. GG2vb *Sia benedetto l'anno, il mese e l'hora* (-; son.)
70. GG3v *Legisti flores fdisissime Luna latinos* («il Cesario») ³³
71. GG3va *Luna ben sai qual sien le nostre voglie* («Francesco Bottarid [sic] colligiano toscano»; son.)
72. GG3vb *Ecco il specchio e la lima, ecco l'honore* («Io<an> Theseo Galatheo»; son.)
73. GG4r *L'espettata virtù di lingua Tosca* («Felice Antonio Mangione»; stram.) ³⁴

Guardando la tavola, saltano all'occhio subito alcuni dati. Innanzitutto, la raccolta rispecchia una cultura poetica ancora pienamente bilingue, con un misto di componimenti in volgare e in latino. Sono numerose le liriche anonime o con attribuzione generica (del tipo «quel spirto»); quelle per cui viene indicato il nome dell'autore appartengono quasi tutte all'ambiente napoletano o comunque meridionale. Il motivo per cui il Luna in alcune occasioni dà il nome dell'autore e in altre no non è chiaro; non si può trattare sempre di semplice ignoranza (i due sonetti di Girolamo Britonio erano disponibili a stampa già dal 1519, con ristampa nel 1530, per cui è difficile credere che il Luna non conoscesse l'identità dell'autore). Degli autori nominati, alcuni sono ed erano all'epoca del Luna molto noti (Jacopo Sannazaro, Vittoria Colonna, Alfonso d'Avalos, Michele Marullo), mentre altri sono oggi sconosciuti o quasi (Andrea Camardella, Mascambruno da Venafro, Celio Friscarola) –le scelte del Luna non sembrano quindi, tranne nel caso di Vittoria Colonna e pochi altri, dettate dal prestigio sociale o culturale degli autori. In ambito volgare la maggioranza dei componimenti sono recenti o

32. Di Vittoria Colonna, come anche i nn. 65 e 66; ora in Colonna (1982): A2: 1, A2: 13, E: 1. Sulla presenza di questi componimenti nel *Vocabulario* v. il contributo di Tatiana Crivelli in *Companion* (2016: 69-139; in part. 70-72); per una lettura della «pistola» v. il saggio di Adriana Chemello in *Companion* (2016: 11-36).

33. Di Giovanni Paolo Cesario, in anni successivi autore di due raccolte poetiche a stampa: *Ioannis Caesarii Varia poemata et orationes* (Venezia, Giordano Ziletti, 1562) e *Ioannis Caesarii Orationum et poematum liber secundus* (Roma, Vincenzo Lucchini, 1565).

34. Autore pressoché sconosciuto, ma ricordato anche in Antonio Minturno, *Lettere* (Venezia, Scoto, 1549), c. 177v (lettera datata 10 settembre 1535).

recentissimi (da collocare tra la fine del Quattrocento e il periodo a ridosso della stampa del *Vocabulario*), mentre la raccolta di poesie latine comprende anche alcune proposte medievali. Sono assenti, ad eccezione del Sannazaro, tutti i grandi del periodo Aragonese, dal Pontano (comunque nominato e citato all'interno del testo) al Cariteo, dal Caracciolo al De Jennaro. Lo stesso vale per i poeti della "generazione del 1510", rappresentata dai soli Tansillo e Alfonso d'Avalos, mentre sono assenti, per citarne solo alcuni, Berardino Rota, Angelo di Costanzo ed Antonio Minturno; viene nominato, ma non citato, Bernardo Tasso.

Dal punto di vista metrico, la raccolta in volgare, che conta cinquanta componimenti, risulta così composta: ventisei sonetti, tredici madrigali, sette strambotti o rispetti, una canzone, un capitolo in terza rima, una sequenza di ottave e un componimento di quattro versi. Dato il contesto di pubblicazione, non sorprende la scarsità di forme lunghe: ad eccezione della canzone (n. 57), comunque breve, quelle presenti –il capitolo in terza rima e la sequenza di ottave– si leggono nei materiali conclusivi del libro, al di fuori della raccolta lessicale. È molto alta la proporzione di madrigali, che rappresentano il 26% dei componimenti in volgare, contro un totale di 4.12% nelle antologie principali di metà Cinquecento³⁵. Persiste una delle forme più tipiche della lirica cortigiana del Quattrocento, lo strambotto o rispetto: quelli presenti comprendono uno sicuramente quattrocentesco (il n. 17), ma anche tre composti appositamente per il *Vocabulario*, di cui due del Luna stesso. Infine, del tutto estranei alla tradizione lirica volgare sono l'«epitaffio» di solo quattro versi (n. 3) e il sonetto interamente in latino (e quindi non conteggiato tra le rime in volgare) (n. 22). In ambito latino risalta ancora di più la preferenza del Luna per le forme brevi: sono numerosi i distici e i tetrastici, e nessuno dei componimenti accolti (ad eccezione del sonetto latino del Panfilo) supera i dieci versi.

La lontananza dal canone petrarchesco già intuibile dalla metrica viene confermata dagli argomenti trattati. Certo, molti componimenti rientrano nelle consuete categorie del petrarchismo: amorosi, spirituali o moraleggianti, encomiastici ed occasionali. Accanto a questi però, ci sono altri di più ardua classificazione: il finto epitaffio di stampo misogino (n. 3), già anomalo per la forma, l'invettiva contro un poeta rivale (n. 14), molto lontano dal petrarchismo anche nel lessico, e il sonetto del Britonio in lode della volpe (n. 55). Proseguono la tradizione cortigiana di fine Quattrocento il sonetto sul significato simbolico dei colori delle vesti (n. 11)³⁶ e il sonetto dell'impresa (n. 47) –genere rappresentato anche dalla serie di «fermagli» posti in chiusura del volume³⁷. Infine, bisogna segnalare la notevole diversificazione delle tematiche per generi metrici: mentre i madrigali

35. Per le cifre e in generale sul madrigale v. Ritrovato (2015), in particolare il cap. 3.

36. Altri componimenti sullo stesso tema sono *Sì come il verde importa speme ed amore* di Niccolò da Correggio, *Chi vermiglio, chi verde abito porta* di Francesco Cei, e, simile al nostro nell'incipit, *Simplice, il bianco, mostra puritade* di Marin Sanudo.

37. Studiati in Vecce (1995).

sono tutti amorosi ad eccezione del componimento del Luna «Alla Vergine» posto in apertura del volume, e gli strambotti in prevalenza occasionali, i soggetti dei sonetti risultano estremamente variegati. La stessa varietà si riscontra anche nella raccolta di liriche latine, per le quali risulta impossibile definire una direzione tematica preferenziale. Oltre ad una manciata di componimenti amorosi, leggiamo infatti due poesie antiromane, un'invettiva contro Nola e due liriche in lode di altrettante città, Roma e Napoli; un componimento piccante su una donna tedesca; due liriche che prendono spunto dall'*interpretatio nominis*; un distico sugli obelischi; un dialogo tra il Saladino e il Papa sulla divinazione; due epitaffi, di cui uno quasi sicuramente finto. L'unico tema importante che risulta quasi del tutto assente, sia dalla raccolta volgare che da quella latina, è quella politica, nonostante –o forse proprio a causa di– i molti avvenimenti importanti che scossero il Regno negli anni precedenti alla stesura del *Vocabulario*.

Oltre a raccogliere un numero considerevole di rime e di citazioni poetiche all'interno del suo *Vocabulario*, Fabrizio Luna ci offre anche una serie di considerazioni sulla poesia –e sulla letteratura in generale– pure sparse tra i materiali preliminari e conclusivi, e la raccolta lessicale. Sebbene queste non si configurino mai come una dichiarazione di poetica coerente ed esauriente, nel pensiero del Luna è comunque possibile distinguere tre nuclei fondamentali: la coltivazione in parallelo del latino e del volgare; la tensione tra l'imitazione di modelli prestigiosi e la ricerca di novità; la predilezione per uno stile concettoso e brillante, espresso soprattutto nelle forme brevi.

Molti poeti vengono lodati per la loro versatilità linguistica, e in particolare la capacità di comporre versi sia in latino che in volgare. Tra questi troviamo sia poeti importanti come il Sannazaro «del uno e l'altro parlare non men poeta che oratore facundissimo» (c. G4ra) e minori come l'altrimenti ignoto Celio Friscarolo, «no<n> ma<n>co dottore che poeta volgare e latino» (c. T2vb), o Paolo Tuca, «el svegliato philosopho, e non men poeta latino che volgare» (c. M1rb-M1va), conosciuto soprattutto come autore di opere mediche. Luna stesso si definisce «da li teneri anni [...] settatore d'ambo due benché indegnissimamente e minimissimo» (c. CC4vb)³⁸ e infatti nel 1534 aveva stampato il suo *Sylvarum, elegiarum et epigrammatum libellus*, purtroppo andato perduto ma che gli valse una pesante critica da parte di Nicolò Franco³⁹. L'abilità di destreggiarsi tra le due lingue si esprime anche attraverso il travaso di parole, figure retoriche e metafore dal latino al volgare. Tra i materiali preliminari del *Vocabulario* leggiamo un lungo elenco di parole italiane mutuate dal latino ed usate dagli «elegantissimi Toschi, com'è Dante, Petrarca, il Boccaccio e l'Ariosto» (c. A4v). L'Ariosto in particolare

38. Parole molto simili vengono pronunciate da Berardino Rota (che pure non stimava il Luna, come si capisce da un suo epigramma *In Lunam malum poetam*): «Mementote [...] nos a teneris unguiculis tum Romanis tum Tuscis poetice in pratis versatos esse» (cit. in Toscano, 2000: 309).

39. Stampato da Mattia Cancer: v. Manzi (1972: 36). Per le critiche di Nicolò Franco: v. Altamura (1950).

viene commendato per la sua «gala<n>teria ed ingenuità» perché «tutte le figure che son nel latino l'ha volute usar nel volgare» (c. T2vb). L'ammirazione per il bilinguismo si estende a chi –contravvenendo platealmente al canone bembiano– mescola le due tradizioni per creare componimenti ibridi: vengono elogiati sia il sonetto latino di Ganimede Panfilo, sia una sequenza di versi estrapolata dall'*Oronte gigante* di Antonio Lenio (e pertanto non inclusa nella “raccolta”)⁴⁰, dal Luna definita «frottola cioè infrotta lo latino co<n> il volgare ad un medesimo senso» (c. Y3ra-b). In quest'ultimo “componimento” leggiamo infatti un'alternanza di endecasillabi volgari e pentametri latini, tutti rimati con schema ABABABABCC.

Nonostante l'indubbia stima per il latino, il Luna non perde occasione per sostenere la superiorità del volgare, supportato dall'autorità di modelli come il Poliziano che

no<n> se sdegno migha con ta<n>ti seco litteratissimi huomini del co<m>porre volgare, anzi dicono colloro che l'intesero da sua bocca che se gloriava egli più di q<ue>ste sue sta<n>tie volgari che volea fare che no<n> di tutte l'opre sue latine [...] e no<n> ma<n>cho ingegno vuole l'uno che l'altro, e tanto più nel volgare qua<n>to che ongn'uno ne gusta⁴¹. (c. CC3vb)

Quest'ultimo concetto, cioè che la superiorità del volgare deriva dalla sua natura “democratica”, la sua accessibilità a tutti, viene ribadito più volte. Già nei materiali preliminari del *Vocabulario* si rimarca l'importanza di studiare il volgare, «atteso siamo nati con questa lingua con la quale negotiamo, scriviamo e continuamente parliamo, e finalmente co[n] quella moriremo» (c. A2r). Parlando dell'oratoria, il Luna tiene a precisare che «hoggi si ora così bene in volgare come nel latino, sendo cosa di più stima perché ogni uno ne gusta, ma del latino non così» (c. K4rb). Tra gli autori di opere in volgare un posto di rilievo, dopo le tre corone, spetta al Sannazaro, «il ristoratore de la lor favella dopo gli tre gran maestri Dante, Boc<caccio> e Petr<arca> perdona<n>doc' il Bembo che se svigliò per q<ue>llo» (c. A4va).

Come abbiamo visto, il Luna sottolinea spesso l'importanza di imitare i migliori autori, perché «la miglior gra<m>matica si gli è l'autorità di dottori degni di stima» (c. GG2v); all'interno di molti lemmi si sofferma per notare la mutazione di parole, concetti, metafore di un autore da parte di un altro. Non devono trarre in inganno le parole «rubbare», «rubbatore», «furto», spesso utilizzate per designare questa pratica; è chiaro da definizioni come «Imitatori quelli chi sanno rubbare, grande però artificio et ingegno ci vuole» (c. Q2vb), e la frequente

40. *Oronte gigante de leximio poeta Antonino Lenio salentino* (Venezia, Cristoforo Stampone, 1531), c. C1vb; nella versione riportata da Luna l'ottava originale risulta molto rimaneggiata e con l'aggiunta di due versi finali.

41. La stima per il Poliziano non è scontata, vista, ad esempio, l'opinione poco lusinghiera espressa da Sannazaro (*Epigrammata* I 61 e 62).

designazione di Ariosto come «il bon rubbatore», che non si tratta di una critica. Inoltre, il Luna dà un'accezione molto ampia all'imitazione, che comprende non soltanto le pratiche oggi associate a questo concetto ma anche il semplice utilizzo di un'unica parola presente in un testo anteriore: ad esempio, nella definizione della voce «doppier», nota l'utilizzo di questa parola da parte sia di Dante che di Ariosto, ed esprime il timore che «alcuni di poco discorso diran ch'improverro a vergogna al Furioso, dicendo che l'ha pigliato da Dante, e no<n> la intende che questo è l'honore sapere imitare» (c.L4ra).

L'importanza dell'imitazione non preclude però una spinta decisa verso la novità e lo sperimentalismo. Già il canone di *auctores* elencati nei materiali preliminari viene allargato a dismisura, a contrastare l'opera di selezione di un Bembo che «tanto tanto ci ha astretto i fianchi che hormai non possiamo più rifiatare» (c. B1v). A conferma di ciò, sono frequenti i rimandi nella raccolta lessicale alle poesie trascritte nel *Vocabulario*, a cui il Luna attribuisce evidentemente lo *status* di modelli da seguire. La ricerca di novità si riflette anche nel deciso orientamento verso rime inedite e verso la nuova forma per eccellenza della lirica cinquecentesca, il madrigale. Infine, seguendo il precetto che «debemus multu<m> primis inve<n>toribus rerum» (c. Y3rb) viene lodato chi sperimenta nuove forme di poesia: i componimenti ibridi sia di Ganimede Panfilii che del Lenio vengono elogiati con l'espressione «non ma<n>co ingegnoso che bello per la sua inventione» (cc. T1vb; Y3ra-b)⁴².

Passando agli aspetti stilistici, la silloge del *Vocabulario* conferma le osservazioni già fatte in passato sui gusti del Luna e la sua marcata predilezione per il virtuosismo. Nella maggioranza dei componimenti volgari questa tendenza si esprime all'interno dei confini della tradizione petrarchista attraverso l'esasperazione di figure retoriche già presenti. Esempi sono il sonetto *Mille repulse il dì, mille tormenti* di Girolamo Britonio con la ripetizione insistita di «mille»; l'anonimo *Pensando nel pensier col pensier penso* ad esemplificazione del poliptoto; e il sonetto di Vincenzo Calmeta con la ripetuta allitterazione sull'«s». Il sonetto del Sannazaro, *Simile a questi smisurati monti* è costruito intorno ad una serrata sequenza di similitudini, mentre i vari madrigali illustrano l'arguzia e la chiusura concettosa tipiche del genere. Particolarmente caro al Luna è il gioco di parole, e specie il bisticcio o «bisguizzo», più volte spiegato nel testo ed esemplificato dal sonetto *Amor amar che i savii e matti metti* di Enea Silvio Piccolomini. Altre rime sfoggiano un lessico latineggiante, molto lontano da quello autorizzato dal Bembo; è il caso del sonetto *Qual ombra di Cyrnea o qual gioglande* di Francesco Negro. Illustra la tecnica dell'eco, verosimilmente ad imitazione del famoso rispetto di Poliziano, pure citato, l'ottava *Deh vol mia donna i miei tormenti. Menti*; il sonetto *I' mi bisogna dir bellezza accolta* dello stesso Luna forma un acrostico in cui si legge il nome

42. Non si tratta in realtà di una novità assoluta; v. Duso (2004): l'antologia messa assieme dalla studiosa non comprende il sonetto raccolto dal Luna.

dell'amata, Isabella Petramala. Per quanto riguarda la metrica, le proposte del *Vocabulario* comprendono alcune forme ormai inconsuete come i due sonetti caudati (nn. 10, 72), mentre un sonetto impostato esclusivamente su rime tronche (n. 50) ed uno strambotto che, ad eccezione degli ultimi due versi, usa soltanto rime sdruciole (n. 4) portano la tendenza all'esasperazione anche in questo campo.

Le preferenze stilistiche già evidenziate dalla lettura delle liriche raccolte dal Luna vengono confermate in pieno dalla disamina del lessico critico adoperato nel *Vocabulario*. I termini utilizzati per esprimere apprezzamento nei confronti di una poesia o del suo autore sono, oltre all'onnipresente ma generico «bello»: «artificioso», «arguto», «ingenioso», «dotto», «sentenzioso», «filosofico», «numero-so», «oscuro» (è chiaro dal contesto –la descrizione del sonetto acrostico composto dall'autore del *Vocabulario*– che si tratta di un complimento) ed «elegante». I gusti del Luna, quindi, si concentrano decisamente sul versante concettistico e brillante della versificazione, mentre risultano praticamente assenti i termini che solitamente designano lo stile di stampo opposto, come «piacevole», «dolce» o «vago».

Il Luna chiarisce ulteriormente il suo pensiero nei numerosi commenti disseminati nel libro, e in particolare nel breve “trattatello” di versificazione volgare (cc. Z1rb-Z2ra) presente sotto la voce «Quindi», ed indirizzato «al mio Castiglia et agli giovenetti soi pari» (e dunque verosimilmente frutto delle esperienze didattiche dell'autore). Oltre a fornire una serie di istruzioni rudimentali per la composizione di «sonetti, capitoli, egloghe, madrigali, ca<n>zoni, ballate e sestine» (numero dei versi, conteggio delle sillabe, schemi metrici, ecc.), il Luna esprime anche una serie di giudizi sui vari generi della lirica volgare. Significativo in primo luogo è il rovesciamento della consueta gerarchia delle forme metriche: la canzone, tradizionalmente considerata il più nobile tra i generi della lirica, viene declassata rispetto sia al sonetto che al capitolo in terza rima, con ricadute anche sul lessico:

vuol esser lo sonetto di vocabuli usitati e spessi in q<ue>lli del poeta [cioè il Petrarca], non receve<n>do tutti gli vocaboli dele canzoni, p<er>ché q<ue>lle son materie basse et humili simigliati al fante a piede, ma lo sonetto e capitolo si somiglia<n>o al huo<m> d'arme.

Segue una breve esposizione dell'organizzazione del contenuto del sonetto che stabilisce un confronto tra sonetto volgare ed epigramma latino:

e nota che nelli primi quattro piedi o versi del son<etto> bisogna che tu ordisca il tuo intento di che haverai a ragionare come esordio di tutta la oratione, e con q<ue>lla sententia t'este<n>derai all'altri quattro e poi agli altri sei con la sententia che sempre depe<n>da dal esordio di sopra, et una da l'altra, acciò sia facile et elegante senza interpretarci sopra, come sono le buone epigra<m>me.

Vengono accomunati canzone, madrigale e ballata in quanto «son rime rotte vicine lontane, e diverse ponno descendere a 7 sillabe; ne ho viste di cinque

e 9 ma non nel gran poeta». Per i sonetti, come per le altre forme volgari, l'autorità assoluta rimane il Petrarca: «accostandovi sempre co<n> il poeta, guida perfettissima di ciaschun c'ha disir di bene imparare, sendo la miglior grammatica e norma che si trova». Nonostante ciò, come abbiamo visto, l'ingiunzione ad attenersi alla lezione petrarchesca viene disattesa in molti dei componimenti della raccolta.

Il "trattatello" prosegue con la sestina, di cui il Luna fornisce un esempio di schema metrico utilizzando le parole «amaro», «fabbro», «luna», «empia», «sorte», «stella», come ennesima conferma della sua predilezione per i giochi di parole. Altre, sotto la voce «sestina», viene ribadita la dignità di questa forma, con appello all'autorità del Bembo: «Sestina detta da q<ue>lle sei riplicate rime rendendo<n> grandezza mirabile nel dire» (c. BB1va). Infine, dell'egloga il Luna illustra soltanto la possibilità di utilizzare anche rime sdruciole, rimandando il lettore ai componimenti del Sannazaro: «de l'egloghe pastorali che si po<n>no fare con rime sane e in sdruscioli, ascendeno li loro versi a sillabe dudici, vedi l'egloghe del nostro Sannazaro e li soi sdruscioli». La preminenza del Sannazaro in questo genere viene sottolineata anche nella definizione di «Egloga [...] una elegantia del parlar pastorale, dolce colloquio nel quale il Sannazaro have il primo loco» (c. M4rb).

Passando alla lirica latina, è già ben conosciuta la definizione dell'epigramma data dal Luna:

Epigramma cioè di versi latini, il qual è detto dal greco *epi* cioè sopra e *gramma* cioè iscrizione; è simile al Sonetto, no<n> de' eccedere più di versi 14; vuol esser poco e buono simile al pepere; arguto, sententioso e nel fine semp<re> ben chiudere. De' esser chiaro senza interpretarci sopra come son quelli del mio Gravina⁴³, e di moderni in questa Città tutti le tengo p<er> buoni: però per dui che ne ho visto del S<ignor> Tiberio de Buccis,⁴⁴ uno al gran Cancell<iere> e l'altro a Granvele, mi pare ch'in alza il capo sopra gli altri 'quantum lenta solent inter viburna cupressi'⁴⁵. (c. M3ra)

Ancora una volta l'autore ribadisce la corrispondenza tra sonetto volgare ed epigramma latino, accomunati dalla brevità e dalla condensazione del discorso in poche efficaci battute –il «non interpretarci sopra» la cui importanza viene sottolineata per entrambi i generi. Anche per l'inno il Luna stila una specie di classifica dei migliori tra i poeti napoletani, ma questa volta senza fornire istruzioni per la composizione di poesie appartenenti a questo genere:

43. Il Luna si riferisce presumibilmente a Pietro Gravina, autore di *Petri Gravinæ neapolitani poemata libri a illustrem Ioannem Franciscum de Capua [...] Epigrammatum liber Sylvarum & elegiarum liber. Carmen epicum* (Napoli, Sultzbach, 1532).

44. Si tratta probabilmente del Tiberio Bucca che fu successivamente «principe» dell'Accademia dei Sereni; v. Toscano (2000: 60).

45. L'importanza di questo brano, spesso citato negli studi sul petrarchismo meridionale, venne notato per la prima volta da Raimondi (1973: 112).

Hinno [...] un geno di versi, e p<er> u<n> chi n'ho visto del mio Cesario parmi chi giostra col numeroso Horacio; in questo geno d'hinni molto valse San Gierolamo poeta e Sa<n>to, et a' nostri tempi anchora l'Abbate Anisio⁴⁶, com<e> nel'heroico il bo<n> Nicolao Salerno Brucio⁴⁷ ed il gran Capece⁴⁸. (c. P4vb)

Sebbene la silloge raccolta dal Luna sia sicuramente frutto del suo gusto personale, le sue preferenze risultano perfettamente in linea con quelle desumibili da altre testimonianze del periodo. Citiamo soltanto un paio di esempi. Nel sintetico ritratto di Alfonso d'Avalos, poeta stilato da Costantino Castriota –entrambi tra gli autori raccolti dal Luna–, vengono elencate una serie di qualità che rispecchiano alla perfezione quelle rimarcate nel *Vocabulario*:

[fu] habilissimo e pronto in far versi così latini come volgari dotti, pronti e sententiosi [...]. Era piacevole il Marchese in conversatione et accorto, acuto, arguto et habilissimo così nel latino come nell'italiano idioma, formando in pronto versi latini et volgari con mischianza di diversi authori [...] né per questo rimase di scriver sceltamente in lingua latina, et fare belle elegie et arguti et accorti epitaffi et epigrammi, sonetti sententiosi et heroici nella lingua volgare, canzone miracolose, stanze et satire degne di essemplio et ammiratione⁴⁹.

Caratteristiche quasi identiche (bilinguismo perfetto, arguzia, eleganza) vengono sottolineati in un breve carme indirizzato a Dragonetto Bonifacio –il poeta lirico in assoluto più rappresentato nel *Vocabulario* con sette componimenti– da Cosimo Anisio:

Quando tu numero tuos amores,
Et tusco canis et canis latino,
Argute, lepideque et eleganter
Draconette, ideo meos furores
Committo tibi perlibenter, atqui
Tanto deteriora persecutus
Quantum tu specie atque honore praestas⁵⁰.

46. Giano Anisio, autore all'altezza del 1536 di due raccolte poetiche latine, i *Varia poemata et satyrae* (Napoli, Sultzbach, 1531) e le *Satyrae* (Napoli, Sultzbach, 1532); apparve nel 1536 la tragedia *Protogonos* con l'aggiunta di altri tre libri di *carmina*. Sull'Anisio v. Vecce (1985); Toscano (2004: 79-102).

47. Autore di *Nicolai Salerni Cosentini Sylvulae. Epicediae, encomiasticae, satyrica, ac paraeneticae* (Napoli, Sultzbach, 1536) a cui probabilmente si riferisce il Luna.

48. Si tratta di Scipione Capece; non è del tutto chiaro a quale opera alluda il Luna. Al 1536 Capece aveva dato alle stampe il *De vate maximo* (Napoli, Sultzbach, 1533, con successiva ristampa nel 1535) e l'*Inarime ad illustriss Victoriam Colummiam* (Napoli, Sultzbach, 1532).

49. Cit. in Toscano (2012: nota 17).

50. In *Cosmi Anysii Poemata* (Napoli, Sultzbach, 1533), c. L1r.

Nè si tratta di una stagione poetica fugace: molte delle caratteristiche lodate dal Luna sono destinate a perdurare nel petrarchismo napoletano dei decenni a venire. Ancora nel 1546, nel suo discorso di commiato da "Principe" dell'Accademia dei Sereni, Bernardino Rota stila un lungo elenco di coloro che «Tusco Romanoque carmine felicem hunc locum quotidie illustrant», affiancando alla loro attività poetica in volgare quella in latino; numerosi sono i poeti napoletani che scrissero in entrambe le lingue fino al Cinquecento inoltrato: lo stesso Rota, Antonio Terminio, Antonio Minturno e, in misura minore, Angelo di Costanzo, per citare soltanto i più noti. Ancora, nonostante l'adesione formale e linguistica ai precetti del Bembo dei petrarchisti napoletani di metà Cinquecento, rimane forte la tendenza a sperimentare nuove forme e nuovi argomenti tesi ad allargare il canone del petrarchismo, dall'introduzione dei metri latini da parte di Bernardo Tasso, a quella di tematiche nuove come il canzoniere dedicato alla moglie di Bernardino Rota, o i libri di rime di soggetto politico di Luigi Tansillo e Ferrante Carafa. Infine, gli orientamenti stilistici della raccolta del Luna, tutta proiettata verso l'esasperazione, l'accumulazione, il concettismo, spesso definiti come "pre-barocchi", si configurano sempre più come cifra costante del petrarchismo napoletano fin dal Quattrocento, più o meno maggioritari a seconda del periodo o del contesto, ma sempre presenti.

Per concludere la nostra disamina, sappiamo poco di come Fabrizio Luna venne in possesso delle rime da lui raccolte e stampate nel *Vocabulario*. In alcuni casi dovette aver ricorso a stampe precedenti: è il caso dei componimenti di Eoban Koch, Vincenzo Calmeta, Girolamo Britonio e Girolamo Angeriano, oltre a diversi dei componimenti anonimi latini. Ma non sempre l'esistenza di una stampa significa che fu quella la fonte del Luna; per alcuni componimenti, le divergenze tra il testo proposto dal Luna e quello già edito sono tali da escludere un rapporto diretto. Ciò vale per gli epigrammi *In Nolam urbem* di Sannazaro e *In Dido anulo* di Marullo (quest'ultimo risulta decurtato anche di due versi rispetto al testo a stampa). In questi casi, come per tutti i componimenti inediti, il Luna dovette quindi aver ricorso ai manoscritti che circolavano a Napoli, oppure, per gli autori napoletani, a carte fornite direttamente dagli stessi poeti. Rimane inoltre la possibilità, comunque difficilmente verificabile, che il Luna fosse venuto a conoscenza di alcuni dei componimenti in base ad una trasmissione orale, attraverso la recitazione o il canto.

Almeno per alcuni degli autori napoletani è probabile che il Luna fosse venuto in possesso dei componimenti pubblicati nel *Vocabulario* grazie ad un'amizizia o un rapporto personale con l'autore. Ciò vale sicuramente per le liriche composte appositamente per l'inclusione nel *Vocabulario* da Giovanni Paolo Cesario, Francesco Bottari, Giovanni Teseo Galateo e Felice Antonio Mangione. Altri conoscenti esplicitamente identificati nel testo sono Ganimede Panfilo, «mio amicissimo» (c. T1vb), e Dragonetto Bonifacio, «socio mio a<n>ci S<ignore> nella schola del gra<n> Summontio» (c. H1rb). Il Luna vanta anche una conoscenza personale con Jacopo Sannazaro, «il quale solea diremi che questo paese

di Somma era l'Arcadia col bicipite Parnaso, essendo molto S<ignor> mio come sa il S<ignor> don Antonio di Luna che sovente ci fu meco a visitarlo» (c. E2vb). È probabile che conoscesse anche il Tansillo, presente con ben quattro rime: il sonetto *Qual vipera crudel qual fier serpente* è una redazione primitiva di *Or qual invida man, qual fier serpente*, poi confluito nelle raccolte manoscritte del poeta a partire dal 1546.

Un caso particolarmente spinoso riguarda la serie di componimenti stampati a parte nell'appendice del libro: la «pistola» e due sonetti di Vittoria Colonna, le stanze di Veronica Gambara e la sequenza di «fermagli». Di tutti questi –caso unico nel *Vocabulario*– il Luna dice esplicitamente di essere in possesso di una copia manoscritta, secondo la sua testimonianza molto richiesta a Napoli e fuori:

Illustriss<imo> S<ignor>, parte<n>do V<ostra> S<ignoria> da Sicilia, e p<er> Nap<oli> passando in Roma, me costrinse co<n> fede ch'io li ma<n>dasse li sotto scritti fermagli, la Pistola de la gran Colo<n>a, e l'Ottave dela saggia Gambara; eccoli che ce li mando in questa forma per co<m>mandamento di V<ostra> S<ignoria> e del Eccel<lente> S<ignor> Do<n> Scipione Vintimiglia acciò no<n> mi siano più causa di fastidio a ricopiarle, atteso e dentro e da fuore di Nap<oli> ogni di m'erano in continua fatica. (cc. FF1rb-FF1va)

Purtroppo, però, non chiarisce come ottenne queste carte (sicuramente private, almeno per quanto riguarda le poesie di Vittoria Colonna) –Carlo Vecce ipotizza la mediazione di Paolo Giovio, ad Ischia nel 1526-27, destinatario del sonetto *Di quella chiara tua servata fronde* e verosimilmente fonte anche dei «fermagli»; Tobia Toscano invece propone come intermediario Alfonso d'Avalos⁵¹. Comunque siano andate le cose, che ci fosse un qualche rapporto tra il Luna e la cerchia Colonna-d'Avalos è più che evidente; al cenacolo di Ischia appartenevano moltissimi degli autori raccolti o citati nel *Vocabulario* (tra i poeti in volgare, oltre alla Colonna stessa, Alfonso d'Avalos, Jacopo Sannazaro, Costantino Castriota, Dragonetto Bonifacio, Francesco Negro e Luigi Tansillo, e, tra gli autori di componimenti latini, il Muscettola, Giovanni Paolo Cesario e Leonardo Schipani).⁵² La presenza di autori legati ad Alfonso d'Avalos in anni successivi, come Pietro Aretino o Giovanni Albicante, indica inoltre che questi contatti erano duraturi nel tempo.

Sebbene il Luna attribuisca la sua decisione di stampare le poesie di Colonna e Gambara al desiderio di evitare la «fatica» di copiarle a mano per i tanti richiedenti, è probabile che fosse consapevole anche dell'attrattiva che potevano esercitare sui potenziali compratori del suo volume (e infatti nella sua ottava *Signor Don Pietro acciò non paia a'l tutto* definisce il *Vocabulario* «florido per li carmi di

51. V. Vecce (1993); Toscano (2000: 117-18).

52. Cf. Thérault (1968).

Vittoria»). Considerazioni simili soggiacciono forse alla decisione di privilegiare quasi sempre componimenti inediti, anche nel caso di autori già approdati alle stampe: del Sannazaro volgare, ad esempio, sceglie il sonetto *Simile a questi smisurati monti* e il madrigale *Donna se vi spaventa*, entrambi assenti dai *Sonetti e canzoni* del 1530, mentre vengono citati, ma non trascritti, i sonetti *O gelosia, d'amanti orribil freno* ed *Icaro cadde qui, queste onde il sanno*, oltre all'*Arcadia*. La stessa attenzione per le "primizie" si coglie anche nei casi di Dragonetto Bonifacio, Luigi Tansillo ed Alfonso d'Avalos, tutti presenti per la prima volta in un volume a stampa; tra i rimatori in volgare di area napoletana l'unica eccezione alla regola è Girolamo Britonio, di cui si riproducono due sonetti già editi nel 1519 nella sua *Gelosia del Sole*.

La disamina della raccolta poetica del *Vocabulario* conferma la sua importanza per la nostra comprensione della cultura poetica a Napoli durante il primo Cinquecento. Oltre a fornire una preziosa testimonianza di poesie che altrimenti sarebbero rimaste ignote, ci offre un quadro della lirica napoletana molto diverso da quello restituito dalla sola lettura dei canzonieri "ufficiali": sregolata, spesso di dubbia qualità ma al contempo vivace e variegata nelle forme e nei contenuti. Pertanto, ci ricorda l'importanza di considerare nella ricostruzione della cultura poetica di un dato luogo o periodo non soltanto i componimenti accuratamente scelti dei libri d'autore –poco importa in questo contesto se dagli stessi autori o da un curatore– ma anche quel sottobosco di rime, spesso anonime, spesso distanti nello stile e nella qualità dai canoni della versificazione volgare e latina, che circolavano nelle miscellanee manoscritte, le stampe musicali e, per l'appunto, in opere come quella del Luna.

Bibliografia

- ALTAMURA, Antonio, «Fabrizio Luna e due invettive inedite di Niccolò Franco», *Samnium*, 23 (1950), pp. 100-105.
- AMARELLI, Marco, «Costantino e la Casa Castriota. Nuovi contributi sulla biografia e gli scritti di 'Filonico Alicarnasseo'», *Critica letteraria*, 40 (2012), pp. 109-31.
- BIANCO, Stefano, «Le rime e le lettere di Veronica Gambarà e l'edizione bresciana del 1759», *Critica letteraria*, 46 (2018), pp. 423-48.
- BONIFACIO, Dragonetto, *Rime*, edizione critica a cura di Raffaele Girardi, Fasano di Brindisi, Schena, 1995.
- BRITONIO, Girolamo, *Gelosia del Sole*, edizione critica e commento a cura di Mauro Marrocco, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.
- , *Gelosia del sole*, edizione critica e commento a cura di Mikaël Romanato, Ginevra, Droz, 2019.
- CETINA, Gutierre de, *Sonetos y madrigales completos*, a cura di Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- CHERCHI, Paolo, «Il canzoniere centonico di Ganimede Panfilo», *Esperienze letterarie*, 20 (1996), pp. 13-27.
- COLONNA, Vittoria, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di Abigail Brundin, Tatiana Crivelli, Maria Serena Sapegno, Leiden-Boston, Brill, 2016.
- DANZI, Massimo, «Epicuro de' Marsi e il codice Vaticano Reginese lat. 1591: questioni attributive nel Cinquecento napoletano», in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, 1997, pp. 223-53.
- DE BLASI, Nicola, «La letteratura a Napoli nel primo Cinquecento», in A. Asor Rosa (dir), *Letteratura italiana. Storia e geografia, II: L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, vol. I, pp. 290-315.
- DUSO, Elena Maria, *Il sonetto latino e semilatino tra Medioevo e Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore, 2004.
- EPICURO, Marc'Antonio, *I drammi e le poesie italiane e latine aggiuntovi l'Amore prigioniero di Mario di Leo*, a cura di Alfredo Parente, Bari, Laterza, 1942.
- FORNI, Giorgio, *Forme brevi della poesia tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- GAMBARA, Veronica, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Firenze-Perth, Olschki, 1995.
- MANZI, Pietro, *La tipografia napoletana del '500. Annali di Giovanni Sultzbach (Napoli 1529-1544 – Capua 1547)*, Firenze, Olschki, 1970.
- , *La tipografia napoletana del Cinquecento. Annali di Mattia Cancer ed eredi (1529-1595)*, Firenze, Olschki, 1972.
- MARULLO, Michele, *Carmina*, a cura di Alessandro Perosa, Zurigo, Thesaurus Mundi, 1951.

- MERCATI, Giovanni, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti. Note sopra A. Bonfini, M. A. Sabellico, A. Sabino, Pescennio Francesco Negro, Pietro Summonte e altri*, fasc. ii, Citta' del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1939.
- MILBURN, Erika, «La biblioteca di Fabrizio Luna: nell'officina di un lessicografo del Cinquecento», *Letteratura italiana antica*, 8 (2007), pp. 425-57.
- MONTANILE, Milena, *Le parole e la norma: studi su lessico e grammatica a Napoli tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.
- NARDELLA, Cristina, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le Meraviglie di Roma di maestro Gregorio*, Roma, Viella, 1997.
- RAIMONDI, Ezio, «Il petrarchismo nell'Italia meridionale», in *Atti del Convegno Internazionale sul tema: Premarinismo e pregongorismo (Roma 19-20 aprile 1971)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 95-123.
- RANIERI, Concetta, «Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano», in *La donna nel Rinascimento meridionale. Atti del convegno internazionale Roma, 11/13 novembre 2009*, a cura di Marco Santoro, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 2010, pp. 49-65.
- RITROVATO, Salvatore, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, 2015.
- ROMANATO, Mikael, «Per l'edizione della *Gelosia del sole* di Girolamo Britonio», *Italique* 12 (2009), pp. 33-71.
- ROSSI, Antonio, «"Opera nova composta per diversi autori". Un'antologia del 1502», in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989.
- SABBATINO, Pasquale, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986.
- SANNAZARO, Jacopo, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
–, *Latin Poetry*, translated by Michael C. J. Putnam, Cambridge Mass/London, Harvard University Press, 2009.
- SORELLA, Antonio, «Il "Vocabulario" di Fabrizio Luna», *Tipofilologia. Rivista internazionale di studi filologici e linguistici sui testi a stampa*, 5 (2012), pp. 11-24.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, introduzione e testo a cura di Tobia R. Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2011.
- THÉRAULT, Suzanne, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Parigi, Didier - Firenze, Sansoni antiquariato, 1968.
- TOSCANO, Tobia R., *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.
–, *Lenigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004.
–, «Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli», *e-Spania*, 13 (2012), 22 maggio 2019, <https://journals.openedition.org/e-spania/21383?lang=it>
–, *Tra manoscritti e stampati: Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018.

- VECCE, Carlo, «Giano Anisio e l'umanesimo napoletano. Note sulle prime raccolte poetiche dell'Anisio», in *Miscellanea di studi critici in onore di Pompeo Giannantonio* ii, 1 Letteratura meridionale (*Critica letteraria* 88/89 [1985]), pp. 64-80.
- , «Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile», *Critica letteraria*, 21 (1993), pp. 3-34.
- , «La parola e l'icona. Dai *rebus* di Leonardo ai 'fermagli' di Fabricio Luna», *Achademia Leonardi Vinci*, 8 (1995), pp. 173-83.
- VECCHI GALLI, Paola, «Strambotti anonimi quattrocenteschi da un codice della Colombina di Siviglia», in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, pp. 173-93.
- VON HUTTEN, Ulrich, *Opera quae reperiri potuerit omnia*, a cura di Eduard Böcking, vol. 3, Leipzig, Teubner, 1862.

Dalle antologie alla *princeps*: le *Rime* di Antonio Sebastiani Minturno

Carmine Boccia

Università degli Studi di Napoli “Federico II”
bocciac@libero.it

Sintesi

L'interesse per la più nota attività trattatistica ha finito per obliare l'esercizio poetico di Antonio Minturno, costituito da un notevole *corpus* di rime, caratterizzato da un audace sperimentalismo metrico, e che attende ancora uno studio sistematico. Come la maggior parte dei petrarchisti napoletani, pur giungendo solo nel 1559 alla pubblicazione dei suoi componimenti, Minturno esordisce con una raccolta di versi nell'antologia degli *illustri signori napoletani* del 1552. Il presente saggio mira a delineare un possibile, per quanto parziale e limitato, percorso della produzione poetica del Minturno che dalle antologie è confluita nella *princeps*, al fine di gettare qualche sprazzo di luce sulle modalità operative di una scrittura che, per molti versi, rimane ignota.

Parole chiave

Antonio Minturno; *Rime et Prose*; Poesia del Rinascimento; Petrarchismo napoletano; Girolamo Ruscelli.

Abstract

His best known treatise writing ended overshadowing Antonio Minturno's poetry, consisting of a notable *corpus* of rhymes characterised by an innovative metric ability, still waiting for a systematic study.

As the majority of neapolitan petrarchists, Minturno made his debut with a collection of poems in the anthology of the *illustri signori napoletani* of 1552, even if his work were only published in 1559.

This essay aims to offer a limited but possible hypothesis of evolution of Minturno's poetic production, which merged from the anthologies to the *princeps*, in order to shed a light on his not yet well known writing technique.

Keywords

Antonio Minturno; *Rime et Prose*; Poetry of the Renaissance; Neapolitan petrarchism; Girolamo Ruscelli.

1. Il 1559 fu un anno particolarmente intenso per Antonio Minturno: il 27 gennaio, infatti, prese possesso della cattedra episcopale di Ugento mentre poco dopo videro la luce a Venezia alcune sue opere di rilievo, quali i sei libri del *De Poeta* e le *Rime et prose*, entrambi editi dal Rampazetto, la seconda edizione delle *Lettere* (G. Scoto) e i *Poemata Tridentina* (Valvassori). Solo questi ultimi verranno ristampati nel 1564 ancora dal Valvassori insieme a un rifacimento del *De Poeta*, ridotto per esigenza di *brevità e chiarezza* ai tre libri dell'*Arte poetica*, che hanno finito per consacrare la figura del trattatista oscurando l'esercizio poetico relegato a mera applicazione delle norme ivi fissate. In tal senso sarà stato di certo determinante quanto dichiarato da Girolamo Ruscelli nella lettera dedicatoria delle *Rime* datata 8 aprile 1559¹:

Con la qual curiosa mia osservanza s'è tuttavia venuto facendo che io, più forse che molti altri insieme, ho avuta contezza et copia delle cose rare, et più amicitia o servitù coi più eccellenti ingegni de' tempi nostri. Onde da già diece anni ch'io abito in questa sempre felicissima città di Venetia, né ad altro attendo che a migliorar me stesso con la continua conversatione che nella casa mia si degnan far se non tutte, la maggior parte delle persone illustri per lettere o per gradi et titoli, son venuto in quanto all'eccellenza degli scrittori confermando il mio con l'altrui giudizio. Et però fra i più lodati et di maggior grido, io sì come per molt'anni nel Regno di Napoli et

1. Le *Rime*, di cui se ne dà in seguito una descrizione della *princeps*, sono dedicate a Girolamo Pignatelli, terzogenito di Camillo, secondo conte di Borrello, e di Giulia Carafa. Girolamo fu titolare della baronia di Trentola e Giugliano, sposò Laura Carafa ma non ebbe discendenti. Fu nipote del più celebre Ettore, duca di Monteleone e viceré di Sicilia (1517-1535), presso cui Minturno prestò il proprio servizio. Questa lettera di dedica è stata pubblicata in Ruscelli (2011: 229-234). Si avverte che per tutte le citazioni sono stati adottati essenziali criteri di trascrizione come la distinzione *u/v*, l'eliminazione di *h* etimologica o pseudo-etimologica, la regolarizzazione della punteggiatura, la riduzione di *ç* > *et*, *j* > *i*, *ph* > *fe* *mph* > *nf*, la corretta separazione e unificazione delle parole, l'uso dell'apostrofo per aferesi e apocope, la distinzione di omografi mediante accenti, l'uso di parentesi uncinate per le integrazioni, scioglimento delle abbreviazioni senza parentesi.

in più altri luoghi d'Italia, così per quasi tutti questi diece qui in Venetia² ho udito di continuo celebrare il Signor Antonio Minturno, come gentiluomo dottissimo nelle tre lingue principali et sopra tutto nell'arti e nelle scienze³. Da che si fece questi mesi a dietro che con molta instantia io procurassi di veder quel famoso libro suo in lingua latina, nel quale egli ha sì felicemente formato il poeta⁴, alla guisa che formò il suo orator Marco Tullio⁵. Et desideroso parimente di leggere l'opre sue volgari per veder se ancor esse rispondevano al grido che elle aveano, et se con gli effetti egli avesse saputo così ben eseguire come avea saputo divisar coi precetti, io ottenni dalla molta sua cortesia così le latine come le volgari. (pp. *3r-*4r)

Mai ristampata la *princeps*, Minturno verrà invece antologizzato fino alle giolitine del 1586, per poi riapparire con modeste presenze nel Settecento e Novecento. A oggi, come già suggeriva Carrai⁶, l'unico tentativo, da utilizzare comunque con una certa cautela, rimane la monografia di Raffaele Calderisi di un secolo fa⁷. E mentre le *Rime* ancora attendono una visitazione integrale, l'*Arte poetica* è stata per converso ampiamente citata e studiata⁸.

2. Verso la fine del 1546 Ruscelli giunse a Napoli dove, agli inizi dell'anno seguente, prese parte a una riunione delle accademie dei Sereni e degli Ardenti in seduta congiunta per discutere del modello linguistico bembiano, e frequentò anche l'accademia che Bernardino Martirano ospitava nella sua villa di Leucopetra. Pur lasciando Napoli alla volta di Venezia nel 1549, coltivò a lungo i rapporti di stima e amicizia con l'ambiente partenopeo. Per una disamina più approfondita di tali rapporti si veda Toscano (2012).

3. In una lettera senza data spedita da Messina, così Minturno rispondeva al Conte di Conza circa la sua formazione: «Io mi sono studiato di fare il cerchio de l'ottime scienze, con ciò sia che poi che imparai grammatica e retorica da laudatissimi precettori, mi diedi a seguire il Nifo, ch'è Principe di Filosofi de' nostri tempi, per appararne dialettica e filosofia [...]. Quindi acquistai la notizia de l'arti matematiche, da valenti uomini apprendendo nella teologia de' frati, la quale chiamano scolastica [...]. Il mio scrivere è così in versi come in prosa, e nell'uno e l'altro stile molte cose ho scritte. Tre lingue sono nelle quali mi pare aver fatto alcun profitto: la greca, la quale con molto studio nell'adolescenza imparai, la latina e la toscana, che da' primi anni sono venute meco in me avanzando. Cominciai ad imparare l'ebraica [...]» (Minturno, 1549: 112v-113r).

4. Il *De Poeta* è introdotto da una lettera prefatoria indirizzata al Ruscelli e datata *Neapoli, Calend. Septemb. MDLVIII* (cf. Minturno 1559: *2r-[4r]). «È chi meglio di Ruscelli può giudicare un'opera come il *De Poeta*? Una persona così versata nei precetti poetici e che sa condurli alla pratica così bene; per darne un esempio, Minturno cita un passaggio di quattro versi della opera latina di Ruscelli: gli invierà i sei libri del *De Poeta* affinché li sottometta al suo severo giudizio e sia lui a decidere se meritano di essere pubblicati o gettati alle fiamme» (Fosalba, 2016: 4).

5. Il trattato del Minturno «fa così eco, attraverso i secoli, allo zelo militante del *De oratore*. Sono Virgilio ed Omero ad essere imitati, ma è da Cicerone che si prendono in prestito le chiavi dell'arte del discorso e si trae il modello dei suoi molteplici effetti» (Cornilliat e Langer, 2001: 126-127).

6. Carrai (1989: 215), ma si segnala anche lo studio di Ferroni e Quondam (1973).

7. Calderisi (1921).

8. Cf. Weinberg (1942); Ferroni e Quondam (1973: 48-72); Ussia (1975); Sabbatino (1985) e Colombo (2002). Di recente è stata offerta una traduzione in spagnolo (Minturno, 2009).

Ma, dopo aver celebrato i fasti della famiglia Pignatelli, alla curiosità Ruscelli aggiunge anche un dato contingente:

Là onde oltre all'esser fin qui la detta nobilissima casa loro stata nel colmo d'ogni vera dignità et d'ogni sommo splendore in se stessa, i cieli l'hanno ora novellamente aggiunto lo splendore et la gloria dell'illustrissima casa Colonna, la quale se mai non fusse per tanti suoi chiarissimi lumi stata riconosciuta per una delle più nobili di tutta Italia et se mai niuna (d'infinite che n'ha sempre avute) testimonianza le fosse venuta dai re di Napoli et dal mondo basterebbe pienamente a farla tener per suprema in ogni eccellenza di dignità et di gloria l'essere stata riputata degna che in essa s'inecstasse il sangue regio d'Aragona et che, più importa, la più bella et la più virtuosa et veramente divina donna che per commune giudicio in questi nostri tempi et per molt'altri a dietro abbia avuto il mondo. Della qual real donna avendo il nepote di V. S. illustrissima avuto ora in matrimonio una figliuola, delle cui bellezze et del cui valore non sa né cura il mondo di voler dir altro se non che ella sia vera et degna figliuola d'una tal madre, et essendo io così grato per somma et infinita benignità loro, come devotissimo et umilissimo servitore della madre et di tutta quella nobilissima casa, mi si conveniva in queste nozze far pur in me stesso et col mondo qualche segno di vera allegrezza et prenderne parimente occasione di rallegrarmene con l'illustrissima casa Pignatella, della quale io sono da già molt'anni stato affectionatissimo, sì per l'universal devotion mia con tutta la nobiltà di costesto Regno, sì molto più per la conoscenza che ho de' lor meriti et sì ancora per lo particolar interesse della congiuntion del sangue, che avea seco l'illustrissimo signor Giovan Battista d'Attia, marchese della Terza, tanto gran signor mio quanto et egli mentre visse et io fin qui con molte vie abbiamo fatto saper al mondo. (pp. [*7r-v])

Gli imenei in parola furono celebrati nel 1559 tra Camillo Pignatelli, terzo duca di Monteleone, e Geronima Colonna, figlia di Ascanio Colonna, Gran Conestabile del regno di Napoli, e di Giovanna d'Aragona. Non si dimentichi che la famiglia di quest'ultima, cui Ruscelli aveva dedicato il *Tempio* (1554) mentre Agostino Nifo, maestro del Minturno, ne aveva esaltato la bellezza nel *De pulchro et amore* (1531), verrà altresì omaggiata nel dialogo *Minturno ovvero de la bellezza* di Torquato Tasso, composto tra il 1592-1593 ma pubblicato solo nel 1666, tra i cui interlocutori figurano tanto Minturno quanto il Viterbese. Inoltre, come suggerisce Toscano, «ricomposto l'insieme di elogi, dediche e riferimenti sparsi nella vasta opera di Ruscelli, se ne ricava l'idea che l'asse delle sue relazioni napoletane ruoti intorno a Giovan Battista d'Azzia, marchese Della Terza, con il quale sembra avere intrattenuto un rapporto di vero e proprio servizio, quantomeno ricevendo da lui tangibili segni di mecenatismo»⁹.

9. Toscano (2012: 162).

Alla luce di quanto fin qui esposto dal Ruscelli, si comprende che il dato occasionale delle nozze offre lo spunto per aggiungere ulteriore luce sulla *ratio* di questa operazione editoriale che, se è di tutta evidenza per il Minturno quanto al dedicatario, conferma, invece, nel Viterbese quella capacità di essere «costantemente attento a entrare in rapporto con l'ambiente circostante e a tesaurizzare amicizie e conoscenze»¹⁰.

2. Ai fini del nostro discorso, si ritiene utile offrire una breve descrizione degli esemplari a stampa che interessano la tradizione.

Editio princeps

R = RIME ET PROSE | DEL SIG. ANTONIO | MINTVRNO, | *NVOVA-MENTE MANDATE* | IN LVCE. | ALL'ILLVSTRISSIMO SIG. | DON GIROLAMO PIGNATELLO. | CON LICENTIA, ET PRIVILEGIO. | [marca Zappella 990] | IN VENETIA APPRESSO | FRANCESCO, RAMPAZETTO. | *M D LIX.*

Colophon

[p. 264]: REGISTRO. | A B C D E F G H I K L M N O P Q R. | *Tutti sono Quaderni, eccetto R. ch'è Duerno.* | IN VENETIA APPRESSO | FRANCESCO RAMPAZETTO. *M D LIX.*

p. 157: IL REGISTRO. | * A B C D E F G H I K L M N O P Q. | a b c d e f g h i k. | *Tutti sono Quaderni, eccetto Q | che è duerno.* | IN VENETIA APPRESSO | FRANCESCO RAMPAZETTO. | *M. D. LIX.*

Indice

[p. *1r]: [frontespizio]

[p. *1v]: [bianca]

pp. *2r-[*7v]: ALL'ILLUSTRISSIMO | ET ONORATISSIMO SIG. | IL SIG. DON GIROLAMO | PIGNATELLO, SCRIVA-|no di ratione di sua Regia & Ca-|tolica Maestà nel Regno | di Napoli, | *GIROLAMO RVSCCELLI.* | ... | Di Venetia. Il dì VIII. | d'Aprile M. D. LIX.

[p. *8r]: Nos Frater Felix Perettus de Monte alto, Regens, | & Inquisitor, vidimus, legimus, & correximus | ... | Venetiis, ex

10. Procaccioli (2010: XXV).

magna domo fratrum mi-|norum. Die xviii. Ianuarii. M D LIX. | Idem frater Felix qui supra, Regens, | & Inquisitor, manu propria.

- [p. *8v]: [bianca]
- pp. 1-75: DELLE RIME | DEL SIG. ANTONIO | MINTVRNO, | *LIBRO PRIMO.*
- pp. 76-157: DELLE RIME | DEL SIG. ANTONIO | MINTVRNO, | *LIBRO SECONDO.*
- pp. 158-247: DELLE RIME | DEL SIG. ANTONIO | MINTVRNO, | *LIBRO TERZO.* | *CANZONI AD IMITATIONE* | DE GLI ANTICHI LIRICI. | NELLA MORTE DEL | MARCHESE DI PESCARA.
- [p. 248]: [bianca]
- [pp. 249-259]: *TAVOLA DI TVTTI I SONETTI,* | E CANZONI CHE SI | *contengono ne l'opera per ordi-|ne d'Alfabeto.*
- [p. 260]: *DONN'ANTONIO DE* | L'ANELLA DA BOLOGNA | AL MINTVRNO.
- [p. 261]: *M. FRANCESCO PANE-*|CALDO DA CATANIA | AL MINTVRNO.
- [p. 262]: *M. GIROLAMO DEL CAMPO* | DA PALERMO AL | MINTVRNO.
- [p. 263]: *DON FABRITIO PIGNATELLO* | AL MINTVRNO.
- [p. 264]: [colophon]
- [p. 1]: L'AMORE | INNAMORATO, | *DEL SIG. ANTONIO* | MINTVRNO. | [fregio] | *CON LICENTIA*
ET PRIVILEGIO. | [marca ZAPPELLA 990] | IN VENETIA. | M. D. LIX.
- [p. 2]: [bianca]
- p. 3-112: [testo]
- [p. 113]: PANEGIRICO | IN *LAVDE D'AMORE.* | COMPOSTO DAL | SIGNOR ANTONIO | MINTVRNO. | [fregio] | *CON LICENTIA, ET PRIVILEGIO.* | [marca ZAPPELLA 990] | IN VENETIA. | M. D. LIX.
- [p. 114]: [bianca]
- [p. 115]: ALLA ILLVSTRIS. SIGNORA | MARCH. DELLA PALVDE. | IL MINTVRNO.
- p. 116: [bianca]
- pp. 117-157: [testo]
- [pp. 158-160]: [bianche].

Esemplari utilizzati: Napoli, Biblioteca dell'Istituto italiano per gli studi storici, NICOLINI XVI 0554.1; Biblioteca universitaria, Rari 112; Roma, Biblioteca Casanatense, CC N.XII 25.

L'esemplare della Biblioteca universitaria di Napoli manca dell'*Amore Innamorato*, quello della Casanatense invece reca solo le rime.

Il primo libro è costituito da 113 componimenti: 100 sonetti, 7 canzoni, 3 madrigali, 1 sestina, 1 capitolo, 1 strambotto; il secondo libro consta di 115 componimenti: 107 sonetti, 3 sestine, 4 canzoni, 1 madrigale; il terzo libro, infine, reca 38 componimenti: 26 ballate, 3 canzoni, 1 epitalamio, 5 sonetti, 3 egloghe. In coda sono aggiunti quattro componimenti di proposta.

2.1. Rispetto alle *Prose*, le *Rime* hanno frontespizio, paginazione e *colophon* propri. Tuttavia comune è invece l'*imprimatur* del 18 gennaio 1559, a firma di Felice di Peretto (1520-1590), futuro papa Sisto V (1585), che dal 17 gennaio 1557 aveva avuto la nomina a inquisitore di Venezia. Rigorosi furono i provvedimenti che emanò soprattutto dopo che ricevette da Michele Ghislieri, commissario generale dell'Inquisizione e futuro Pio V, una copia manoscritta dell'*Indice dei libri proibiti* (1559) che, come è noto, trovò un'iniziale opposizione dei librai veneziani. Primo atto di questo nuovo corso fu il rogo di circa 10.000 libri il sabato santo di quell'anno, che originò un vero e proprio braccio di ferro fino a quando il Consiglio dei Dieci autorizzò la pubblicazione dell'*Indice* l'8 luglio 1559, stampato da Girolamo Giglio il 21 seguente. Le disposizioni in esso contenute, applicate da Peretti con rigore, gli accrebbero l'ostilità della Repubblica, per cui, quando il 18 agosto Paolo IV morì, l'inquisitore ritenne opportuno lasciare Venezia.

Ma un altro aspetto occorre introdurre nel nostro discorso. Del 10 ottobre 1558 è la lettera di dedica che Erasmo Gemini appose all'edizione postuma delle *Rime et prose di M. Giovanni Della Casa*, edite in quello stesso mese a Venezia da Nicolò Bevilacqua. Si rendono necessarie a questo punto alcune considerazioni, a cominciare dal titolo che accomuna le edizioni dell'acasiana e minturniana, che in assoluto sono le prime a Venezia con tale intestazione, sebbene già apparsa nella raccolta del Brevio, che però vide la luce a Roma nel 1545, e della Matrainsi stampata invece a Lucca nel 1555. Entrambi vescovi alla data di pubblicazione delle rispettive raccolte, che hanno in comune anche la tripartizione, non bisogna dimenticare che, a fronte dell'*Orazione a Carlo V* di Della Casa, Minturno compone due canzoni celebrative dell'imperatore per l'impresa di Tunisi (1535). Tuttavia, benché Peretti fosse già a Venezia, le *Rime* del Nunzio sono corredate di privilegio ma non dell'*imprimatur*. Non credo che il carattere postumo della pubblicazione possa aver giocato alcun ruolo in merito. Considerato che il *nihil obstat* è datato 18 gennaio 1559, è verosimile supporre che Peretti abbia disposto la "correzione" delle opere di Minturno forse proprio a cavallo della pubblicazione di Della Casa. Allo stato dei fatti, rimane inspiegabile questa diversità di trattamento, senza contare che occorrerebbe soprattutto conoscere l'eventuale livello di correzioni apportate. Un altro aspetto incuriosisce. Al di là di ciò che potrebbe costituire un

formulario topico, bisogna rilevare che c'è più di un punto in comune sul piano lessicale tra la dedicatoria del Ruscelli e l'avviso ai lettori del Gemini, da cui si cita: «questo nostro celebratissimo Autore [...], mentre e' visse, fu diligente et accurato scrittore, si può dire, in ciascuna delle tre lingue più belle, et spetialmente nella Latina et in questa nostra Toscana, [...] dalla quale a me è paruto in pubblicando far capo, per seguire in ciò l'ordine della medesima natura; [...] non avendo io da molti suoi latini componimenti, che alle mie mani son pervenuti, potuto ritrarre altro [...] dico che le rime, le quali nella primiera parte sono, furono per diverse cagioni et in diversi tempi dallui dettate, quali nella sua prima età per qualche suo giovenile appetito sodisfare [...]»¹¹. Senza troppe illazioni, è plausibile supporre che se la pubblicazione ebbe fuor di dubbio il *placet* del Minturno, sulla tripartizione possa aver agito il modello dell'illustre e ravvicinato precedente, anzi le contiguità tra la dedica e l'avviso, potrebbero rivelarsi indizi di una strategia editoriale da porre a carico del Ruscelli, se non vincolasse quanto egli stesso scrive delle opere volgari fatte raccogliere dal Minturno per farne dono al Pignatelli e se non risultasse quanto mai persuasivo il rinvio ai *Carmina* di Orazio suggerito da Carrai¹².

2.3. Anteriormente alla *princeps*, Minturno si rinviene in alcune raccolte antologiche, segnatamente e soprattutto le giolitine. Nelle descrizioni che seguono, l'*incipit* dei componimenti alla prima occorrenza è seguito da un numero che indica la posizione progressiva in **R**.

Bo = LIBRO QUARTO | DELLE RIME | DI DIVERSI ECCEL | LENTISS.
AVTORI | NELLA LINGVA | VOLGARE. | NOVAMENTE RACCOLTE.
| [marca Zappella 493] | In Bologna presso Anselmo Giac-
carello. M D LI.

Contiene, attribuito ad incerto autore:

p. 306: *Quella sì pura, et candida Colomba* (145).

Esemplare utilizzato: Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III", B. Branc. 104A 13.

11. Della Casa (1558: [ajjjr-v]).

12. Cf. Carrai (1989: 225). Né si dimentichi che la produzione giocosa di Mons. Della Casa finirà proprio nell'*Indice* cosiddetto «romano» del 1559, per esserne espunta in quello «tridentino» del 1564 (cf. Romei, 2012: 285-286).

V¹ = RIME | DI DIVERSI | ILLVSTRI SIGNORI | NAPOLETANI, | E D'ALTRI NOBILISS. | INTELLETTI: | NVOVAMENTE RACCOLTE, | ET NON PIV STAMPATE. | TERZO LIBRO. | ALLO ILL. S. FERRANTE CARRAFA. | [fregio] | CON PRIVILEGIO. | [marca Zappella 535] | IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL | GIOLITO DE FERRARI | ET FRATELLI. | MDLII.

Contiene:

- p. 167: *Quanti dal Tago Hispano a l'Indo Hidaspe* (8)
 p. 168: *Anima bella, che 'l bel petto reggi* (7)
Quel, che l'eterno et infinito bene (3)
 p. 169: *Quel sol, che dal piu chiaro e lieto seno* (4)
L'almo splendor, che non deriva altronde (5)
 p. 170: *Non son del sol, perché dal Sol si nome* (11)
O gelosia d'ogni mio mal presaga (80)
 p. 171: *Lasso ch'i moro, et lagrimando spesso* (113)
Duo possenti nemici, o crudel guerra (68)
 p. 172: *Stella del mar, lucente unica stella* (150)
Almo mio mar, dal cui beato seno (152)
 p. 173: *Felice pianta, in cui s'annida Amore* (153)
Alma Real ne' piu bei nodi avvolta (141)

Esemplare utilizzato: Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, 93 D 162.

V² = RIME | DI DIVERSI | ILLVSTRI SIGNORI | NAPOLETANI, | E D'ALTRI NOBILISS. | INGEGNI. | NVOVAMENTE RACCOLTE, | Et con nuoua additione ristampate. | LIBRO QUINTO. | ALLO ILL. S. FERRANTE CARRAFA. | [fregio] | CON PRIVILEGIO. | [marca Zappella 535] | IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL | GIOLITO DE FERRARI | ET FRATELLI | MDLII.

Contiene:

- p. 167: *Quanti dal Tago Hispano a l'Indo Hidaspe*
 p. 168: *Anima bella, che 'l bel petto reggi*
Quel, che l'eterno et infinito bene

- p. 169: *Quel sol, che dal piu chiaro e lieto seno
L'almo splendor, che non deriva altronde*
- p. 170: *Non son del sol, perché dal Sol si nome
O gelosia d'ogni mio mal presaga*
- p. 171: *Lasso ch'i moro; et lagrimando spesso
Duo possenti nemici, o crudel guerra*
- p. 172: *Stella del mar, lucente unica stella
Almo mio mar, dal cui beato seno*
- p. 173: *Felice pianta, in cui s'annida Amore
Alma Real ne' piu bei nodi avvolta*

Esemplare utilizzato: Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, 93 D 168.

V³ = RIME DI DIVERSI | ECCELLENTI AVTORI | RACCOLTE DA I LI-
|BRI DA | NOI ALTRE | VOLTE | IMPRESSI: [in frontalino] | TRA
LE QVALI SE NE LEGGONO | MOLTE NON PIV VEDUTE. | [fregio]
| CON PRIVILEGIO. | [marca] | IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL
| GIOLITO DE FERRARI | ET FRATELLI. | M D LIII.

Contiene:

- p. 539: *Felice pianta; in cui s'annida Amore
Alma Real ne' più bei nodi auuolta*

Esemplare utilizzato: Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III",
113 A 47.

V⁴ = LIBRO QUINTO [in frontalino] | DELLE RIME DI | DIVERSI
ILLVSTRI | SIGNORI NAPOLETANI, | E D'ALTRI NOBILISSIMI
INGEGNI. | *NVOVAMENTE RACCOLTE*, | *E con noua additione ri-*
stampate. | ALLO ILLVS. S. FERRANTE CARRAFA. | [fregio] | *CON*
PRIVILEGIO. | [marca Zappella 535] | IN VINEGIA APPRESSO
GABRIEL | GIOLITO DE FERRARI, ET | FRATELLI. | M D L V.

Contiene:

- p. 183: *Quanti dal Tago Hispano a l'Indo Hidaspe*
 p. 184: *Anima bella, che 'l bel petto reggi*
Quel, che l'eterno et infinito bene
 p. 185: *Quel sol, che dal piu chiaro e lieto seno*
L'almo splendor, che non deriva altronde
 p. 186: *Non son del sol, perche dal Sol si nome*
O gelosia d'ogni mio mal presaga
 p. 187: *Lasso ch'i moro; et lagrimando spesso*
Duo possenti nemici, o crudel guerra
 p. 188: *Stella del mar, lucente unica stella*
Almo mio mar, dal cui beato seno
 p. 189: *Felice pianta; in cui s'annida Amore*
Alma Real ne' piu bei nodi avvolta

Esemplare utilizzato: Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III", B. Branc. 104A 12.

V⁵ = RIME [in frontolino] | DI DIVERSI, ET | ECCELLENTI AVTORI. |
 RACCOLTE DA I LIBRI DA | NOI ALTRE VOLTE | IMPRESSI, | TRA LE
 QVALI, SE NE LEGGONO | MOLTE NON PIV VEDUTE, | *Di nuouo*
ricorrette e ristampate. | [piccolo fregio] | CON PRIVILEGIO. |
 [marca] | IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL | GIOLITO DE' FER-
 RARI, ET | FRATELLI. M D LVI.

Contiene:

- p. 565 *Felice pianta; in cui s'annida Amore*
Alma Real ne' piu bei nodi avvolta

Esemplare utilizzato: Roma, Biblioteca universitaria Alessandrina, N g.45 f2.

Tavola sinottica

	Bo	V ¹	V ²	V ⁴	V ³	V ⁵	R
<i>Quella sì pura, et candida Colomba</i>	1	—	—	—	—	—	145
<i>Quanti dal Tago Hispano a l'Indo Hidaspe</i>	—	1	—	—	—	—	8
<i>Anima bella, che 'l bel petto reggi</i>	—	2	—	—	—	—	7
<i>Quel, che l'eterno et infinito bene</i>	—	3	—	—	—	—	3
<i>Quel sol, che dal piu chiaro e lieto seno</i>	—	4	—	—	—	—	4
<i>L'almo splendor, che non deriva altronde</i>	—	5	—	—	—	—	5
<i>Non son del sol, perché dal Sol si nome</i>	—	6	—	—	—	—	11
<i>O gelosia d'ogni mio mal presaga</i>	—	7	—	—	—	—	80
<i>Lasso ch'i moro, et lagrimando spesso</i>	—	8	—	—	—	—	113
<i>Duo possenti nemici, o crudel guerra</i>	—	9	—	—	—	—	68
<i>Stella del mar, lucente unica stella</i>	—	10	—	—	—	—	150
<i>Almo mio mar, dal cui beato seno</i>	—	11	—	—	—	—	181
<i>Felice pianta in cui s'annida Amore</i>	—	12	—	—	1	—	153
<i>Alma Real ne' piu bei nodi avvolta</i>	—	13	—	—	2	—	141

2.4. A parte la non identificata presenza nella stampa bolognese, l'esordio di Minturno, come del resto per molti altri *Signori Napoletani*, risale all'antologia giolittina del 1552¹³, contro cui proprio Ruscelli userà toni decisamente caustici nella dedica a G. B. Brembato del *Decameron* (Venezia, V. Valgrisi), datata 3 aprile 1552, tacciando di scorrettezza linguistica i componimenti che, a suo dire, erano stati peraltro raccolti alla meno peggio e fatti arrivare in laguna per le mani di Marcantonio Passero. Tuttavia occorre convenire con Toscano nella considerazione che molto probabilmente «sulla veste linguistica dei testi curati da Dolce Ruscelli in buona misura esagera, perché non sono né più né meno scorretti dei testi stampati in quegli anni, sempre che non si debba leggere al fondo della stroncatura il risentimento di chi si vedeva battuto dalla concorrenza con l'immissione sul mercato di testi in parte già da lui raccolti nel corso del soggiorno napoletano [...]»¹⁴. A supporto di quest'ultima ipotesi soccorre ancora la dedica delle *Rime*,

13. Trattasi della prima emissione del *libro quinto*, indicata come *libro terzo* e curata dal Dolce con dedica a Ferrante Carafa dell'8 dicembre 1551; nella seconda emissione la dedica al Carafa è del 14 maggio 1552 (cf. Toscano, 2000: 183-200).

14. Cf. Toscano (2012: 142, e 140 per la dedica del *Decameron*).

laddove Ruscelli si vanta che «da già molt'anni *si è* fatto conoscer dal mondo per diligentissimo conoscitore et osservator della nobiltà vera et del vero valor de' Signori Napolitani» (p. [*57]). Resta comunque problematico individuare il grado di normalizzazione cui furono sottoposti i testi accolti in antologia, tanto più per l'assenza di manoscritti di tipografia, finora a me sconosciuti. Detto in altri termini, allo stato attuale non è possibile verificare un intervento necessitato dalla scorrettezza dell'antigrafo ovvero dal giudizio dell'editore-revisore.

Ma a darci una sia pur parzialissima misura degli interventi ruscelliani è lo stesso Minturno nella nota *A' Lettori* posta in calce all'*Arte poetica*¹⁵, laddove stigmatizza il maldestro tentativo del «dottissimo Correttore» delle sue *Rime* con cui aveva violato la «Regola che vieta la ripetizione delle rime senza necessità», esposta nel terzo libro del trattato. Il punto discusso è il congedo dell'unico epitalamio (*Del mar candida e bella*, 232) della raccolta minturniana:

Prega vezzosa e lieta
 canzon, ché 'l mezo e 'l fine
 conformi al bel principio il Ciel destine, (vv. 197-199)

il cui *explicit* ricorre anche al v. 156 del medesimo componimento: «a te gratie destine», mentre in origine era di tutt'altra maniera:

Ma tu Canzon mia nata
 novellamente, or prega,
 che 'l mezzo e 'l fin sì bel principio sega.

Secondo Minturno, il correttore «forse offeso dalla voce *Sega* in vece di *Segua*, gli ammendò di quel modo, stimando così esser più vago e più leggiadro il fine della Canzone, che prima non era», e a difesa della bontà della prima lezione il poeta allega l'autorità di Petrarca che aveva «usata quella voce, come veder potete nel Sonetto, *Io ho pregato Amore, e nel riprego* [i. e. *Rvf* 240, 8]»¹⁶. E di fronte a tanto sfregio, Minturno suggerisce, sempre nella nota *A' Lettori*, anche il giusto modo che avrebbe dovuto tenere la correzione:

15. Cf. Minturno (1564: [454]).

16. Significativo risulta che nei suoi *Fiori* del 1558 lo stesso Ruscelli “critichi” l'audacia petrarchesca allorché «per la stessa necessità della rima tolse la .v. del verbo seguio, e disse *ond'ei mi mena Talhor' in parte, ov'io per forza il SEGO*. Percioché oltre all'esservi con tal'alteration di lettera venuto a farlo concorrere col verbo Segare, che è proprissimo della nostra lingua, che vien poi avere usata voce tanto sconciamente allontanata dal conosciuto suono e significato suo, che appena coi tanti commentari è chi lo possa riconoscere, o ricevere per quello stesso che il Petrarca ha voluto che sia» (cito da Zaja, 2001: 136). Ciò trova conferma nella considerazione che in Ruscelli «anche il rispetto del modello petrarchesco era legato alla necessità di leggerlo nella dimensione “media”, lontana cioè da punte estreme e stilisticamente troppo connotate» (Tomasi, 2012: 590, n. 29).

Canzon novella, or prega
 che 'l mezzo e 'l fin per l'orme
 del bel principio segua a lui conforme,

avvertendo che avrebbe disconosciuta la paternità di ogni altra violazione delle regole esposte nella sua *Arte poetica* rinvenuta nelle *Rime*.

Tutto ciò dimostra, se ce ne fosse ancora bisogno, non solo la propensione degli editori a intervenire¹⁷, ma oltremodo l'estrema meticolosità del Minturno che denota perizia e ampia capacità di tenere sotto controllo il lavoro poetico, in piena coerenza con quanto fissava nel trattato.

3. L'analisi dei sonetti anteriori alla *princeps* e confluiti in antologie, per quanto provvisorio e limitato, può comunque costituire un *exemplum* dell'operatività del Minturno, tanto più considerando che il loro curatore non risulta sia stato fatto oggetto di rimbrotti di sorta da parte dell'autore.

Da un punto di vista tematico, eccettuati tre sonetti incentrati su argomenti topici della lirica amorosa (80, 113 e 68) nonché l'unico tramandato dalla stampa bolognese (145), i restanti componimenti ben si collegano al programma poetico affidato alla sirma del sonetto proemiale della raccolta di *Rime* (1):

Io canto la divina alma beltate,
 ignuda prima et or d'umana forma
 vestita, qual non vide unqu'altra etate,
 che col bel sol de le sue luci amate
 l'anime de' mortali adorna e 'nforma,
 per farle poi nel ciel sempre beate. (vv. 9-14)

I componimenti che seguono rispecchiano il testo di **R** e, salvo diversa indicazione, sul margine si registrano tutte le lezioni alternative, discutendo quelle di maggior rilievo. Laddove risulti piena concordanza di tutti i testimoni, questi stessi non vengono indicati dopo la relativa lezione.

145

Quella sì pura e candida colomba,
 ch'al roco suon di Sorga umil già nacque,
 alta poi si levò per quella tromba
che con voce immortal di lei non tacque; con cui fama
 chiusa gran tempo in vil sepolcro giacque, 5

17. Nel caso specifico val la pena ancora ritornare alla dedicatoria delle *Rime*, laddove Ruscelli precisa di averle «con molta mia contentezza lette e considerate et avutone il parere di molti dotti et giudiciosissimi amici et signori miei» (p. [*4r]).

<i>finché altamente</i> di marmorea tomba	sin ch'altamente
al Re più glorioso ornarla piacque,	
<i>perché più chiara al mondo oggi</i> rimbomba.	onde sua gloria sin al ciel
O fortunata, cui <i>duo</i> tai Franceschi,	due
<i>duo rari fior, l'un di virtuti</i> e d'armi,	10 due chiari fiori, l'un di vertute
l'altro <i>d'ogni</i> eloquentia e di dottrina,	pien di
quel <i>con lo stil</i> , questi coi ricchi marmi,	col stil
<i>han</i> fatto onore, onde la tua divina	t'han
beltà convien <i>ch'ognor più si</i> rinfreschi.	ch'ogni hor più se

L'articolazione delle rime (ABAB BABA CDE DEC), unica in Minturno e identica nel sonetto 56 del Della Casa, è invece decisamente minoritaria nel *Canzoniere* petrarchesco: appena due casi per la fronte (260 e 279) e solo uno per la sirma (95).

Nella lettera di dedica posta in apertura all'edizione del suo Petrarca del 1550, il tipografo lionese Jean de Tournes racconta come diciotto anni prima il suo corrispondente, Maurice Scève, antiquario anch'esso lionese, insieme con il fiorentino Girolamo Mannelli avessero rinvenuto presso il convento di Saint-François ad Avignone la presunta tomba di Laura. Nel sacello fu ritrovata anche una scatola di piombo che custodiva una pergamena recante il sonetto *Qui riposan quei caste et felici ossa*, un medaglione con figura femminile e l'acronimo M. L. M. J., che lo Scève lesse *Madonna Laura morta iace*, e la singolare immagine di un albero diviso a metà da una linea simile a una S. Tale fu lo scalpore della notizia che il re Francesco I, in viaggio verso Marsiglia, rese omaggio al sepolcro, ordinando che venisse degnamente decorato e componendo anche l'epitaffio *En petit lieu compris vous pouvez voir*.

Il sonetto può essere datato con certezza ai primi mesi del 1534, considerato che fu inviato dal Minturno a Maria Cardona, marchesa della Padula, con una missiva spedita da Messina il 26 marzo di quell'anno, in cui si legge: «L'altro [i.e. sonetto] è de la sepoltura dal Re Francesco di Francia fatta a M. Laura, la quale in fin a qui vilmente sepolta e trovata poi da quel Re, ora per cortesia di lui giace altamente in un sepolcro di nobil marmo. Mandole ancora i versi di quel medesimo Re [...]»¹⁸.

L'autorevolezza del modello petrarchesco di *Rvf* 187 ha imposto non solo il tema della fama oltre la morte grazie alla poesia, ma anche la ripresa delle parole rima *colomba, tromba, tomba, rimbomba* (le ultime tre già in Dante, *Inf.* VI, 95-99), che ritornano anche nel sonetto 8: oltre agli esiti quattrocenteschi di Poliziano, L. Pulci, Tebaldeo, Giusto de' Conti, si vedano Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 5, 29 e 55, e *Arcadia* XI^c, 92-96, B. Tasso, *Rime* 1, 62, Tansillo, *Rime* 347 e Ariosto, *Furioso* III, 11, e XXVII, 19. Affinità tematica, oltre che metrica, si segnala inoltre

18. Minturno (1549: 170v).

col sonetto 116 delle *Rime* di Giovanni Guidiccioni, corrispondente del Minturno, con reciproco scambio di rime¹⁹.

Al v. 4 risulta più fluido e convincente il dettato della redazione finale, rispetto a quella alternativa di **Bo**, poiché meglio si accorda con l'immagine del poeta-tromba già vulgata dal citato testo petrarchesco. Mentre al v. 8 è probabile che l'iniziale stesura sia stata rimodulata soprattutto per un necessario passaggio da *ciel* a *mondo*, eliminando così forse un'immagine eccessiva. E chissà se questa modifica sia da attribuire unicamente all'autore oppure a una segnalazione del noto censore. La riscrittura del v. 8 può aver determinato il necessario mutamento dell'aggettivo nella redazione finale (*chiari/rari*) del v. 10. Quanto alle due stesure del v. 11, occorre dire che la riduzione della preposizione semplice, grazie al passaggio da *pien* a *ogni*, conferisce maggior fluidità al verso. E se l'omissione della particella pronominale atona al v. 13, presente in **Bo**, potrebbe sembrare un mero refuso, non è da scartare l'ipotesi di un intervento dell'autore volto a depotenziare un discorso troppo diretto, visto anche l'aggettivo possessivo che segue. Per cui il periodo iniziale va inteso nel senso che 'l'uno con i versi, l'altro con la tomba, hanno reso onore... (fatto una cosa degna d'onore)'.

8

Quanti dal Tago ispano a l'indo Idaspe	
<i>ebber</i> qua giù di fama altera tromba,	c'hebbber
quanti da le vermiglie a l'onde caspe,	
tutti stan chiusi sotto oscura tomba:	
si brev'è 'l filo che tu, Parca, inaspe	5
e vola il tempo assai più che colomba,	
il qual ne punge a guisa di <i>sord'aspe</i> ,	sordo aspe
tal <i>che 'l nostro</i> valor poco rimbomba.	che nostro
E tu, che di beltà ne vai tant'alta,	
non vedi come 'l tempo si trastulla,	10
mentre la bella gioventù <i>t'essalta</i> .	t'essalta?
In quella età, ch'ogni bellezza annulla,	
vedrai chiaro l'error che 'l <i>cor</i> ti smalta	cuor
e pentirti vorrai. Ma che? <i>Fia nulla</i> .	val nulla

La sequenza rimica (ABAB ABAB CDC DCD) è comune a soli tre sonetti pretrarcheschi (*Rvf* 281, 307 e 310) e costituisce l'unica attestazione in Minturno. La fronte è parzialmente esemplata su quella di *Rvf* 210 e ritornano le parole rima di *Rvf* 187, già evidenziate nel componimento 145.

19. Cf. Minturno (1549: 15v-22v).

Il sonetto svolge il tema virgiliano secondo *Georgica*, III, 284 («Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus»), ma non è immune, e *pour cause*, dal motivo biblico della *vanitas vanitatum et omnia vanitas* del libro di Qoelet. Inevitabile anche il rinvio al petrarchesco *Triumphus Temporis* col motivo del Tempo che sve-la la vanità della Fama, nonché alla chiusa del sonetto proemiale dei *Rvf*. *L'altera tromba* del v. 2 indica la poesia epica secondo il dettato di *Rvf* 187, 3-4, analoga a 145, 3, sebbene qui per *variatio* semantica è da intendersi nel senso di una poesia alta; identica collocazione di chiusura in Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 5, 13, e in T. Tasso, *Rime* 963, 11, ma non in Tansillo, *Rime* 305, 10. L'omissione in **R** del pronome relativo al v. 2, che nelle stampe giolittine apre il verso, conferisce una maggiore continuità logico-sintattica. Il verbo *inaspè* ('avvolgi sull'aspo') è di ampia attestazione a partire da *Rvf* 210, 6 ma si veda anche T. Tasso, *Rime* 1520, 76, Varchi, *Rime* 253, 1 e Alamanni, *Rime*, Satira 6, 177. Al pari dell'aspide (v. 7), il tempo è sordo all'*altera tromba* della *fama* (v. 2). Nell'interpretazione dei bestiari medievali, l'aspide per non cadere nella malia degli incantatori si chiude un orecchio con la coda e poggia l'altro al suolo per non sentire; ma qui la fonte è biblica, tratta da *Ps.* 58, 5b-6 («sicut aspidis surdae et obturantis aures suas, / quae non exaudiet vocem incantantium / et venefici incantantis sapienter»). Scontato il rinvio a *Rvf* 210, 7 ma si vedano anche Tarsia, *Rime* 1, 10, B. Tasso, *Rime* 2, 53 2, e 3, 33 14, e T. Tasso, *Rime* 671, 2. La soppressione dell'interrogativa, espressa dalla prima terzina nelle antologie, determina il passaggio da una connotazione dubitativa a una maggiormente assertivo-realistica per cui all'*error* (v. 13) non ci può essere rimedio.

Al v. 10, inoltre, *si trastulla* è verbo pregnante perché denota in senso ludico lo scorrere del tempo, senza dimenticare che nella tradizione poetica italiana è spesso riferito anche alle gioie degli amanti, intese come una sorta di 'andare oltre' per distrarre la mente, stando al prefisso etimologico *trans-*; mentre la locuzione *l'cor ti smalta* del v. 13 va intesa in senso petrarchesco: 'ti indurisce il cuore, rendendolo insensibile a ogni passione o emozione'; più che pietrificato, il cuore diventa freddo come un pezzo di ghiaccio (cf. *Rvf* 23, 24-25), e con questo senso anche in Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 12, 9-11 e Rota, *Rime* 68, 7-8. Al v. 14, e ancor più nella chiusa del sonetto 7, si instaura uno stretto legame con la seconda terzina del sonetto proemiale di *Rvf*: sul piano lessicale per il *pentersi*, che a sua volta aggancia anche il piano tematico, poiché al *vaneggiar* giovanile subentra il *cognoscer chiaramente* della maturità.

7

Anima bella, che 'l bel petto reggi,
di mie paci tranquillo e dolce porto,
e giri quei begli occhi ond'ho già scorto
quanto natura può negli alti seggi,
se ridi del mio mal, che vedi e leggi

5

che ne mostran la via d'andare al fine	10	
ov'è chi sol può <i>far</i> altrui beato.		fare
Alte bellezze, <i>angeliche, divine,</i>		angeliche & divine V ⁴
voi siete le mie fide e care duci		
che mi scorgete al più felice stato.		

Lo schema metrico (ABAB ABAB CDE DCE) ha una sola attestazione in *Rvf*(79), dopo di che occorre attendere l'altrettanta singola presenza in T. Tasso.

Tematica neoplatonica di chiara derivazione ficiniana, come puntualizza Gentile: «Dio è bontà, bellezza, giustizia, principio, mezzo e fine; egli crea tutte le cose, le rapisce a sé e dà loro la perfezione; [...] lo splendore di Dio [...] è come un raggio di luce; chi lo vede è rapito a considerare la luce superna del sole. [...] La vera bellezza è il raggio divino che si imprime con decrescente chiarezza negli angeli, nelle anime e nei corpi. Il raggio divino è paragonabile al raggio del sole che si diffonde nel creato pur restando incorporale»²⁰. Senza dimenticare le ovvie mediazioni cinquecentesche: da Leone Ebreo, agli *Asolani* del Bembo fino alla chiusa del *Cortegiano* dove Castiglione introduce Bembo a disquisire su amore e bellezza. In ciò il Minturno si mostra decisamente lontano dalle posizioni peripatetiche espresse da Agostino Nifo, suo maestro, che pure partecipa all'ampia trattatistica, sorta in merito, col *De pulchro et amore* (1531). Non è superfluo, inoltre, ricordare ancora che Minturno e Ruscelli figureranno quali interlocutori, e non solo, nel dialogo tassiano *Il Minturno ovvero de la Bellezza*, in cui i due discutono sulla definizione della bellezza, pervenendo alla conclusione che essa è 'un non so che di eterno e divino', non definibile né circoscrivibile con precisione. Al v. 5 si è preferito correggere la lezione di **R** che creava un'evidente ridondanza, preferendo l'articolo al pronome enclitico.

4

Quel Sol, che dal più chiaro e lieto seno		
del ciel empireo per se stesso splende		
<i>e i dolci lumi de la vita</i> spende		non pur di vita i dolci lumi
e de' bei raggi tutto il mondo ha pieno,		
<i>con sì novo</i> splendor del bel sereno	5	ma con nuovo
mostra il ben cui veder qui si contende,		
<i>che col caldo disio</i> l'alme raccende		e con caldo, desio V ⁴
di quel piacer che non fia mai già meno.		
Et or per ineffabil cortesia		
n'ha dato <i>novo sol d'alma</i> bellezza	10	nuovo Sol d'alta
e <i>novo</i> fior di vera leggiadria.		nuovo

20. Gentile (1992: 748 e 750).

Questo è quel sol che dritto al ciel *m'invia* me 'nvia **V¹V²**
 e pien d'una leggiadra alta vaghezza
 mi scorge al somm'onor per destra via.

L'alternanza delle rime (ABBA ABBA CDC CDC) risulta minoritaria sia in *Rvf* che in Minturno.

Più che stilnovistica, a monte qui ricorre la concezione dantesca dell'amore come *salus* e *beatitudo*, senza ovviamente dimenticare tutta la trattatistica Quattro-cinquecentesca. L'amore è desiderio di bellezza, che a sua volta è la manifestazione esteriore, visibile di Dio nella natura. Nella tensione verso la bellezza, quindi verso la ri-unione all'armonia divina, consiste la natura dell'amore. Il vero amante è colui che desidera lo splendore di Dio che rifulge nei corpi, per cui quando si ama qualcuno, lo si ama in quanto partecipe di quello splendore che Dio ha infuso in tutte le anime. Nella sirma del componimento viene introdotto poi il *novo sol*, partecipe della luce divina: Maria Cardona (1509-1563), marchesa della Padula e contessa di Avellino, donna celebrata dai letterati del tempo per la sua bellezza, le sue virtù e i suoi versi²¹, a cui Minturno dedica anche il *Panegirico in laude d'Amore*, accodato alle *Rime*. Occorre a questo punto sottolineare come la vicenda poetica di Minturno incroci quella dello spagnolo Garcilaso de la Vega, a Napoli dal 1532 al 1536, che lo annovera, insieme a Tansillo e Bernardo Tasso, nella triade che sola può celebrare le lodi della Cardona: «Ilustre honor del nombre de Cardona, / décima moradora del Parnaso, / a Tansillo, a Minturno, al culto Taso / sujeto noble de immortal corona» (sonetto 24, 1-4)²². La citazione si configura anche come un verosimile aggancio cronologico che permette di collocare la redazione del sonetto di Minturno alla prima metà degli anni Trenta, al pari grosso modo dei sonetti del Tansillo in onore della Marchesa²³. Utile, al nostro discorso, torna anche la premessa che Federico Pizzimenti, curatore della pubblicazione delle *Lettere* del Minturno, appone al settimo libro recante, insieme all'ottavo, missive alla Cardona:

Con ciò sia ch'el Minturno, avendo preso a lodare il sommo valore e la beltà singulare di quella Signora, come istromento e mezzo da levar la mente umana alla contemplatione de la sempiterna bellezza, ch'è propria d'Iddio, abbia le dette lettere di platoniche fila sì ben tessute [...]. Le fiamme di tal amore, espresse in queste lettere, vedrete come all'eccellenza di quella Signora si convenia et alla virtù di questo poeta, [...] s'alcun dicesse che le lode de la signora Marchesana dir si poteano senza dimostrazione d'amore, perciò che il Minturno non amava come amano gl'inamorati, si mostrebbe non sapere che cosa è bellezza e come si dee lodare. Il bello

21. Cf. Pastore (1976).

22. Garcilaso (1995: 45). Circa i rapporti tra il poeta spagnolo e il Minturno, ma in generale con l'ambiente napoletano, interessanti risultano gli approdi cui giunge Fosalba (2016, 2017 e 2018).

23. Cf. Tansillo (2011), sonetti 191, 212 e 233.

di sua natura, perciò che è amabilissimo, è proprio oggetto d'amore e tanto le cose sono amabili, quanto de la bellezza partecipano. Là onde s'è detto che per esser la virtù la più bella cosa che fra gl'Iddii e fra gli uomini si ritrovi, se quella avesse figura che veder si potesse, mille ardentissimi amori di sé desterebbe. Lodando, adunque, il Minturno il valore e la beltà de la Signora Marchesana, e la lode dagli effetti nascendo che quello operava, li quali tutti è mistiere che sieno di sommo amore, e certo di quello onesto e riverente amore del quale ho ragionato, [...] in lode di lei niuna cosa più si potea che da quell'amore esser levato a dir cose per le quali sperava farsi immortale et essergli aperta la via la quale al cielo conduce. Con ciò sia che scritto troviamo Dio aver fatte le creature sì belle, acciò che da l'amor de le cose visibili, all'amor de le invisibili sian tirati²⁴.

Tutto il sonetto è costruito con un moto circolare, cui contribuisce la struttura stessa del componimento: dal Sole divino, celebrato nella fronte, da cui tutto si irradia e a cui tutto anela a tornare, alla donna, salutata nella sirma come sole di bellezza, emanazione di quello divino, inviata quasi come novella odigitria *che dritto al ciel invia* (v. 12). *Circuitus spiritualis* lo definisce Ficino, indicando nell'amore quella circolarità spirituale che va da Dio al mondo e dal mondo ritorna a Dio, e nella quale si inserisce l'uomo, vera *copula mundi*, anello che tiene legati gli estremi opposti del creato: la materia e lo spirito, Dio e il mondo.

Il quadro variantistico della fronte introduce mutamenti di forma ma non di sostanza: ai versi 3, 4 e 5 il passaggio da *non purl'elma con* delle giolitine a *el'el con* di **R** non intacca la funzione correlativa, seppur limitata ai primi due versi. La scelta finale dell'aggettivo *alma*, fissato in **R** contro l'*alta* delle stampe, meglio risponde all'idea della derivazione divina del *novo sol*.

5

L'almo splendor che non deriva altronde e tutto infiamma di sua luce adorna, non pur quando ver' noi lieto ritorna, <i>rinova in terra e fiori</i> et erbe e fronde,		<i>rinuova in terra fiori</i>
ma chiaro lume agli occhi nostri infonde	5	
qualor de' suoi bei raggi ne s'aggiorna, rasserena i colori e l'aere adorna perché si vegga quel ch'altrui s'asconde.		
Così costei, ch'è veramente un vivo		
sol di beltate, in me volgendo i rai	10	beltade
cria quanto d' <i>amore</i> io parlo e scrivo,		amor
talor mi sgombra <i>inanzi</i> agli occhi il velo		innazi

24. Minturno (1549: 125v-126v).

e quel *che scorto io non* avrei giamai, ch'ì scorto non
 la via mi mostra di salire al Cielo.

Lo schema metrico (ABBA ABBA CDC EDE), non petrarchesco, è tra i più utilizzati da Minturno e verrà impiegato pure da T. Tasso.

La celebrazione poetica della rinascita primaverile è celebrazione di quell'amore umano che conduce a Dio. Il sonetto è scopertamente debitore di *Rvf*⁹ non solo per la tematica ma anche per le riprese testuali, analogamente a V. Colonna, *Rime amorose* 33 e B. Tasso, *Rime* 1, 36. I sostantivi «alma», «splendor», «sole», «luce», «velo» perdono la loro autonomia semantica e diventano figuranti, formule simboliche o metaforiche per alludere ai due referenti primari: la donna e Dio. L'anastrophe al v. 13 in **R** consente di collocare il pronome personale in 4^a sede, conferendogli in tal modo una posizione di rilievo.

Per la fronte e per la prima terzina si rinvia a *Rvf*⁹ rispettivamente 1-8 e 10-12. Il dimostrativo al v. 9 ceta Maria Cardona, cui Minturno così si rivolge in una lettera spedita da Messina il 4 maggio 1533: «Con ciò sia cosa che colei, dal cui lume dipende di sereno del mondo, essendo offesa, esser non possa che l'universo non se ne mostri oscuro e doglioso»²⁵.

II

Non son del sol (perché dal sol si nome
 questa sola fra noi luce del sole)
 i begli occhi, il bel volto e l'auree chiome
 che son proprie bellezze al mondo sole;
 ma perché avanza co' suoi raggi il sole, 5
 la vincitrice tien del vinto il nome,
 né perché sia tra noi mortali or, come
 vedi, non è de la celeste prole.

Ella venne qua giù per farne fede
 del sommo Ben, de la beltade eterna 10
 e del vero valor ch'altri non crede.

Si la vedrem, salita al bel soggiorno,
 nel carro, *ch'ora il sol per lei* governa, c'hor sua vece il sol
 far de' *be'* lumi suoi più lieto il giorno. bei

Lo schema delle rime (ABAB BAAB CDC EDE), comune ai sonetti 68 e 150, verrà utilizzato anche da T. Tasso. Se la fronte ha due attestazioni in Petrarca (*Rvf* 210 e 295), assente invece è quello della sirma. Si noti l'*aequivocatio* della fronte, giocata sulla coppia *nome/sole*.

25. Minturno (1549: 159v).

Così Minturno scriveva alla Marchesa della Padula il 10 gennaio 1532 da Palermo: «Più volte io ho nelle mie rime e nelle prose il vostro leggiadro viso col nome del Sole significato, non perché già gran tempo abbiano i dicatori amorosi in costume di chiamare sole quel volto il quale essi adorano, ma perché io vedevo chiaramente in voi i celesti sembianti di lui, et ora conosco apertamente che il divino lume della vostra beltà non pur l'agguaglia, ma di gran lunga l'avanza»²⁶.

Il componimento rivela la messa in atto della dialettica *donna/sole* secondo i canoni del petrarchismo cinquecentesco, che ne *La gelosia del sole* di Britonio (1519) era debordata fin nel titolo. È il tema di *Rvf* 119, 1-2 ma per i versi centrali (7-11) c'è un'eco della *mulier amicta sole* di *Apocalypsis* 12, esplicitata poi dalla preghiera finale di *Rvf* 356, 1-3. Ecco perché *sole* non è un mero *senhal* alla maniera trobadorica, ma acquista una gravidanza ancora dantesca. Al v. 13 la lezione di **R** sembra voler rimarcare la dipendenza dell'astro medesimo da questo nuovo sole.

80

O gelosia, d'ogni mio mal presaga,	
<i>nimica</i> di speranze alte e leggiadre,	nemica
orribil giogo d'amorose squadre,	
<i>fera</i> , di morte sì bramosa e vaga;	fiera
o crudo <i>assentio</i> , o velenosa piaga,	5 ascentio
o nata di tempeste oscure et adre,	
o d'invidia sorella, o d'odio madre,	
onde l'afflitto <i>cor</i> mai non s'appaga;	cuor
per qual sentiero e di qual vivo inferno,	
o fiera peste, o dispietato <i>monstro</i> ,	10 mostro
uscisti al mondo e 'l mio piacer turbasti?	
Assai mi fia d'Amor il <i>foco</i> interno,	fuoco
torna tu, rigid'angue, al proprio chiostro,	
<i>ch'a</i> mio fermo disir cangiar non basti.	che 'l

Lo schema metrico (ABBA ABBA CDE CDE) è decisamente consueto.

Quanto al tema della gelosia, risulta essere un tópos di grande fortuna, soprattutto in ambito napoletano cui funse da modello il sonetto 27 del Sannazaro, di analogo argomento. A giudizio del Raimondi²⁷, il componimento del Minturno condivide fin'anche il *ductus* con quello sannazariano, cui guardava senza

26. Minturno (1549: 140r).

27. Cf. Raimondi (1994: 299, n. 21).

dubbio anche Della Casa (sonetto 8). Se, come scrive Toscano²⁸, per i petrarchisti napoletani «accanto all'audacia, la gelosia era tema quant'altri mai elettivamente affine alla cultura cavalleresca», ai fini del quadro delineato, è da credere che il sonetto del chierico Minturno, all'epoca delle giolittine, risponda sicuramente a un mero esercizio poetico, la cui tematica era quanto meno condivisa da una *communitas poetica* in cui troviamo tra gli altri Rota (*Egloghe* 12) e Tansillo (*Rime*, sonetti 25, 90, 92, e 22, 1-4), senza dimenticare Garcilaso de la Vega (sonetto 31), per quanto riguarda ancora l'ambito napoletano più prossimo. Minturno scrive un altro sonetto (81) sul medesimo tema, la cui stesura verosimilmente coincide col gemello: verranno pubblicati insieme a partire dalla giolittina del 1564.

La gelosia viene tradizionalmente imparentata con l'invidia (v. 7), come in Rota, *Egloghe* 12, 43-4. Relegata negli inferi (v. 13), ne fu richiamata per contrastare il potere di Amore (cf. Lorenzo de' Medici, *Selve* 1, 41 7-8, ma per il tema si vedano entrambe le stanze 40-41), mentre l'imperativo, pur rinviando a *Rvf* 242, 5, in realtà ricalca Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 27, 12, ed è comune a Della Casa, *Rime* 8, 7 e 12.

113

Lasso, <i>ch'io muoio</i> , e lagrimando spesso		ch'i moro
cheggio la vita, onde m'avete tolto:		
voi non credete il mal ne l'alma accolto,		
veggendo il segno de la morte espresso,		
ché, <i>bench'io</i> viva in voi, muoro in me stesso	5	ben ch'i
da tutte umane <i>qualità disciolto</i> ,		qualitati sciolto
né mi sostiene in vita altro ch'un volto		
per man d'Amor ne la mia mente impresso.		
Se la mia fede non avete scorto		
al tacer lungo, al parlar breve e tardo,	10	
al tener chiuso, <i>ond'io</i> mi struggo et ardo,		ond'i
pur quante volte mi volgete il guardo,		
al color novo del mio viso smorto		
dir devete: ecco il colpo <i>ond'io</i> l'ho morto.		ond'i

Lo schema delle rime (ABBA ABBA CDD DCC) risulta minoritario in *Rvf* (13, 94, 166 e 326) benché già ricorrente nella tradizione stilnovistica (Dante e Cino da Pistoia), è presente anche da Boccaccio, Chariteo e T. Tasso.

Il sonetto esprime il tema topico dell'amante che, affievoliti gli spiriti vitali, muore languendo. Una consonanza lessicale e tematica si rinviene con *Rvf* 15 e B. Tasso, *Rime* 1, 12.

28. Toscano (2007: 225).

Il v. 3 (*credete il mal*: 'non immaginate il male') reca una costruzione transitiva del verbo presente anche in Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio* 10, 132, 5.

68

Duo possenti nemici, o crudel guerra, Onestate et Amor mi veggio intorno. Amor m'inalza ad un bel volto adorno: – <i>Questi</i> – dicendo – può bearti in terra. –		
Onestà l'alte mie speranze atterra, e vuol ch'io spenda in miglior uso il giorno. Quei col <i>disio</i> mi sprona al bel soggiorno, questa con la ragion m'affrena e serra.	5	Questo desio
L'un mi raccende al <i>cor</i> l'ardente fiamma, l'altro la spegne col suo freddo ghiaccio, sì che posar non me ne lascian dramma.	10	cuor
L'un tutto può, mal si contrasta a l'altro. Così tra duo contrari <i>io mi</i> disfaccio, né di cui fia tanta vittoria scaltro.		i mi

Il componimento svolge il tema del contrasto tra Onestà e Amore, ovvero fra l'ardore che accende il cuore e la ragione che gli pone un freno.

L'esordio muove da quello semanticamente diverso di *Rvf*297, 1-2 che contrappone Bellezza e Onestà, e verrà ripreso da T. Tasso, *Gerusalemme conquistata* 7, 90, 8. Il v. 9 ha come modello *Rvf*113, 12-13 ma il motivo ha avuto poi ampio utilizzo come in Di Costanzo, *Rime* 6, 5, Epicuro, *Poesie italiane* 4, 17 e Ariosto, *Rime* 5, 2. È da notare, inoltre, ancora un influsso di *Rvf*297, 6-7 che determina a inizio dei primi due versi della sirma il ricorso alle forme pronominali. Al v. 10 *l'altro*, riferito a 'onestà', è al maschile come al v. 11 ove il genere è imposto dalla rima. È probabile, comunque, che la contrapposizione *l'un/l'altro*, tutta maschile in quanto a genere, derivi dall'*incipit* del sonetto mediante una concordanza *ad sensum*.

150

Stella del mar, lucente unica stella, anzi sol de le <i>notti</i> mie profonde, già sicuro per queste orribil onde mi scorgea la tua luce pura e bella;		notte horibil V ¹ V ²
or che lontana agli occhi miei s'asconde, vinta da tempestosa atra procella questa mia stanca e fragil navicella parmi veder che d'or in or s'affonde,	5	

perché, perduta la ragione e l'arte,
 tolto m'ha la fortuna e 'l cieco errore 10
 vela, remi, governo, arbore e sarte.

E se fra le tempeste anco non però,
 il fa l'imaginato alto splendore
 che sol mi guida: or che farebbe il vero?

L'attacco è mutuato dall'antico inno mariano *Ave Maris Stella*, e come tale utilizzato sia da Petrarca (cfr. *Rvf* 356, 67) sia da taluna produzione Quattro-cinquesca dedicata alla Vergine, tra cui V. Colonna, *Rime spirituali* 101, 1. Qui, pur salvaguardando il carattere laico del componimento, scritto per la Marchesa della Padula, si esprime «la metafora dell'amata come astro che guida la navicella dell'innamorato»²⁹.

181

Almo mio mar, dal cui beato seno
 spira di lungi il *refrigerio* e l'ôra refrigerio
 soave sì che 'n un punto ristora
 quel che non *poria* darne oro o terreno, potria V⁴
 perché del sol m'è tolto il bel sereno, 5
 del sol che teco alberga *e i liti* infiora, e' liti
gli scogli imperla e le tue arene *dora*, li scogli V¹ V², indora
 senza il cui lume il viver mio vien meno?

In te non ha pur luogo ira né sdegno,
 pace tranquilla e riposato porto, 10
 né vinta è già pietà nel proprio regno.

Deh, porgi *lena* a l'affannato ingegno, mano
 né sostener che sia caduto e morto
 lo stil fuor de l'usato suo sostegno.

Lo schema rimico (ABBA ABBA CDC CDC), benché minoritario in *Rvf*, risulta di tradizione stilnovistica (Dante e Cino da Pistoia) e ricorrente anche in Boccaccio, Chariteo e T. Tasso.

Il sonetto è connesso al precedente sul piano tematico poiché svolge il motivo del mare su cui risplende il sole, metafora della donna.

Al v. 2 *l'ôra* è da intendersi nel senso di "aura", e quindi brezza. A sostegno di ciò, contribuisce non solo l'autorevolezza di *Rvf* 327, 1 ma anche un passaggio di una missiva di Minturno, non datata e priva del luogo di spedizione, inviata

29. Carrai (1989: 221).

alla Marchesa della Padula: «non avendo l'aura e il refrigerio di che si rinfreschi»³⁰; *dora*, invece, del v. 7 è voce petrarchesca, diversamente dalla lezione vulgata dalle giolittine. Ripristinando, invece, la lezione di queste ultime al v. 12, si ottiene il calco perfetto di *Rvf* 354, 1, ripreso anche da Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 18, 9: la quasi impercettibile *variatio* della *princeps* potrebbe essere la spia di un intervento dell'autore volto a smarcarsi dall'archetipo.

153

Felice pianta, in cui s'annida Amore,		
che con le spine a me sì dolci e felle		dolce
arde pungendo, e fuor del petto svelle		
questo mio lasso e miserabil core;		cuore
degna se' ben che del ceruleo fiore	5	
e de le foglie tue leggiadre e belle		
l'anime a lui divote e care ancelle		
abbian corona per eterno onore.		
Senno, valor, bellezza e leggiadria,		
e divine virtù, vere, immortali	10	vertù V ¹ V ² V ⁵
son le radici onde sì ferma sei.		
Gitti, Amor, l'arco e' suoi pungenti strali,		
e queste arme, che fêr la piaga mia,		
prenda, se vincer brama uomini e dei.		

Schema rimico consueto (ABBA ABBA CDE DCE).

Evidente celebrazione del cardo, emblema araldico della Marchesa della Padula, espresso dal verbo al v. 3 *arde*, che introduce il bisticcio cardo/Cardona. Giova ricordare che una delle etimologie di *carduus* lo fa discendere dal greco *ardis* ovvero 'punta dello strale'. Una operazione analoga compie Tansillo in uno dei tre sonetti dedicati alla Marchesa (cf. *Rime* 191, 5-6); *fuor del petto svelle*: 'strappa dal petto', la collocazione rimica del verbo è già in Dante e Petrarca, per l'immagine cfr. Boccaccio, *Ninfe fiorentine* 47, 7-8, Bandello, *Rime* 203, 8 e T. Tasso, *Rinaldo* 9, 55 5-6. Si noti la ripresa di *leggiadre e belle* del v. in posizione rimica con funzione di sostantivo al v. 9.

141

Alma real, ne' più bei nodi avolta	avvolta
di quanti mai ne seppe ordir natura,	
sol per <i>trionfi</i> e per imperii nata,	trionphi V ¹ V ² V ⁴

30. Minturno (1549: 164r).

che, teco avendo ogni <i>virtù</i> raccolta,		vertù V¹ V² V³
a serenar la nostra etade oscura,	5	santi V⁴
de le divine e <i>sante</i> luci ornata,		
qua giù scendesti da la più beata		
spera celeste e, <i>come 'l sol</i> nel cielo,		come Sol V³ V⁵
spargendo l'alto e sempiterno lume,	10	<i>om.</i> e V³ V⁵
tutto ode e vede, così chiaro allume		
d'alma beltade un leggiadretto velo,		qual V⁵ , gielo
il <i>quale</i> tra caldo e <i>gel</i>		co i V⁴
non ti contende, che <i>co'</i> vivi rai		
non giunga tosto ove 'l pensier ti gira.	15	ov'hor , gode V⁴
Pon di là mente, <i>ove or</i> ti <i>godi</i> , e mira		
ove lasciasti in dolorosi guai		
me che, partendo il vero tuo splendore,		soletario V⁵
qui mi rimasi in <i>solitario</i> orrore.		
Ben puoi veder che 'l mio doglioso stato	20	
altro non è che miserabil pianto		cuor
che di <i>cor</i> lasso folta nebbia stille.		più
Da indi in qua non è giamai <i>qui</i> stato		lamentar
altro che un sempre <i>lamentare</i> il canto,	25	
ciascun diletto pene mille e mille,		
senza le vaghe angeliche faville		
oscura notte ogni più chiaro giorno,		
amaro il dolce, fiera doglia il riso		
e mal d'inferno il ben del paradiso,	30	
s'è paradiso in terra alcun soggiorno		
fuor del tuo volto adorno.		
O sorte et onde più piacer si sente		perch'i
che non mi faccia di quel duol più vago,		
<i>perch'io</i> di lagrimar mai non m'appago,		
né so come non sien mie luci spente,	35	rispiri V⁴
né come l'alma stanca omai <i>respiri</i>		sospiri. V¹ V² V³ V⁵ , sospiri: V⁴
dopo tanti e sì gravi alti <i>sospiri</i> ?		
Tu mi lasciasti il ciel vòto di stelle,		
l'aer grave et oscuro, e senza l'acque		
tutti i fonti, la terra ignuda et erma,	40	legiadre V⁴
spente le cose più <i>leggiadre</i> e belle,		
spento il valor che teco crebbe e nacque,		
e spenta ogni <i>virtute</i> , e cieca e 'nferma		vertute V¹ V² V³ V⁴
nostra natura, che <i>piagnendo</i> afferma		piangendo V⁴
che mai non ebbe in qualche ombroso bosco,	45	
né senza luna, più penose e sole		
notti, né di più tristi senza sole,		

né stato fu sì tempestoso e fosco
allor che sordo e losco
motor confuse i torbidi elementi.
Giunone ancor sen lagna, e *par ch'ir abbia* 50 ch'i v'abbia **V¹V²V⁴**
Nettun superbo, ché con tanta rabbia
Eolo spiegasse le tempeste *e i venti* & venti **V¹V²V⁴**, e' venti **V⁵**
nel tuo partir, che non fu men tranquilla
Cariddi mai, né più turbata Scilla.
 Sicilia tutta un lagrimoso nembo 55
tosto *coverse* e covrirà mai sempre,
fin che lo sgombri il sol ch'or le s'asconde. *converse* **V⁵**
Piagne Aretusa e de l'amato grembo
Alfeo *discaccia*, le cui dolci tempre discacciai **V¹V²**
cangia il mar con le salse e rapid'onde, 60
e l'antiche sue strida alte e profonde
rinova con le Ninfe e coi pastori;
piangon le sante et onorate dive,
Etna sospira e per le vene vive
desta fiamme che ne sparge fuori, 65 desta le fiamme
ardendo l'erba *e i fiori*. e fiori **V¹V²V³V⁴**, e' fiori **V⁵**
E non si *vide* più doglioso il mondo vede **V⁵**
quando, già tinta di pietà la fronte
per lo cader del misero Fetonte,
celò Febo il suo lume altrui giocondo. 70
Quante fiate quella voce ascolto:
– Di tutte queste piagge, ov'è 'l bel volto? –
 Quando per man di Morte o di Fortuna
fu sì gravoso e dispietato scempio,
che questa inesorabil dipartita 75
non *percota* la mente cieca e bruna percuota
di *novo* colpo più mortale et empio? nuovo
Tutta da te pendea la fragil vita,
or senza te, ch'altrove ne *se' gita* se ita **V¹V²V³V⁴**
e m'hai lasciato in lagrime e 'n lamento, 80
rotto è quel dolce filo e quel sostegno,
né d'altro già che di trar duol m'ingegno
e *d'aguagliar* col pianto il gran tormento, d'aguagliar
sol di languir contento;
né vo' co' mei sospir *tregua* né pace, 85 tregua
mentre lontan paese il sol m'ingombra,
ché se l'errante luna il ciel con l'ombra
n'oscura, e la celeste eterna face,
l'aria non è sì tenebrosa e trista

qual è il mio <i>cor</i> senza la bella vista.	90	cuor V¹V²V³V⁴
Quel vivo fonte di perpetua luce, <i>ch'informa</i> umana vita e 'l mondo adorna,		che 'nforma V¹V²V³V⁴ , ch'enforma V⁵
non pur lasciando oscuro, onde si parte, tosto fa chiaro ove si mostra e luce; ma quando lieto nel suo giro torna	95	
da la contraria a questa nostra parte, sì come lei riveste a parte a parte, ornando di bei fior tutto il terreno, così nel dipartir poi la dispoglia	100	
e sparge a terra ogni leggiadra foglia, non altramente si vedea sereno questo <i>deserto</i> seno, ché notte contra 'l dì nulla potea, e rider d'ogni tempo primavera, senza temer de la stagion più fiera,	105	diserto
mentre 'l tuo lume qui tra noi splendea. Or che n'è lunge quanto <i>veggo</i> e scerno, tutto mi <i>sembra</i> un tenebroso verno.		veggo V⁵ sgombra V⁵ perche i
E <i>perch'io</i> pianga con più larga vena, Amor con la memoria a <i>l'intelletto</i>	110	lo 'ntelletto cuor V¹V²V³V⁴
mostra i piacer da lui nel <i>cor</i> descritti, dicendo: – Qui cantò l'alma Sirena, qui disse un vago et <i>amoroso</i> detto, qui consolò ridendo i sensi afflitti, qui fe' sereno co' bei lumi invitti,	115	amorse V³
qui ti si volse tutta umana e pia, qui disdegnosa e dolcemente acerba, qui stette, qui passò <i>tra i fiori</i> e l'erba. – Questo dolce pensier quetar devria l'alma, che mai non fia	120	<i>om.</i> e V⁴ tra fiori V¹V²V³V⁴
senza te consolata non che lieta. Ma ripensando in sì penosa guerra quant'aria, quanto mare e quanta terra i bei diletta mi contende e vieta, ahi, nulla è 'l pianto al duol che me n'accora,	125	per ch'i V¹V²V³V⁴ , non mora
e pur vivo, né so <i>perch'io non muora</i> .		
Poi mi rivolgo sospirando: – Ahi lasso! U' d'armonia celeste in terra fede fa quella voce angelica soave?		
U' desta <i>novi</i> fiori a ciascun passo quel sì gentile e <i>dilicato</i> piede?	130	nuovi delicato

Ov'è quel bel che 'l <i>cor</i> pensoso e grave		cuor
se n'ha portato, e l'una e l'altra chiave		
ne tiene e sempre ne terrà già seco?		
U' l'almo riso? U' l'amoroso sguardo,	135	
aura et èsca del <i>foco</i> ond'io tutt'ardo?		fuoco
Ahi, privo di quel ben, ch'era qui meco,		
<i>mi sto</i> misero e cieco,		misto V ⁵
né piume ho da seguir l'alto disio. –		
Ma pur movendo con la mente spesso	140	
per <i>veder te</i> , mi parto da me stesso		vederti
e provo in quel veder sì dolce oblio		
(chi fia che 'l creda?), <i>ch'io</i> non sento affanno.		ch'i
Che faria 'l ver se tanto può <i>l'inganno</i> ?		il, lo 'nganno V ¹ V ² V ⁴ , lo inganno V ³
Canzon, s'Amor mi serva a tanta sorte,	145	
<i>ch'io</i> le parole accorte		ch'i
oda, e riveggia i begli occhi leggiadri,		
contempri la speranza il gran cordoglio.		
Ma <i>s'egli</i> è <i>per</i> destin che, com'io soglio,		se gli V ⁵ , pur
abbia mai sempre i giorni oscuri et adri,	150	
chiuda morte le mie luci meschine,		
ché 'l morir tosto al misero è bel fine.		

Lo schema metrico (ABCABC CDEEDdFGGFHH, congedo: AaBCCBDD), oltre a non essere petrarchesco, non è censito nel repertorio di Gorni³¹.

Come ha rilevato Carrai, è Minturno stesso a dichiarare che in questa canzone «si piange la lontananza della Sig. Marchesana della Padula»³² e, pur condividendo l'affinità tematica con la canzone 155 (*Poi che lontano dal maggior mio bene*), è la sola con chiari riferimenti geografici alla Sicilia. La prima lettera datata in cui Minturno esprime alla Marchesa della Padula il dolore per la sua “dipartita” (v. 75) alla volta di Napoli fu scritta a Palermo il 10 gennaio 1532³³ e accompagnata da un sonetto e da una sestina che ancora Carrai identifica rispettivamente in *Quel pianeta che gli anni mena intorno* (77) e *Qual animal di sì contrarie tempre* (54)³⁴. Per di più lo studioso, sulla scorta di un prelievo dalla sopra citata missiva comune alla chiusura della prima stanza della presente canzone (*in solitario orrore*), ha ritenuto di poter collocarne cronologicamente la composizione ai mesi

31. Cf. Gorni (2008).

32. Carrai (1989: 229).

33. Minturno (1549: 139v-141v).

34. Carrai (1989: 217-218).

precedenti³⁵. Tuttavia l'esplicito riferimento alla canzone è in una lettera, senza luogo e senza data, appartenente al manipolo più cospicuo di missive recapitate alla Cardona, collocabili grosso modo al 1533, e nello specifico all'estate di quell'anno:

Ond'io, ritornando a piangere, ho fatto del mio pianto una canzone, nella quale ho discripto di che dogliosa et oscura vita mi sia cagione la sua lontananza. E se fia che 'l piangere nulla mi rilevi, ripiglierò tosto il silentio. Così tra questi duo contrari mezzi mi rivolgerò in fin che, o per morte o per più benigna fortuna, io venga a cangiar voglia e stato. Mando a V. S. la canzone, quale essa si sia, sì come le parole ancora sono drizzate a lei. S'ella non è quale esser dovrebbe, iscusimene il soverchio dolore il quale, oltre che avanza ogni stile, mi contende le parole e confondemi i vari pensieri della tenebrosa mente. Ché s'Amore mi detta confuso et alla lingua è chiusa la via di dimostrare le passioni del cuore, che poss'io fare? Ben la prego perché com'ella risplende a guisa di sole, così può di lontano veder tutto, che qual è la preghiera della canzone ponga mente al penoso et oscuro mio stato, e quella pietà, che è degna di cuore gentile, muova lei sì che in qualche modo le mie tenebre rassereni³⁶.

Ma la sesta stanza (vv. 91-108) è tematicamente collegata ancora alla lettera del 1532. Per di più il v. 58 rinvia al mito di Aretusa, nome di una Nereide con cui si indicavano diverse fonti, benché la più famosa fosse quella dell'isola di Ortigia a Siracusa. Per sfuggire al dio fluviale Alfeo, Aretusa invocò Diana che la tramutò in fonte. Ma al di là del dato mitologico, il rinvio potrebbe configurarsi come una preziosa spia cronologica, solo considerando che Bernardino Martirano attendeva negli anni a cavallo del 1535 alla stesura del suo poemetto in ottava rima *Il pianto d'Aretusa*³⁷.

Nel passaggio dalle giolitine a **R** al v. 22 si constata come alla connotazione temporale si sia preferita quella geografica, forse a rimarcare il fatto che la partenza della Marchesa aveva mutato tutto lo spazio geografico del poeta. Ma nulla vieta anche l'ipotesi di un mero refuso editoriale di **R**, soprattutto perché la successione di *qualqui* crea un evidente effetto di disarmonia. Per l'esegesi della sesta stanza (vv. 91-108), può tornare di nuovo utile la lettera che Minturno inviò alla Marchesa della Padula il 10 gennaio 1532 da Palermo:

Ma il vostro luminoso volto faceva sempre qui lieto giorno, e di penose et oscure, tranquille e chiare le notti. Quello lasciando tenebroso là onde si parte, fa sereno là ove si volge. Questo di qua partendosi in tartaree tenebre et in solitario onore ci lasciò tutti, e colà, ove egli ora risplende, infiamma delle sue vaghe e sante luci et

35. Carrai (1989: 221), da segnalare il refuso nell'indicazione della data che diventa «10 giugno 1532».

36. Minturno (1549: 164r-v).

37. Cf. Martirano (1993: 11).

allumina il cielo. Quello sì come allontanandosi dal nostro emisferio ne lascia il verno, così appressandocisi primavera ne rimena. Questo di qua dilungandosi ci lasciò quella fiera stagione, che l'aere e l'acque e la terra contrista, e colà, ove giunse, col suo splendore il dolce tempo e l'aure soavi rinnovella, e di fioretti e d'erba i colli et i prati adorna. O felice cotesta terra che de' vostri vivi lumi si fa lucente e bella, et infelice questa, che già d'esser felice ebbe gran tempo il nome et ora senza il suo sole è un deserto, anzi un abisso di tenebre ripieno³⁸.

La tematica è analoga anche in due quartine di Benedetto Varchi (cf. *Rime* 320, 1-8).

Al v. 141 la lezione di **R** recupera l'accento tonico di 4^a mettendo, inoltre, in risalto il pronome di seconda persona singolare, in piena corrispondenza con quello di prima che chiude il verso.

4. A conti fatti non erra Carrai nell'affermare che «la raccoltina minturniana [...] ha tutta l'aria di una silloge d'autore»³⁹, ovvero una cernita tratta da una produzione più ampia e della quale ne dà conto l'autore in una lettera, datata Palermo 26 dicembre 1534, alla Marchesa della Padula: «Or pur al fine scritto il libro, il mando a vostra S. nel quale sono tutti i sonetti, che dati e mandati averle mi rimembri. Così ragunati fanno quasi un giusto libretto. [...] Poco più d'altretanti nel primo e nel secondo mio libro me n'avanza»⁴⁰. Per di più leggendo nella sequenza qui proposta i sonetti 8, 7, 3 e 4, sequenza ripresa dalle giolitine, sembra delinearsi un breve trattato sulla vera *beltade*: dalla vanità di quella meramente umana, alla magnificenza di quella divina che, per provvidente condiscendenza, ne rende partecipe le anime.

La stesura di versi continuò anche negli anni successivi, come ancora testimonia il suo epistolario. Non è possibile fissare con certezza un termine ultimo di composizione in versi anteriore alla *princeps*, tuttavia è verosimile ipotizzare che una più intensa attività vada ascritta alla metà degli anni Trenta. Senza dimenticare che nella dedica a Girolamo Pignatelli, Ruscelli dichiara che «le [opere] volgari, che fin dalla prima sua fanciullezza era venuto secondo l'occasioni scrivendo di tempo in tempo, avea poi da un suo giovane fatte raccorre insieme per donarle così a penna a V. S. illustrissima, se però (tanta è la modestia in quel nobile animo) da me gli fosse scritto che elle qui fossero state riputate non indegne d'un signor tale», suggellando il tal modo il carattere autoriale della raccolta, per quanto non possa parlarsi di canzoniere organico sia dal punto di vista tematico che strutturale.

38. Minturno (1549: 140r).

39. S. Carrai (1989: 220).

40. Minturno (1549: 175v).

Appendice

Incipitario

L'incipitario alfabetico offre l'indicazione delle forme metriche (s = sonetto; c = canzone; m = madrigale; se = sestina; ca = capitolo in terza rima; st = strambotto; b = ballata; ep = epitalamio; e = egloga), la collocazione progressiva di ogni componimento in **R**, espressa numericamente nel presente lavoro, nonché la pagina corrispondente sempre della *princeps*. Seguono, laddove necessario, le sigle dei testimoni.

	metro	nr.	pag.	
A la dolce ombra de la nobil pianta	se	148	111	
A qualunque l'andar già dolse unqu'anco	s	12	7	
Al dolce suon del mormorar de l'onde	se	147	108	
Alma et antica madre	c	231	176	
Alma gentil che manifesto esempio	s	136	89	
Alma gentil quando con sante piume	s	228	157	
Alma gentile se per le rare e nove	ca	101	69	
Alma real ne' più bei nodi avolta	c	141	100	V ¹ V ² V ³ V ⁴ V ⁵
Almo e soave riso	b	247	198	
Almo fior e felice e ben nata erba	b	233	191	
Almo mio mar che sì soave l'ora	s	152	114	
Almo mio mar dal cui beato seno	s	181	134	V ¹ V ² V ⁴
Almo ricco felice e novo maggio	s	149	112	
Almo sacro felice e caro legno	s	79	56 [ma 58]	
Alto vago soave empio pensiero	s	121	82	
Alto vittorioso e chiaro segno	s	76	57	
Amor che m'hai da me stesso diviso	s	92	65	
Amor che mi consigli	b	251	200	
Amor che tutto cerchi e tutto scaldi	b	242	196	
Amor Fortuna e l'indurato Sdegno	s	173	130	

Amor qua giù la sua diletta stella	s	91	64	
Amor se pur non sai	b	252	201	
Anima bella che 'l bel petto reggi	s	7	4	V¹ V² V⁴
Apollo se l'amate chiome bionde	s	166	126	
Aspro fiero superbo empio Signore	s	124	83	
Aure gentili che dal più bel mare	s	183	135	
Beata vision beato sogno	b	236	193	
Bella parte del cielo e bella idea	s	63	47	
Ben mi credea senza gli sproni ardenti	b	237	194	
Ben mi dolse quell'empia dipartita	s	104	71	
Ben vedi Amor ch'a sì gioiosa spene	m	100	68	
Benché mal nati et infelici spirti	m	120	81	
Benedetto sia 'l luogo e 'l tempo e l'anno	s	38	24	
Candido lume di quel sommo Sole	s	17	9	
Candido piè cui sottogiace Amore	s	146	108	
Care sorelle che vezzose e liete	s	34	22	
Che cose fien così leggiadre e belle	s	65	48	
Che sarà dunque in voi	b	238	194	
Che spegnerebbe l'amoroso ardore	b	241	196	
Chi vuol veder le rade e pellegrine	s	262	207	
Chi vuol veder novellamente appieno	s	66	48	
Chiare fresche soavi e placid'onde	s	188	137	
Chiaro dolce tranquillo almo mio mare	s	182	134	
Come adivien che nel contrario cielo	s	28	18	
Come va 'l mondo il mondo cieco e 'nfermo	s	125	84	
Contra quel Sol che 'l secol nostro onora	s	123	83	
Coppia gentil de' più diletti e fidi	s	194	140	
D'un bel chiaro leggiadro et alto oggetto	s	84	61	

D'un bel creso forbito oro lucente	s	36	23	
D'un morto in se medesimo in altrui vivo	b	256	203	
Da la più bella angelica sirena	s	178	132	
Da' più bei lumi che si vider mai	s	169	128	
Dal più vivo lucente e chiaro sole	s	177	132	
Dapoi che la mia cara libertade	s	112	75	
De la più generosa e nobil pianta	s	176	131	
Del magnanimo Re la vera idea	s	204	145	
Del mar candida e bella	ep	232	184	
Del mar lucente et amorosa stella	s	184	135	
Democrito che rise i casi umani	s	30	19	
Di Gonzaga gentil nova chiarezza	s	207	147	
Di qual parte de [sic] ciel di quale stella	s	73	53 [ma 55]	
Di qual purpureo foco e di qual pura	s	196	141	
Diva del mar che regni in mezo l'onde	s	130	86	
Dolce amoroso spirto	b	235	192	
Donna che di beltà ne vai tant'alta	s	22	12	
Donna da' vostri lumi giunse al core	b	250	200	
Donne mie care che sì liete e snelle	s	93	65	
Duo possenti nemici o crudel guerra	s	68	49	V¹ V² V⁴
E mi par grave il giovenile aspetto	s	48	30	
E non si vide mai di notte oscura	s	110	74	
È questa Amor la regia di quel sole	s	118	78	
Ecco ch'a le tue fresche e placid'onde	s	261	206	
Ecco ch'un altra volta a tale scempio	s	36	23	
Ecco che del felice almo ponente	s	191	139	
Ecco chi fia che 'l creda?	b	239	195	
Ecco sì novo ciel fra noi risplende	s	34	22	

Ecco vedete il doloroso lutto	b	257	204	
Era in me chiusa de l'usato ingegno	s	219	153	
Era quel sacro et onorato giorno	s	163	125	
Eran le Gratie tre care sorelle	s	263	207	
Felice pianta in cui s'annida Amore	s	153	114	V ¹ V ³ V ³ V ⁴ V ⁵
Forma del ciel che pargoletta e snella	s	49	31	
Forse credete voi gentil mia Donna	s	106	72	
Fortunato nocchier del gran Troiano	s	214	150	
Fu ben ver che mia Musa alma gentile	s	179	133	
Già felice più ch'altro almo paese	s	128	85	
Già fiammeggiava in oriente Apollo	s	259	205	
Già per ventura sotto un'elce antica	e	264	208	
Giunto fra belle et amorse braccia	s	162	124	
Gloria de l'onorate e ricche piante	s	187	137	
Gloria di tutta Italia eterno onore	s	198	142	
Gloriosa Colonna in cui s'appoggia	s	221	154	
Gran miracol par quella alta Colonna	s	216	151	
I chiari giorni e le tranquille notti	se	119	79	
I più begli occhi ond'è men bello il sole	s	44	27	
I sacri fiumi i lieti piani e i monti	s	1	1	
I' avea gli occhi desiosi e intenti	s	60	45	
I' ho più volte ritentato il modo	s	96	67	
In sì bel tempio di memorie adorno	s	25	17	
Infinita bellezza e poca fede	s	122	82	
Io che fuggendo a le tessaliche onde	s	40	25	
Io mi vivea senza il perduto core	s	78	56 [ma 58]	
Io vidi qui lucenti e vive stelle	s	89	61 [ma 63]	
L'almo splendor che non deriva altronde	s	5	3	V ¹ V ² V ⁴

L'alta e rara eccellenza di beltate	s	82	60	
L'alte virtù di sì beato lume	s	43	26	
L'alto miracol novo e nobil monstro	s	220	153	
L'ardente foco che nel primo assalto	s	41	25	
L'aspetto sacro de la terra vostra	s	160	123	
L'imagin donna che nel cor m'impresse	s	165	126	
La nobil fiera che superba rugge	s	143	106	
Lasso ch'io muoio e lagrimando spesso	s	113	75	V¹ V² V⁴
Liete fresche e dolci ombre	c	51	34	
Liete piagge e felici e ricche valli	s	83	60	
Lucido specchio de l'eterno Padre	s	16	9	
Mai non si vide altro che in questa etade	s	164	125	
Mentre questi onorati alti delubri	s	57	40	
Mirando de' begli occhi il vivo sole	s	29	19	
Mirando il ciel con le sue luci intorno	s	9	5	
Mirando un giorno dal balcon soprano	c	156	119	
Miser chi già d'esser felice intende	b	244	197	
Misera figlia e sconsolata madre	s	70	52 [ma 54]	
Né poca fiamma se pur luce in parte	s	107	72	
Nel più felice seno	c	31	20	
Non così lieto mai si vide a riva	s	97	67	
Non così spesso ha variato aspetto	s	131	87	
Non è questa la dolce piaggia aprica	s	200	143	
Non era la celeste alma beltate	s	71	52 [ma 54]	
Non perché sia di somma laude indegno	s	202	144	
Non pur d'Urania il figlio ch'Elicono	s	222	154	
Non quel che tinse il mar di Salamina	s	129	86	
Non son del sol perché dal sol si nome	s	11	6	V¹ V² V⁴

Non ti bastava de' martiri' il fuoco	s	171	129	
Nostre o del ciel son queste cittadine	s	64	47	
Nova armonia del ciel nova sirena	s	61	46	
Nova luce del ciel nova sirena	s	185	136	
O benedetto sogno	b	245	198	
O cieco mondo è dunque ver che spento	c	69	48 [ma 50]	
O di rara virtù nova chiarezza	s	15	8	
O dispietata pioggia	b	240	195	
O Donna singulare al secol nostro	s	72	53 [ma 55]	
O gelosia che i miei diletti hai spenti	s	81	57 [ma 59]	
O gelosia d'ogni mio mal presaga	s	80	57 [ma 59]	V¹ V² V⁴
O rara al mondo e miserabil sorte	b	253	202	
O Sol de le reali e felici alme	s	225	156	
O sonno de' mortali mirabil freno	s	53	37	
O terso avorio o bianche e fresche rose	s	32	21	
O van disir che ne la più gentile	s	77	57	
Occhi miei no ma senza il nostro Sole	s	161	124	
Odiar la notte e disiar il giorno	s	62	46	
Oimè la cara libertade antica	b	258	204	
Or ch'io son lungi il sole	b	243	196	
Or di sue rare gratie al mondo piove	s	190	138	
Or vuoi veder il manifesto esempio	s	75	56	
Ora è 'l tempo ch'aver ben sì conviene	s	140	100	
Ove ch'io volga le mie luci in alto	s	224	155	
Ove risplendi or chiara e felice alma	s	227	157	
Ovunque io volgo gli occhi intorno od ergo	s	218	152	
Padre del ciel che tutto movi e reggi	c	139	91	
Per inalzar questa mia bassa fronte	s	111	74	

Per monti alpestri e per neve alte e molli	s	213	150
Piacque a l'eterno e glorioso padre	s	2	2
Piagnete Muse e con voi pianga Amore	s	138	90
Pianta gentil che da le più divine	s	186	136
Pianta leggiadra che 'n gentil terreno	s	157	122
Più de l'usato era lucente il sole	s	86	60 [ma 62]
Più non si teme de' tuoi colpi Amore	m	99	68
Più volte Amor questa tremante mano	s	180	133
Placido re di tutti i vaghi fiumi	s	209	148
Poi che la vostra angelica beltade	s	14	8
Poi che lasciammo l'onorate rive	e	265	221
Poi che lontano dal maggior mio bene	c	155	115
Porti antichi felici almi Velini	s	210	148
Pregio d'ogni virtù di gratia fonte	s	19	10
Presaga de' miei giorni oscuri e gravi	b	254	202
Qua giù mirando il sempiterno Giove	s	205	146
Qual angel mosse quell'altero ingegno	s	56	40
Qual animal di sì contrarie tempre	se	54	38
Qual cosa nova o strana	b	255	203
Qual è colui che in qualche cieco nido	s	10	6
Qual è se inanzi a l'onorato padre	s	87	60 [ma 62]
Qual furor d'arme o di rabbiosi venti	s	170	128
Qual meraviglia è quella	b	248	199
Qual poverel che sia del tutto losco	s	142	106
Qual semideo anzi qual novo dio	c	230	166
Qual tempestosa et importuna pioggia	s	132	87
Quando degna apparir l'almo mio sole	s	67	49
Quando gli amanti a le dilette imprese	s	52	37

Quando sì grave e dolorosa sorte	b	246	198	
Quante gratie fùr mai d'alma gentile	s	102	70	
Quante gratie Natura e 'l ciel destina	s	45	27	
Quanti dal Tago ispano a l'indo Idaspe	s	8	5	V¹ V² V⁴
Quanto circonda il sol che tutto vede	b	234	192	
Quanto son l'opre di Natura eccelse	s	26	17	
Quel che l'eterno et infinito bene	s	3	2	V¹ V² V⁴
Quel che tra quanti il poderoso impero	s	226	156	
Quel gran Tebano vostro antico padre	s	217	152	
Quel pianeta che gli anni mena intorno	s	116	77	
Quel sol che dal più chiaro e lieto seno	s	4	3	V¹ V² V⁴
Quell'eterno vigore ond'al ciel m'ergo	s	27	18	
Quella ch'ogni virtù seco raccolse	s	20	11	
Quella che con la sua volubil molto	s	42	26	
Quella già per adietro altera Donna	c	229	158	
Quella sì pura e candida colomba	s	145	107	
Questa gentil tua veneranda palma	s	18	10	
Questi son que' begli occhi ov'ha descritte	s	21	11	
Questo è 'l bel nido de la mia fenice	s	159	123	
Questo leggiadro e verde mio smeraldo	s	24	16	
Questo Leon del secol nostro padre	s	58	41	
Rapido fiume che d'eterna fonte	c	59	41	
Rara al mondo e felice alta ventura	b	249	199	
Rara gloria d'Ispagna alto sostegno	s	135	89	
Re de le stelle e di quel nobil coro	s	167	127	
Re de' venti qual colpa oggi ti move	s	212	149	
Re degli altri superbo almo paese	s	134	88	
Re degli altri superbo invitto augello	s	174	130	

Real sacro felice e ricco monte	s	154	115
Ricche piagge e fiorite ombrose valli	s	211	149
Ricche piagge o fioriti e verdi colli	c	46	28
S'a voi non fosse manifesta ancora	s	95	66
S'inzani tempo al ciel dolce mio Sparso	s	206	146
Se 'l nostro vivo lume Amor si parte	s	117	78
Se 'l vostro altero et onorato nome	s	94	66
Se 'n ciel ti godi degli eterni onori	s	109	73
Se fu mai ver che morte acerba fura	s	189	138
Se gloriosa vita et immortale	s	98	68
Se la bella d'Achille e nobil madre	s	223	155
Se la sorella e donna del gran Giove	s	197	142
Se mai per Aretusa alme sorelle	s	105	71
Se quanto pasce ne l'erbose sponde	s	168	127
Se quel che spense la tedesca rabbia	s	133	88
Se quel dolce pensiero	c	50	31
Se questi spirti ardenti	c	23	12
Sì come 'l ciel con le sue luci intorno	s	88	61 [ma 63]
Signor che con tua laude argento et oro	s	201	144
Signor che per trionfi e per imperi	s	195	141
Signor mio caro altre onorate rive	s	203	145
Sile se le tue fresche amate rive	s	208	147
Sola al mondo superba et aspra terra	s	158	122
Son canti o incanti que' beati accenti?	s	260	206
Son queste Amor le fortunate piagge	e	266	232
Spirti mal nati e 'n dolorosa sorte	s	144	107
Spirto beato nel celeste regno	s	137	90
Spirto illustre che Gonzaga onori	s	193	140

Spirto real che 'l real manto e i fregi	s	192	139	
Spirto real d'alta virtù sì caldo	s	215	151	
Stavasi in un fiorito e verde piano	st	103	70	
Stella del mar lucente unica stella	s	150	113	V¹ V² V⁴
Tanti e sì rari di bellezza onori	s	126	84	
Tornando Amor da far l'usate prede	m	47	30	
Tu che sostien con l'aura in vita i cori	s	127	85	
U' fia ch'io lungi dal tuo spirto ardente	s	175	131	
U' quella santa et amorosa fede	s	172	129	
U' va 'l tuo sol che l'altro sole oscura?	s	114	76	
Un vivo sol d'angelica beltate	s	85	61	
Vaghe ninfe e leggiadre alme sorelle	s	151	113	
Vaghi augelletti che per bel costume	s	13	7	
Vago fiume che bagni larghi e fidi	s	199	143	
Vedi la bella et onorata donna	s	74	56	
Verdi rami et acerbe e mal nate ombre	s	39	24	
Vergine bella in cui poter si diede	s	108	73	
Vinto da quel pensier che sì sovente	s	6	4	
Voi che mirate l'amorosa stella	s	90	64	
Voi che spiegaste in amoroso canto	s	115	77	
Volgi in qua gli occhi a questo empio feretro	s	33	21	
Zefiro vien con la sua bella etade	s	55	39	

Rime di proposta

Febo e Minerva, che nel sommo regno	s	267	[263]
In questa mia fiorita e verde etade	s	268	[262]
L'alto splendor, ch'a le moderne carte	s	269	[260]
Tu, c'hai la lingua e i labri al sacro fonte	s	270	[261]

Tavola metrica

L'indice include anche le rime di proposta (P).

Sonetti

ABBA ABBA CDC EDE	5, 9, 24, 42, 44, 63, 64, 68, 72, 81, 85, 88, 96, 98, 126, 127, 137, 140, 143, 144, 146, 152, 158, 161, 163, 164, 173, 177, 178, 182, 184, 198, 216, 217, 226, 270 (P)
ABBA ABBA CDC DCD	19, 20, 34, 43, 56, 58, 76, 77, 84, 114, 122, 129, 149, 172, 176, 186, 196, 199, 224, I
ABBA ABBA CDE CDE	21, 52, 57, 60, 80, 102, 107, 108, 121, 123, 125, 131, 134, 135, 142, 154, 170, 200, 222, 267 (P)
ABAB ABAB CDC EDE	27, 30, 38, 53, 55, 65, 66, 74, 89, 91, 110, 128, 133, 138, 166, 193, 212
ABBA ABBA CDE DCE	2, 18, 86, 94, 97, 105, 111, 116, 153, 185, 189, 203, 206, 214, 268P
ABBA ABBA CDE DEC	15, 82, 87, 104, 106, 175, 180, 183, 197, 202
ABBA ABBA CDE CED	7, 78, 117, 171, 207, 213, 223
ABAB ABAB CDC DCD	8, 17, 40, 179, 195, 225, 228
ABAB ABAB CDE CDE	26, 62, 109, 124, 208
ABBA ABBA CDC CDC	1, 4, 48, 115, 181, 209
ABBA ABBA CDE ECD	12, 13, 112, 221, 269 (P)
ABBA ABBA CDE EDC	29, 67, 162, 188, 218
ABAB BABA CDC EDE	35, 36, 168, 191
ABAB ABAB CDE CED	71, 92, 93, 190, 194
ABAB ABAB CDE DCE	3, 45, 90, 132
ABBA BAAB CDC EDE	10, 33, 70, 150, 159
ABBA BAAB CDC DCD	16, 49, 61, 227
ABBA ABBA CDC DED	73, 75, 151, 160
ABAB ABAB CDC CDC	37, 39, 157
ABBA ABBA CDC DEE	22, 95

ABAB ABAB CDE DEC	28, 136
ABAB ABAB CDE EDC	79, 167
ABBA ABBA CDD DCC	113, 165
ABBA CDDC EFE GFG	260, 261
ABAB ABBA CDC EDE	215
ABAB BABA CDC DCD	6
ABAB ABAB CDC DCD	8
ABAB BAAB CDC EDE	11
ABBA ABBA CCD EDE	14
ABAB BABA CDE DCE	25
ABAB BABA CDE EDC	32
ABAB ABBA CDC DCD	41
ABAB BABA CDE CED	83
ABBA BAAB CDC CDC	118
ABAB BABA CDE CDE	130
ABAB BABA CDE DEC	145
ABBA ABBA CCD DDC	169
ABBA BABA CDE EDC	174
ABBA ABBA CCD DCC	187
ABBA ABBA CDC EDE	192
ABBA ABAB CDE CDE	201
ABBA ABAB CDE DCE	204
ABBA BAAB CDE DEC	205
ABBA BABA CDC CDC	210
ABBA ABBA CDD ECE	211
ABAB BAAB CDC CDC	219
ABBA ABBA CDD CEE	220
ABBA CDCD EFE GFG	259
ABAB CDDC EFE GFG	262
ABBA ACCA DEE EDD	263

Canzoni

5 st. di 18 vv.	abaCbbaC cdEedFffEgg (congedo: AbA)	23
2 st. di 11 vv.	aBCcBA aDBCD (congedo: ABC)	31
8 st. indiv. di 6 vv.	AbCDEFg (congedo: Ab)	46
6 st. di 13 vv.	abCabC cdeeDff (congedo: Abb)	50
5 st. di 13 vv.	abCabC cdeeDff (congedo: AbB)	
7 st. di 14 vv.	ABCbAC CDEEDdFF (congedo: ABCCbDD)	59
9 st. di 12 vv.	ABCbAC cADDeE (congedo: ABbC)	69
13 st. di 20 vv.	ABCbCA dDEFfGgEFHGHH (congedo: ABABCcABDCdD)	139
8 st. di 18 vv.	ABCABC CDEEDdFGGFHH (congedo: AaBCCbDD)	141
7 st. di 14 vv.	ABCABC cDEeDeFF (congedo: aBCcBcDD)	155
6 st. di 12 vv.	ABCABC cDEeDD (congedo: aBB)	156

Canzoni alla maniera degli antichi

«Né delle Canzoni degli antichi Lirici è da dubitare, che non si cantassero nelle carole del Coro: sì come per lo modo del comporre da Pindaro tenuto si conosce, il quale fa la composizione di tre parti [...]. Ballava egli in giro, e dalla destra verso la sinistra pigliando la danza cominciava a cantare, la qual parte del canto di quel nome da' Greci si chiamava, che da noi *Volta* si direbbe. Allo 'ncontro poi dalla sinistra la carola alla destra girando altrettanti versi della medesima forma e della medesima misura cantava, la qual parte del canto, per dir quel che la greca voce significa, da noi *Rivolta* si chiamerebbe. A queste due parti simili del tutto poi, stando fermo, e tenendo il piè saldo, soggiungea la terza del tutto dissimile e diversa da quelle, che come *Epodo* greicamente si dicea, così in nostra lingua *Stanza* si potrebbe nominare» (Minturno, 1564: 179).

E ancora sulla canzone 229: «io non *ho* Pindaro in quella, ma altro Poeta antico imitato. Io formo prima una composizione di tre Volte tra loro dissimili, e disuguali. Poi tutte l'altre di altrettante Volte, delle quali fo che la prima alla prima, la seconda alla seconda, la terza alla terza della prima composizione risponda nel numero e nella misura de' versi e nel modo e nello spazio delle consonanze. Conformasi la Canzone col ballo di tre lunghi spazi di tempi diversi, e per esser di morte, è divisa in quattro parti, il qual numero, come sapete, fu dagli antichi a' morti consecrato. E perché morendo i Cristiani vanno all'eterna vita, e divengono Iddii, ciascuna delle parti in tre si divide» (Minturno, 1564: 183).

a) pindariche

cinque volte e rivolte di 18 vv. ciascuna, schema: AbCCbAadeeDdFfgghH e cinque stanze di 15 vv. ciascuna, schema: abcabcdeedFfeg	230
cinque volte e rivolte di 15 vv. ciascuna, schema: aBcaBccdEeDffgg e cinque stanze di 13 vv., schema: abCabCcdeedgG	231

b)

12 st. suddivise in gruppi di tre volte rispettivamente di: 19 vv. (schema: ABACBA ADEFEFDGgHHII) 17 vv. (schema: ABCABC CDDEeFFGgHH) 16 vv. (schema: ABCCAB BDdEeFGGFF)	229
---	-----

Sestine

A <i>tempre</i> B <i>terra</i> C <i>sole</i> D <i>giorno</i> E <i>notte</i> F <i>stelle</i> , congedo: a ₃ B c ₂ F e ₅ D	54
A <i>notti</i> B <i>lumi</i> C <i>canto</i> D <i>onde</i> E <i>fiore</i> F <i>verno</i> , congedo: a ₅ B c ₅ D e ₅ F	119 (doppia)
A <i>onde</i> B <i>piagge</i> C <i>scogli</i> D <i>porto</i> E <i>lume</i> F <i>cielo</i> , congedo: a ₄ B c ₅ D e ₅ F	147 (doppia)
A <i>pianta</i> B <i>aura</i> C <i>fronde</i> D <i>bosco</i> E <i>fiore</i> F <i>pregio</i> , congedo: a ₇ D b ₇ C e ₅ F	148
A <i>prato</i> B <i>piaggia</i> C <i>notte</i> D <i>fiume</i> E <i>selva</i> F <i>rime</i> , congedo: a ₈ B c ₇ D e ₇ F	266 (vv. 96-134)

Madrigali

ABACBCDEDE	47, 100
ABABDCDEE	99
ABABBCDDCC	120

Capitolo in terza rima

101

Strambotto

ABABABCC IO3

*Ballate*⁴¹

ABBA CDdCCCDdC CEEA	233
AbB CcDDeE EbB	234
aA bCcB bA	235
AbB CdCCD DbB	236
AbB cdEedC CbB	237
aBB CdCEdE eBB	238
aBBA CDdECEeD dBBA	239
aA bCcB bA	240
ABB CDEEDC CBB	241
AbB CdECdE EbB	242
abbaC DeFDeF ghhgC	243
AbBA cDdCcDdC CeEA	244
abB cdEedC cbB	245
ABA CDECED CBA	246
aBB cDEcDE eBB	247
aBB cDCeDE eBB	248
AbBA CDdECDdE EfFA	249
ABB CDDC CBB	250
aBB CDeCDe eBB	251
aBAB cDCdCCD dBDB	252
AbaB CdeCdeD DbdB	253
ABB CDEDEC DBB	254

41. Tutte monostrofiche, tranne 235, 236, 251, 254 e 257.

abB CcDdEe ebB	255
ABBA CdDCeE EFFA	256
Aa BcCb Ba	257
ABB CDEDCE EBB	258

Epitalamio

14 st. di 14 vv.	abCabC cDeeDaff (congedo: abC)	232
------------------	--------------------------------	-----

Egloghe

264	endecasillabi sciolti
265	endecasillabi sciolti
266	endecasillabi sciolti, vv. 96-134 sestina (v.)

Bibliografia

- CALDERISI, Raffaele, *Antonio Sebastiano Minturno, poeta e trattatista del Cinquecento dimenticato. Vita e opere*, Aversa, Tipografia Noviello, 1921.
- CARRAI, Stefano, «Sulle rime di Minturno. Preliminari d'indagine», in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 215-230 (poi col titolo «Classicismo latino e volgare nelle rime di Minturno», in CARRAI, Stefano, *I precetti di Parnaso*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 167-191).
- COLOMBO, Davide, «La struttura del “De Poeta” di Minturno», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 55 (2002), pp. 187-200.
- CORNILLIAT, François, e LANGER, Ulrich, «Storia della poetica del XVI secolo», in *Storia delle poetiche occidentali*, a cura di Jean Bessiere, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, Roma, Molteni Editore, 2001, pp. 123-166.
- DELLA CASA, Giovanni, *Rime et prose*, Venezia, Nicolò Bevilacqua, 1558.
- , *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003.
- TOMASI, Franco, «Distinguere i “dotti dagli’indotti”: Ruscelli e le antologie di rime», in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2012, pp. 571-604.
- FERRONI, Giulio, e Amedeo Quondam, *La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 303-322.
- FOSALBA, Eugenia, «Tracce di una precoce composizione (ca. 1528-1532) del De Poeta di Minturno. A proposito della sua possibile influenza su Garcilaso de la Vega», *Critica letteraria*, 44 (2016), pp. 627-650.
- , «Ecos de la preceptiva minturniana en la concepción de las églogas de Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, 119/2 (2017), pp. 555-572.
- , «Praxis grecolatina y vulgar en Nápoles: contexto manuscrito de las odas neolatinas de Garcilaso», in *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, a cura di Eugenia Fosalba e Gáldrick de la Torre Ávalos, Berlin, Peter Lang AG International Academic Publishers, 2018, pp. 17-49.
- GENTILE, Sebastiano, «Commentarium in Convivium de amore / El libro dell'Amore di Marsilio Ficino», in *Letteratura italiana* (dir. Alberto Asor Rosa), *Le opere*, I. *Dalle origini al cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 743-767.
- GORNI, Guglielmo, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, F. Cesati Editore, 2008.
- MARTIRANO, Bernardino, *Il pianto d'Aretusa*, a cura di Tobia Raffaele Toscano, Napoli, Loffredo, 1993.

- MINTURNO, Antonio, *Lettere*, Venezia, Girolamo Scoto, 1549.
- , *De Poeta* [...], Venezia, Francesco Rampazetto, 1559.
- , *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno* [...], Venezia, Giovan Andrea Valvassori, 1564.
- , *Arte poética*, ed. e trad. M^a del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco, 2009.
- PASTORE, Renato, s. v. «Cardona, Maria», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19 (1976), <[Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso](http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-cardona_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
<p>PROCACCIOLI, Paolo, «Introduzione», in RUSCELLI, Girolamo, <i>Lettere</i>, a cura di Chiara Gizzi e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. XI-LII.</p>
<p>RAIMONDI, Ezio, <i>Rinascimento inquieto</i>, Torino, Einaudi, 1994.</p>
<p>ROMEI, Danilo, «Ricezione della poesia del Cinquecento: la “fortuna editoriale”, in <i>Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento</i>. Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di Massimo Danzi e Roberto Leporatti, Genève, Droz, 2012, pp. 273-291.</p>
<p>RUSCELLI, Girolamo, <i>Lettere di principi</i>, I, Venezia, Giordano Ziletti, 1562, pp. 209r-217r.</p>
<p>–, <i>Dediche e avvisi ai lettori</i>, a cura di Antonietta Iacono e Paolo Marini, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011.</p>
<p>SABBATINO, Pasquale, «“L'Arte Poetica” del Minturno», <i>Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale</i>, 2 (1985), pp. 93-119 (poi col titolo «“L'Arte Poetica del Minturno”. L'integrazione della lirica nel sistema aristotelico dei generi», in SABBATINO, Pasquale, <i>Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento</i>, Napoli, Ferraro, 1986, pp. 103-124).</p>
<p>TANSILLO, Luigi, <i>Rime</i>, Introduzione e testi a cura di Tobia Raffaele Toscano, Commento di Erica Milburn e Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 voll.</p>
<p>TOSCANO, Tobia Raffaele, <i>Letterati corti accademie: la letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento</i>, Napoli, Loffredo, 2000.</p>
<p>–, «I petrarchisti napoletani e il Siglo de oro», <i>Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa</i>, atti del Convegno Internazionale di Studi (Bologna, 6-8 ottobre 2004), a cura di Loredana Chines, Roma, Bulzoni, 2007, I, pp. 216-238.</p>
<p>–, «Ruscelli e i lirici napoletani: tracce di antigrafì perduti nel transito da Napoli a Venezia», in <i>Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia</i>, Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2012, pp. 133-172 (ora in TOSCANO, Tobia Raffaele, <i>Tra manoscritti e stampati. Sanzaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento</i>, Napoli, Paolo Loffredo - Iniziative editoriali srl, 2018, pp. 321-353).</p>
<p>USSIA, Salvatore, «Note al lessico critico in Antonio Sebastiani detto il Minturno», <i>Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli</i>, 17 (1975), pp. 157-171.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- WEINBERG, Bernard, «The Poetic Theories of Minturno», *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, Washington, Washington University Studies, 1942, pp. 101-129.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- ZAJA, Paolo, «Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesca», in *I più vaghi e i più soavi fiori. Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco ed Elena Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 113-169.
- ZAPPELLA, Giuseppina, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, Milano, Editrice Bibliografica, 1986.

Per le edizioni di opere non espressamente indicate si rinvia ai siti della Biblioteca Italiana <<http://www.bibliotecaitaliana.it/>> per gli autori della Letteratura italiana, e di Itratext <<http://www.intratext.com/>> per gli autori latini.

Sonetti di Francesco Maria Molza per gentildonne del Regno (Vittoria Colonna, Giulia d’Aragona, Isabella Colonna, Giulia Gonzaga)

Franco Pignatti
Université de Genève
fpignatti@libero.it

Sintesi

Il saggio prende in esame alcuni sonetti di Francesco Maria Molza (1489-1544) dedicati a personaggi femminili la cui identità è rimasta sinora incerta e possono essere ricondotti a dame della aristocrazia del Regno di Napoli o, al contrario, si escludono attribuzioni tradizionali erranee. La parte preponderante riguarda Vittoria Colonna, riconosciuta destinataria di tre sonetti, mentre le sono tolti due che erano stati riferiti a lei. Due sonetti sono in morte di Luigi Gonzaga detto Rodomonte: uno alla moglie Isabella Colonna e uno alla sorella Giulia Gonzaga, marchesa di Traetto. L’indagine si muove sul piano documentale laddove è possibile rintracciare conferme nelle notizie che possediamo sulla vita e l’opera di Molza, altrimenti si concentra sul testo, ricorrendo alla analisi formale nel più vasto contesto dell’opera lirica molziana e con collegamenti ad autori contemporanei. Il saggio offre così un esempio di esegesi a largo raggio, oltre l’accertamento della mera notizia, proponendosi come indagine approfondita –sia pure entro limiti circoscritti– della poesia molziana, tuttora sprovvista di una interpretazione storica e critica soddisfacente.

Parole chiave

Giulia d’Aragona; Isabella Colonna; Vittoria Colonna; Benedetto Dell’Uva; Giulia Gonzaga; Luigi Gonzaga detto Rodomonte; Francesco Maria Molza; Poesia italiana XVI secolo.

Abstract

This essay covers some sonnets by Francesco Maria Molza (1489-1544) which are dedicated to different female characters whose exact identity remains uncertain to this day. Nevertheless, some of these sonnets can be ascribed to dames belonging to the aristocratic class of the Kingdom of Naples, whereas for

others we exclude traditional but erroneous attributions. The main part is about Vittoria Colonna who, on one hand, is identified as the recipient of three sonnets, while on the other hand is ruled out of two other sonnets which in the past have been connected to her. Two sonnets are related to the death of Luigi Gonzaga called Rodomonte: one is to his wife Isabella Colonna and the other to his sister Giulia Gonzaga, marquis of Traetto. When possible, the survey uses what we know about Molza's life and his work as valid documentary evidence; otherwise, we focus on the text, carrying out a formal analysis accounting for Molza's lyric work in its entirety and making connections to other contemporary authors. Because of this approach, the essay provides a critical interpretation which is not confined to the mere scrutiny of the facts, but rather guarantees a broader scope. Thus, it qualifies as an in-depth study –within reasonable limits– of Molza's poetry, offering a historical and critical assessment of a subject that is still lacking a satisfying one.

Keywords

Giulia d'Aragona; Isabella Colonna; Vittoria Colonna; Benedetto Dell'Uva; Giulia Gonzaga; Luigi Gonzaga detto Rodomonte; Francesco Maria Molza; 16th-century Italian poetry.

Come dichiarato in epigrafe, questo saggio si propone di identificare alcune destinatarie di poesie molziane, la cui identità non è stata sinora riconosciuta ovvero i nomi proposti non sono risultati a un esame attento convincenti. Non si intende proporre una schedatura dei casi che allo stato della ricerca si presentino come aperti e destinati per ora a rimanere tali. Piuttosto, si concentrerà l'attenzione su componimenti per i quali è possibile formulare una proposta interpretativa e con essa conseguire un acquisto sul piano dell'esegesi. Ciò importa anche ai fini della ricostruzione di una biografia intellettuale di Molza, per la quale ci si adagia ancora sulla *vulgata* risalente alla vita settecentesca di Pierantonio Serassi, senza tenere in conto le liriche, nelle quali il letterato versò gran parte del suo vissuto e che perciò, per rivelare il loro contenuto, vanno affrontate anche sulla base di notizie desunte da altrove, oppure forniscono esse informazioni preziose per mettere a fuoco relazioni umane e intellettuali che altrimenti sarebbero ricostruibili solo grazie a documenti che poco ci raccontano della sfera interiore del poeta.

Nell'indagine si è proceduto avendo di mira due distinte assiologie, che si è tentato di far dialogare o, in assenza dell'una, si è percorsa quella praticabile. La tradizione manoscritta e talora anche quella a stampa trasmettono informazioni che forniscono la chiave di lettura di testi che sarebbero invece impenetrabili, specialmente laddove il componimento sia parte di una comunicazione privata, in cui il dedicatario è concepito come fruitore elettivo del prodotto poetico e il linguaggio si fa ellittico, escludendo un destinatario esterno al circuito comunicativo instaurato dal poeta¹.

L'altra via percorribile è quella dell'esegesi del testo, destinata, in difetto di conferme positive –sia pur esse opinabili–, a restare al livello di congettura, poggiando sulla congruenza virtuosa tra interpretazione e significato apparente del testo. Quando si è proceduto su questo terreno si è evitato di assecondare la suggestione più ovvia e ci si è sforzati di costruire la proposta su una rete di relazioni intertestuali all'interno dell'opera molziana e non solo, in modo che il risultato sia la congettura più vicina possibile al vero in assenza di prove documentali.

Che quest'ultimo sia un percorso in certa misura inevitabile per la lirica di Molza, se si vuole conseguire qualche risultato esegetico, è conclusione che si deve accettare, alla luce dello stato complessivamente parco e intermittente dei documenti da cui ricavare informazioni che aiutino nell'impresa, così come del dato di una produzione voluminosa, cui l'autore non volle dare forma e che non pensò mai di corredare di notizie utili alla sua fruizione.

Quanto segue è un esperimento di indagine siffatta, concentrato sull'ambiente napoletano e meridionale *fil-rouge* di questi atti. Resta infine da precisare, ad epiloogo della breve premessa, che l'esame stilistico a cui si ricorrerà sarà concentrato sugli aspetti utili allo scioglimento dei problemi “attributivi” proposti dai componimenti. Non rientra negli obiettivi del presente contributo esaurire tutte le implicazioni formali offerte dai testi, la cui disamina sistematica è rinviata ad altre occasioni. Possiamo ora affrontare i casi selezionati.

I

Mentre non furo a l'età nostra spente
degli anni d'oro le reliquie sante,
quasi cinta di nubi, il mondo errante
guidavi a più purgata et miglior mente; 4
hor che fiamma v'ha d'huopo alta et lucente,
s'al ciel drizzar le male avezze piante

1. In Franco Pignatti (2016) ho interpretato il sonetto *Se voi ponete a tutto questo mente* grazie alla rubrica del ms. Napoli, Biblioteca governativa dei Girolamini, XXVIII 1 34, che contiene il nome del destinatario, il giurista napoletano Giovanni Antonio Muscettola, e l'argomento nella mancata nomina cardinalizia cui egli aspirò nel 1529-1530 ricavandone una cocente delusione, oggetto a cui Molza si applica con un elegante ragionamento consolatorio.

ei dee poter, sì a noi ven gite avante	
di raggi armata d'un bel sole ardente,	8
alta Colonna, che, celata dianzi,	
facevi d'atro giorno almo et sereno,	
et l'interne coprivi opre più belle,	11
quanto, vostra pietà, fia che s'avanzi	
il secol nostro, poi che v'arde pieno	
desio di rischiarar notti sì felle ² .	14

Questo sonetto fu edito per la prima volta, dopo Serassi, da Pietro Ercole Visconti in un manipolo di quattro sonetti di Molza diretti a Vittoria Colonna inclusi nella edizione delle *Rime* della poetessa da lui curata³, e su di esso si concentrò poi Giuseppina Sassi in un notevole saggio datato 1932 dedicato alla comunicazione in versi tra Molza e Vittoria⁴. All'edizione settecentesca il sonetto era arrivato dall'autografo Casanatense 2667 attraverso l'edizione del pronipote del poeta, Camillo, datata 1614 (Firenze, Biblioteca nazionale, Palatino 269): l'autenticità è quindi fuori discussione.

L'appellativo del v. 9 indirizza senza ambage in una direzione e la tradizione cinquecentesca, che né Visconti né la Sassi avevano studiato, offre una solida conferma. Gli autorevoli e tra loro molto vicini mss. Magliabechiano VII 1192 della Biblioteca nazionale di Firenze e Bologna, Archivio Isolani, F 69.166 in capsula 95 recano la rubrica: «Alla Sig.^{ra} Marchesa di Pescara», ed entrambi aggiungono una glossa che rivela la fonte scritturale utilizzata: «Allusione à quel dell'Exodo, nel xiiij^o cap.^{lo} Dominus praecedebat eis, per diem in Columna nubis, et per noctem in columna ignis: ut dux esset itineris utroque tempore» (divergono soltanto le grafie «del'Exodo» e «columna» del ms. Isolani, dovute a copista non toscano). *Esodo* XIII, 21-22 narra che una colonna di nubi durante il giorno e una colonna di fuoco durante la notte guidarono gli Ebrei in cammino verso il mar Rosso⁵.

2. Le poesie di Molza che si citano sono edite in Francesco Maria Molza (1747-1754); sono identificate sempre dal primo verso, senza indicazione, per motivi di spazio, del volume e della pagina. Il testo è però quello della edizione critica da me curata e di prossima pubblicazione.

3. Vittoria Colonna (1840: 416), gli altri tre sono *Alma cortese, che con dolci accenti, Ben fu nemico il mio destin fatale, L'altezza dell'obietto, onde a me lice*, il primo in morte di Francesco Ferrante d'Avalos, i secondi corresponsivi rispettivamente di *Al bel leggiadro stil subietto eguale* e *Molza, ch'al ciel quest'altra tua Beatrice*.

4. Giuseppina Sassi (1931-1932: 10).

5. Il testo completo è: «21. Dominus autem praecedebat eos ad ostendendam viam per diem in columna nubis, et per noctem in columna ignis: ut dux esset itineris utroque tempore. 22. Nunquam defuit columna nubis per diem, nec columna ignis per noctem, coram populo» (*Biblia Sacra* 1929: 147-148). L'immagine è ripetuta in *Esodo* 14, 19; 14, 24; 33, 9-10, e si trova, con riferimento all'*Esodo*, in *Numeri* 14, 14 e *Neemia* 9, 12; 9, 19; in *Numeri* 12, 5 il Signore parla ad Aronne e alla sorella Miriam celato nella colonna di nubi. Devo a Carlotta Mazzoncini (2017) la conoscenza dell'impresa inventata da Luca Contile per se stesso, sotto il nome accademico di

Ora, che il termine al v. 9 sia *senhal* di Vittoria non ha una base grammaticale: *cinta* (v. 3), *armata* (v. 8), *celata* (v. 9) sono predicati di “Colonna” e dunque il femminile non vuol dire che l'appellato (uso il maschile senza valenza di genere) sia una donna. Vero è che sullo scioglimento identitario pesa *Alta Colonna e ferma a le tempeste* di Bembo, di cui il v. 9 del sonetto conserva l'impronta, con ablazione della scaturigine petrarchesca *Rotta è l'alta colonna e il verde lauro* (Rvf 269). Ma, al di là della memoria poetica, il precedente bembiano, anteriore al 6 novembre 1531⁶, non è invocabile come premessa diretta del nostro sonetto.

Interessante è, piuttosto, l'oscillare nel numero nelle forme verbali e pronominali riferite al destinatario. Molza si rivolge a lui con il tu quando si riferisce al passato: *guidavi* (c. 2), *facevi* (v. 10), *coprivi* (v. 11); mentre usa il plurale per il presente e il futuro: «a noi ven gite avanti» (v. 7), «vostra pietà, fia» (v. 13), *v'arde* (v. 13). Non so se sia la spiegazione giusta, ma questo singolare dettaglio mi pare collegato al passaggio da una dimensione per così dire esoterica dell'azione del personaggio in questione a una missione corale, palesata direttamente all'intera comunità dei credenti, quale i tempi spiritualmente desolati richiedono. Dalla seconda quartina si ricava che costui è illuminato dall'alto e la sua impresa consiste precisamente nel riportare l'umanità a uno stato di perfezione originario, di cui oggi sono perdute anche le vestigia, rappresentato dalla mitica età dell'oro, ma che nel contesto religioso del sonetto va interpretato come la condizione adamitica.

Una parnesi più nettamente orientata alla prassi emerge in un altro sonetto di Molza meno noto, per essere trasmesso dal solo Palatino 269, il cui esordio ci riguarda:

Salda colonna, che con spatio immenso del ciel abbracci così larghi campi, che spregi di fortuna et tuoni et lampi, et Giove a folminar mosso et accenso,	4
vince l'altezza tua ogni human senso, et l'ombra sol con che la terra stampi basta perch'altri d'un desir avampi di contar le tue lodi alto et intenso.	8
Le publiche speranze e i bei pensieri, ch'in te gran tempo l'universo appoggia,	

Guidato, raffigurante le colonne dell'*Esodo* con il motto «ALTERVTRA MOSTRATVR ITER» (Luca Contile [1574: 82v-83r]). La suggestiva tesi di Mazzoncini è che la genesi dell'impresa sia insita nel rapporto di discepolato spirituale che Contile instaurò con la Colonna e di cui è documento il sonetto V delle *Rime* contiliane, *Donna, ch'avete aperto a' vani ingegni*. Perciò le colonne dell'impresa sarebbero raffigurazione del ruolo di guida per sé riconosciuto dal letterato a Vittoria.

6. Pietro Bembo (2008: I, 345).

di sostener il tuo valor non nieghi,	11
sì che né forza di rabbiosi o fieri	
venti lor sparga, né terribil pioggia	
dal schermo tuo giamai ti volga o pieghi.	14

La poesia è di minore sostanza rispetto alla precedente, in primo luogo perché viene meno la potente metafora scritturale che sostiene quella, e poi perché la caratterizzazione del destinatario appare più eterogenea, per il ricorso alla figura antagonista di Giove e degli impedimenti di natura meteorica che dettano in metafora le avversità del destino, e anche per la tessera celebrativa inserita alla fine della fronte, che è spunto supervacaneo al messaggio centrale del componimento. Più interessa la natura manifestamente secolare che la missione assume nella sirma e le aspettative collettive che ha destato, con ricorso della metaforica meteorica utilizzata in principio, secondo uno schema di ripresa fra le estremità del sonetto abbastanza frequente nelle rime di Molza. Vero è che si può evocare qui, così come sopra il Bembo di *Alta Colonna e ferma a le tempeste*, la canzone di Bernardo Tasso *Illustre donna, il cui valore inchina* (*Amori*, II, 49), la cui seconda strofa principia «Salda Colonna, alto sostegno e fido»⁷ e con esso Vittoria tornerebbe in gioco, tuttavia in questo caso escluderei che si possa evocare la marchesana di Pescara per dare una identità al personaggio destinatario dell'encomio, pur rimanendo forte la tentazione di un membro del casato colonnese.

Invece, in una ulteriore occorrenza l'epiteto intorno a cui stiamo girando non ha con certezza valore di marca gentilizia e rimane soltanto quello di traslato per persona cui affidare le speranze collettive; con regresso semantico da nome proprio a nome comune a dispetto del reimpiego di *Rvf* 10, 1, 2: «Gloriosa colonna in cui s'appoggia / nostra speranza e 'l gran nome latino», dove è parola di un celebre Colonna, probabilmente Giacomo, o il cardinale Giovanni:

Gloriosa colonna, il cui valore	
sollevar puote il gran nome latino,	
tal che, vincendo il duro empio destino,	
ritorni al primo desiato honore,	4
se del vostro infinito almo splendore,	
che già gran tempo con la mente inchino,	
non parlo in stil più raro o pellegrino,	
iscusimin le poche mie quete hore,	8
percioché mentre il tormentoso fianco	
vi s'appoggia d'Italia, a cui non meno	
fate schermo che l'Alpi o l'onde salse,	11
Amor con maggior forza il mio sereno	

7. Per il testo, qui e in seguito, utilizzo Bernardo Tasso (1995), con alcune modifiche della grafia.

stato perturba e con speranze false
 mi mena in parte u' temo venir manco. 14

Destinatario è qui il padrone di Molza, Ippolito de' Medici, nel ruolo di rivendicatore della indipendenza nazionale che gli fu riconosciuto dai contemporanei. Il rapporto cortigiano che lega il poeta è oggetto della seconda strofa e a ciò si aggiunge la confessione finale, testimonianza della speciale intesa che legava Molza al Medici, che non avrebbe avuto luogo con altri personaggi. Ancora, soffermandoci sul livello formale, passaggio di particolare intensità è l'ipotiposi della terza strofa, nella quale è *deplacé* l'*appoggia* di *Rvf* 10, 1-2 sfruttato per l'esordio, ed affiora «col tormentoso fianco» di *Rvf* 125, 57, ma si affaccia altresì la memoria indiretta di *Rvf* 126, 6: «a lei di fare al bel fianco colonna» (acquisito *tel quel* in *Fra 'l bel paese il cui fiorito seno*, 35: «o far d'un tronco al bel fianco colonna»), connotando di muliebre fragilità l'Italia bisognevole di appoggio, cui Ippolito si porge accanto ai topici baluardi naturali della penisola, ma altresì ritessendo nella fitta filigrana petrarchesca del sonetto la parola chiave dell'*incipit*, «colonna», che compendia con sintesi lirica il ruolo politico assegnato da Molza al suo padrone.

Tornando a *Mentre non furo a l'età nostra spenta* dopo avere divagato, l'attinenza della poesia a Vittoria si consolida alla luce del ricorso che la stessa gentildonna poetessa fa per sé all'immagine biblica, sebbene con altro valore. Diversamente dall'impiego ecumenico che, si è detto, ne fa Molza, Vittoria propone l'isolamento della coscienza come condizione necessaria perché abbia luogo la ricerca di Dio, e il congedo dagli affetti terreni è presupposto affinché il Signore si manifesti *in interiore homine* e chiami il credente all'arduo, misterioso cammino verso di lui:

Se l'imperio terren con mano armata
 batte la mia colonna, entro e d'intorno,
 la notte in foco e in chiara nube il giorno
 veggio quella celeste alta e beata, 4
 Sua mercé, con la mente; onde portata
 son in parte talor che se in me torno
 dal natural amor, che fa soggiorno
 dentr'al mio cor, ben spesso richiamata, 8
 mi par per lungo spazio e queto e puro
 quanto discerno, e quanto sento caro.
 Non so se l'alma per suo ben vaneggia, 11
 o pur se 'l largo mio Signor, che avaro
 di fuor Si mostra al tempo freddo oscuro,
 dentro più dell'usato arde e lampeggia⁸. 14

8. Vittoria Colonna (1982: *Rime spirituali* 156).

Resta da interrogarsi su quale sia l'evento decisivo per la svolta nell'atteggiamento della Colonna dichiarata nel sonetto, sì da rendere necessario il palesarsi al mondo del suo messaggio spirituale, che prima si celava dietro apparenze più indirette. Il v. 5 «hor che fiamma v'ha d'huopo alta et lucente» esprime una situazione di necessità e una svolta tra un prima e un dopo, se non strettamente un evento decisivo che determina il cambio di passo. Non trovo alternative al passaggio dalla fase esordiale della produzione lirica della Colonna, in cui la gentildonna capofila degli evangelici italiani si dedicò in maniera esclusiva alla celebrazione del marito defunto, sublimando l'amore coniugale in un percorso di innalzamento verso Dio, e la seconda fase, in cui il contenuto spirituale prese il largo dal tema "amoroso" e l'ispirazione mistica e profetica si rivelò nella sua pienezza.

Il transito dalla fase amorosa a quella spirituale fu avviato, secondo la ancora discussa cronologia, intorno alla metà degli anni Trenta, e un trapasso puntuale dall'una all'altra maniera è ormai universalmente escluso dagli studiosi⁹. La testimonianza di Molza andrà collocata a questa altezza o comunque essa riflette la presa di contatto da parte del poeta con le nuove rime che la Colonna dava fuori e della loro potenzialità in un secolo allontanatosi dal messaggio evangelico. Il compito di ricondurre con il suo esempio l'umanità verso il perduto stato adamitico, cioè a una situazione di contatto con Dio, conferisce a Vittoria un ruolo patriarcale che rivela da parte di Molza una penetrante intuizione del messaggio insito nella lirica della poetessa, quale non sempre si incontra nelle rime di elogio dei contemporanei.

II

Donna gentil, ne le cui labra il nido
 di nettar gravi api celesti et rare
 puoser, perché fra noi con voci chiare
 Dio si lodasse con perfetto grido, 4
 poi ch'in vano il mio mal piangendo grido,
 et provo di pietà ver me sì avere
 l'orecchie di là su, voi queste amare
 note accogliete, o mio sostegno fido; 8
 et quella voce, ch'ogni cor invola

9. Per le problematiche inerenti alla periodizzazione delle rime della Colonna faccio riferimento ai contributi di Tobia R. Toscano, che mi piace citare estesamente: *Premessa sulla formazione "napoletana" di Vittoria Colonna: in margine a due componimenti finora sconosciuti* (in Vittoria Colonna 1998: 13-24; poi, con diverso titolo, in Tobia R. Toscano [2000]: 13-24); *Una raccolta napoletana di sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos nel ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli* (in Vittoria Colonna, 1998: 15-51; poi in Tobia R. Toscano [2000]: 25-84) e Tobia R. Toscano (2017); mi permetto di citare anche il mio Franco Pignatti (2013).

a penser bassi, suoni in tai concenti
 che porti sovra 'l ciel l'aspra mia sorte: 11
 ché potrà ben di voi qualche parola
 eletta et santa, con suoi dolci accenti,
 ritormi a così dura et lunga morte. 14

Nel personaggio femminile a cui si rivolge il poeta Giuseppina Sassi riconobbe Vittoria Colonna¹⁰ e le rubriche dei codici Magliabechiano («Molza alla Marchesa») e Isolani («Molza alla S.^{ra} Marchesa») confermano di nuovo l'intuizione. Nonostante questa sinergia additi in maniera pressante lo scioglimento dell'interrogativo identitario, ritengo tuttavia che la destinazione a Vittoria di questi versi sia da revocare per una serie di ragioni stilistiche.

L'appellativo esordiale è solitamente impiegato da Molza in un contesto amoroso, con ampie possibilità di variazione, da sentimentale a erotica a matrimoniale, ma tutte inadatte alla austera persona della marchesana di Pescara. Ecco una campionatura: *Come stella che fuor de l'oceano*, 5-6: «così fra noi in bel sembiante humano / porta donna gentil di beltà fiore»; *Cortese aspira a i desir nostri, o Giove*, 12-14: «... di saldo et bel diamante / in testimon d'una perpetua pace / ornò donna gentil ben saggio amante»; *Nel gran convito Cleopatra altera*, 12-14: «Questo stimar d'assai mi fate meno / donna gentil, et quasi haver per nulla, / mentre la bocca vi contemplo e 'l seno»; *Alma real, ne le cui lodi stanca*, 25-27: «Bella donna gentil, che 'l ciel ne diede / cortese et largo per essemplio eterno / d'ogni rara beltà ch'ei chiude et serra». O, anche, con sfoglio sulla dimensione religiosa, ma restando ferma l'accezione filogina, *Ornate pur voi, chiari et santi ardori*, 12-14: «In cotal guisa al ciel par che favelle / donna gentil co gli occhi ad alto volti, / et seco il regno di beltà divida». E si veda nel seguente *specimen* integrale come l'allocuzione dischiuda un organismo in cui la tematica amorosa è declinata in perfetto equilibrio con la lode dell'amante come cosa più che umana, con calibratissima ripercussione di clima e materiali petrarcheschi:

Donna gentil, che sovra 'l corso humano
 l'antiche etati ricondotte havete
 al secol nostro, sì che 'n voi chiudete
 ciò che sparso fu lor di mano in mano, 4
 per voi al Tempo avaro escon di mano
 quante forme fur mai vaghe né liete,
 onde a la Morte il mondo ritogliete
 solo col ciglio alteramente piano. 8
 La man d'avorio e 'l bel candido piede
 di puro argento e 'l dolce amico riso

10. Giuseppina Sassi (1931-1932: 13).

colman di gioia chi v'honora et vede; 11
 in lor di et notte han le mie luci fiso,
 et piove tal da' bei sembianti fede
 che per fermo si tien del paradiso. 14

Donna gentil, ne le cui labra il nido va inserito in questa compagine e in questa luce va letto il traslato illustre su cui si impernia la prima strofa. Negli autori latini ha robusta tradizione l'aneddoto delle api che si posano sulla bocca di Platone nella culla, annunciatrici della dolcezza d'eloquio del filosofo adulto. Si legge in Cicerone, *De divinatione*, I, 78; Valerio Massimo, I, 6 ext. 3; Plinio, *Naturalis historia*, XI, 55. All'apparente connotazione sapienziale della donna che viene da questi esempi è imputabile il fuorviamento della Sassi così come dei copisti cinquecenteschi. In verità, Molza, come fa spesso, piega la cellula attinta dalle fonti al suo fine: qui è lodata non la sapienza veicolata dal dolce parlare, bensì l'eloquenza *mellita* della donna, che fa giungere la sua voce (*grido*, v. 4) in cielo, cosa che non riesce al poeta non per difetto di contrizione, come si evince dal v. 5, quanto per indisponibilità lassù di prestare orecchio alle sue preghiere.

Non c'è uno stato intermedio tra umanità e celesti, né il pensiero del poeta è occupato da un'ispirazione intimamente religiosa: il cammeo della orante ha luogo per celebrare la donna. Vero è che la sua rappresentazione è priva di elementi corporei e si concentra sulla virtù morale, quest'ultima tuttavia è sempre legata all'elemento polarizzante nella poesia che è la voce: è essa «ch'ogni cor invola / a penser bassi» (vv. 10-11) e dunque il suo effetto si esplica, prima che nel recare la preghiera del poeta in cielo, nell'allontanarlo dalle passioni terrene.

Mio mal (v. 5) è sintagma con più di una autorizzazione petrarchesca (*Rvf* 340, 12: «Tu che dentro me vedi, e 'l mio mal senti» e 365, 5: «Tu che vedi i miei mali indegni et empi»), solitamente impiegato da Molza per indicare il male amoroso (anche Sannazaro, altrettanto su abbrivio del *Canzoniere*, in *Rime* LXI, 1-2: «Son questi i bei crin d'oro, onde / m'avinse Amor, che nel mio mal non fu mai tardo?»¹¹). Altra intensità acquista il sintagma nel sonetto di appressamento alla morte *Poi ch'al voler di chi nel sommo regno*, databile al 1542, dove però è dilatato da ampia aggettivazione in clausola: «tu, che vedi il mio mal aspro et indegno» (v. 5). Alla sfera della lode femminile riconduce anche *sostegno* (v. 8), affiorante in contesti ad alta densità amorosa: «Felice pianta et per sostegno eletta / da la mia donna al delicato fianco»; la canzone *Se come sciolto da tutte altre humane*, 66-68: «così del cuore l'una et l'altra chiave / a voi, che 'l suo soave / sostegno sete, io sacro humilmente», ma anche, in modo piuttosto sorprendente, in uno dei sonetti per Vittoria Farnese, quando avrebbe dovuto andare sposa in Francia nel 1541, *Alma fenice, a cui dal ciel è dato*, vv. 6-8: «tanto freddo vedrassi

11. Iacopo Sannazaro (1961: 180).

il patrio nido, / hor di voi caldo, suo sostegno fido, / onde sempre sperava esser beato», o anche in *Disprezzator di quanto 'l volgo apprezza*, 7-8: «sol fido sostegno / d'honestà, di valor, di gentilezza», detto di un personaggio non identificato. Infine, anche il sintagma del v. 6, «di pietà sì avaro», introduce una vibrazione patetica eteroclita rispetto a un contesto religioso, se si considera che lo si legge in una delle poesie più disperate composte dopo la morte di Ippolito, *Anima bella et di quel numero una*, che descrive l'apparizione onirica corrucciata e spaventevole del defunto: «hor mi ti mostri di pietà sì avaro, / ch'io porto invidia ad ogni rea fortuna» (7-8).

La risemantizzazione del lessico dalla sfera prevalentemente sentimentale verso un ambito esistenzialista-coscienziale, come si confà a un sonetto “devoto”, cela il radicamento originario in un altro terreno, e questo substrato è rivelatore dell'ispirazione del componimento, che non è di natura spirituale e dunque la candidatura di Vittoria Colonna quale destinataria può essere accantonata con fondamento.

III

Altero scoglio, a cui sospira intorno	
il mar Tirreno e con purgato argento	
s'appoggia piano, ad honorarti intento	
sovra ogni altro ch'ei bagni ampio soggiorno,	4
non pur di frondi et di verdi herbe adorno	
il ciel ti vole et che de gli altri spento	
sia il grido in tutto, onde con dolce accento	
altri in seno ti porti et notte et giorno,	8
ma un sol t'ha dato hor di virtù sì chiaro,	
che può ben Rhodi rimirarti, torto	
veggendo ogni suo pregio in te più raro:	11
d'honor, di leggiadria unico porto,	
per tanto alta Vittoria al mondo caro,	
porgi, ti prego, a' miei sospir conforto.	14

Il sonetto è testimoniato dal solo ms. Palatino 269, da cui lo trasse Serassi, e Sassi vi riconobbe un omaggio a Vittoria Colonna attraverso la celebrazione dell'isola d'Ischia¹², senza accorgersi però che il sonetto successivo nel codice, e in Serassi, *Riposto albergo et dentro a' miei sospiri* (qui al nr. IV), verte sul medesimo soggetto e le due poesie hanno identici requisiti per essere considerate di pertinenza colonnese.

Determinante è il nome del v. 13, da cui discende l'identificazione dello *scoglio* tirrenico in apertura nell'isola dimora della marchesana. Vittoria vi sog-

12. Giuseppina Sassi (1931-1932: 8).

giornò per periodi più o meno lunghi a partire dal matrimonio con Francesco Ferrante d'Avalos il 27 dicembre 1509 fino alla metà degli anni Trenta, quando abbandonò definitivamente il Regno. L'ultimo anno in cui Vittoria fu a Ischia è il 1534¹³, quindi per lo meno il sonetto dovrebbe essere anteriore a quell'anno e forse risalire indietro non di poco. Sassi, confidando al solito un po' troppo nel suo intuito, lo considerò, addirittura «cronologicamente il primo» dei componimenti scritti da Molza per Vittoria e aggiunse: «il poeta fonde in bell'armonia la descrizione delle bellezze naturali di Ischia, dove certamente egli ebbe comune a tant'altri letterati la ventura di soggiornare, con la glorificazione della gentildonna primeggiante nella terra beata».

In verità, non si ha notizia di un soggiorno ischitano di Molza e il problema del sonetto risiede proprio in questo: mentre il testo è parlante e la pertinenza a Vittoria non è in discussione, la paternità molziana non gode di basi inoppugnabili. Il ms. Palatino contiene un numero cospicuo di poesie unitestimoniate, quarantotto, tutti sonetti, per i quali si devono congetturare ascendenti in carte d'autore in possesso della famiglia o risultate dal censimento condotto per l'edizione. Anche se privi di suffragi nella tradizione, si è tenuti a considerare autentici questi componimenti, fino a prova contraria: vero è che l'edizione di Camillo commette alcuni errori di attribuzione, ma la loro genesi si ricostruisce abbastanza agevolmente sulla base della tradizione cinquecentesca, in questo caso, invece, non ci sono elementi su cui ragionare.

Tornando al testo, l'invocazione finale al *conforto* che Ischia dovrebbe fornire al poeta si presta invero ad essere interpretata come aspirazione a recarsi sull'isola, dove il poeta non fu mai, sotto la protezione della marchesana di Pescara, in un ambiente di eletta quiete, quindi il problema della non presenza *in loco* può dirsi risolto, e il sonetto nr. IV conferma, come si vedrà, questa ipotesi.

L'esame stilistico offre avallo alla paternità molziana. L'aggettivo iniziale ha il suo probabile archetipo in *Rvf* 180, 9: «Re degli altri, superbo altero fiume», e Molza se ne appropriò per farne uso in *incipit* di rime "fluviali" (senza contare qui le ricorrenze interne ai componimenti), per il Po, come in Petrarca: *Altero fiume ch'a Fetonte, involto, Quanta invidia ti porto, altero fiume, Tu ch'un mare ne sembri, altero fiume* e per il Tevere: *Altero fiume che dal ciel derivi*. Ma *altero* è anche il Campidoglio, con accezione di elevatezza ardita che importa per il sonetto ischitano: «Altero sasso, lo cui giogo spira / gli antichi honori del figliol di Marte» e *Padre di Roma, a cui 'l gran sasso altero*; infine, *L'altero augel che le saette a Giove* è l'aquila. Del resto, *Superbo scoglio, altero e bel ricetta* nel *Libro secondo*, VIII, degli *Amori* di Bernardo Tasso è dedicato parimente all'isola d'Ischia e alla sua insigne abitante¹⁴.

13. Mi attengo alla cronologia di Veronica Copello (2017: 36); per una informazione generale i contributi di Suzanne Thérault (1968) e Concetta Ranieri (2010).

14. Cfr. Suzanne Thérault (1968: 235-236).

Appoggiare è *apax* semantico e rinnova il valore consacrato dal celebre attacco petrarchesco di *Rvf* 10: «Gloriosa columna in cui s'appoggia / nostra speranza e 'l gran nome latino», mutuato da Molza, come si è visto pocanzi in un contesto di prassi politico-militare in *Gloriosa colonna, il cui valore*, 9-11: «perciocché mentre il tormentoso fianco / vi s'appoggia d'Italia, a cui non meno / fate schermo che l'Alpi o l'onde salse», e in *Salda Colonna, che con spatium immenso*, 9-11: «Le pubbliche speranze e i bei pensieri, / ch'in te gran tempo l'universo appoggia, / di sostener il tuo valor non neghi». Ma su abbrivio di *Rvf* 126, 6: «a lei di fare al bel fianco colonna», *appoggiare* si acclimata nel lessico sentimentale: *O sola del mio cuor vera Beatrice*, 59-60: «et che tanto appressar vi voglia almanco / ch'el vi s'appoggi al delicato fianco»; o anche *Fior d'honestate, a cui nascendo intorno*, 12-14: «felice germe, onde convien ch'invole / et refrigerio et cibo il cuor infermo / che 'n te s'appoggia, ove altri non ha parte».

Solo qui (v. 9), e nel nr. IV, Vittoria è paragonata al sole, qui con il corredo della comparazione con la gigantesca statua del dio Helios collocata all'ingresso del porto di Rodi, che è vinta nel confronto. Del resto, l'impianto del sonetto, così come quello del fratello nr. IV, è di derivazione elegiaca, imperniato sulla celebrazione del *locus amoenus* e della figura femminile cui esso deve la sua bellezza, con inevitabile rispecchiamento nel mito. Nell'insieme, sono indizi strutturali che depongono a favore di una datazione precoce del sonetto.

Infine, la presente occasione si presta per ritornare sulla vicinanza, che per primo segnalò Luigi Baldacci nei suoi *Lirici del Cinquecento*, con l'*incipit* del sonetto del rimatore capuano Benedetto Dell'Uva (1540-1582) *Altero scoglio, che dal curvo seno*, dedicato al promontorio del Circeo («Altero scoglio, che dal curvo seno / prendesti il nome et hai da l'un de' lati / la spiaggia e i colli già da Circe amati, / e da l'altro di Formia il lito ameno»). Una seconda coincidenza tra *incipit* dei due poeti, anch'essa disvelata da Baldacci, suscita maggiore attenzione: *Fuggite, madri, e i vostri cari pegni* di Dell'Uva¹⁵ è rifatto su *Fuggite, madri, e i cari vostri pegni* di Molza, evocazione truculenta della strage degli innocenti, che Dell'Uva trasferisce alla minaccia turca contro l'isola di Cipro –siamo dunque al 1570– accentuandone manieristicamente l'orrore con la eventualità della tecnofagia a cui le cipriote assediato sono esposte. Le terzine poi si allontanano dallo spunto evangelico e allargano la prospettiva sul destino di schiavitù che attende le donne cadute nelle mani dei conquistatori. Nella prima parte del sonetto, invece, Dell'Uva si attiene alla sinopia offerta da Molza. Da lì provengono due rime e quasi una terza, in Molza derivata, il tema della antropofagia vi è in certo modo anticipato dal *diggiuno* che stimola il lupo alla strage, ma rivelatore è soprattutto il movimento sintattico iniziale della seconda strofa, che non può non essere anch'esso di provenienza molziana. Ecco la sinossi dei testi:

15. *Lirici del Cinquecento* (1975: 523-524); Benedetto Dell'Uva - Giovanbattista Attendolo - Camillo Pellegrino (1585: 20, 32).

Molza

Fuggite, madri, e i cari vostri pegni,
 mentre vi lece, con pietoso affetto
 tenete stretti, io v'ammonisco, al petto,
 cercando lor più fidi et miglior regni: 4
 ecco Herode crudel, pien di disdegni,
 che vi s'aventa, ahi scelerato effetto,
 et quasi lupo da digiuno astretto
 par ch'ucidergli ad un tutti s'ingegni. 8

Dell'Uva

Fuggite, madri, e i cari vostri pegni,
 perché preda non sian del fero Trace
 o di voi cibo, hor che 'l mar vostro ha pace
 portate tosto a più sicuri regni. 4
 Ecco cavalli e schiere armate e legni
 più che le stelle, il re de' Sciti audace
 move per voi far grame e al ciel piace
 darvi per le sue man castighi degni. 8

Nella seconda strofa di Dell'Uva risuona nitido l'inizio del famoso sonetto di Bembo al datario Giovan Matteo Giberti *Mentre navi e cavalli e schiere armate*, di poco anteriore al Sacco, tacciato da Dionisotti di «egoistica ignavia e imprevidenza»¹⁶ (e, se si vuole, si può evocare anche la parodia fattane da Francesco Berni in *Né navi e cavalli e schiere armate*, sulla politica fallimentare di Clemente VII). La memoria non è del tutto impertinente, se si pensa che il ricordo del Sacco si identifica tradizionalmente con il mito della città sacra violata dalla barbarie alemanna, che può avere fatto sistema nella mente di Dell'Uva con Cipro espugnata dagli infedeli. Nonostante l'impiego simultaneo di più fonti eterogenee costringa ad allargare la prospettiva e a immaginare in Dell'Uva un rapporto più implicato e chiaroscurale con gli autori, non si può negare che lo spunto molziano abbia avuto un ruolo genetico nella nascita del sonetto e che su questa base sia da interrogarsi su una ricezione selezionata di sue rime in ambiente napoletano tardocinquecentesco.

IV

Riposto albergo et dentro a' miei sospiri
 già son molt'anni ricevuto spesso,
 cui 'l veder mi si toglie anchor d'appresso,
 e 'ncontro al cuore alta dolcezza spiri, 4

16. Pietro Bembo (1966: 599).

ch'Amor fra le tue piagge arda et sospiri,
 et teco cangi Cypro et Gnido istesso,
 et, così vago et d'ogni gratia impresso,
 seggio qua giuso in parte altra non miri, 8
 lodar ne puoi quel vivo et chiaro sole,
 da li cui raggi di virtù lucenti
 piovon doni sì rari et sì cortesi: 11
 questi col suon de l'alte sue parole
 il mar t'acqueta et le tempeste e i venti,
 et l'estate rimena in strani mesi. 14

Come veniamo da dire, questo sonetto forma una coppia con il nr. III e si rinvia a quello per un inquadramento generale. Le riprese sono manifeste e disposte secondo un parallelismo evidente. Il «riposto albergo» (v. 1) è Ischia e «a' miei sospiri» è ripresa del verso finale del sonetto precedente; «vivo e chiaro sole» è Vittoria Colonna al v. 9, così come è «un sol» al v. 9 del nr. III. L'impossibilità a recarsi nella località celebrata (v. 3) conferma che il rapporto che lega ad essa il poeta è solo immaginario e qui anche di lunga durata (v. 2). Così come nel sonetto precedente, di nuovo interviene una presenza mitologica, questa volta Amore, che ha eletto Ischia come nuova dimora dopo quelle dell'antichità per i doni virtuosi che irradiano da Vittoria-Sole, ora più espressamente connotata come *nympha loci*. Il suono dei suoi versi ispirati (v. 12) produce l'effetto di sedare le intemperie e portare una eterna estate, ribadendo il concetto con cui si apre *Altero scoglio, a cui sospira intorno*, dove il Tirreno pacato lambisce carezzevole la dimora isolana di Vittoria. Evidente è il drenaggio di materiali tipici petrarcheschi: al v. 13 «et acquetar i venti et le tempeste» (*Rvf* 325, 86) e al v. 14: «e 'l verno in strani mesi» (*Rvf* 360, 52), ma il verbo al v. 14 richiama il celebre attacco di *Rvf* 310: «Zephira torna e 'l bel tempo rimena», per il quale si può evocare anche la canzone molziana *Dapoi che portan le mie ferme stelle*, 80: «e 'n strani mesi primavera alberga», con recupero del lessema al v. 1 del nostro sonetto.

Più stimolante è tuttavia la parentela ravvisabile con un altro sonetto molziano. Le rime A e B, con l'intera clausola del primo verso e due parole-rima coincidenti al secondo e al terzo verso, sono le stesse di *Ameni gioghi et dentro a' miei sospiri* (trasmesso dall'autografo Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Raccolta Molza-Viti 27) e il contenuto delle rispettive quartine iniziali è abbastanza vicino. Quest'altro componimento però descrive una situazione speculare a quello del sonetto ischitano per Vittoria. Ora Molza raggiunge realmente i luoghi che hanno ospitato la donna amata, ma il contatto con la località, già fonte di piacere nel ricordo per il poeta lontano, si rivela deludente perché ella non vi soggiorna più, Amore ha disertato quelle plaghe, e con lui è mancato quanto in esse abitava di bello. La puntualità della palinodia è così netta che vale la pena di leggere quest'altro sonetto per intero, anche per il peso che esso viene ad avere ai fini attributivi per il sonetto ischitano:

Ameni gioghi et dentro a' miei sospiri
 pel gran desio ricevuti spesso,
 quanto hora il rivedervi sì d'appresso
 cagion mi dà di gravi empì martiri! 4
 Assai m'era col cuor di bei desiri
 veder fra voi da lunge il nido espresso,
 da poi che quanto ognihor pur mi v'appresso,
 tanto convien che del mio error m'adiri. 8
 Quel dì che vi lassò l'almo mio foco
 et l'adorno suo lume a voi disparve,
 che cuor ben mesto a dolce speme apriva, 11
 lassovvi Amor et fra ' bei seggi poco,
 ove poi fosse, alle dolci ombre apparve,
 e 'l bel n'estinse che di voi fioriva. 14

V

Alza, Sebetho, homai sopra le stelle
 la fronte e 'l petto et l'honorate corna,
 et nova primavera infingi ed orna
 a le tue sponde leggiadrette et belle; 4
 sia d'oro il letto et quel sempre favelle
 il mondo, poi che teco hora soggiorna
 quel chiaro sol, che co' suoi raggi aggiorna
 del secol nostro le notti empie et felle; 8
 né teco il Po si paragoni e 'l Tebro,
 superbo l'uno di Phetonte anchora,
 l'altro del grido de' suoi antichi fregi, 11
 et se con rozzo stil io ti celebri,
 cotal Vittoria le tue rive honora
 ch'eterni pò far sola i tuoi bei pregi. 14

Altro caso di componimento unitestimoniato dal Palatino 269 e di poesia concepita in forma di allocuzione a un luogo, questa volta Napoli, mentre l'identità della destinataria è legato all'*interpretatio nominis* al v. 13, così come nel nr. III.

La consacrazione letteraria del Sebeto, esile corso d'acqua che scorreva fuori dalle mura orientali di Napoli, dove divideva il suo corso in un braccio che proseguiva verso il mare e un altro che per vie sotterranee entrava nell'abitato alimentando fontane, è opera di Pontano nel primo libro delle *Eclogae* (5, 96-101), dove sono descritte allegoricamente le sue nozze con la ninfa Partenope. Nell'*Arcadia* Sannazaro ne dà il seguente ritratto esemplato sull'iconografia classica dei fiumi:

finalmente arrivato ad una grotta cavata ne l'aspro tofo trovai in terra sedere il venerando idio, col sinistro fianco appoggiato sopra un vaso di pietra che versava acqua; la quale egli in assai gran copia facea maggiore con quella che dal volto, da' capelli e da' peli de la umida barba piovendoli continuamente vi aggiungeva. I suoi vestimenti a vedere parevano di un verde limo; in la dextra mano teneva una tenera canna, et in testa una corona intessuta di giunchi e di altre erbe provenute da le medesme acque¹⁷.

Rispetto a questa rappresentazione statuaria, improntata alla umile sacralità richiesta dal codice pastorale, il sonetto di Molza utilizza un modulo altrettanto fornito di fonti classiche (almeno *Aeneis*, VIII, 31-34; *Ov. Fast.* I 375; Stazio, *Teb.* IX, 411-415), in cui la divinità fluviale è colta nell'atto di emergere dalle acque con il capo o, come nel sonetto, anche con il torso (dettaglio non indifferente perché indice della gravità dell'evento causante l'emersione). A questa figurazione Sannazaro ricorre nel capitolo in morte di Pietro Leoni (*Rime* CI), vv. 10-15: «Et ecco il verde dio del bel paese, / Arno, tutto elevato sopra l'onde, / s'offerse agli occhi miei pronto e palese. / Di limo un manto avea sparso di fronde, / e di salci una selva in su la testa, / con la qual gli occhi e 'l viso si nasconde»¹⁸, e più succintamente Molza in *Sette miei almi et honorati monti*, 12-13: «Così dicendo, il capo humido et irto / alzò il gran Thebro del verde antro fuore».

Ciò che cambia in maniera radicale rispetto alla descrizione rispondente al codice pastorale di Sannazaro è la metamorfosi prestigiosa a cui Molza sottopone il modesto corso d'acqua campano. Diverso è il trattamento nelle poesie latine, dove il codice elegiaco mette al riparo dallo stereotipo che attecchisce nei versi volgari e il Sebeto è mite spettatore di quanto accade nel paese che attraversa. Nella elegia II, 2 *Cum primum aethereis moriens gressum intulit astris*, per la figlia del gran capitano Consalvo Fernández de Córdoba, Elvira, morta di parto nel 1524: «...Consalvi, et cunctis agnitus ille vigor, / ille decor, Sebethes, tuas qui terruit urbes, / Gallicaque invicta contudit arma manu» (vv. 12-14). In II, 3, per Carlo V soggiornante a Napoli tra 1535 e 1536 reduce dalla vittoriosa impresa di Tunisi: «Dum te Sirenum retinet terra hospita, Caesar / Sebethus riguo qua fluit amne pater, / postque graves pelago exhaustos terraque labores...» (vv. 1-3). E in III, 6 *Borgia, mellifluo possunt quo preside Musae*, all'umanista napoletano Gerolamo Borgia, nel 1542: «Ipse novo gaudens florum Sebethus honore / in mare purgatis purior ibat aquis» (vv. 15-16)¹⁹.

Nel sonetto, invece, il Sebeto è esortato a ingrossare la corrente, a munire le sponde di vegetazione straordinariamente rigogliosa e a impreziosire il letto di sabbie aurifere, come i fiumi celebrati dai poeti antichi, tra di essi il Po: *Georgicae*, IV, 371-372: «et gemina auratus taurino cornua vultu / Eridanus» e

17. Iacopo Sannazaro (2013: 299-300).

18. Iacopo Sannazaro (1961: 216).

19. Utilizzo l'edizione Francesco Maria Molza (1999).

in Molza anche il Tevere: «Altero fiume che dal ciel derivi / l'onde tue sacre, et con le corna d'oro».

Le corna di cui nella iconografia antica i fiumi hanno munito il capo alludono alla potenza devastatrice delle piene, l'atto di levarle in alto fuori dall'acqua –iperbolicamente fino alle stelle– è allusivo a orgoglio o protervia, e infatti esse sono assenti dalla personificazione bucolica del Sebeto sannazariano. Molza vi ricorre per fiumi più doviziosi di acque e di memorie: *L'antiquo lauro, che tanti anni il cielo*, 14: «et Arno alzar sopra le stelle il corno»; *Mentre il gran padre le reliquie sparte*, 9-10: «perché 'l feroce Ibero e l'empio Rheno / contra il Tevere et l'Arno alzin le corna»; per il Tevere in *Mentre legge et costume al mondo diede*, 5-8: «potevi, o fiume, col tuo errante pede / fender le piaggie arditamente e 'nsieme / alzar le corna, uguali a quella speme / che ti fé un tempo d'ogni gloria herede»: per il Rodano in «Rapido fiume, dal tuo verde fonte / superbo inalza sovra 'l ciel le corna». Le corna del Sebeto sono *honorate* (v. 2), dunque gentili e preziose, invece che irruenti.

La trasformazione del Sebeto da fiume pastorale a corso d'acqua atto a fare da testimone ai fasti della realtà politica e sociale partenopea è tendenza attiva nella lirica del XVI secolo. Bernardo Tasso, oltre a farne elemento della geografia delle egloghe rimanendo nell'osservanza del codice bucolico o piscatorio, cambia registro nei sonetti celebrativi per Alfonso d'Avalos *Già spiega l'ali, invitto alto Signore*, 9-11: «O felice Sebeto, ancor la chioma / t'ornerai di trionfi, oltraggio et onta / facendo al Tebro glorioso e degno» (*Amori*, Libro secondo, XI) e per Guidobaldo II Della Rovere, nominato da Filippo II il 4 dicembre 1558 capitano generale delle genti d'arme napoletane: «Ben potrà fra le verdi e ricche sponde / portar lieto e sicuro al gran Tirreno / il bel Sebeto il picciol corno, pieno / d'arene d'oro, di cristalli e d'onde» (Libro quinto, LXXX, 1-4). Gli stessi topoi, vieppiù enfatici, troviamo nelle ottave *Allor che l'alba appar ne l'orizzonte* per l'elezione al soglio del napoletano Gian Pietro Carafa (Paolo IV), il 23 maggio 1555: «Ben può col corno suo picciol e queto / pieno di perle e d'or correre al mare / fra le sponde di gemme il bel Sebeto, / e sopra ogni altro fiume trionfare, / del suo sublime onore altiero, e lieto / con le sue vaghe Ninfe ognor danzare, / e con la maestà del suo gran figlio / andar di più corone ornato il ciglio» (Libro quinto, CLXXXVI, st. 15).

Ammantato di questa topica illustre, il piccolo Sebeto acquista, nel sonetto molziano, connotati grandiosi che lo mettono alla pari dei due grandi fiumi italiani, Po e Tevere, con il loro corredo rispettivamente di gloria mitologica e storica. Da essi il Sebeto si distingue perché la sua fama è dovuta alla Vittoria soggiornante sulle sue rive, la quale *soll'sola* irradia la sua luce dissipando l'oscurità dei tempi presenti e si presenta come creatura di eccezionali doti, se addirittura il poeta si produce in una drastica –direi addirittura sorprendente– *deminutio* dichiarandosi sprovvisto di mezzi stilistici adeguati («rozzo stil», v. 12). In inciso, osservo che quella dedicata alla protagonista del sonetto non è la sola paronomasia presente: altra è quella tra *Po*, al v. 9, e *pò*, al v. 14.

Ma veniamo alla questione della identità della donna celebrata. Giuseppina Sassi non si fece sedurre dalla coincidenza onomastica con la più grande rimatrice italiana del XVI secolo e non incluse il sonetto nell'articolo più volte citato sullo scambio di versi tra Vittoria Colonna e Molza. Con ragione. Il sonetto si riferisce a una presenza della dedicataria nella capitale del Regno («teco hora soggiorna», v. 6) ed è difficile indicare quale possa essere nella biografia della marchesana di Pescara una occasione che giustifichi una celebrazione così intensa, rispetto a una consuetudine che non dovrebbe presentare caratteri di eccezionalità. Dopo il matrimonio con Francesco Ferrante d'Avalos il 27 dicembre 1509, Vittoria fu partecipe assidua della società aristocratica partenopea, con interruzioni dovute a viaggi nei feudi colonnesi del Lazio. Divenuta vedova di Francesco Ferrante, soggiornò stabilmente a Ischia, con brevi interruzioni nel 1529-1530 per viaggi ad Arpino e a Roma, fu anche a Napoli, ma le notizie sulla presenza nella città sono deboli o addirittura congetturali, comunque non tali da giustificare una celebrazione come quella eseguita nel sonetto. L'unico evento che si offre è il passaggio di Carlo V dopo l'impresa di Tunisi, che si fermò a Napoli dal 25 novembre 1535 fino alla quaresima del 1536 prima di proseguire per Roma, ma è molto improbabile che Vittoria si trovasse allora nella città²⁰. Molza, invece, fu a Napoli almeno per breve tempo nel dicembre 1535, al seguito del cardinale Giovanni Salviati recatosi nella città per sostenere la delegazione dei fuoriusciti fiorentini antimedicei venuta a conferire con l'imperatore sul destino di Firenze²¹, ma non si vede come il sonetto possa essere stato prodotto in questa circostanza.

A parte questi elementi esterni, il contenuto mette in guardia dal vedervi un elogio della severa marchesana di Pescara, sebbene una affinità formale consenta di stabilire un ponte con il nr. I, ma su di ciò ci soffermeremo più avanti. Il sonetto al Sebeto richiama, invece, più direttamente uno dei tre composti da Molza in vista del matrimonio francese della nipote di Paolo III, Vittoria Farnese, figlia di Pierluigi e di Girolama Orsini, con Francesco d'Aumale, figlio del duca di Guisa Claudio di Lorena. Il primo di essi è dedicato al ritratto della giovane eseguito per farne conoscere le fattezze in Francia; poiché le trattative, iniziate

20. Amalia Giordano (1906: 152-153) segnalò (con un errore sulle date per cui raddrizzo il suo ragionamento) che nello *Specchio de le bellissime donne napoletane* di Iacopo Beldando, stampato da G. Sultzbach con data 19 febbraio 1536, Vittoria è nominata a c. Eiiir. A conferma, Giordano cita il primo biografo della Colonna, Costantino Castriota, ma il passo, su cui non si è più tornati, oltre a non dimostrare nulla riguardo a ciò che precipuamente interessa, neppure si legge nell'edizione della *Vita* di Castriota procurata da Domenico Tordi in Vittoria Colonna (1892). Perciò il tentativo di provare che Vittoria fu nella capitale del Regno nel 1535-1536 si rivela fallimentare, nonostante Veronica Copello (2017: 37) si dichiari disponibile: «Non ci si sente di dare troppo peso alle parole di Filonico Alicarnasseo, ma non si esclude che VC possa essere andata a Napoli per accogliere Carlo V».

21. Francesco Maria Molza (1747-1754: III, 99): «Neapolim veni ad vii Calendas Ianuarias, una cum Ioanne Salviato viro amplissimo, cuius ego me paulo ante in fidem et familiaritatem contuli», lettera a Giovanni Bertari senza data, ma databile al gennaio-febbraio 1536.

solitamente in clausola. Propongo alcuni esemplari interessanti: *Honor de' cieli immenso et de' pianeti*, 5-6: «tua virtù, prego, ne difenda et vieti / quanto posson là su luci empie et felle»; *Se ciò che darvi con più larga mano*, 5-8: «quanto col cuor dovete humile et piano / ringratiar lui et sì benigna stella / ch'incontro armosse, et l'empia sorte et fella / vincendo alzovvi sopra il corso humano»; *Vespero ardente et più d'ogni altra stella*, 5-6: «qual luce più di te crudele et fella / ne gli alti giri di là su risplende?».

Il v. 8 del nostro sonetto, «del secol nostro le notti empie et felle» risuona nell'attacco «Vincerà, chiaro sole, il vostro raggio / del fier destino le notti empie et felle», poesia che secondo quanto riporta Dionigi Atanagi nelle *Rime di diversi nobili poeti toscani (Volume primo, Venezia, L. Avanzi, 1565, c. Hh7v)*: «A la Infanta Donna Giulia d'Aragona, bellissima, et valorosissima Donna», fu composta da Molza per la sfortunata figlia di Federico I, ultimo sovrano aragonese di Napoli, e di Isabella Del Balzo. Giulia avrebbe dovuto sposare nel marzo 1530 il marchese di Mantova Federico II, che contava così di ottenere da Carlo V il titolo ducale, ma Federico fece annullare il matrimonio, per impalmare nel settembre 1531 Margherita Paleologa, divenuta erede del ducato di Monferrato dopo le morti del fratello, il giovane marchese Bonifacio (6 giugno 1530) e della sorella Maria (15 settembre). Giulia fu data in moglie nel 1533 a Giovan Giorgio I Paleologo, l'anziano zio di Bonifacio e di Margherita salito sul trono del ducato, che morì nell'aprile dello stesso anno, coronando il disegno di Federico di anettere il Monferrato al ducato di Mantova. Giulia finì i suoi giorni a Valencia nel 1542²².

Un'altra, sfortunata, dama meridionale, di stirpe regia, e un rimatore di nuovo troppo solerte nel preconizzare nozze poi sfumate. Il tema sviluppato è quello della fine delle avversità patite dalla sposa, non più giovane, che aveva provato con la madre e la sorella Isabella l'amara esperienza dell'esilio a Ferrara alla corte di Alfonso I d'Este, e dell'esistenza felice che si dischiudeva. Non ci soffermeremo a lungo sul testo per motivi di spazio, ma è opportuna una citazione integrale per evidenziare meglio, di nuovo, le affinità con il sonetto al Sebeto:

Vincerà, chiaro sole, il vostro raggio
 del fier destino le notti empie et felle,
 et corso muteranno anchor le stelle,
 lasciando 'l primo lor torto viaggio; 4
 intanto il nobil vostro alto coraggio,
 invito a le terrene aspre procelle,
 convien che 'l mondo spesso oda et favelle,
 i bei sembianti e 'l parlar casto et saggio: 8
 sì vedrem poi l'aer turbato et scuro

22. Cfr., anche per la bibliografia precedente, Pierluigi Piano (2000).

farsi sereno, et le nubi atre et rie
 il ciel lasciarvi solitario intorno, 11
 e 'l chiaro viso più lucente et puro
 a noi scoprirsi quasi a mezo 'l die,
 et nova luce raddoppiar al giorno. 14

La rima B coincide per tre parti con la rima A di *Alza, Sebetho, homai sopra le stelle*. Resta fuori *belle*, sostituito da *procelle*, parola chiave nella poesia per l'Aragonese. Per lei lo stilema in clausola al v. 2 rispetta in pieno la tradizione astrologica che abbiamo illustrato: ad essere evocato è il *destino*, "fiero", cioè ostile, e Giulia è «chiaro sole» che dissiperà le tenebre che hanno finora avvolto la sua vita. Vittoria è pure «chiaro sol», che dissolverà «del secol nostro le notti empie et felle» senza che l'espressione abbia una connotazione semantica precisa oltre quella di fornire alla luminosità del viso la condizione di esprimersi in tutto il suo fulgore. Il sintagma, allontanatosi dalla sua scaturigine, è desemantizzato e ridotto a *cliché*, iperbole della bellezza e della grazia femminile. Nella clausola del nr. I, indirizzato all'altra Vittoria, la Colonna, gli stessi materiali lessicali ricorrono applicati alla allegoria biblica delle colonne di nubi e di fuoco che nell'*Esodo* guidano gli Ebrei verso il mar Rosso su cui il sonetto è costruito, e alla Colonna è conferito il ruolo profetico di redentrice dallo stato di peccato in cui versa l'umanità contemporanea: «quanto, vostra pietà, fia che s'avanzi / il secol nostro, poi che v'arde pieno / desio di rischiarar notti sì felle».

VI

S'al signor vostro, ch'anzi tempo fura
 in sul fiorir de gli anni invida morte,
 voi, cara già di lui fida consorte,
 di non esser mai grave haveste cura, 4
 cangiate in lieta homai la faccia oscura,
 lasciando il pianto, ch'egli odiò sì forte,
 et chiudendo al dolor empio le porte
 cingete 'l cor d'eterna fede et pura. 8
 In lunga pompa a la gran tomba intorno
 corran sovente cavalieri armati,
 per adornar il sempre acerbo giorno; 11
 altri da Phebo et da le muse amati,
 membrando le sue lodi, invidia et scorno
 movano altrui con detti alti et ornati. 14

Giuseppina Sassi credette di individuare la destinataria anche di questi versi in Vittoria Colonna, pensando a una poesia consolatoria per la scomparsa del marito Francesco Ferrante d'Avalos, morto il 3 dicembre 1525 a trentasei anni,

di tisi²³. I vv. 3-4 conterrebbero in questo caso una allusione alla vita coniugale della gentildonna, costellata dalle assenze del coniuge impegnato nelle campagne militari e nelle missioni diplomatiche nella penisola e Oltralpe, che ella sopportò con abnegazione senza che il legame fosse intaccato da dissapori. Ma troppa è la sproporzione tra questi versi e il sonetto certamente rivolto da Molza alla Colonna sul tema del compianto del marito, che conviene riportare intero:

Alma cortese, che con dolci accenti	
lunge da Lethe il tuo bel sole honori,	
et d'ogni sua Vittoria eterni allori	
consacri in carte a le future genti,	4
ben sparse questi di virtute ardenti	
tutti i suoi raggi, et fur di lui minori	
destin, fato, momento, humani errori,	
et ciò ch'apportan di fortuna i venti;	8
solo una nube a tanto lume infesta,	
par che contrasti et gir nol lassi intero	
là dove 'l porta il tuo leggiadro stile:	11
ciò fu che 'l bel paese, u' sé di vesta	
terrena cinse et d'un bel nodo altero,	
troppo hebbe, mentr'ei ne fé giorno, a vile.	14

La solenne apertura ricalca vistosamente quella della celebre canzone bembesca *Alma cortese, che dal mondo errante*, trasferendo l'allocuzione dal defunto alla poetessa, amministratrice del compianto divenuto pratica poetica sedimentata («che con dolci accenti / lunge da Lethe il tuo bel sole honori», vv. 1-2), remota dalla fase del lutto intenso aderente alla perdita. Anche perciò nelle terzine, che destarono gli interrogativi della Sassi²⁴, può trovare posto il non convenzionale giudizio sull'Avalos, che avvertì sempre con fierezza le sue origini ispaniche e, sebbene fosse nato a Napoli e si fosse legato in matrimonio con un illustre casato italiano (questo dice il v. 13), volle essere sempre considerato spagnolo e fu allevato nell'ossequio della cultura cavalleresca di quel paese,

23. Giuseppina Sassi (1931-1932: 9): «Egli rimpiange nella dolente il fiore della bellezza che appassisce, la grazia rallegrante gli uomini mortificata nel pianto»; seguita da Concetta Ranieri (1983: 138 nota): «dedicato alla Colonna la cui bellezza va sempre più sfiorando e mortificandosi».

24. Giuseppina Sassi (1931-1932: 8): «Il Molza esalta la poetessa, per la sua poesia encomiastica; ma insieme, si duole del dispregio in cui il Pescara teneva la sua terra natale. È la memoria della colpevole (*sic*) trascuratezza di Francesco Ferrante, ardente di altri amori, verso la moglie sola in Ischia? o il ricordo del tradimento al Morone, e dell'implicito rifiuto della corona di Napoli? Non sappiamo, e vorremmo spiegare in altro modo le oscure terzine, che dovevano tornare poco gradite a Vittoria, dimentica, nell'affettuoso rimpianto, d'ogni risentimento, o incapace di giudicare men che benevolmente l'ultimo atto del devoto capitano di Carlo V, che forse ella stessa aveva consigliato».

nutrendo verso gli italiani, di cui si rifiutava persino di parlare la lingua, un atteggiamento di altero disprezzo. Con questa schietta rievocazione l'esemplare molziano si distingue da tanta protocollare rimeria obituarialia dell'epoca, segnalando per la franchezza con cui presenta alla destinataria il bilancio esistenziale in chiaroscuro del coniuge.

Nulla di questa intensità di rapporto e della magniloquenza con cui è espressa alberga nel nostro sonetto, in cui, per cominciare, la consolazione formulata nella seconda quartina appare inadatta alla personalità di Vittoria, e per l'invito schietto a ricomporre in un aspetto *lieto* il viso ottenebrato dal lutto e per l'esortazione a presidiare con fede salda e pura il cuore assediato dal dolore, cosa di cui Vittoria non aveva bisogno. La genesi va ricercata altrove. Conforta in questa scelta il responso del codice Milich IV 18 della Biblioteca Universitaria di Breslavia, importante silloge di poesie allestita in Italia settentrionale intorno alla metà del XVI secolo, che si segnala per la presenza di materiali di estrazione modenese e tra questi alcuni molziani di notevole interesse. Nel codice il nostro sonetto si trova a c. 47r preceduto da *Il largo pianto ch'a partir m'invita*, di cui si dirà qui di seguito al nr. VII, sullo stesso tema di *S'al signor vostro, ch'anzi tempo fura*, che passo a illustrare.

Il contenuto del sonetto si adatta alla figura di Luigi Gonzaga detto Rodomonte, fratello della Giulia contessa di Fondi cantata da Molza nelle *Stanze per il ritratto*, morto trentaduenne il 2 dicembre 1532 a causa di un non cavalleresco colpo d'archibugio ricevuto nella presa della rocca di Vicovaro, che in veste di capitano generale della Chiesa stava togliendo al ribelle abate di Farfa Napoleone Orsini. Per l'occasione il segretario di Giulia Gandolfo Porrino compose le impegnative *Pompe funerali*²⁵, ordinate a una celebrazione dinastica e politica del personaggio con le quali il presente sonetto, declinato sul piano degli affetti e rivolto alla vedova, ha poco in comune. Tuttavia, due strofe delle *Pompe*, che ritraggono l'omaggio cavalleresco alla tomba del defunto, presentano innegabili consonanze con il sonetto molziano:

E d'ogn'intorno a la famosa tomba
 gian lenti e mesti cavalier armati,
 e 'l nome degno al ciel, come colomba,
 ne le voci sen già de' più lodati;
 invitava col suon più d'una tromba 4
 gli animi alteri e di virtute ornati
 a imitar quel valor ch'egli havea mostro
 il miglior cavalier del tempo nostro. 8

25. Gandolfo Porrino (1551: 11-30). Sospendo il giudizio sulle *Stanze per Aluigi Gonzaga* attribuite a Molza dalle due stampe ferarresi gemelle del 1545 con la medesima epigrafe *La Nimpha Tiberina del Molza eccellentissimo nuovamente posta in luce con altre sue rime* (una con tipografo A. M. Sivieri, l'altra senza indicazione della stamperia), perché l'autenticità è dubbia.

O de gli altri guerrieri honore e lume,
 qual voce chiara i tuoi gran fatti agguaglia?
 Né venisti già tal giacendo in piume,
 ma per forza d'ingegno e di battaglia. 12
 Altri ogni atto cortese e bel costume
 canti perché 'l tuo nome in pregio saglia,
 ch'io sol nel valor tuo tutto pensoso
 tanto ho da dir che incominciar non oso²⁶. 16

Dove, al v. 2, troviamo incastonata la facile tessera di *Rvf* 312, 3: «né per campagna cavalieri armati», anche in clausola del v. 10 del nostro sonetto, rilanciata da Bembo nel sonetto al datario Giberti *Mentre navi e cavalli e schiere armate* e che abbiamo visto sopra attecchire in clima manieristico tardocinquecentesco.

Il riferimento alla fedeltà matrimoniale che colpì la Sassi si spiega se lo si riferisce alla figura di Isabella Colonna, figliastra di Giulia in quanto nata dal primo matrimonio di Vespasiano Colonna (con Beatrice Appiani), che sposò la Gonzaga in seconde nozze. L'unione di Luigi con Isabella, che era stata destinata dal padre (defunto il 13 marzo 1528) al giovanissimo Ippolito de' Medici non ancora elevato alla porpora (lo fu solo il 10 gennaio 1529), prima di realizzarsi fu a lungo oggetto di interferenze politiche e dinastiche da parte dei numerosi che erano interessati per un motivo o per l'altro: Clemente VII, Giulia, il cardinale Pirro suo fratello, Ascanio Colonna (il fratello di Vittoria) che aspirava all'investitura dei feudi di Vespasiano, il nuovo pretendente Ferrante Gonzaga, fratello del marchese di Mantova Federico²⁷. Dopo una iniziale esitazione, Isabella, con l'avallo di Giulia, si obbligò per iscritto al matrimonio con Luigi il 16 aprile 1528 e rimase tetragona in questo proposito fino alle nozze, finalmente celebrate il 15 gennaio 1531, guadagnandosi l'elogio di Ariosto nel *Furioso* 1532 (c. XXXVII, 11, 1-5) come esempio di costanza muliebre: «Ed è ben degno che sì ricca donna, / ricca di tutto quel valor che possa / esser fra quante al mondo portin gonna, / mai non si sia di sua costanza mossa: / e sia stata per lui vera colonna», con ricorso all'irrinunciabile *calembour* sul nome gentilizio a cui pare che nessun membro della famiglia Colonna si potesse sottrarre.

Fida consorte (v. 3) si adatta bene alla condotta di Isabella nelle trattative e nella breve durata del matrimonio, brevissima quella della convivenza, appena tre mesi, prima che la donna accorresse al capezzale del coniuge morente, secondo quanto riportano i resoconti in prosa e in versi delle ultime ore di Luigi. L'inciso al v. 6 conviene al personaggio del Gonzaga; di lui cronache, dispacci, epistolari, versi di contemporanei celebrarono insieme allo straordinario vigore, esibito in giostre, duelli e altre *performances* atletiche, la distinta educazione cavalleresca e

26. Gandolfo Porrino (1551: 20r-v).

27. Ireneo Affò (1780: 71-76, 98-104, 126); Gino Benzoni (2001: 817-824).

la buona istruzione umanistica, nonché l'affabilità del carattere e la disinvoltura nelle relazioni con i suoi pari e con i sovrani con cui ebbe la ventura di entrare in contatto. Luigi fu anche verseggiatore volgare: oltre a dedicare rime amorose a Isabella, rispose con *Perché, Molza, spesso io scriva et gridi* al poeta, che lo aveva esortato in *Armi gli idoli suoi buggiardi e 'nfidi* a porre sulle sue capaci spalle «la nobil soma» della crociata.

Non è d'ostacolo, nel nostro sonetto, l'età di Luigi, trentadue anni, che si poteva ancora definire giovanile dato il vigore fisico e la baldanza, e comunque il termine si adatta ancor meno all'Avalos, che quando morì di anni ne aveva trentasei. Il sintagma «in sul fiorir de gli anni» (v. 2) è topico e Molza ne fa uso in due circostanze, in verità per due più giovani destinatari, in entrambi i casi nella formula allocutiva d'esordio: in uno dei due sonetti per Marco Antonio Soranzo, morto nel 1536: «Tu, ch'al ciel volto gloriosa sede / presa hai, Soranzo, sul fiorir de gli anni»; nella canzone a Ippolito de' Medici, scritta Clemente VII vivente e dunque anteriore al 25 settembre 1534: «Signor, che 'n su 'l fiorir de gli anni vostri / a la città del gran popol di Marte / fondate spene onde se stessa adorni». Perciò l'espressione non va intesa con valore di referenza anagrafica —ché si estenderebbe allora all'età puberale: *Dapoi che il mio terreno*, 54-56: «Qual di vago donzello / in sul fiorir de gli anni / mutasi in dolce sì la voce prima», bensì in stretto connubio, nel sonetto, con le altre circonvicine che evocano il tema della scomparsa repentina e imprevista.

Il presente *fura* (v. 1) riporta a ridosso dell'evento luttuoso e anche qui risuona l'eco del *Canzoniere*: «perché morte fura / prima i migliori» (*Rvf* 248, 5-6); ma la catena rimica suggestionò Molza e si ritrova, al massimo livello di coinvolgimento emotivo, nel sonetto composto in morte dei genitori. Ludovico e Bartolomea Molza dopo la nascita dei figli avevano vestito entrambi l'abito di terziari francescani e scomparvero a un giorno di distanza il 13 e il 14 agosto 1531 circondati da universale compianto:

Sì come augelli simplicetti et puri,
 lunge dal suo natio almo ricetto,
 volano al ciel, cercando a lor diletto
 piagge più verdi o fonti più securi, 4
 così lasciando gli atrî giorni et scuri
 doppo le spalle e ogni mortal difetto,
 con pari passo a fido albergo eletto
 moveste, che né tempo o morte furi. 8

In un altro sonetto composta nella circostanza, di identico schema metrico su quattro rime, le rime B e C corrispondono a quelle del sonetto per Luigi, e anche il contenuto verte sulla antitesi tra dolore presente dei superstiti e onore cui sono destinati i defunti: Luigi in terra, i pii genitori di Molza in cielo. Tuttavia, la memoria che dovrebbe essere tributata a costoro in questo mondo è presentata

alla maniera di giochi funebri antichi, e ricorda la sfilata di cavalieri dinanzi alla sepoltura di Luigi. Ecco il testo per intero:

Alta fiamma amorosa et ben nate alme,
 cui nodo avinse sì tenace et forte
 che romper poi nol valse invida morte
 spargendo a terra le corporee salme, 4
 ben devria 'l mondo con dorate palme,
 con cerchi et mete di sì lieta sorte
 rendervi honor, mentr'io le rime accorte
 dal dolor non impetro et di me calme; 8
 di voi non già, che fuor d'humil soggiorno
 nel ciel godete, accolte et cittadine
 del regno u' spesso ripensando torno: 11
 parmi veder di elette et pellegrine
 alme girarsi un nembo a voi d'intorno
 et vinta restar poi ciascuna al fine. 14

Nel sonetto per Luigi «invida morte» (v. 2) ha dietro di sé Rvf 297, 4-5: «Invide Parche, sì repente il fuso / troncaste...», che Molza fece suo altrove: nel citato *Tu, ch'al ciel volto gloriosa sede*, 12-13: «da me qual non so rea invida Parca / ambidui par che troppo v'allontani», e nel sonetto di appressamento alla morte *Poi ch'al voler di chi nel sommo regno*, forse del 1542: «tronchar le fila a me par che ritenti / l'invida Parcha, et già di ciò fa segno» (vv. 3-4). Ma «invida morte» è designazione precisa, adatta per l'archibugiata che ha spento proditoriamente il campione di virtù cavalleresche che fu Luigi, e fa sistema –anche per la disposizione simmetrica, nel secondo e nel secondultimo verso– con «invidia et scorno» (v. 13), che le lodi di Luigi susciteranno nelle generazioni venture, sublimando il presente luttuoso nella sacralizzazione della memoria nel sepolcro e nei riti celebrati intorno ad esso con cadenza anniversaria (*sovente*, v. 10). Ancora, «acerbo giorno» (v. 11) ricorre nel sonetto anniversario del 1543 per Ippolito de' Medici *Se fra le Sirti, allhor ch'irato fiede*, dunque ancora legato a una circostanza di rievocazione postuma: «quel che mi fé d'eterno pianto herede / giorno acerbo mai sempre et honorato / non lascerei d'ornar, spirito beato» (vv. 5-7, con maggiore aderenza all'ipotesto Rvf 157, 1: «Quel sempre acerbo et honorato giorno»).

VII

Il largo pianto, ch'a partir m'invita
 con voi dogliosi et non più uditi lai,
 dovrebbe il ciel piegar per forza homai,
 se pietà quanto dee fosse gradita, 4
 e 'l fratel, che cagion d'amara vita

vi porge ognihor et d'angosciosi guai, ritorre a morte co i bei vostri rai, et cercar darvi al tristo cuor aita;	8
ma perché campo assai minor havria quel che Dio et Natura in voi locaro sopra 'l corso mortale alto valore,	11
la bontà di là su chiude la via al dolce pianto et ne dimostra chiaro voi d'ogni nostra speme esser maggiore.	14

Propongo di identificare la destinataria in Giulia Gonzaga nella stessa occasione del nr. VI. Luigi è il *fratel* (v. 5) per la scomparsa del quale Molza si unisce al lutto della donna.

Giulia, che fu legatissima a Luigi, gode di ampio spazio nella selva *Voi meco fuor de l'acque fresche e vive* composta da Bernardo Tasso in morte del Gonzaga (*Amori*, Libro secondo, C), mentre Isabella, è assente. A Giulia toccano 50 versi (98-147) su 222, caratterizzati da intenso pathos. Ella si presenta «coi crini sparsi, e senza leggiadria, / in vesta vedovil» (vv. 99-100), sebbene la sua bellezza sia intatta, e recita un lamento disperato. Ne riporto i primi versi: «Caro fratel, frate a me caro / via più che gli occhi miei, chi mi ti toglie? / Teco i piacer di questa stanca mente, / teco fratel, de la mia vita il chiaro / e dolce seren porti; or che mi resta, / misera, senza te, saldo sostegno / del nostro onor?» (vv. 113-119). Mentre questi toni sono estranei al sonetto di Molza, va rilevato che la selva, dopo l'ampio cordoglio cui partecipano Natura, pastori, ninfe, si chiude con il breve auspicio delle ricorrenze annuali in memoria del defunto, che è lo stesso che occupa l'intera seconda parte del nr. VI: «le cetre ogn'anno chiare et onorate / cantino a gara il tuo nome famoso, / sì che del tuo valor si maravigli / il mondo ognor, co' suoi futuri figli» (vv. 219-222).

A parte questa coincidenza, nel sonetto a Giulia Molza svolge il cordoglio sororale con tutt'altro timbro. Il suo pianto è così copioso (*largo*, v. 1) e i lamenti così addolorati e insoliti (v. 2) che dovrebbero mutare il destino fissato in cielo e restituire il defunto in vita, ma il condizionale rende implicito che si tratta di un ottativo impossibile a compiersi. Nelle terzine esso è esposto in modo paradossale con il concetto che se ciò non avviene non è perché il pianto di Giulia sia inascoltato da un Dio indifferente, bensì perché il suo lutto è giudicato da lassù manifestazione troppo limitata per la virtù superiore alla umana natura infusa in Giulia. «Dolce pianto» (v. 13), che riprende il «largo pianto» del v. 1, con il consueto procedimento di ripresa polare, potrebbe essere *dolce* soltanto perché viene da Giulia, oppure avere un valore attivo: “che addolcisce” chi vi assiste, ovvero significare “tenero”, “affettuoso” perché rivolto al fratello defunto, e perciò essere giudicato non conveniente alle doti spirituali di Giulia.

Il ragionamento è capzioso, ma evidentemente nasce dal desiderio di volgere il tema consolatorio in lode della destinataria. Molza, in realtà, utilizza qui un modu-

lo incentrato sul tema del pianto della donna capace di “piegare” i decreti divini che sfrutta anche altrove. L’auspicio che le lacrime della donna forzino il volere di Dio è presente nell’archetipico *Rvf*126, con Laura compunta per Francesco trapassato: «Amor l’inspiri / in guisa che sospiri / sì dolcemente che mercé m’impetre, / et faccia forza al cielo, / asciugando gli occhi col bel velo» (vv. 34-39), ma in quel caso si è all’interno della concezione cristiana del suffragio dei vivi per i defunti e non ci si spinge a ipotizzare un diverso corso degli eventi terreni. Nel sonetto che si propone di seguito Molza svolge il concetto in un organismo che occupa l’intera poesia: con singolare audacia dal punto di vista dottrinale, egli si spinge a immaginare che il pianto della donna amata sarebbe stato in grado di piegare financo il decreto divino e di risparmiare a Cristo il supplizio della croce, implicitamente cancellando l’evento da cui dipende la Redenzione. In questo modo:

S'allhor ch'in ciel il gran decreto uscio ch'a morir strinse l'alto suo Fattore, e al mondo cieco discoprir l'ardore di ch'arse tutto pien di bel desio,	4
del vostro pianto il leggiadretto rio, intenerir possente ogni aspro core, le fresche guance dipingea di fuore, c'honorar sempre et inchinar desio,	8
dal primo corso la giustitia eterna potea piegarsi et disvoler le piaghe di lui, ch'i nostri tolse et gli altrui guai.	11
Scaldò ciascun alta pietate interna di pianger sempre, o pur, doppo sì vaghe lagrime sante, non più pianger mai.	14

Il modulo trova cittadinanza nei sonetti che Molza dedicò alla donna ebrea con cui intrattenne una intensa relazione nel 1536-1537²⁸, declinato in chiave erotica, per cui al pianto subentra lo sguardo della donna, per eccellenza strumento di seduzione. *S'allhor che grave servitute oppresse* prospetta addirittura un differente svolgimento del racconto biblico dell'*Esodo*:

Ch'una rivolta de' begli occhi santi, d'honestà, di letitia alteri nidi, snodato havrebbe a Faraone il core	11
et ciò ch'ei non credette a i segni tanti del saggio duca et a' suoi spessi gridi, sarebbe hor vostra preda et vostro honore.	14

28. Per il quale rinvio a Franco Pignatti (2016).

E, ancora, declassato a *cliché* per la lode muliebre, il *plot* si può applicare ai prodigi di un Giove minaccevole resi innocui dallo sguardo fascinoso di una giovane donna:

Indarno spendi le saette, o Giove,	
e 'l mondo invano spaventar procuri	
con portentosi, con strali et con auguri,	
et con quel tutto che 'l furor tuo move,	4
ché giovenetta donna le tue prove	
fa vane in tutto co' begli occhi puri,	
a la cui ombra par che n'assicuri,	
sì dolcemente gli governa et move.	8

Bibliografia

- AFFÒ, Ireneo, *Vita di Luigi Gonzaga detto Rodomonte principe del Sacro Romano Impero, duca di Trajetto, conte di Fondi e signore di Rivarolo*, Parma, F. Carmignani, 1780.
- Biblia Sacra iuxta Latinam vulgatam versionem* ad codicum fidem iussu Pii PP. XI cura et studio monachorum Sancti Benedicti Commissionis Pontificiae a Pio PP. X institutae sodalium praeside Aidano Gasquet S. R. E. Cardinale edita, *Libros Exodi et Levitici* ex interpretatione sancti Hieronymi cum variis capitulorum seriebus recensuit D. Henricus Quentin, Romae, Typis Polyglottis Vaticanis, 1929.
- BEMBO, Pietro, *Opere*, a cura di Carlo Donisotti, Torino, Utet, 1966.
- BEMBO, Pietro, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2008.
- BENZONI, Gino, «Gonzaga, Luigi, detto Rodomonte», in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2001, pp. 817-824.
- COLONNA, Vittoria, *Carteggio*, raccolto ed annotato da Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller, Torino, Loescher, 1892.
- COLONNA, Vittoria, *Le rime*, a cura di Pietro Ercole Visconti, Roma, Tipografia Salviucci, 1840.
- COLONNA, Vittoria, *Rime*, a cura di Alan BULLOCK, Bari, Laterza, 1982.
- COLONNA, Vittoria, *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara. Edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di Tobia R. Toscano, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1998.
- CONTILE, Luca, *Ragionamento di sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretationi et croniche*, Pavia, G. Bartoli, 1574.
- COPELLO, Veronica, «“La signora marchesa a casa”. Tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna. Con una tavola cronologica», *Testo*, 38, 1 (2017), pp. 9-45.
- DELL'UVA, Benedetto, ATTENDOLO, Giovanbattista, Pellegrino, Camillo, *Parte delle rime. Con un brieve discorso dell'epica poesia*, Firenze, B. Sermartelli, 1585.
- GIORDANO, Amalia, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Napoli, Melfi and Joele, 1906.
- Lirici del Cinquecento*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Longanesi, 1975.
- MAZZONCINI, Carlotta, «Luca Contile visualizzato. Un'impresa di Vittoria Colonna», *Bollettino di italianistica*, 1 (2017), pp. 71-81.
- MOLZA, Francesco Maria, *Delle poesie volgari e latine*, a cura di Pierantonio Serassi, Bergamo, P. Lancellotti, 1747-1754.
- MOLZA, Francesco Maria, *Elegiae et alia*, a cura di Massimo Scorsone e Rossana Sodano, Torino, Res, 1999.
- PIANO, Pierluigi, «Un frammento di storia cinquecentesca. Il carteggio di Isabella

- Il di Aragona con Antonio Bagarotto oratore presso l'imperatore Carlo V e la figlia, donna Julia di Aragona, sposa di Gian Giorgio Paleologo (30 novembre 1530 - 20 maggio 1533, Ferrara)», *Monferrato Arte e Storia*, 7, 2 (2000), pp. 63-88.
- PIGNATTI, Franco, «Per il sonetto di Francesco Maria Molza *Se voi ponete a tutto questo mente*. Storia di una porpora mancata», in *Dentro il Cinquecento. Per Danilo Romei*, a cura di Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 265-312.
- PIGNATTI, Franco, «Di un sonetto epistolare e alcuni sonetti filoebraici di Francesco Maria Molza», *Italique*, 19 (2016), pp. 56-86.
- PIGNATTI, Franco, «Margherita d'Angoulême, Vittoria Colonna, Francesco Della Torre», *Filologia e Critica*, 38 (2013), pp. 122-149.
- PORRINO, Gandolfo, *Rime*, Venezia, M. Tramezzino, 1551.
- RANIERI, Concetta, «Ancora sul carteggio tra Pietro Bembo e Vittoria Colonna», *Giornale italiano di filologia*, 35 (1983), pp. 133-151.
- RANIERI, Concetta, «Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano», in *La donna nel rinascimento meridionale. Atti del Convegno internazionale Roma, 11-13 novembre 2009*, a cura di Marco Santoro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 49-65.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, a cura di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- SANNAZARO, Iacopo, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza 1961.
- SASSI, Giuseppina, «Francesco M. Molza e Vittoria Colonna», estr. dagli *Atti e memorie della Reale Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena. Sezione di lettere*, s. 4, 3 (1931-1932), pp. 3-13.
- TASSO, Bernardo, *Rime*, I: *I tre libri degli Amori*, testo e note a cura di Domenico Chiodo; II: *Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*, testo e note a cura di Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995.
- TOSCANO, Tobia R., «Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti», *Critica letteraria*, 45 (2017), pp. 211-237.
- TOSCANO, Tobia R., *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.
- THÉRAULT, Suzanne, *Un Cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Firenze-Paris, Sansoni Antiquariato-Librairie M. Didier, 1968.

«Aprite al pianto mio l'umido seno».
Ninfas y mal de amor en la poesía
de Garcilaso de la Vega

Antonio Gargano

Università degli Studi di Napoli Federico II
antgarga@unina.it

Resumen

Desde la *Iliada* las ninfas han sido representadas literariamente como pacientes destinatarias de las quejas de hombres, héroes y divinidades, presos del dolor y la desesperación. En la poesía bucólica, el *topos* de la invocación de las ninfas por parte del pastor protagonista de un amor desdichado recibe amplio desarrollo de los orígenes en Teócrito a Virgilio, Calpurnio y Nemesiano, hasta llegar a la *Arcadia* de Sannazaro. A partir de esta tradición clásica y romance, el presente trabajo estudia el desarrollo del *topos* en la poesía de Garcilaso de la Vega, donde figura en el soneto, «Hermosas ninfas que, en el río metidas», en la primera parte de la *Égloga II*, y en un extenso número de octavas de la *Égloga III*, con funciones y significados completamente distintos.

Palabras clave

Poesía bucólica; égloga; Garcilaso de la Vega; ninfas; invocación.

Abstract

Since the *Iliad*, nymphs have been represented in the literary work as recipients of the laments of men, heroes and deities, prisoners of pain and despair. In bucolic poetry, the *topos* of the invocation of nymphs by the protagonist pastor of a wretched love receives a wide development from its origins in Theocritus to Virgil, Calpurnius and Nemesiano, until reaching the *Arcadia* of Sannazaro. Starting from this classical and romance tradition, the present work studies the development of the *topos* in the poetry of Garcilaso de la Vega, where it appears in the sonnet «Hermosas ninfas que, en el río metidas», in the first part of the *Égloga II*, and in an large number of octaves of the to *Égloga III*, with completely different functions and meanings.

Keywords

Bucolic poetry; eglogue; Garcilaso de la Vega; nymphs; invocation.

1. Desde los tiempos más remotos las ninfas han sido representadas literariamente como pacientes destinatarias de los lamentos de los hombres, héroes y deidades, presos del dolor y la desesperación. Envuelto por «una negra nube de pesar» («τὸν δ' ἄχος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα»; *Iliade*, XVIII, 22), Aquiles, a quien Antíloco acababa de anunciar la muerte de Patroclo, comenzó a gemir terriblemente, hasta hacer que sus gritos llegaran incluso a las profundidades del mar, donde, ignorando la causa, fueron escuchados por su madre, Tétis, que habitaba en una gruta reluciente, rodeada de todas las Nereidas. Y es a estas, sus hermanas, a quienes Tétis, afligida por no poder ayudarlo, les dirige su lamento por el sufrimiento de su hijo, llegando a involucrar en el dolor a las hermosas hijas de Nereo, las cuales «la acompañaban llorosas» («αἱ δὲ σὺν αὐτῇ / ἄκραυέσσαι ἴσαν»; XVIII, 65-66).

Un grupo de náyades, de las que Virgilio proporciona el catálogo siguiendo el ejemplo de Homero, también acompañaba a Cirene, cuando esta, que vivía con sus hermanas en el fondo del río Peneo, escuchó las quejas de su hijo Aristeo por la pérdida de las abejas. Aquí, en el texto de las *Geórgicas*, digo, en medio de las ninfas dedicadas a hilar lana de Mileto, solo Climene estaba ocupada en cantar, narrando la inútil vigilancia de Vulcano, junto con los ardidés y los dulces robos de Marte:

Carmine quo captae dum fuis mollia pensa
 devolvunt, iterum maternas inpulit auris
 luctus Aristaei, vitreisque sedilibus omnes
 obstupere...

(Verg., *Georg.* 4, 348-351)

[mientras cautivadas por el canto, retorcían de sus husos las blandas lanas, de nuevo percutió los oídos de su madre la queja de Aristeo, y todas, en sus vítreos asientos, quedaron mudas de estupor].

Las desocupadas ninfas homéricas reaccionaban con lágrimas de dolor a las lastimosas palabras que les dirigía su hermana Tétis, tras haber oído el tormento de su hijo, Aquiles; las virgilianas, en cambio, ocupadas en labores textiles o en actividades artísticas, se asombran y se quedan atónitas al oír las dolientes expresiones de Aristeo, que llegan a sus oídos, a la vez que a los maternos de Cirene. Parece, por lo tanto, que se pueden dar reacciones muy diferentes, a pesar de estar expuestos a manifestaciones similares de dolor; y que la diversidad de las reacciones —lágrimas de dolor o sensación de asombro—, más que por el grado de participación de las ninfas prácticamente idéntico, me atrevo a sugerir que depende del tipo o nivel de ocupación en el que están inmersas cuando escuchan el lamento.

También en la poesía de Garcilaso, como se sabe de sobra, las ninfas aparecen a menudo, especialmente en algunos de los pasajes más extensos, donde su presencia está siempre ligada al lamento o al relato de tristes historias de amor. Así, por ejemplo, ellas son el objeto del soneto XI, «Hermosas ninfas que, en el río

metidas», de algunos tercetos de la primera parte de la *Égloga II* y, con un papel innegable de protagonistas, de un gran número de octavas de la *Égloga III*¹. Sin embargo, en las tres composiciones mencionadas, las ninfas desempeñan funciones completamente diferentes: en el soneto y en la *égloga segunda*, a imitación de las desocupadas ninfas homéricas, son las meras destinatarias de las invocaciones del yo poético y del pastor Albanio, respectivamente, quienes les imploran que escuchen las penas de amor que les afligen, salvo que puedan desarrollar, en razón de tal encargo, un papel más activo que consiste en la participación en el dolor ajeno o en la facultad de consolar a quien, padeciéndolo, lo convierte en el objeto de su palabra. En la *égloga tercera*, en cambio, las ninfas son llamadas en causa porque se dedican al arte del bordado, mostrando en esto una cierta afinidad con las virgilianas hermanas de Cirene y con Clímene, en particular, pero, a diferencia de estas últimas, las ninfas garcilasianas no suspenden su labor para desempeñar el papel de simples destinatarias de los lamentos proferidos por apenados amantes, sino que son ellas mismas quienes realizan la función de referir las infaustas historias amorosas, de las que no son las protagonistas, sino más bien las narradoras que confían a las imágenes de los bordados el relato de diferentes historias de amores trágicos.

Al tratar el motivo de la presencia de las ninfas en los tres poemas mencionados, seguiré el orden cronológico de composición, ateniéndome a la implícita sugerencia de Rafael Lapesa. «Evidentes son las analogías temáticas y estilísticas del soneto XI, “Hermosas ninfas que en el río metidas”², con la *égloga II* [...], y, más aún con la *III*». Comenzaré, pues, por la *égloga segunda*, que seguramente precede a la redacción de la *tercera* y, muy probablemente, también a la del soneto.

2. En su adiós a la vida y al mundo, antes de su intento de lanzarse por un despeñadero, llevado a ello por la insensibilidad que le había mostrado su amada Camila, el pastor Albanio, tras haber invocado a los dioses y antes de dirigirse a las fieras, también ellas apiadadas por sus lamentos, implora en ocho tercetos a las ninfas, a las que apela nombrando sus respectivas categorías:

1. Invocaciones a las ninfas aparecen también, en la misma *Égloga II*, en la reanudación del relato que Albanio le dirige a Salicio (vv. 416-418), en la petición de auxilio de Camila (vv. 805-806), en el *incipit* de la larga narración de Nemoroso, en la segunda parte de la composición (v. 1156). Las ninfas, además, forman el «blanco coro» del dios fluvial, Tormes, en la *Elegía I* (vv. 143, 151), así como en la *Égloga II* (v. 1728), y, en la primera de las dos composiciones mencionadas, son también las destinatarias de la petición del poeta para que consuelen a don Fernando por la muerte de su hermano, el joven Bernardino (vv. 169, 177). Singularmente, en cambio, a una *ninfa* será comparada Camila, en la primera parte de la *Égloga II* (vv. 768. 865) y, en la *écfrasis* de la segunda parte de la composición, la joven de la que se enamora Fernando y que luego se convertirá en su esposa (v. 1370, 1374); a su vez, en la *Égloga III*, Elisa es figurada en la tela de Nise como la «ninfa muerta», la «ninfa delicada», la «ninfa bella», la «bella ninfa muerta» (vv. 224, 226, 239, 262). Para una reseña de la presencia de las ninfas en la poesía de Garcilaso, puede verse Joan Cammarata (1983: *Index*, s.v. «Nymphs»).

2. Rafael Lapesa (1985: 186).

¡O nayades, d'aquesta mi ribera
corriente moradoras; O napeas,
guarda del verde bosque verdadera!

alce una de vosotras, blancas deas,
del agua su cabeza rubia un poco;
así, ninfa, jamás en tal te veas.

Podré dezir que con mis quejas toco
las divinas orejas, no pudiendo
las humanas tocar, cuerdo, ni loco.

¡O hermosas oréadas que, teniendo
el gobierno de selvas y montañas,
a caza andáis, por ellas discurriendo!,
dejad de perseguir las alimañas,
venid a ver un hombre perseguido,
a quien no valen fuerzas ya ni mañas.

¡O dríadas, d'amor hermoso nido,
dulces y graciosísimas doncellas,
que a la tarde salís de lo escondido,

con los cabellos rubios que las bellas
espaldas dejan d'oro cubijadas!,
parad mientes un rato a mis querellas;

y si con mi ventura conjuradas
no estáis, haced que sean las ocasiones
de mi muerte aquí siempre celebradas³.

«Todo esto es de Sanazaro», sentenciaba el Brocense⁴. Y en efecto, se sabe que, en los versos citados, Garcilaso traduce un fragmento de la *Prosa VIII* de la *Arcadia*, que contiene una invocación similar a las ninfas por parte del pastor Carino, dispuesto a suicidarse por amor, arrojándose desde un alto despeñadero y salvado por la repentina aparición de dos palomas blancas de las que, como «da prospero augurio», el desesperado pastor había presagiado «speranza di futuro bene»:

O naiadi, abitatrici de' correnti fiumi, o napee, graziosissima turba de' riposti luoghi e de' liquidi fonti, alzate alquanto le bionde teste da le chiare onde, e prendete le ultime strida anzi che io moia. E voi, o bellissime oreadi, le quali ignude solete per le alte ripe cacciando andare, lasciate ora il dominio degli alti monti e venite al misero; ché son certo vi porgerà pietà quello che a la mia cruda donna porge diletto. Uscite da' vostri alberi, o pietose amadriadi, sollicitate conservatrici di quelli, e parate un poco mente al fiero supplicio che le mie mani testé mi apparecchiano. E voi, o

3. Todas las citas son de Garcilaso de la Vega (1995); para los versos citados de la *Égloga II*, vv. 608-631, pp. 171-173.

4. Cito por Antonio Gallego Morell (1972: 291, B-169).

driadi, formosissime donzelle de le alte selve, le quali non una volta ma mille hanno i nostri pastori a prima sera vedute in cerchio danzare all'ombra de le fredde noci, con li capelli biondissimi e lunghi pendenti dietro le bianche spalle, fate, vi prego (se non sete in seme con la mia poco stabile fortuna mutate), che la mia morte fra queste ombre non si taccia, ma sempre si extenda più di giorno in giorno ne li futuri secoli, acciò che quel tempo il quale da la vita si manca, a la fama si supplisca⁵.

En el pasaje en prosa, Sannazaro daba un desarrollo más amplio a un motivo tópico presente en el género bucólico desde sus orígenes: la invocación a las ninfas por parte del pastor protagonista de un amor desdichado, que entona su canto lastimero ante las agraciadas divinidades de la naturaleza, pidiendo que se apiaden. La verdad es que, retomando un concepto análogo expresado por Tirsis, el pastor teocriteo que, al asimilar las ninfas a las musas, deploraba su ausencia por haber estado lejos de Sicilia, mientras Dafnis se moría: «πᾶ ποκᾶ ἄρ᾿ ἦσθ᾿, ὅκα Δάφνις ἐτάκετο, πᾶ ποκα, Νύμφα» (*Theocr.* I, 66: «¿Dónde, Ninfas, estabais, dónde, cuando Dafnis languidecía?»), Virgilio —a él me refiero— calcando el ilustre ejemplo del siracusano, al evocar los «sollicitos amores» de Galo, repetía así:

Quae nemora aut qui vos saltus habuere, puellae
Naiides, indigno cum Gallus amore peribat? (Ecl. 10, 9-10)

[¿Qué bosques o qué sotos os retenían, Náyades doncellas,
cuando Galo perecía de un amor desgraciado?]

En los comienzos de su empleo en la poesía bucólica, por lo tanto, el motivo se realiza, por así decirlo, en sentido negativo, dado que de las ninfas, evocadas en ausencia, se subraya su falta de participación como receptoras compasivas en el canto del pastor. En cambio, realizado en sentido positivo, Sannazaro ciertamente lo leía en las breves referencias ofrecidas por las églogas de Calpurnio y Nemesiano, en las que las ninfas (dríadas y náyades) asisten en silencio a los melodiosos cantos con que los pastores Ida y Astaco compiten por el amor de la virgen Crócale, en el primero de los dos poetas mencionados; así como en la declamación de los versos con los que el pastor Ida, invocando a dríadas, napeas y náyades, se consuela de la triste desgracia por la ausencia de la bella Dónace, en el segundo de los poetas citados⁶. Sin embargo, al componer el pasaje en prosa de la *Arcadia*, en la que Carino implora a las ninfas, Sannazaro seguramente pensaba en los versos

5. Iacopo Sannazaro (2013: 182-183).

6. «Affuerunt sicco Dryades pede, Naiades udo» (Calpurn. 2, 14; «Estaban las Dríadas de pie seco y las Náyades de pie mojado»); «Quae colitis silvas, Dryades quaeque antra, Napaeae, / et qua marmoreo pede, Naiades, uda secatis / litora purpureosque alitis per gramina flores» (Nemes. *Buc.* 2, 20-22; «Dríadas, que habitáis las selvas, Napeas, que habitáis las grutas, y Náyades, que con pie de mármol pisáis las húmedas playas y hacéis crecer purpúreas flores entre la hierba»).

con la invocación de las divinidades femeninas pronunciada por Meliseo, «a quo uxoris mors deploratur», en la homónima égloga de su amigo y maestro Pontano:

...Mecum, o mecum ite, puellae,
 Ad luctum, mecum ite, deae, mecum ite, sorores
 Naiades, quibus illa choros iungebat et una
 Nudabat liquidis argentea membra sub undis;
 Huc, sociae Dryades, simul et celerate, Napaeae,
 Umbrarum memores choreaeque in montibus actae,
 Et questus geminate et amarum intendite luctum⁷.

[Venid, venid conmigo, doncellas, a manifestar el dolor, venid conmigo, diosas, venid conmigo, hermanas Náyades, con quienes ella se unía en las danzas y en su compañía desnudaba sus miembros de plata en las cristalinas aguas; acudid aquí, compañeras Dríades, y con vosotras, raudas, las Napeas, evocadoras de las sombras y de las danzas en coro en las montañas; duplicad los lamentos y expresad intensamente vuestro amargo dolor].

Volviendo a los versos de la égloga de Garcilaso y a su relación con el pasaje en prosa de la *Arcadia*, podemos notar de inmediato que los cuatro periodos de la invocación de Carino a las ninfas («O naiadi... o napee», «o bellissime oreadi», «o pietose amadriadi», «o driadi») se reducen, por la ausencia de las amadriadas, a tres bloques de versos en la invocación de Albanio: los tres tercetos iniciales para náyades y napeas, los dos centrales para las oréadas y, de nuevo, tres tercetos conclusivos para las dríadas.

No todo está absolutamente claro en los versos españoles. La referencia a las napeas, por ejemplo, definidas por Garcilaso con una destacada aliteración, «guarda del verde bosque verdadera» (v. 610), merece la siguiente nota de Herrera: «son ninfas de los bosques y valles cercados, que los griegos llaman νάπαις, aunque Servio diga que son ninfas de las fuentes»⁸. En realidad, aun definiéndolas ninfas de los bosques, Garcilaso las junta con las náyades, pidiendo que al menos una de ellas alce la rubia cabeza del agua, lo que sugiere que, como las náyades, también las napeas son consideradas por Garcilaso ninfas acuáticas. Pero no se trata en absoluto de una contradicción, aunque la nota de Herrera tiende a hacerlo parecer. De hecho, no cabe duda de que las napeas son ninfas acuáticas, tal y como lo confirma la explicación que ofrece Boccaccio en el capítulo sobre las ninfas de la *Genealogia deorum gentilium*: «Sunt et aliee que dicuntur fontium, et

7. Pontano (2011: 97, vv. 122-128). Sobre la cuestión en general, véase Vera Tufano (2017), donde se lee: «Tra i due fronti bucolici, le *Ecoglae* del Pontano e l'*Arcadia* è dunque in atto un dialogo intimo e fitto, che è testimoniato da ulteriori parallelismi, celati in raffinatissime allusioni metaletterarie» (79).

8. Herrera (2001: 841).

he appellantur Napee, quasi Naptee, id est acquarum fomites»⁹; solo que, como ninfas de las fuentes y de las aguas escondidas en las grutas, tienen su morada en los bosques y los valles.

Un problema mayor lo plantea la cuestión relativa al significado que debe asignarse al adjetivo «corriente» (v. 609), que, en singular, solo puede referirse a «mi ribera». El pasaje correspondiente de la *Arcadia* dice: «O naiadi, abitatrici de' correnti fiumi»¹⁰, en conformidad etimológica con el nombre de la categoría: «Llámanse *náyades* [...] las ninfas de las fuentes, *vaw* significa en nuestra lengua *corro*. Pero este *correr* es de cosa líquida, que es lo que denota *fluo* en la habla latina», anota Herrera¹¹, quien parece evocar a Boccaccio: «Sunt et alie dicuntur fluminum, et he vocantur Nayades, eo quod nays interpretetur fluctus vel comotio, et ideo Naydes dicte, quia fluant flumina et in motu continuo sint»¹². De las *náyades* garcilasianas, sin embargo, no se dice que habiten en «correnti fiumi», como en el pasaje de la *Arcadia*, sino en «aquesta mi ribera corriente». El único que corrige es Tamayo, concordando en plural el adjetivo con las «*náyades* moradoras»¹³. Como se sabe, ningún editor ha aceptado la corrección conjetural sugerida por el literato toledano, aunque la *iunctura* «ribera corriente», a excepción de las poco convincentes aclaraciones de significado propuestas por Bienvenido Morros¹⁴, ha merecido el silencio general de los editores y comentaristas modernos, de los que únicamente Elías L. Rivers ha glosado concisamente la expresión con la nota: «donde corre el agua»¹⁵, que es probablemente la explicación más simple, pues se limita a aplicar la cualidad pertinente a las corrientes de agua al lugar por donde dichas corrientes fluyen.

Un último problema se plantea, quizás, en relación con los versos 611-613, en los que la petición que el pastor les hace a las ninfas, para que al menos una de ellas se asome fuera del agua, no parece producir ningún efecto, debido a que los versos en cuestión se atenúan, por así decirlo, en una especie de deseo que debería interesar a la ninfa que ha aceptado dicha petición: «así, ninfa, jamás en tal te veas», pero que no implica ninguna conexión específica con el canto de dolor del pastor; lo cual, francamente, no parece tener mucho sentido. Subviene, ante esta perspectiva, la propuesta presentada por Mario Di Pinto, quien sugiere que se adopte «una diversa punteggiatura, considerando “podré decir” retto ipotatticamente da “así” del v. precedente e isolando la frase “jamás en tal te veas” como

9. La cita se lee en el cap. XIV del libro VII, «De nynphis in generali» del *Genealogie deorum gentilium libri*, en Boccaccio (1951).

10. Sannazaro (2013: 841).

11. Herrera (2001: 841).

12. Se remite al cap. XIV del libro VII, «De nynphis in generali», del *Genealogie deorum gentilium libri*, en Boccaccio (1951).

13. Tamayo de Vargas (1622: 73).

14. Garcilaso de la Vega (1995: 171, nota a los vv. 608-609).

15. Garcilaso de la Vega (1996: 167, nota al v. 609).

un'esclamazione di augurio»¹⁶. La lectura del hispanista italiano tiene la ventaja indudable de dar un sentido más completo al conjunto de los tres primeros tercetos de la serie, sin ninguna intervención textual, si no únicamente el interpretativo que se recaba de la lección atestiguada por la tradición textual.

La recreación en verso del pasaje en prosa de la *Arcadia*, aunque presenta numerosas e inevitables adaptaciones y transformaciones, con respecto al original, conserva, en sustancia, la configuración y el significado con que Sannazaro había pensado desarrollar el motivo tradicional de la invocación a las ninfas por parte de un amante desdichado. Si dejamos aparte los fenómenos que surgen por el doble proceso de versión y versificación¹⁷, pocas y de escasa relevancia son las ocasiones que se desvían del pasaje sannazariano. De hecho, a diferencia de la práctica imitativa que el poeta español adopta y adoptará cada vez con más frecuencia en sus futuras composiciones, aquí la fidelidad al modelo de partida prevalece claramente sobre la técnica del mosaico que preside la elaboración de otras obras. En este sentido, vale la pena señalar que, por lo que atañe al fragmento sobre las náyades y las napeas, el terceto: «podré decir que con mis quejas / toco las divinas orejas, / no pudiendo las humanas tocar, cuerdo ni loco», presenta una significativa amplificación respecto del texto italiano: «prendete le ultime strida anzi che io moia». Lo cual se debe a la inserción de una tesela virgiliana: «con mis quejas toco las divinas orejas», que calca el sintagma de las *Geórgicas*: «iterum maternas impulit auris / luctus Aristaei» (IV, 349-350)¹⁸, con el que Garcilaso combina la idea expresada por Carino en la súplica dirigida a las hermosas oréadas: «ché son certo vi porgerà pietà quello che a la mia cruda donna porge diletto», que el español anticipa en la invocación a las ninfas acuáticas, sustrayéndola de la siguiente invocación a las ninfas de las montañas. Del segmento suprimido sobre las amadríadas, Garcilaso recupera la fórmula «parate un poco mente», que se lee en los versos dedicados a las dríadas: «parad mientes un rato». Además, en los tercetos finales, dedicados a las ninfas de los árboles, en especial a los robles, Garcilaso omite la espléndida imagen ovidiana de la danza recogida por Sannazaro: «le quali non una volta ma mille hanno i nostri pastori a prima sera vedute in cerchio danzare all'ombra de le fredde noti»¹⁹, prefiriendo la locución más incolora: «que a la tarde salís de lo escondido».

16. Garcilaso de la Vega (1992: 173 n. 17).

17. Sobre los problemas relativos al proceso de versión y versificación de la Égloga II con respecto a la *Prosa VIII* dell'*Arcadia*, se me permita remitir a Gargano (2007, trad. esp. 2011).

18. A la tenaz defensa del término «orejas» contra los anónimos detractores que habían censurado dicha elección léxica, se dedica la larga y «furibunda» nota de Herrera (2001: 841-843), donde, sin embargo, no se menciona el verso de las *Geórgicas* virgilianas.

19. Sannazaro recaba la imagen de la danza de las dríadas de los siguientes versos de Ovidio «Saepe sub hac [quercus] Dryades festas duxere choreas, / saepe etiam manibus nexis ex ordine trunci / circuiere modum...» (*Met.*, VIII, 746-748; «Muchas veces debajo de ella las Dríadas habían entrelazado danzas festivas, muchas veces agarradas de la mano habían girado en corro alrededor del tronco, tan grande como era»).

Con la versificación del pasaje de la *Arcadia*, por lo tanto, el motivo de la invocación a las ninfas por parte de un pastor aquejado del mal de amor hace su entrada en la poesía de Garcilaso y, a través de ella, en la bucólica española, enriquecido y pormenorizado de todos esos elementos distintivos con los que, respecto de la tradición anterior, se había desarrollado y definido por la reelaboración ofrecida por Sannazaro. Antes de abandonar definitivamente los tercetos de la égloga, reflexionemos brevemente sobre los rasgos principales que el motivo había adquirido en la formulación efectuada por el napolitano, y que se encuentran puntualmente en la recreación en verso por parte de Garcilaso. En síntesis, se podría afirmar que, en el género bucólico, la invocación a las ninfas, cuyo objetivo es siempre la petición de que sean escuchados los lamentos de un pastor tristemente enamorado, conlleva la invitación a las agraciadas divinidades de la naturaleza a suspender toda actividad en la que estuvieran ocupadas, con el propósito, en primera instancia, de suscitar su piedad y, en igual medida, con la intención de inducir las a celebrar eternamente, «di giorno in giorno ne li futuri secoli», la triste historia y la muerte misma del desdichado.

3. Si, como hemos visto, en los ocho tercetos de la égloga, la dependencia del modelo único prevalece sobre el encaje de múltiples fuentes, este último modo se impone en la composición del soneto dedicado al motivo de las ninfas:

Hermosas ninfas que, en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas,
ahora estéis labrando embebecidas,
o tejiendo las telas delicadas;
ahora unas con otras apartadas,
contándoos los amores y las vidas:
dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,
que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá de espacio consolarme²⁰.

El magisterio de Sannazaro, ejercido a través de su obra, se lleva a cabo aquí de una manera aún más profunda e incisiva, aunque las reminiscencias del napolitano se fusionan íntimamente con las de otros poetas, clásicos y modernos. Me explico.

20. Garcilaso de la Vega (1995: 26).

La poesía de Garcilaso, examinada bajo uno de los aspectos que mejor contribuyen a caracterizarla, el del ejercicio o proceso imitativo, en la doble dirección de práctica de la reescritura y exploración de la tradición, constituye uno de los ejemplos más brillantes de la poesía renacentista que se abasteció abundantemente de la *recondita eruditio*, de la *multiplex lectio* y del *longissimus usus*, los tres factores que –según Poliziano– fecundaron el estilo de los sabios²¹; es decir, el estilo de los admirados autores del pasado.

El haberme referido a la tradición podría no ser suficiente, si no se especificara de inmediato que los textos garcilasianos a menudo se presentan como una «exploración de su propia tradición literaria», como Francisco Rico²² definió el diseño y el proceso de composición que son la base de uno de los poemas neoclásicos de Garcilaso, la bellísima *Elegía primera* que el poeta toledano, en 1535, dirigió a don Fernando, Duque de Alba, con motivo de la muerte de su hermano, Bernardino de Toledo. Pues bien, después de haber reconstruido la cadena intertextual formada por los poemas elegíacos de Girolamo Fracastoro, de la *Consolatio ad Liviam* y de Bernardo Tasso, que constituyen las raíces del poema español, el ilustre erudito concluía afirmando que

la Elegía Primera se vuelve una indagación de su propia genealogía, de su posición en la serie literaria: es a un tiempo poesía e historia de la poesía; y el genio de Garcilaso se desarrolla al devanar la madeja de esa historia, en un doble impulso de homenaje y desafío a los modelos²³.

Hablamos, sin lugar a dudas, de un ejercicio que se inspiraba en la cultura más auténticamente humanista, que Garcilaso tuvo la oportunidad de asimilar en el Nápoles español de don Pedro de Toledo, en el que el relanzamiento de la poesía en vulgar y la persistencia de una fuerte tradición humanista eran fenómenos inextricablemente unidos entre sí, teniendo como ejemplo mayor la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, cuyo «vero mondo» –ha escrito Domenico De Robertis– consiste en el «tesoro della poesia latina, greca e volgare, di cui prosa e verso e il lavoro stesso del Sannazaro si alimentano»²⁴, tal y como, por otro lado, el anciano poeta napolitano tuvo ocasión de confesarle a Seripando: «Son più di trentotto anni –le escribía– che non fo altro se non questa manera di indagine, né credo aver fatto cosa che non l'abbia osservata in buoni autori, per quanto basta lo ingegno mio»²⁵.

21. Los tres factores son el núcleo de la epístola «Angelus Politianus Paulo Cortesio suo s.d.», donde se lee que el estilo de los sabios «recondita eruditio, multiplex lectio, longissimus usus diu quasi fermentavit», en Eugenio Garin (1952: 902).

22. Francisco Rico (1990: 285).

23. Francisco Rico (1990: 286).

24. Domenico De Robertis (1981: 581).

25. Se trata de la epístola de Iacopo Sannazaro «Ad Antonio Seripando - Roma», fechada por el editor «Napoli, 15(?) aprile 1521», que se lee en Sannazaro (1961: 375-388; cito de la p. 376).

Brevedad y forma de vida no permitieron a Garcilaso realizar una «manera di indagine» de profundidad similar en un periodo de igual duración. Pero, el «ingegno» de nuestro poeta le permitió igualmente acumular un bagaje de experiencias y lecturas y desarrollar horizontes culturales no muy alejados de los del poeta napolitano, por lo que, al menos sobre las composiciones más maduras de Garcilaso, se podría afirmar lo que se ha indicado sobre la poesía y la prosa de la *Arcadia*, ambas basadas en «l'arte allusiva, la scrittura di secondo grado (una poesia fatta di poesia), la raffinata composizione / combinazione di “mosaici” (secondo la metafora cara a Leon Battista Alberti) intarsiati di tessere derivate dagli autori antichi», todo ello aplicado «sistematicamente ai testi in volgare scelti come modelli»²⁶. La referencia de Vecce, como se recordará, se halla en el conocido pasaje de los *Profugiorum ab aerumna*, donde Alberti, a propósito de la construcción del templo de Éfeso, cuenta cómo la invención del mosaico fue debida a la reutilización de los «minuti rottami rimasi», los materiales desechados de la construcción, para subsanar una laguna en la completa perfección de la obra, la del pavimento, que quedaba «nudo e negletto». Pero, para Alberti, la técnica del mosaico superó los límites de la arquitectura para convertirse en una verdadera técnica de composición de los humanistas: como «colui [che] accolse e' minuti, e composene el pavimento», «così avviene presso de' litterati», de modo que «veggonsi queste cose litterarie usurpate da tanti, e in tanti loro scritti adoperate e disseminate, che oggi a chi voglia ragionarne resta altro nulla che solo el raccoglierte e assortirle e poi accoppiarle insieme con qualche varietà dagli altri e adattezza dell'opera sua, quasi come suo istituto sia imitare in questo chi altrove fece il pavimento»²⁷. En definitiva, también Garcilaso, como el autor de la *Arcadia*, del que aprendió la lección, leyó a los modernos —desde Petrarca hasta el propio Sannazaro— «“in verticale”, vi riconosce le fonti classiche (Virgilio, Ovidio, Orazio, Claudiano, Properzio ecc.) e ne ricombina i testi in modo originale, dialogando contemporaneamente con gli antichi e con i moderni», como ha escrito Vecce sobre el napolitano²⁸. Fue una forma de leer a los clásicos y los modernos que Garcilaso aprendió directamente de la obra de Sannazaro y que puso en práctica en su propia obra, como resulta evidente en el soneto dedicado a las «Hermosas ninfas».

La tímida inserción virgiliana de una diminuta tesela textual («maternas auris») en el contexto predominantemente sannazariano de la *Égloga* segunda, se dilatará de tal manera en obras compuestas posteriormente, que dará lugar en nuestro soneto a un verdadero entramado de fuentes, como bien ha sintetizado Rafael Lapesa: «Dos pasajes de la *Arcadia* [*Prosa* VIII y XII] y el episodio virgiliano de Atisteo (*Geórg.*, IV, 333-385) son fuentes del soneto XI»²⁹, siguiendo en esto al comentarista más antiguo de Garcilaso, quien, junto con la señalación

26. Carlo Vecce (2013: 20).

27. Leon Battista Alberti (1966: 161).

28. Carlo Vecce (2013: 20).

29. Rafael Lapesa (1985: 156).

de Virgilio, se había limitado a indicar únicamente la *Prosa XII* del napolitano³⁰. Del Brocense en adelante, comentaristas y críticos han agregado –no siempre acertando– otra gran cantidad de textos a los ya mencionados, contribuyendo así a hacer del soneto un revoltijo de reminiscencias, entre las cuales, sin embargo, es bueno distinguir las pertinentes, a fin de entrar con la eficacia adecuada en el taller del poeta³¹.

Al *incipit* con la invocación de las ninfas le siguen, en los cuartetos, las descripciones de su morada y de las ocupaciones en que están inmersas. La representación garcilasiana de la morada de las ninfas recurre, principalmente, a la escenografía inventada por Sannazaro en la *Prosa XII* de la *Arcadia*, que a su vez se remite a la mucho más esencial de la virgiliana morada de la madre de Aristeo, Cirene, y de las hermanas de esta. Si, indudablemente, las «columnas de vidrio» que sostienen el lugar donde residen las ninfas garcilasianas, traducen las «colonne di translucido vetro» de Sannazaro, las «relucientes piedras», con que está construido, alude probablemente a la piedra pómez, totalmente vítrea, de la que estaban hechas las bóvedas de la gruta en el texto latino («pendentia punice tecta») y en el italiano («erano fatte di scabrose pomici»); o, menos probablemente, remiten a las estalactitas, a las que se refiere Sannazaro con las «stille di congelato cristallo», que cuelgan de las bóvedas.

En cuanto a las ocupaciones en las que están profundamente inmersas las ninfas, dedicadas a labores textiles, o bien retiradas para intercambiarse relatos de historias de vida y de amor, Garcilaso parece atenerse principalmente al texto virgiliano, con referencia a «eam [Cirene] circum Milesia vellera Nimphae carpebant», y a la apartada Climene que «curam [...] narrabat inamem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furta». Aunque, por supuesto, el toledano debía tener bien presentes los pasajes sobre las actividades en las que estaban ocupadas las ninfas de Sannazaro (*Prosa XII*, 16-17), pasajes que darán sus mejores frutos en la composición de la *Égloga III*³².

30. Cito por Antonio Gallego Morell (1972: 268, B-13).

31. A propósito de la relación intertextual entre Garcilaso y Sannazaro, y del hacinamiento de fuentes al que los críticos con frecuencia han dado lugar con sus propuestas, comparto totalmente lo que ha observado María de las Nieves Muñoz Muñoz: «Da allora [dal Brocense] la segnalazione di prestiti è continuata a crescere facendo aumentare di pari passo la confusione tra i debiti di Sannazaro e quelli di Garcilaso [...]. Un'idea precisa del sannazarismo garcilasiano si avrà quindi non solo quando sarà completato il catalogo delle fonti utilizzate, ma anche e soprattutto quando si sarà fatta chiarezza sul percorso seguito dal poeta nel rifonderle» (2012: 135-136). Añado que «trovare qualche filo conduttore in questo labirinto», que ha sido el objetivo del trabajo citado de la prestigiosa italianista española, es lo que motiva también mis reflexiones sobre la relación Sannazaro-Garcilaso, por lo que se refiere al motivo de la invocación a las ninfas.

32. La combinación de los dos textos de Virgilio y Sannazaro es suficiente para aclarar las imágenes que forman el núcleo de los cuartetos del soneto de Garcilaso. Así pues, no es absolutamente necesario recurrir, como también se ha hecho, por aquel hacinamiento de fuentes del que se hablaba en la nota anterior, a los textos de Virgilio, *Eneida*, I, 166-167; Propertio, EL. III, iii,

En los tercetos, la formulación de la súplica a las ninfas, para que, libres de sus ocupaciones, escuchen los lamentos del amante, combina, fusionándolos, una vez más, el episodio de Aristeo de las *Geórgicas*; nuevamente, la *Arcadia*, pero en este caso se trata del relato de Carino de la *Prosa VIII*, como ya en la *Égloga II*; obras a las que se les adjunta la historia de Biblis, si no la de Egeria, de las *Metamorfosis* ovidianas. Así, más detalladamente, el ruego que el amante dirige a las «hermosas ninfas» de que alcen la rubia cabeza del agua para prestar oído a sus expresiones de dolor antes de que el mal le quite la vida repite el de Carino a las náyades y las napeas: «alzate alquanto le bionde teste da le chiare onde, e prendete le ultime strida anzi che io moia» (VIII, 47), un gesto de las ninfas que, por otra parte, recuerda el de la Aretusa virgiliana: «sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flavum caput extulit unda» (*Georg.*, IV, 351-352)³³.

En el doble resultado propuesto en el último terceto para la súplica del desesperado amante, se contemplan dos soluciones diferentes que, sin embargo, convergen para remarcar el extremo sufrimiento del sujeto. La primera, la renuncia de las ninfas a escuchar sus lamentos debido a la abrumadora compasión que sienten por él, repropone, con hiperbólica paradoja, el núcleo original del motivo de la invocación a las ninfas, el de la petición de una compasiva escucha dirigida a las jóvenes deidades por parte de quien se desespera por amor. Aflora, luego, la alternativa del consuelo que las ninfas ofrecerán al amante desolado una vez que el derroche de lágrimas lo haya convertido en las mismas aguas del río, donde habitan las agraciadas divinidades femeninas. Resulta evidente la referencia al mito de Biblis, quien, al final del relato ovidiano de las *Metamorfosis*, enloquecida a causa de un amor imposible, incapaz de reaccionar a los consejos y al consuelo que incluso le dan las compasivas ninfas, «umectat lacrimarum gramina rivo» (v. 656), y «sic lacrimis consumpta suis Phoebeia Byblis / vertitur in fontem» (vv. 663-664); o también a la historia de la viuda de Numa, Egeria, la cual, después de que las ninfas intentaran consolarla en vano, «liquitur in lacrimas» (XV, v. 549), hasta que Diana apiadada «gelidum de corpore fontem fecit, et aeternas actus tenuavit in undas» (XV, vv. 550-551)³⁴.

27-28; Claudiano, *Panegiricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, 146-148; Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCIII, 10-11. Para las referencias bibliográficas relativas a tales indicaciones, se pueden consultar las notas complementarias de Bienvenido Morros, en Garcilaso de la Vega (1995: 386-388).

33. Tampoco para estos versos creo que sea necesario remitir a otras composiciones del propio Sannazaro: *Rime*, LIX, 53-58, y LXXXVIII; *Eglogae Piscatorie*, III, 46-50; para ello véanse: Francesco Flamini (1889), Garcilaso de la Vega (1925:265) y Joseph G. Fucilla (1952).

34. Parecen superfluas las referencias a Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXIII, 112-117, y a Sannazaro, *Rime*, IX, 28-29, citados en las notas complementarias de Bienvenido Morros, en Garcilaso de la Vega (1995: 387-388). Una mención aparte merece el caso de Bernardo Tasso, de quien, a propósito de nuestro soneto, ya Herrera (2001: 353) recordó el *incipit* del soneto de los *Amori*: «Alza Aretusa, fuor le chiome bionde / de' tuoi cristalli liquidi e lucenti». La cuestión ha sido profundizada recientemente por Daniel L. Heiple, quien oportunamente ha reconstruido la

El soneto dedicado a las «Hermosas ninfas» se encuentra a medio camino entre el amplio desarrollo que el motivo recibirá en la Égloga III, con la que comparte la técnica imitativa del mosaico, como pronto veremos, y el tratamiento del asunto realizado en la Égloga II, de la que retoma los rasgos esenciales de significado con alguna variación destacable. También en el soneto, de hecho, como en los tercetos de la composición bucólica, un amante desdichado invoca a las ninfas para que, interrumpiendo cualquier otra actividad, escuchen apiadadas sus penas de amor, aunque –en el soneto, al menos– el exceso de conmiseración de las destinatarias o la muerte repentina del suplicante, obstaculicen la voluntad consoladora de las divinas doncellas. En cualquier caso, teniendo en cuenta también la diferente extensión de los dos textos –casi el doble de endecasílabos en los tercetos de la égloga– es posible registrar que el soneto dedica un mayor espacio a la descripción de las ocupaciones, a las que las ninfas están totalmente entregadas y casi prendidas, y de las que el suplicante ruega a las jóvenes que se eludan para escuchar su lamento.

En los versos relacionados con esto, la estructura sintáctica del soneto recuerda a la que el mismo Garcilaso desarrolló más ampliamente en la dedicatoria a don Pedro de Toledo de su primera Égloga, donde a la invocación del destinatario («Tú», v. 7), seguida de la relativa («que ganaste obrando...»), de la primera estancia, se acompañan tres formulaciones disyuntivas introducidas anafóricamente por el adverbio de tiempo *agora* que aluden a las tres ocupaciones de don Pedro (la política, la milicia, la caza), antes de que llegue –pero solo al final de la tercera estancia– la exhortación del poeta a que escuche el canto bucólico de dos pastores, con la suspensión temporal de sus principales actividades: «escucha tú el cantar de mis pastores» (v. 42). Mientras que el ruego dirigido al virrey don Pedro consiste en la petición a que interrumpa sus actividades públicas, política y militar, comprendida la cinegética, para dar cabida al disfrute artístico, especialmente del canto lírico simbolizado por la *hiedra* en oposición al laurel («el árbol de victoria», v. 35)³⁵, en el soneto se verifica algo diferente: la petición que el poeta hace a las ninfas del río implica que son actividades similares a las artísticas (el tejer y el narrar) las que deben interrumpirse, para que las jóvenes deidades se conviertan, a

presencia del motivo de la invocación a las ninfas en la *Antologia Palatina*, en la poesía neolatina de Giovanni Pontano y de Marcantonio Flaminio, así como en dos sonetos de los *Amori* de Tasso: «Nimphe, ch'è'n questi chiari alti cristalli» y «Nimphe, ch'al suon de la sampogna mia» (1994: 123-128 y 210-213). Ahora bien, que Garcilaso era un lector de los *Amori* tassianos es algo que se sabe de sobra, y por lo tanto es probable que conociera los dos sonetos citados por Heiple, además del recordado por Herrera; sin embargo, por lo que respecta estrictamente a las relaciones textuales, estas indican con la máxima evidencia que el soneto de Garcilaso es deudor exclusivamente de Sannazaro, Virgilio y Ovidio. Aprovecho la ocasión para señalar que el verso que he tomado prestado para el título de mi escrito está sacado del mencionado soneto de Tasso, «Nimphe, che 'n questi chiari, alti cristalli», v. 9.

35. Garcilaso de la Vega (1995: 120-122, vv. 7-42). Sobre la dedicatoria a Don Pedro de Toledo y sus modelos, véase Roland Béhar (2013).

su vez, en destinatarias de un doloroso canto que se refiere con toda probabilidad al amor desdichado del yo poético.

La expresión del dolor del yo poético parece, así pues, poder realizarse solo en ausencia de las ninfales manifestaciones artísticas y es significativo, en este sentido, que en el soneto no haya ninguna referencia a la celebración artística del dolor y de la muerte del amante, a diferencia de lo que sucedía en la égloga, cuyo último terceto del pasaje (vv. 629-631) contenía la petición a las ninfas dríadas de que recordaran eternamente, gracias al arte, la triste historia del desdichado amante. Se trata, entonces, de una pena desgarradora que, al no conocer consuelo, es el preludio de la muerte del sujeto aquejado («no os detendréis mucho según ando»); o mejor dicho, hay espacio para el consuelo, con la única condición de que, cual nueva Biblis, el sujeto sufriente del soneto, al igual que la infeliz enamorada de Cauno, se transforme también él en una fuente («sic lacrimis consumpta suis Phoebeia Byblis / vertitur in fontem»); o, como también se ha dicho, a la condición de la viuda Egeria, que «liquitur in lacrimas». Quiere decirse que, para que el dolor pueda ser aliviado, es necesario que el infeliz amante se asimile al universo acuático de las femeninas divinidades fluviales; o sea, que sus lágrimas, de ser el efecto de un insoportable dolor, se conviertan en el elemento vital en el que habitan las ninfas; haciendo posible con ello que la historia del amor desdichado del yo del soneto se convierta en objeto de las telas y los relatos de las ninfas, como, por otra parte, en algunas de las más audaces historias amorosas del mito, ya sucedía entre las ninfas virgilianas, «inter quas curam Clymene narrabat inanem / Vulcani, Martisque dolos et dulcia furta, / atque Chao densos divum numerabat amores» («en medio de ellas Climene narraba la inútil vigilancia de Vulcano, y los ardides de Marte y sus dulces robos; contaba, a partir del Caos, los innumerables amores de los dioses»). En otras palabras, para que las historias trágicas puedan aceptarse sin excesiva perturbación y el dolor de la vida pueda ser de alguna manera aliviado, es indispensable que todo ello –historias y dolor– sea consignado a la mediación del arte, la única forma de la actividad humana capaz de presentar serenamente incluso el más atroz de los dolores, tal y como –a diferencia de lo que sucede en el soneto que acabamos de mencionar– se constata, en cambio, en los bordados de las cuatro hermanas de la tercera égloga.

4. Hasta 28 octavas de las 47 que componen la Égloga III se dedican a las ninfas y a sus bordados. Se podría argumentar que en ellas se realiza la súplica que Albanio y, antes que él, Carino habían dirigido a las ninfas, en sus respectivos cantos de adiós a la vida: «haced que sean las ocasiones / de mi muerte aquí siempre celebradas», imploraba el pastor español, evocando la súplica del italiano: «fate vi prego [...] che la mia morte tra queste ombre non si taccia, ma sempre si estenda più di giorno in giorno ne li futuri secoli». Garcilaso, pues, da forma concreta a la súplica de los dos pastores con hasta cuatro historias de amor y muerte representadas en las imágenes de los bordados realizados por otras tantas ninfas, las

cuales, lejos de interrumpir sus actividades artísticas para escuchar, compasivas, los lamentos de un pastor tristemente enamorado, como lo exigía la versión tradicional del motivo, con una inédita inversión de los papeles, celebran eternamente antiguas y nuevas historias de amores desdichados, convirtiéndolos en objeto de sus propias creaciones artísticas.

En lo que respecta a la técnica imitativa, el motivo de las ninfas que, en los tercetos de la égloga segunda, se presentaba bajo un aspecto ampliamente sannazariano, donde la lección virgiliana se filtraba titubeante, y que, en el soneto XI, ya mostraba el dominio completo de nuestro poeta en el diálogo simultáneo con los antiguos y los modernos, alcanza ahora, en la tercera égloga, niveles de madurez incomparable, lo que demuestra el hecho de que la lectura «vertical» de los modernos, o bien, «l'arte allusiva», como «raffinata composizione / combinazione di "mosaici" [...] intarsiati di tesere derviate dagli autori antichi», de las cuales ambas había sido maestro el gran poeta napolitano, representan un patrimonio del que el genial toledano se apoderó con absoluta pericia, logrando hacerlo propio en sus formas más genuinamente acabadas. Dado que esto es válido para la égloga en su conjunto y, en la medida que aquí nos interesa, cuadra bien con todo el tratamiento que el motivo de las ninfas recibe en ella con un inédito desarrollo, nos sirva de simple muestra un único y breve ejemplo.

La serie de cuadros bordados por las ninfas está introducida por dos octavas, en las que se describen los materiales y la técnica artística de las telas, y que el Brocense puntualmente advirtió que «son tomadas elegantemente» de Sannazaro³⁶. Reproduzco los versos estrictamente pertinentes a dicha descripción, junto con el fragmento de la *Arcadia*:

Las telas eran hechas y tejidas
del oro que el felice Tajo envía,
apurado después de bien cernidas
las menudas arenas do se cría,
y de las verdes ovas reducidas
en estambre sutil, cual convenía
para seguir el delicado estilo
del oro ya tirado en rico hilo.

La delicada estambre era distinta
de los colores que antes le habían dado
con la fineza de la varia tinta
que se halla en las conchas del pescado.

(vv. 105-116)³⁷

36. Cito por Antonio Gallego Morell (1972: 300, B-236).

37. Garcilaso de la Vega (1995: 229).

alcune ninfe [...] che con bianchi e sottilissimi cribi cernivano oro separandolo de la minute arene. Altre filando il riducevano in mollissimo stame e quello con sete di diversi colori intessevano in una tela di meraviglioso artificio³⁸.

En comparación con el pasaje de la *Arcadia*, a partir del cual, sin ninguna duda, el poeta español dirige sus pasos, la descripción de las telas garcilasianas se presenta más articulada por haberse enriquecido con elementos provenientes de otros textos, latinos y neolatinos, en su totalidad. De hecho, el fragmento «quello [l'oro] con seta di diversi colori intessevano in una tela di meraviglioso artificio», en los versos españoles aparece amplificado y pormenorizado gracias a la referencia a los hilos de hierbas palustres, con las que el «rico hilo» del oro se entreteje para formar las telas, y a los colores, de los que se precisa la proveniencia de los materiales y la gradación de los tonos. Para ambas informaciones, Garcilaso obtiene el resultado, fusionando las fuentes latinas de Virgilio y, quizás, de Ovidio, y la neolatina del propio Sannazaro. En la práctica, si las «verdes ovas» calcan la expresión virgiliana *viridi... ulva* (*Ecl.* VIII, 87), la imagen en su conjunto evoca la de los versos finales del *De partu Virginis*:

quos [amictus] pulcrae hudis nevere sub antris
 Naiades molli ducentes stamina musco,
 sidonioque rudes saturantes murice telas (III, 499-501)³⁹

[... que (la túnica) las bellas Náyades tejieron en las húmedas cavernas, hilando los estambres del blando musgo, y coloreando las rudas telas con la púrpura de Tiro]

a lo que, para la «fineza de la varia tinta», probablemente han de asociarse los versos con los que Ovidio describe con admirable cinceladura los delicados matices de color que adornan las telas con las que compiten Aracne y Palas:

Illic et Tyrium quae purpura sensit aënum
 texitur, et tenues parvi discriminis umbrae,
 qualis ab imbre solent percussis solibus arcus
 inficere ingenti longum curvamine caelum,
 in quo diversi niteant cum mille colores,
 transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
 usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant (Met., VI, 61-67)

38. Iacopo Sannazaro (2013: 294; *Prosa* XII.16).

39. Iacopo Sannazaro (1988: 82). Sobre la lección «ovas», presente en Mg, conocido como «Cancionero de Lastanosa-Gayangos», véase Alberto Blecua (1970: 164-167). Sin embargo, la cuestión es más bien controvertida; para la defensa de la lección «hojas» de la imprenta (1543), con razones apreciables, pueden consultarse Maria Rosso Gallo (1990: 439-441) y Francisco J. Ávila (1992: 1402-1406).

[Ponen en el tejido púrpura que ha conocido la caldera en Tiro, y tonos delicados, apenas distinguibles; así, cuando la lluvia refracta los rayos del sol, el arco iris suele teñir el cielo con una curva grande y larga, y aunque brilla con miles de colores diferentes, el paso de uno a otro no lo percibe el ojo de quien mira, y mucho los contiguos se asemejan, aunque los extremos difieren]⁴⁰.

Sin embargo, es sobre la originalidad de la estructura y del significado con que en la *Égloga III* se presenta el tradicional motivo de las ninfas y el mal de amor, lo que *más me interesa subrayar, y sobre lo que me gustaría* ofrecer algunas breves reflexiones, para conclusión de estas notas. Si, de hecho, por técnica imitativa, en su última obra, el motivo de las ninfas está en continuidad con lo que Garcilaso había realizado en el soneto sobre el mismo tema, donde había abandonado la imitación del modelo *único* seguida en la segunda égloga a favor del procedimiento del mosaico, en lo que respecta, en cambio, a la estructura y el significado con que retoma el motivo de las ninfas, la tercera égloga introduce elementos de profunda novedad, con respecto a las dos composiciones que la habían precedido. Es muy *fácil comprobar, en efecto, que en las tres composiciones garcilasianas* en las que aparece el motivo de las ninfas, estas actúan como protagonistas de dos situaciones diferentes: en el soneto y en la *égloga segunda, de acuerdo* con la lección tradicional, ellas son las destinatarias de las invocaciones del yo poético y del pastor Albanio, respectivamente, los cuales le imploran que escuchen las penas de amor que les afligen, con las variaciones de realización que ya he comentado; en la *Égloga III*, en cambio, la situación se invierte parcialmente, ya que, como productoras de bordados, en cuyos diseños se narran diversas historias de amor trágico, las ninfas, no solo cumplen, por así decirlo, la súplica con la que, en el motivo tradicional, los infelices amantes las invocan para que celebren sus desventuras, asumiendo con ello el papel de sujetos de las creaciones artísticas, sino que, al ejercer dicha función, que textualmente coincide con el artificio de la écfrasis, llegan a conferir al arte ese valor apaciguador en relación con la tragicidad de la vida que encuentra expresión efectiva en el aforismo schilleriano: «Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst» (seria es la vida, sereno es el arte), donde la construcción paralelística rinde justicia a la correspondencia recíproca de seriedad, o incluso tragicidad de la vida, por un lado, y serenidad del arte, por otro⁴¹.

En la égloga, las cuatro historias funestas por la pérdida del ser amado ocupan un total de dieciocho estrofas, cuyo tono trágico está regulado, más que por

40. A «la cuestión fundamental de la relación entre el arte y la naturaleza», que es el núcleo de los citados versos de las octavas sobre los materiales con los que se fabrican las telas, está dedicado el importante ensayo de Elías L. Rivers (1962, trad. sp. 1974), además de las reflexiones de Aurora Egido (2004: 88-90).

41. Adapto a la lectura de la égloga garcilasiana el célebre aforismo, que se lee en el «Prologo» del *Wallenstein (Trilogie)* de Friedrich Schiller.

cualquier factor encargado de producir la distancia emocional, por la perfecta y geométrica distribución de cada una de las historias en las octavas: tres para cada caso fatal con protagonistas del pasado mítico; tres veces tres, para la que en el pasado histórico reciente narra el luto de Nemoroso por la llorada Elisa. Pero la causa que origina el mayor efecto de distanciamiento emocional consiste sin duda en esos ingredientes textuales que se concentran con fuerza en el hecho de que el destinatario está presenciando la expresión figurativa de un suceso doloroso, en lugar de participar de manera más o menos directa en el hecho trágico. Al no poder, por obvias razones de espacio, ofrecer un análisis detallado de cada una de las dieciocho octavas en cuestión, me limitaré a aludir a lo que más me importa resaltar, recurriendo, para ello, a la exposición de un exiguo número de observaciones, y circunscribiendo, por otro lado, el discurso al primero de los tres bordados con relatos míticos y, posteriormente, al de Nise con la historia de Elisa y Nemoroso. Adelanto ya que las narraciones de cada uno de los acontecimientos presentan todas una organización tripartita, en base a la cual la primera octava describe el lugar del hecho; la segunda narra el episodio que corresponde a la muerte y la pérdida del objeto de amor; la tercera, por último, se dedica a la representación del dolor del amante envidado. Naturalmente, en la historia de Elisa y Nemoroso cada elemento de la narración tiene una extensión aumentada al triple.

El primero de los tres bordados, pues, es obra de la mayor de las ninfas, Filódoce, quien «con diestra mano» representa el triste caso de Orfeo y Eurídice. Pues bien, por cada uno de los tres momentos o paneles en que se articula el relato del mito, el texto pone el acento en la operación artística de la que es el resultado, no solo destacando la destreza de la bordadora, sino recurriendo sobre todo a la réplica del verbo «figurar», que en cada estrofa introduce la representación del elemento narrativo al que la estrofa misma se aplica. Esto es lo que ocurre en la primera octava, dedicada a la descripción del escenario constituido por las riberas del río de Tracia, patria de Orfeo, y del que se lee que en la tela Filódoce «tenía figurada la ribera / de Estrimón» (vv. 123-124). En la estancia central, el verbo reaparece en relación con la protagonista de la pareja de amantes, Eurídice, retratada en el acto mismo del suceso fatal:

Estaba figurada la hermosa
 Eurídice en el blanco pie mordida
 en la pequeña sierpe ponzoñosa
 entre la hierba y flores escondida

(vv. 129-132)

Finalmente, en la última octava de la serie, el verbo abre la escena del audaz descenso de Orfeo al inframundo hasta la desconsolada e infructuosa súplica final con la que el incauto y anhelante enamorado implora que se le devuelva la que, por «subita dementia», había perdido por segunda y última vez, quejándose vanamente «rupe sub aëria» (*Georg.* IV, 508):

Figurado se vía estensamente
 el osado marido que bajaba
 al triste reino de la oscura gente
 y la mujer perdida recobraba;
 y cómo, después desto, él, impaciente,
 por miralla de nuevo la tornaba
 a perder otra vez, y del tirano
 se queja al monte solitario en vano

(vv. 137-144)

Es interesante señalar también que, en las tres ocurrencias mencionadas, el verbo *figurar* se repite en conexión con los tres protagonistas de la operación artística: en relación, respectivamente, con la autora del bordado: «tenía figurada»; con el producto artístico: «estaba figurada», y con su recepción por parte del destinatario: «figurado se vía».

En las dos telas siguientes la referencia a la mediación artística en la representación de los mitos de amor desdichado, se presenta con igual constancia textual y con el uso de una variedad de fórmulas, de las cuales sería largo dar una explicación detallada, mientras lo que conviene es que me dirija a la conclusión, prestando atención, por último, a la tela bordada por la «blanca Nise» con la historia de Elisa y Nemoroso. Me centraré exclusivamente en el tercer momento de la pictórica narración, el que ilustra el dolor que aflige al pastor por la pérdida de la amada. Pues bien, no es un misterio que en las tres octavas consagradas al tema, el poeta logra evitar por completo el efecto patético, gracias a la acentuación del proceso de mediación artística con el que se representa el dolor de Nemoroso. De hecho, es significativo que cuanto más cercano es el suceso narrado —no las remotas circunstancias del mito, sino hechos que, por más que imaginarios, ocurrieron *aquí*, a las orillas del Tajo, justo en las afueras de Toledo, y sucedieron *ahora*, en el tiempo de la actividad de las presas de agua de reciente construcción por obra del arquitecto Juanelo Turriano⁴²; y cuanto más, en consecuencia, el dolor se intensifica, porque se hace más afín e inmediatamente reconocible; tanto más, entonces, se hace necesario, en una poética destinada a compensar la tragicidad de la vida con la serenidad del arte, como es la que subyace en el desarrollo de toda la égloga tercera; tanto más se hace necesario —decía— incrementar los niveles de mediación artística, a través de los cuales se le permite al lector, y destinatario último, contemplar con tranquilidad de ánimo el dolor humano, que, de lo contrario, como en los tercetos de la égloga o en el soneto anteriormente mencionados, se expresaría con el efecto desgarrador que se produce en quien lo padece, y con el

42. Me refiero a la descripción del curso del río Tajo en la representación que hace Nise: «D'allí con agradable mansedumbre / al Tajo va siguiendo su jornada / y regando los campos y arboleda / con artificio de las altas ruedas» (vv. 213-216). A inicios del s. XVI se remonta la construcción del «artificio de Juanelo», tal como se conocían las presas de agua concebidas por Juanelo Turriano o Gianello Torrisani (1500ca.-1585).

surgir de una reacción de sentimiento de angustia en quien se hace partícipe al contemplarlo⁴³.

Se recordará que en la tela de Nise se veía figurada una multitud de ninfas silvestres que, con rostros tristes y cabellos desaliñados, salían de los bosques y acudían a las riberas del Tajo para compadecerse por la muerte de «una ninfa delicada», sobre cuyo blanco cuerpo depuesto entre las flores, en un lugar cercano a las aguas del río, esparcen rosas purpúreas, extrayéndolas de los cestillos blancos que llevan en las manos. La más bella de las tristes ninfas de los bosques graba en la corteza de un álamo una inscripción cuyas letras del texto hablan en nombre de la doncella muerta:

Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama '¡Elisa!'; '¡Elisa!' a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío.

(vv. 241-248)

Magnífica combinación del lugar tópico de la inscripción del nombre de la amada en la corteza de un árbol y el artificio de la repetición del nombre de una persona en forma de eco, la octava evoca, sin lugar a dudas, los precedentes clásicos y modernos más familiares a nuestro poeta. Se remite a los navegantes de Argos que, en la sexta *Bucólica* virgiliana, tras haber dejado en la fuente al joven Hylas, amado de Heraclés, lo llaman, «ut litus “Hyla, Hyla” omne sonare» (v. 44); o, con mayor pertinencia, quizás, toma como modelo al desgarrado Orfeo de las *Geórgicas*, quien «Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / a! miseram Eurydicen anima fugiente vocabat: Eurydicen toto referebant flumine ripae» (IV, 525-527). Tampoco es posible abstenerse de mencionar la estrofa de la égloga V de la *Arcadia* de Sannazaro, en la que toda la naturaleza llora la muerte del pastor Androgeo, hasta el verso final de la estancia con el eco del nombre: «“Androgeo Androgeo” sonaba il bosco» (v. 52). A los textos citados añadiría solamente una octava del *Furioso*, donde la repetición en eco del nombre de la joven muerta se fusiona con la esperanza de que ese nombre sea poéticamente celebrado, tal y

43. La función reparadora del arte en relación con la dureza que la vida y la realidad reservan cruelmente al individuo humano ha sido evidenciada debidamente, a propósito de la *Egloga* III, por Rafael Lapesa: «Garcilaso ha aprendido a refugiarse en el arte» (1985:158). Es la directriz de lectura de la *Egloga* III que se ha impuesto desde Royston O. Jones: «No afirmo que el dolor no entre en la égloga: entra sí, pero en el fondo distante» (1954; recogido en 1974: 67), hasta Aurora Egido: «La Égloga III supondría la emoción contenida y el distanciamiento respecto a la tragedia vital» (2004: 93, n.32).

como se verifica también en el verso final de la octava garcilasiana. De Isabella, amada por Zerbino, y cruelmente asesinada por Rodomonte, la segunda mitad de la octava 29 del canto recita:

Onde materia agli scrittori caggia
di celebrare il nome inclito e degno,
tal che Parnaso, Pindo ed Elicone
sempre Isabella, Isabella risuone⁴⁴.

Sin embargo, a decir verdad, no es este para mí el punto central sobre el que me gustaría, en cambio, llamar la atención para concluir. Reconstruyamos rápidamente la secuencia de los diferentes niveles de representación del dolor de Nemoroso por la pérdida de Elisa. Este no lo expresa directamente el pastor que lo padece, sino que se encuentra inscrito en el epitafio de la propia Elisa, el cual –a su vez– ha sido compuesto por la ninfa silvestre que –en el acto de grabarlo en la corteza del álamo– está figurada en la tela de la ninfa Nise, descrita –gracias a la técnica de la ékfrasis– por la voz del poeta: entre el dolor de Nemoroso y nosotros que lo leemos se interpone una serie de hasta cuatro mediaciones, con las que ese dolor, sin dejar de serlo, en la cadena de representaciones artísticas que lo transmiten, logra aplacar su vehemencia y llegar hasta nosotros, lectores de la égloga garcilasiana, bajo la forma de la serenidad del arte.

En un ensayo del ya lejano 1968 –no solo cronológicamente– Harold Weinrich exponía «Drei Thesen über die Heiterkeit der Kunst». Tras haber establecido que los males del mundo han sido siempre los temas favoritos de la gran literatura, el ilustre erudito argüía que la serenidad del arte es una cualidad de la figura del lector, espectador, observador o auditor de la obra literaria, y que «attributi di questo ruolo sono la distanza e la libertà»⁴⁵, como le sucedía a Penélope, destinataria en el lecho nupcial del relato de los males padecidos por el esposo recobrado:

αὐτὰρ διογενῆς Ὀδυσσεύς, ὄσα κήδε᾽ ἔθηκεν
ἀνθρώποις ὄσα τ᾽ αὐτὸς οἰζύσας ἐμόγησε,
πάντ᾽ ἔλεγ᾽ ἡ δ᾽ ἄρα τέρπειτ᾽ ἀκούουσι (XXIII, 306-308)

[y él, el divino Ulises, todos los males que causó a los enemigos, y cuánto hubo de luchar contra el infortunio le contaba: se complacía ella en oírlo...]

En mis escasas reflexiones sobre la última composición de Garcilaso, sin embargo, más que centrarme en los atributos de distancia y libertad del destinatario de la obra, mi intención ha sido insistir en la prerrogativa apaciguadora y con-

44. Ludovico Ariosto (1990: 758; XXIX, xxix, 5-8).

45. Harald Weinrich (1968; trad. it. 1976: 260).

soladora como una peculiaridad de la obra en sí, porque, volviendo al prólogo del drama schilleriano antes mencionado, al comentar el aforismo ya citado, el dramaturgo alemán afirmaba que su obra «refleja la oscura imagen de la verdad en el sereno reino del arte», una declaración que, con los debidos distingos, podría adoptarse también para la estupenda última égloga del genial poeta toledano.

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista, *Profugiorum ab aerumna libri III*, en *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1966.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, ed. Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1990.
- ÁVILA, Francisco J., *El texto de Garcilaso: contexto literario, métrica y poética*, Tesis doctoral, New York, 1992.
- BÉHAR, Roland, «"Tu mihi...": variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria de Virgilio a Góngora», *Nuova Revista de Filología Hispánica*, 61 (2013) 65-98.
- BOCCACIO, Giovanni, *Genealogia deorum gentilium libri*, ed. Vincenzo Romano, Bari, Laterza, 1951.
- CAMMARATA, Joan, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Potomac / Maryland, Studia humanitatis, 1983.
- DE ROBERTIS, Domenico, «L'esperienza poetica del Quattrocento», en *Storia della cultura italiana. Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1965 (reimpresión 1981).
- EGIDO, Aurora, «El tejido garcilasista en la *Égloga III*», in EAD., *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotécnica y Arte en el Siglo de Oro*, Illes Balears, José J. Olañeta Editor - Universitat de les Illes Balears, 2004, 81-97.
- FLAMINI, Francesco, «Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega», *Biblioteca delle Scuole Italiane*, 2ª serie, 8, 1889, 200-203.
- FUCILLA, Joseph G., «Sobre dos sonetos», *Revista de Filología Española* (36) 1952, 113-117.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- GARGANO, Antonio, «Da Sannazaro a Garcilaso: traduzione e transcodificazione (a proposito dell'*Egloga II*)», en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*, ed. María de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Franco Cesati, 2007, 347-359 (tr. esp.: «De Sannazaro a Garcilaso: traducción y transcodificación (a propósito dell'*Égloga II*)», en *Fra Italia e Spagna. Napoli Crocevia di culture durante il vicereame*, eds. Pierre Civil, Antonio Gargano, Matteo Palumbo, Encarnación Sánchez García, Napoli, Liguori Editore, 2012, 117-130).
- GARIN, Eugenio (ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1952.
- HEIPLE, Daniel L., *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 1994.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe e José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- JONES, Royston O., «Garcilaso, poeta del humanismo», *Clavileño* (5) 1954, 1-7; recogido en *La poesía de Garcilaso*, ed. Elias L. Rivers, Ariel, 1974, pp. 51-70.
- LAPESA, Rafael, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.

- MUÑÍZ MUÑÍZ, María de las Nieves, «Fonti grecolatine e “locus amoenus”: tra Sannazaro e Garcilaso», en *L'immagine riflessa. Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.
- PONTANO, Giovanni, *Éclogues / Eclogae*, ed. Hélène Casanova-Robin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- RICO, Francisco, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- RIVERS, Elias L., «The Pastoral Paradox of Natural Art», *Modern Language Notes*, 77, 1962, pp. 130-144; tr. esp. en *La poesía de Garcilaso*, ed. Elias L. Rivers, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 285-308.
- ROSSO GALLO, Maria, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Real Academia Española («Anejos del Boletín de la Real Academia Española»), 1990.
- SANNAZARO, Iacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- , *De partu Virginis*, edd. Charles Fantazzi y Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1988.
- , *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- TAMAYO DE VARGAS, Tomás, *Garcilaso de la Vega, natural de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- TUFANO, Vera, «Le *Eclogae* di Pontano e la bucolica in volgare di Sannazaro», *Italique* (20) 2017, pp. 73-94.
- VECCE, Carlo, «Viaggio in *Arcadia*», en Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- VEGA, Garcilaso de la, *Works*, ed. Hayward Keniston, New York, Hispanic Society of America, 1925.
- , *Le egloche*, ed. Mario Di Pinto, Torino, Einaudi, 1992.
- , *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- , *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.
- WEINRICH, Harald, «Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst», *Arcadia* (3) 1968, pp. 121-132; trad. it. «Tre tesi sulla serenità dell'arte», in Id. *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, 251-267.

Un *Collige virgo rosas* para Donna Giulia*

Eugenia Fosalba Vela
Universitat de Girona
eugeniafosalba@gmail.com

Resumen

Un acercamiento a las circunstancias que concurrieron en la llegada de Giulia Gonzaga a Nápoles y la huella que su belleza y crisis espiritual dejó en la poesía de Bernardo Tasso y es posible que en el célebre soneto 23 de Garcilaso de la Vega.

Palabras clave

Giulia Gonzaga; Bernardo Tasso; Alfonso d'Avalos; Paolo Giovio; Garcilaso de la Vega.

Abstract

An approach to the circumstances that concurred in the arrival of Giulia Gonzaga to Naples and the imprint that her beauty and spiritual crisis left in the poetry of Bernardo Tasso and maybe in the famous sonnet 23 of Garcilaso de la Vega.

Keywords

Giulia Gonzaga; Bernardo Tasso; Alfonso d'Avalos; Paolo Giovio; Garcilaso de la Vega.

* Conferencia leída el 16 de noviembre de 2018 en el convegno organizado en Fondi por CESURA, «Principi e corti nel Rinascimento meridionale. I Caetani e le altre signorie nel Regno di Napoli», con el título: «Giulia Gonzaga: vita culturale della sua corte da Fondi a Napoli».

Giulia Gonzaga, la mujer más bella de Italia, como se la conocía, es un personaje femenino que ha llamado poderosamente la atención de todos los tiempos y ha generado ríos de tinta entre los historiadores, la crítica y los expertos en arte. Su fama se multiplicó con el novelesco episodio del intento de raptó por parte de Barbarroja la noche del 8 de agosto de 1534, cuando el corsario se adentró en Fondi aterrorizando a los lugareños, y Giulia consiguió huir a tiempo, descalza, en medio de la noche. Nacida en Gazzuolo, en Mantua, e hija de Francesca Fieschi y de Ludovico Gonzaga, señor de Gazzuolo, y después duque de Sabbioneta, se crió en un burgo fortificado del campo lombardo, uno de esos pequeños ducados gonzaguescos que formaron en torno al estado de Mantua una constelación de pequeñas cortes. Su caso constituye un ejemplo inmejorable de la reafirmación de un linaje italiano, mientras va creciendo el poder imperial en la península, gracias a la política matrimonial y la diplomacia: como ha señalado la mejor biógrafa reciente de esta dama, Susana Peyronel Rambaldi,¹ la andadura vital de Giulia es también muy representativa en este sentido de esas pequeñas cortes que sobrevivían gobernadas por mujeres, supervivientes a su vez de sus esposos, de edad mucho más proveya, como la propia abuela de Giulia, Antonia del Balzo, de fortísima personalidad, tras el ejemplo de Isabella d'Este: viudas ejemplares vinculadas también al mecenazgo de las artes.

El 25 de julio de 1526, con solo trece años, Giulia Gonzaga fue esposada a Vespasiano Colonna, hijo del famoso Prospero, duque de Traietto y conde de Fondi. Al padre de Vespasiano, Prospero Colonna, célebre condottiero, se le había concedido el condado de Fondi y el ducado de Traietto en Terra di Lavoro, tras haber pasado en 1501 al servicio de España y contribuir a la derrota de los franceses en Garigliano; obtuvo el señorío de Fernando II el Católico en 1504. Cuando su hijo Vespasiano, también condottiero, desposó a Giulia en 1526, sumaba unos cuarenta años, era viudo y tenía una hija, Isabella, de edad pareja a la de Giulia. Después de la boda, Giulia residió en el castillo de Civita Lavinia, hoy Lanuvio, en la provincia del Lacio, cerca de Roma. Pero muy poco después, apenas transcurridos dos años de matrimonio, Vespasiano Colonna murió: era el 13 de marzo de 1528. La edad infantil de Giulia al contraer nupcias, la brevedad del matrimonio, así como su posterior espiritualización, pudieron favorecer la avalancha de alusiones a su virginidad en las hordas de poetas que le consagraron

1. En medio de la proliferación de biografías más o menos documentadas y novelescas acerca de Giulia Gonzaga, la aproximación de Peyronel Rambaldi (2012) es de las más fiables y documentadas. En el presente trabajo ha resultado de gran utilidad. Ofrezco a continuación un resumen de la trayectoria vital de esta famosa dama basándome sobre todo en su extensa biografía, además de Bruto Amante (1896), muy rica en documentación, y la excelente entrada de Guido Dall'Olio del *Dizionario biografico degli italiani* (2001): [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-gonzaga_(Dizionario-Biografico)). Menos fiables son biografías siempre muy citadas como la de Oliva (1985), que es novelada y no aduce la documentación en que se basa.

panegíricos.² En el testamento, escrito el día anterior, la hizo usufructuaria de todos sus bienes y títulos, con la condición –envenenada– de que no volviera a casarse. A Giulia también se le encomendó la protección de la hijastra Isabella, a quien su padre había destinado casarse con Ippolito de Medici; pero esta cláusula nunca llegó a convertirse en realidad, entre otras razones porque el 10 de enero de 1529 se nombró cardenal a Ippolito, lo que anuló dicha disposición testamentaria; se sabe, además, que el 28 de marzo de 1530, en Civita Castellana, Isabella fue examinada para casarla con Ferrante Gonzaga, que constituía un excelente partido, pero ella se negó en redondo y afirmó que solo se casaría con Luigi Gonzaga, hermano de Giulia. Finalmente, obtenido el permiso imperial, el 15 de enero de 1531 se casaron en Roma Isabella y el aguerrido Luigi Gonzaga, nada menos que modelo real del Rodomonte de Ariosto; pero la dicha duró muy poco, porque, por desgracia, poco después de nacer su primogénito, Luigi murió en Vicovaro de un arcabuzazo en la espalda: era el 3 de diciembre de 1532. Este matrimonio había sido muy conveniente para la propia viuda de Vespasiano, Giulia, y Filonico Alicarnasso consideraba que de hecho se había llevado a cabo gracias a las intrigas de la propia Giulia, que además quería para sí al cardenal Ippolito de Medici, con quien parece que hubo una tórrida historia de amor.³ En cualquier caso, sabemos que desde su viudedad en 1528 hasta finales de 1535, Giulia fue señora del condado de Fondi. Los problemas empezaron en 1534, porque durante la incursión de Barbarroja un inoportuno incendio echó a perder los documentos que la avalaban como tal y a partir de entonces se encontró en falso frente a los amenazantes pleitos de Isabella. Parece que, no obstante, la presencia de Ippolito la mantuvo resistiendo al frente del condado hasta el verano de 1535, cuando se produce la muerte súbita del joven cardenal, lo que imprimirá un giro radical en la vida de Giulia. Hasta ese momento, por lo que parece, la corte de Fondi había

2. Ténganse en cuenta los versos de Gandolfo Porrino: «Ma tu che spesso d' un celeste lume / m' incendi e struggi in que'begli occhi Amore, / e di lei cerchi battendo le piume / le belle parti ognor dentro, e di fuore; / perchè come ad ogn'altro hai per costume, / non però mai te le appressasti al core? / e pur quando tant' alme le donasti, / dicesti girui, e ancor mai non v'andasti», citados por Affò, *Memorie*, p. 10. Claudio Tolomei, sobre el amor divino de Giulia: «E se quel primo è troppo stretto fuoco, / e chiuso entro a sè stesso altrui non giova, / e schivo d'altro bel non cangia loco, / e in voi s' invecchia, e in voi non si rinnova, / infiammivi del mondo amore un poco / del secondo disio virtù vi mova. / Deh non troncate, o Donna, a questo l'ale, / che ne l'amare a Dio sarete eguale.», Libro Primo de las *Rime di diversi nobili Poeti Toscani*, f. 44. Paterno, en el *Triunfo della Castità*, dice: «Giulia più che mortal cosa divina / credasi: cagion fu che Solimano / mandasse a depredar nostra marina», cit. por Affò, p. 36. Y hay también una elogiosísima oda de Girolamo Borgia en un raro opúsculo titulado *Africana Caesaris Victoria*, impreso en Nápoles, enero de 1536.

3. Castriota, C., o Filonico Alicarnasso, *Vite di undici personaggi illustri nel secolo XVI*, ms. de la Biblioteca Nacional de Nápoles, X, B, 67, *Vita di Giulia Gonzaga*, ff. 317-355. Sobre dichas intrigas, f. 320r.

sido un lugar dedicado a los placeres mundanos y a la poesía, sobre todo en vida de Luigi, cuando reinaba la armonía con Isabella, amenizado todo con las visitas del cardenal de Medici.

No solo pierde Giulia la documentación que la avalaba como señora de Fondi, como ella misma cuenta en una carta a su primo Ferrante Gonzaga,⁴ también la agresión de Barbarroja la devuelve a la realidad de su débil condición al frente del condado. Es también a partir de la fecha clave de la incursión del corsario en Fondi cuando los retratos de tan bella dama proliferan por doquier. Todo el mundo quiere saber qué secreto encierra su belleza, que ha llegado a oídos y encendido el deseo del gran sultán turco. Aun así es muy difícil, por no decir imposible, saber qué rostro tenía Giulia, pues es más que probable que los pintores que la retrataron tendieran a idealizar su aspecto (en el que ella no se reconocía, como comenta en una carta a propósito del cuadro de Tiziano, quien, por otra parte, nunca la conoció:⁵ el óleo se ha perdido o no sabemos cuál es, a pesar de los intentos críticos de siempre);⁶ actualmente, el único cuadro que se sabe que se pintó con ella presente, en el verano de 1532, por encargo de Ippolito de' Medici, fue el de Sebastiano del Piombo, que se hospedó durante un mes entero para tal fin en Fondi, como anunciaba en una carta dirigida a Michelangelo fechada en junio de 1532: «credo dimani partirmi da Roma et andar insino a Fondi a retrattare una signora»;⁷ pero dicho cuadro tampoco se sabe a ciencia cierta cuál es ni dónde está. El único óleo que parece se acepta como auténtico es el que se conservaba en el palacio de Caserta, que hoy está en el Palazzo Ducale di Mantova:⁸ pero su imagen vestida de negro, como viuda, no encaja con la dama de 18 años alegre y enamorada que cantan los poetas en esos felices años de Fondi.

Gandolfo Porrino, su secretario personal, escribió versos así acerca de esos días dichosos:

Era cortese, vegognosa e pura
 Accorta e saggia e pigliava diletto
 Andar per lieti campi alla verdura.
 Quel secolo fu ben santo e perfetto

4. Carta del 3 de junio de 1535, citada por Amante (1896: 424).

5. La carta es de abril de 1562, y en ella Giulia se refiere a una obra que poseía el obispo de Fano, Ippolito Capilupi: «Del guadagno ch'ha fatto di un mio rittrato, io non son quanto mi debba rallegrare, perciocché essendo della bellezza che scrive, non dev'essere dal naturale, oppure M. Tiziano ha voluto mostrar la forza del suo ingegno formando una donna completamente bella, et come dovrebbe essere, non come io mi sia stata», carta publicada por Amante (1896: 463).

6. La más reciente: De Rossi (2017). Cabe preguntarse si la persecución inquisitorial que sufrió la dama, y de la que se salvó por morir a tiempo, poco antes del juicio y decapitación de su fidelísimo Pietro Carneseccchi, pudo propiciar que se perdiera la pista del original de su retrato.

7. *Carteggio*, véase Poggi (1973: 408).

8. Véase la ya citada entrada de Guido Dall'Olio en el *Dizionario biografico degli italiani* (2001): [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-gonzaga_(Dizionario-Biografico)).

E quella fu la vera età dell'oro:
O felici a que' di Fondi e Traetto.⁹

Es posible que su aspecto de viuda, vestida de riguroso luto, como es recordada en numerosos óleos recreación de su supuesto retrato, coincidiera con su llegada a Nápoles, tras la muerte de Ippolito de Medici, en Itri, que falleció en plena visita a su amada, al parecer envenenado. Téngase en cuenta que Giulia tomó la decisión de abandonar Fondi solo a raíz de la muerte de este último y por consejo de Valdés, que entonces trataba de asesorarla, por encargo de Ercole Gonzaga, en sus problemas legales, así como de mediar por sus asuntos en la corte;¹⁰ quizá también se vio atraída en aquellos momentos por la presencia en la ciudad partenopea de la corte del emperador, de regreso de Túnez, que alimentaría sus esperanzas de conseguir recuperar su posición amenazada por Isabella. Como fuere, lo cierto es que Giulia se fue sumiendo en unas inquietudes espirituales, unas zozobras de las que el *Abecedario espiritual* de Juan de Valdés es fiel testimonio.

Es Alfonso d'Avalos quien dedica una larga intervención a su figura en el *Diálogo de los hombres y mujeres ilustres* de Giovio, con grandes muestras de admiración que, en modo alguno, son tópicos, sino que coinciden con la realidad del flechazo que sintió al conocerla (como se verá por una carta que se aducirá después). El poderoso militar se explaya con estas palabras, en la traducción italiana de Minonzio:

Giulia Gonzaga, sposa di Vespasiano Colonna [estamos en 1527-1528, pues Vespasiano no ha muerto todavía] fanciulla quasi divina per la disposizione del volto e del corpo, di queste sue zie paterne oscurerà la fama e il nome, se l'indulgenza dello sposo vorrà porla sotto la luce di una raffinata cortesia. [Pero esto que viene a continuación es un flashforward:] Non appena i Napolitani la vedranno, imiteranno certo il costume dei Persiani, i quali, adorando con preghiere e con suppliche soltanto il sole nascente, mentre quando questo declina verso le regioni occidentali, e porta la sua luce agli Antipodi, lo trascurano [lo pasan por alto; lo ignoran], così da non ritenerlo degno di culto e di nessun onore, o di ben poco. La vidi infatti, poc' anzi [i. e., antes de que se fuera a Nápoles], a Minturno: o Dei immortali: che fiore dell'età! che slanciato portamento, e quanto gradevole! Quale candore del volto e del collo! Quale fascinoso incanto dei fianchi e delle braccia e, insomma, di tutto il corpo! Che scioltezza nel discorso, quale decisione, quale semplicità! Non ritenete Diana più abile di lei, e non pensate che Venere sia di lei più bella o più dolce. Con l'ingegno e coi discorsi «cattura» le persone ancorché accigliate [ceñudas], con gli occhi scaglia dardi ovunque, mentre con i moti del corpo lancia scintille dappertutto, e dicendo e facendo ogni cosa con grazia [y sprezzatura, se sobreentiende], innanzitutto conduce

9. Citados por Amante (1896: 80).

10. *Cartas inéditas de Juan de Valdés*, p. 3, cit. Peyronel Rambaldi (2012: 97).

con superba eleganza le danze, nelle quali, sia che si debba incedere con gravità ed armonia, sia che si debba danzare in modo più lascivo e sfrenato, si esprimono tutti i ritmi delle corde, trasposti nella raffinatezza del gesto, per destare l'ammirazione di quell'arte suprema.¹¹

Nótese que al referirse d'Avalos al trato de los napolitanos a Giulia, que ignoraron su belleza y el indudable magnetismo de su personalidad, solo puede referirse a una época posterior a los momentos en que era una recién casada de Vespasiano, de apenas 14 años, a los que se ha referido al principio (en las frases inmediatamente anteriores); se trata pues de un flashforward (un anacronismo más del diálogo de Giovio, que incurrió en no pocos de ellos,¹² pues no lo llegó a publicar, y se sabe que volvió sobre él, añadiéndole detalles posteriores a las fechas en que se escribió la primera versión, en Ischia, 1528). Este pasaje, en que d'Avalos por fuerza se refiere a la llegada de Giulia a Nápoles en 1535, añadido a todas luces con posterioridad, puesto que se refiere al declive de la dama, desconocido cuando el grueso del diálogo gioviano se compuso, en tiempos en que Giulia era todavía una doncellita casada, no se ha tenido en cuenta nunca al estudiar la figura de Giulia Gonzaga y creo que es de lo más interesante porque confirmaría que los tiempos de la restallante, de la pletórica (incluso erótica) Giulia, pertenecen a la época dorada de la corte de Fondi, entre 1528 y 1534, que es una época anterior a su marcha a Nápoles y su ingreso en el convento. Habría que situar esta época feliz, con más motivos ahora, a principios de los años 30, cuando su ariostesco hermano Luigi todavía vivía (recuérdese que murió el 2 de diciembre de 1532) y estaba felizmente casado con la hijastra de Giulia, Isabella Colonna. En cambio, la llegada a Nápoles a finales de 1535, por consejo de Juan de Valdés, a la luz también de este testimonio de Giovio / D'Avalos, confirma el declive anunciado de su atractivo como mujer, aunque solo tenía 22 años, reforzado por su hábito de viuda y en coincidencia con la austeridad que impone su ingreso en el convento napolitano de San Francesco delle Monache, antiguo monasterio de la orden de Santa Chiara, situado frente al palacio Sanseverino, en el seggio de Nido, en contraste con su auténtica viudez, años antes, tras la muerte, cuando solo contaba 15 años, de su esposo Vespasiano Gonzaga. Pero parece que es solo ahora cuando Giulia pone un freno definitivo a su aspecto juvenil con la imposición del luto y el ingreso en un convento. Esta aparición de negro sabemos ahora que fue un auténtico shock para quienes la vieron en Nápoles asomada a la ventana de uno de los palacios Sanseverino del seggio de Nido (actual iglesia del Gesù, con idéntica fachada a la de entonces), como se verá poco más adelante, entre otras razones, por sus posibles consecuencias poéticas. La mujer más bella

11. Giovio, 2011: 404-405.

12. Minonzio (2011: 93-94, *passim*) y Kenneth Gouwens (2013: 10), han advertido que a con secuencia de las varias redacciones que experimenté el Dialogo, resultan frecuentes los anacronismos.

de Italia, en el apogeo de su belleza, aparecía en público en la metrópoli más cosmopolita y aristocrática de Europa, enterrada en vida.

La influencia de Ippolito en esos primeros años de la década de los 30 parece fundamental en el Fondi de Giulia, a juzgar por una carta muy reveladora de Giovanni Mauro d'Arcano, secretario del cardenal Cesarini, enviada desde Roma en 1531 a Gandolfo Porrino, que acababa de estrenarse como secretario de la dama en Fondi: en ella se le acusa en tono amigable de haberse marchado de la Ciudad Santa sin haberse despedido y se menciona que Musettola (tan presente en la Ischia de Giovio) invitó a Giovanni Mauro d'Arcano, quien escribe la carta, a una cena para poetas. Y a continuación se hace un recuento de los comensales, entre los que se encuentra Molza, y no falta un paréntesis en que se echa en falta a Giovio, Claudio Tolomei, «*tolti dal Cardinal de Medici*», y añade, dirigiéndose al destinatario, «*et mancaste voi*». Cabría preguntarse a dónde se los habría llevado el cardenal Ippolito de Medici, ¿quizá de visita a Fondi?¹³

Y a continuación un detalle muy interesante, porque demuestra la conexión íntima entre los círculos poéticos de Ischia y la corte de Fondi: el autor de la carta se refiere con gran familiaridad a Alfonso d'Avalos, que le ha escrito desde Siena con un soneto dedicado a Giulia Gonzaga, por quien el gran militar arde de amor, un soneto cuyo principio transcribe y que por mi parte no he podido localizar entre los manuscritos conservados del marqués:

Voi mi poneste in foco...

En el resto de la carta se refiere a un episodio a propósito de una carta que Porrino envió a Fondi y de ahí a Ischia, que tiene a María d'Aragona «*abottonata*» (es decir, enfadada o celosa), parece que porque ha quedado en evidencia la debilidad del marqués por Giulia. Le pide a Porrino que por favor haga algo para echar un capote al marqués, quizá preguntándole a «*la diuinità del mondo*», o sea, Giulia, qué se puede hacer para deshacer el entuerto y que la marquesa crea que la carta ha llegado de otra mano que no es la del marqués. En cualquier caso, la carta, con fecha del 16 de diciembre de 1531, deja testimonio de la armonía que reinaba en diciembre de 1531 en Fondi, pues Giulia y su hijastra todavía no andaban en trifulcas.

Se conserva otra significativa carta de Angelo Colocci, también desde Roma, en que, de nuevo, se echa de menos a Gandolfo Porrino. Y donde se califica Fondi de paraíso.¹⁴

13. Atanagi, *Lettere facete et piacevoli*, 1601, ff. 251-253.

14. Atanagi, *Ibidem*, ff. 250-251. Francesco Maria Molza, otro poeta perteneciente a su círculo, la describe vestida de «*verdi allegri panni*» en el soneto CLXX, p. 202 de la ed. de Serassi: «*La bella Donna, che dal sonno desto*», y Peyronel Rambaldi atribuye este alegre atuendo a la época de Fondi, y vincula este atuendo atribuido a Donna Giulia al retrato de una dama vestida en un vestido verde turquesa que se conserva en el *Künstinstitut de Frankfurt* (2012: 85), una asociación

Que fue en Nápoles donde Giulia dejó de mostrarse como una diva resplandeciente y empezó a vestir de luto, conforme a la fuerte crisis espiritual que la azotó tras la muerte de Ippolito, lo corrobora el testimonio de Nicola Maffei en su carta al duque de Mantua el 23 de febrero de 1536: en las mascaradas, conciertos de música carnavalescos que se hicieron en el seggio de Nido, asomaron de los palacios Sanseverino bellezas como la de la marquesa del Vasto, Maria d'Aragona, la princesa de Bisignano, Isabella Villamarino, Isabella di Capua, y Giulia misma, que por lo visto había accedido a los ruegos de Isabella di Capua de abandonar el convento por unas horas. Lo hizo, según este interesantísimo testimonio: «vestita d'un panno negro con pelo longhissimo con conzatura di testa di veli negri che stavano alti dalla testa, et secondo che l'aura spirava, così ventilavano, et era attillata con tanta delicatura che tutto il mondo correva per mirar tanta formosità».¹⁵

Bernardo Tasso, muy conectado con el círculo de Ischia, y al servicio de D'Avalos con más intensidad y por más tiempo del que se creía, como terminó sucediendo a Garcilaso de la Vega,¹⁶ dedicó numerosas composiciones a Donna Giulia: en el libro secondo de sus Amori, publicado en 1534, le dedica varios sonetos encomiásticos y sobre todo una larga selva por la muerte de su hermano Luigi; más interesante a nuestros propósitos es el Libro terzo, publicado en 1537, y por consiguiente, con obras dedicadas a ella pertenecientes al período napolitano, como una canción en octavas, «Se di penne giamai candide e belle», donde se describen sus cabellos rubios, mecidos por la brisa:

Il biondo, crespo, inannellato crine,
Che con soavi errori ondeggia intorno,

en nada probada y poco verosímil a la que dedica bastantes esfuerzos (2012: 80-85). Por su parte, Pignatti desmiente la posibilidad de que el soneto de Molza estuviera dedicado a Giulia por el contexto histórico, que parece evocar, más tardío: «L'accenno al mare attraversato dal destinatario al v. 11 obbliga però a pensare a un'altra occasione. La poesia potrebbe essere stata composta in occasione del viaggio in Spagna del cardinale Alessandro Farnese, nel 1539, insieme con i colleghi Marcello Cervini (futuro Marcello II) e Giovanni Poggi, per presentare le condoglianze di Paolo III a Carlo V, rimasto vedovo della consorte Isabella d'Aviz. Partito da Roma il 19 maggio, Farnese fece ritorno il 21 luglio. All'occasione risale la lunga e declamatoria consolatio Ergo etiam nostros, Caesar, te volvere casus (Elegiae, IV, 1)». Cito a continuación su edición del soneto «La bella donna che dal sonno desto, / signor, vi tien là sotto stranio cielo, / come fior stretto da rabbioso gielo / il lieto aspetto va cangiando in mesto / et par che dica in suon tristo et molesto: / "Passato è il tempo che del mio bel velo / qualche cura hebbi: hor me medesima celo / agli occhi miei e 'l cor di dolor vesto. / La cagion de' miei verdi allegri panni / sinistro fato pur rivolge altrove, / et forse il mar hor tempestoso fende". / Così parte con voi da lunge i danni / questa fenice, et vera pietà move / a chi le morte sue parole intende» (2018: 89).

15. Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 812, ff. 107r-109r, Carta de N. Maffei al duque de Mantua, 23 de enero de 1536. Cit. Peyronel Rambaldi (2012: 113).

16. Véanse las publicaciones al respecto de Gáldrick de la Torre 2018 y 2019.

Mosso da l'aure fresche e pellegrine,
Né d'altro mai che di se stesso adorno

Chi contempla la fronte alta e serena,
di cui le Grazie fan dolce governo,
onde l'aere turbato si serena,
e fugge il freddo e nubiloso verno...¹⁷

Junto a estos elementos renacentistas y paganos se la presenta «negenocchiata nanzi al sommo Padre / ch'avea vaghezza di sì bella figlia», y más adelante se aparece dudosa, virginal, azorada, con su mirada encendida, despertando el deseo en todos los que posan su mirada sobre ella:

d'un onesto rossor fatta vermiglia,
cominciò a rimirar coi lumi intenti
le lunghe schiere de le liete genti.
Qual virginella semplicita e pura,
che sin allor entro in albergo ascosa
abbia tenuto la paterna cura,
poscia che fatta l'han novella sposa
o sue proprie belleze o sua ventura,
sen va per la città vaga e bramosa
gli occhi volgendo ove'l desio la mena,
e di stupore e di diletto piena...
ogni virtù celeste il caro nido
lasciò per veder lei, con liete ciglia:
il Iddio signor di Gnido
spiegando l'ala candida e vermiglia
salio lassù co' pargoletti amori;
poi che basciata mille volte e mille
l'ebbe il gran Padre pien di dolce affetto
al lieto suon de l'angeliche squille,
che di dolcezza empieano il sacro tetto.

Los detalles referentes a su consagración a la espiritualidad religiosa ponen en evidencia que Tasso solo pudo dedicarle estas octavas a Giulia recién llegada a Nápoles, haciendo vida de monja. Por otra parte, la descripción del cabello rubio, ondeante, que despierta el deseo de cuantos la miran, y al mismo tiempo, ella siente que los enciende y trata de serenar los ánimos con su mirada y los refrena... todo ello recuerda de cerca la carta de Nicola Maffei, con la descripción de sus

17. Tasso, *Rime, Libro terzo*, estr. xv, p. 373.

larguísimos cabellos (suelos, pues de lo contrario sería imposible saber que son tan largos), con el velo negro, ondeando al viento. En otro momento, Tasso la describe así: «Qui contempla la fronte alta e serena, di cui le Grazie fan dolce governo, / Onde l'aere turbato si serena, / e fugge il freddo e nubiloso verno» (xvi, p. 374),¹⁸ donde la adjetivación nos recuerda el celeberrimo soneto 23 de Garcilaso («En tanto que de rosa y d'azucena»), con el que las octavas de Tasso comparten numerosos elementos. No sería extraño: Garcilaso solía elevar a la categoría de alta literatura las más variopintas circunstancias de la corte y de su propia vida, siempre desgajándolos del motivo original. Por aquellas fechas se hallaba en Nápoles, y pudo admirar la belleza de Giulia asomada a la ventana del palacio del seggio de Nido (y nótese al propósito los juegos de palabras de Tasso con Gnido, para referirse a Cupido, en una transposición de la facecía presente al pasado de la antigüedad mítica que Garcilaso aprovechará en otra ocasión y a propósito de otra dama del mismo seggio). La exhortación a no abandonar el amor y la juventud tan pronto tendría pleno sentido aquí, y de hecho, como bien se sabe, Garcilaso se inspira en un soneto del libro secondo de Tasso, dedicado al collige virgo rosas, del que imita la formulación sintáctica: «Mentre che, mentre che, ... cogliete...»; pero en aquel soneto Tasso se dirigía a las jóvenes en plural y en general, y aquí Garcilaso centra su atención en una sola dama, llenando su retrato con elementos que Tasso siembra en las octavas dedicadas a Donna Giulia, consagrada ahora al amor de Dios, un amor sacro que Tasso admira y ensalza. Garcilaso, en cambio, fiel a su laicismo recalcitrante, intenta disuadirla de ello; de ahí que recupere ahora el contenido de las octavas de Tasso y las introduzca en el molde de su soneto sobre el collige virgo rosas: no solo la descripción del movimiento de sus cabellos dorados mecidos por la brisa («y en tanto que el cabello, que en la vena / del oro se escogió con vuelo presto, / [...] el viento mueve, esparce y desordena»), sino que también recupera la mirada a un tiempo tímida y provocativa tan propia de Giulia, que desata su rubor, esa mirada que enciende los corazones y los refrena a un tiempo. Esa alternancia, esa ambivalencia entre la interpretación de Giulia como la doble Venus, tan pronto virginal como lasciva,¹⁹ era la misma que se

18. En otro momento de la misma composición, Tasso se dirige a la dama de nuevo con este despliegue de dualidades de frío y ardor: «Potrebbe il dolce riso arder il mare, / far liquida la terra, e freddo il foco», *Libro terzo*, xxi, p. 375. Heiple llegaba a la curiosa conclusión de que «Garcilaso only quotes from authors who were deceased. His borrowings from his contemporary Tasso are so freely reworked that the question of imitation cannot be resolved by pointing to phrases or lines that have been translated from the source» (1994: 131). Puede que más que imitación sea elaboración simultánea, compartida, entonces.

19. Véanse estos versos de la misma composición dedicada a Giulia: «Sempre santa onestà nel grembo adorno / donorati pensier s'asside e posa, / non tocca più ch' a l'apparir del giorno / in rinchiuso giardin candida rosa, / e vigilante si rivolge intorno, / de la bellezza sua fatta gelosa, / gridando ad alta voce: Stian lontani / desir lascivi, o pensier folli e vani. / Né perch' Amor volgar, di sua beltate / bramoso, intorno al freddo cor s'aggiri, / per accender il foco di pietate / col vento de le penne e de' sospiri, / può il duro ghaccio mai di castitate / con la fiamma scaldar de' suoi desiri,

dirimía en los cenáculos acerca de la dama en los días en que Garcilaso estuvo en Nápoles, antes de una deriva definitivamente heterodoxa de la dama que nuestro poeta no pudo ver.

/ onde dice talor colmo di guai: / sto sempre seco, e non l'enfiammo mai!» (Bernardo Tasso, *Rime*, III, estrofas IV y LVII, pp. 383-384). Peyronel Rambaldi recuerda que las relaciones con Ippolito fueron una experiencia ambigua, «oggetto di molti pettegolezzi cortigiani, “non senza murmurio delle genti” sottolineava il maligno Castriota, vicenda che Ippolito alimentò dedicando a Giulia la sua traduzione del secondo libro dell'Eneide, in cui paragonava l'incendio di Troia a quello che era avvenuto “nel mezzo del mio petto” e si proponeva di mostrarle “gli affanni miei, poi che ne i sospiri, ne le lagrime, ne il dolor mio ve l'han potuto mostrare giamai”, e cingendosi anche della famosa impresa amorosa disegnata dal Molza che rappresentava la stella di Venere con il motto *Inter omnes a significare*, secondo il verso di Orazio, che Giulia (*Iulium sidus*) risplendeva *inter omnes*», aduce citando a Gioivo, *Dialogo delle imprese militari e amoroze*, p. 68. Cit. por Peyronel Rambaldi (2012: 86).

Bibliografía

- AFFÒ, Ireneo, *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga*, Parma, Stamperia Carmignani, 1787.
- AMANTE, Bruto, *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1896.
- ATANAGI, M. Dionigi, *De le rime di diversi nobili Poeti Toscani*, Venezia, Presso Lodovico Avanzo, 1565.
- ATANAGI, M. Dionigi, *Delle lettere facete et piacevoli di diversi huomini. Libro primo*, Venezia, Presso Altobello Salicato, 1601.
- DALL'OLIO, Guido, «Giulia Gonzaga», *Dizionario biografico degli italiani*, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-gonzaga_(Dizionario-Biografico))>.
- DE LA TORRE ÁVALOS, Gáldrick, «Garcilaso de la Vega lettore di Vittoria Colonna: per una interpretazione del sonetto *Clarísimo marqués, en quien derrama*», *Critica Letteraria*, 182 (2019), pp. 13-39.
- DE LA TORRE ÁVALOS, Gáldrick, «Garcilaso y Alfonso d'Avalos, marqués del Vasto», *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Eugenia Fosalba Vela y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), Bern, Peter Lang, 2018, pp. 221-247.
- DE ROSSI, Anna, *Tiziano e Giulia Gonzaga: dalla Venere di Urbino alla Bella del Pitti*, Modena, Il Bulino, 2017.
- GIOVIO, Paolo, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, vol. 1, ed. Franco Minonzo, Torino, Nino Argano Editore, 2011.
- , *Notable Men and Women of Our Time*, ed. y trad. Kenneth Gouwens. Cambridge, The I Tatti Renaissance Library 56, 2013.
- HEIPLE, L. Daniel, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1994.
- PEYRONEL RAMBALDI, Susanna, *Una gentildonna irrequieta. Giulia Gonzaga fra reti famigliari e relazione eterodosse*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2012.
- PIGNATTI, Franco, *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, thèse de doctorat, vol. 3, Genève, Universitat de Genève, 2018.
- POGGI, Giovanni, *Il carteggio di Michelangelo*, vol. 3, Firenze, Renzo Ristori, 1973.
- SERASSI, Pierantonio (ed.) (1747): *Delle Poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza* / corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi ; volume primo, In Bergamo : appresso Pietro Lancellotti, 1747.
- TASSO, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Edizioni RES, 1995.
- VALDÉS, Juan de, *Cartas inéditas de Juan de Valdés al Cardenal Gonzaga*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Revista de Filología Española (anejo 14), 1931.

«Dietro l'orme beate e l'opre sante»: i sonetti di Vittoria Colonna dedicati ai santi

Veronica Copello

Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento
ve.copello@gmail.com

Sintesi

Negli anni che del vivace dibattito sulla Riforma, la presenza di numerosi sonetti dedicati ai santi nel *corpus* poetico di Vittoria Colonna pone non pochi problemi: i santi sono presentati come l'electo di Dio, il predestinato che non può vantarsi di merito alcuno, ma anche come coloro che seguono con fatica l'esempio di Cristo; la poetessa si rifà esplicitamente alla tanto esecrata *Legenda aurea*, ma ne tralascia gli aspetti devozionali; pare trattare i santi più come modelli di fede che come oggetti di venerazione, ma ne chiede l'intercessione; parla di santi in prosa e in versi, ma non ne fa menzione nel proprio testamento. Il contributo, mettendo in luce queste contraddizioni, tenta di individuarne una soluzione nell'indagine della biografia, del contesto storico e della cronologia di composizione dei testi.

Parole chiave

Vittoria Colonna; rime spirituali; santi; Lutero.

Abstract

In the years of the lively debate on the Reformation, the existence of numerous sonnets, in Vittoria Colonna's poetic *corpus*, dedicated to saints poses many problems: the saints are presented as men chosen by God, predestined, who cannot boast about any merit, but they are also men who follow, with effort, the example of Christ. The poetess explicitly refers to the much despised *Legenda Aurea*, but neglects its devotional aspects; she seems to treat the saints more as models of faith rather than as objects of veneration, but asks for their intercession; she often speaks of saints in prose and verse, but she does not mention them in her will. Highlighting these contradictions, this contribution attempts to identify a solution through investigation of Colonna's biography, the historical context and the chronology of composition of these texts.

Keywords

Vittoria Colonna; Spiritual poema; Luther.

1. Gli scarni dati biografici in nostro possesso non consentono di comprendere a fondo il genere di rapporto che Vittoria Colonna intratteneva con le figure dei santi. Secondo Paolo Giovio, sin da prima della vedovanza la Marchesa di Pescara «in diuturnis supplicationibus divorum genua atterit»¹. E forse Vittoria potrebbe essersi consumata le ginocchia di fronte alle immagini della Maddalena che ella stessa commissionò nel 1531 a Tiziano e a Michelangelo. Da una lettera di Giovan Battista Figiovanni al Buonarroti dell'11 aprile 1531 si sa infatti che l'opera avrebbe potuto essere «in panno o in tavola, a vostro modo, che la electione sia a suo volere, che di tutto si satisfarà, così del grande o piccole le figure. Et però, non di manco, pensate che ànno a stare più presto in camere, e piccole, che in sala o chiesa»²: la collocazione in ambito domestico conferma dunque che l'immagine era pensata proprio per la devozione personale³.

Di certo, particolarmente intensa era la «devotion» della Marchesa «al glorioso San Francesco»⁴. La Colonna, che abitò presso le clarisse nel convento romano di S. Silvestro in Capite e che sostenne con tutte le sue forze la riforma cappuccina, vedeva in Francesco «l'imagin vera» di Cristo (S1:123, 4)⁵ e dunque il miglior modello da imitare. Parendole però «che gli essempii del suo proprio sesso a ciascuno sian più proportionati»⁶, tra le figure predilette campeggiano pure quelle femminili di Maria Maddalena e di Caterina d'Alessandria, protagoniste di una

1. Giovio (2001: I, 456): «logora le ginocchia e sfianca la schiena con continue suppliche davanti alle statue dei santi» (457).

2. Buonarroti (1965-1983: III, 301). Su tutta la vicenda, si veda Donati (2019) e la bibliografia ivi citata.

3. Il dipinto di Tiziano è perduto. Di Michelangelo –contattato tramite Nicolas von Schomberg, arcivescovo di Capua– resta solamente il disegno preparatorio del *Noli me tangere*, più tardi tradotto in pittura dal Pontormo, la cui opera è appunto di dimensioni piuttosto piccole (in Hirst 2004: 12). Sul ruolo dell'arte nel cammino di fede della Marchesa si veda Copello (2019).

4. *Carteggio*, LXXI.

5. Si segue la numerazione dell'edizione delle *Rime* colonnesi a cura di Alan Bullock (1982). Per i testi, invece, laddove sia possibile ci si serve della lezione del ms. Vat. lat. 11539 (per il quale si veda oltre); in caso contrario, si fa riferimento all'edizione Bullock.

6. *Carteggio*, CXII.

lettera-trattato inviata a Costanza d'Avalos Piccolomini⁷: *exemplum* di intenso amore per Dio la prima, di intelligenza nella fede la seconda. Inoltre nel 1537 la poetessa partì per un pellegrinaggio che avrebbe dovuto portarla a Gerusalemme, a Santiago de Compostela e appunto a Saint Maximin, in Provenza, all'eremo della Maddalena⁸. A parte gli accenni alla lettura di testi di Paolo, Agostino e Girolamo presenti nel carteggio⁹, null'altro Vittoria dice espressamente della sua devozione per i santi.

Eppure, fra le 217 rime colonnesi che Alan Bullock etichetta come 'spirituali', si trovano numerosi sonetti interamente dedicati ai santi¹⁰. Tipica marca testuale di questi componimenti è *oggi* (S2:31 per il Sabato Santo; S2:30 per la festa di Sant'Orsola; S1:26 per il Battesimo di Gesù; S1:114 per la Presentazione al Tempio; S1:24 per il Venerdì Santo; S1:109 per l'Assunzione di Maria; cfr. «quest'algo giorno» in S2:22 per la Natività di Maria), deittico che prova un'attenzione per il declinarsi storico del calendario liturgico: eclatante è il sonetto S2:24, imperniato sulla episodica coincidenza *oggi* fra il giorno dell'Annunciazione (25 marzo) e il Venerdì Santo¹¹.

Nell'edizione Valgrisi del 1546 –che battezzò il genere delle *Rime Spirituali* e che costituì la vulgata dei componimenti colonnesi¹²– queste liriche si presentano in una serie piuttosto compatta (S1:111-133), che segue senza soluzione di continuità un gruppo di testi indirizzati a Dio (88-99) e uno alla Madonna (100-110)¹³. Se si escludono S1:125 (Ignazio di Antiochia) e S1:133 (i Magi), i sonetti sono posti in ordine sostanzialmente cronologico: all'Antico Testamento (Noè: 111-112) tiene dietro un testo di transizione con il Nuovo (113), in cui la poetessa si confronta con Noè, con gli Ebrei guidati da Mosè e con san Pietro; si prosegue con Simeone (114-115) e gli apostoli Pietro, Andrea e Tommaso (116-118); è poi la volta dei primi martiri Stefano e Lorenzo (119-120), del dittico

7. *Carteggio*, CLXX. Altre figure femminili sono la Samaritana (S2:29), le Vergini Prudenti (S1:7-8) e l'Adultera (*Carteggio*, CXLIV).

8. *Carteggio*, LXXIX. Di Maria Maddalena si parla, oltre che nei sonetti S1:121 e 155, anche in S2:36, 130; cfr. Camaioni (2016).

9. *Carteggio*, LXXXVII (P. Aretino a V. Colonna, 4 novembre 1537: «havete cambiato lettione, e trasformando i libri poetici ne i volumi prophetici, studiate Christo, Paolo, Agostino, Girolamo e l'altre squille de la Religione»); *Carteggio*, CLXVIII (A Costanza d'Avalos Piccolomini: «ti fermi col mio osservandissimo padre Paolo, o col mio gran lume Agostino, ovvero con la ferventissima serva mia Maddalena»).

10. Non si tiene conto in questa sede dei testi in cui i santi non rappresentano il fulcro del componimento (per es. Pietro in S1:5; Giovanni Battista in S1:26; Paolo e Dionigi l'Aeropagita in S1:59; Luca in S2:23; Maddalena in S2:36).

11. Tale coincidenza aveva suscitato attenzione sin dall'alto Medioevo. Durante la vita della Colonna avvenne nel 1502, 1513 e 1524, in date quindi lontane dalla composizione del testo.

12. Sull'edizione Valgrisi, cfr. C. Ranieri (2020, in corso di stampa); T. Crivelli (2016: 69-139).

13. Ardissino (2015: 50). Si ignora, però, se sia stata effettivamente la Colonna a presiedere all'ordinamento dei testi.

femminile con le sante Maddalena e Caterina d'Alessandria (121-122), di Francesco d'Assisi (123-124); in coda si trovano beati generici (128 e 130), gli angeli che rimasero fedeli a Dio (129) e gli arcangeli Michele e Gabriele (131-132; 126-127 sono dedicati allo Spirito Santo). Alla serie bisogna poi aggiungere S1:17 su Giovanni Evangelista, S1:25 sui Santi Innocenti, S1:98 sui martiri; fra le rime non incluse nella Valgrisi, vanno aggiunti S2:29 sulla Samaritana (la santa Fotina che la tradizione vuole morta martire a Roma), S2:30 su sant'Orsola e le undicimila vergini e S2:32 indirizzato alle anime dei beati.

Fra i santi prescelti dalla Marchesa si nota una certa predilezione per quel martirio che era «il carattere distintivo della santità 'antica', quella che aveva illustrato la Chiesa primitiva»¹⁴ (subito da Andrea, Lorenzo, Stefano, Caterina, Ignazio di Antiochia, Orsola e le undicimila vergini, i bambini Innocenti; cfr. inoltre i sonetti proprio sui martiri come S1:67 e S1:98, o S1:62); fra i santi di più recente canonizzazione, infatti, si trova solo Francesco d'Assisi¹⁵, la cui spiritualità pauperistica Vittoria vedeva rifiorire nella proposta religiosa dei cappuccini; coeentemente, non compare nemmeno alcun dottore della Chiesa, nessun teologo o studioso, quasi che dovesse risultar chiaro come la salvezza non dipenda in alcun modo da un merito umano. La santità, per Vittoria, non è affatto una questione di intelligenza:

Entra del bel misterio in mortal petto
 quel grande o picciol raggio che concede
 la sopra natural divina fede,
 dono solo di Dio puro e perfetto.

*Onde quel ch'avrà in lui le luci fisse,
 non quel ch'intese meglio o che più lesse
 volumi in terra, in ciel sarà beato*

(S1:78, 5-11)¹⁶

Di conseguenza, Agostino, Paolo, Dionigi, Girolamo vengono considerati quasi esclusivamente degli autori, dei pensatori. Autori santi, certo, e che Vittoria lesse con fervore, ma non figure tali da diventare oggetto di devozione. La salvezza, sottolinea la pur colta poetessa, non proviene dalla cultura e dalla sapienza terrena perché anche l'intelletto più acuto non potrà comprendere i misteri divini (la croce di Cristo «eccede / ogni umana virtute, onde nol vede / col suo valor l'uman nostro intelletto»; S1:78, 3-4). Paradossalmente, talvolta Dio preferisce rivelarsi ai più umili (Mt 11 25; Lc 10,21).

14. Prosperi (1991: 100).

15. La Colonna, in questo, segue quella che fu una tradizione millenaria nella Chiesa che, interrotta per qualche secolo («fino al secolo XII, clero e fedeli avevano venerato soprattutto santi vissuti nei primi secoli della Chiesa»; Vauchez 2009: 66), era tornata in vigore nel XVI secolo («nel '500 si ebbe una tentenza diffusa [...] a mettere tra parentesi i santi "moderni"»; Prosperi 1991: 100).

16. Cfr. anche S1:136, 12-14 e soprattutto S1:164, 5-14.

2. La letteratura religiosa aveva sempre prodotto testi di natura variamente agiografica: leggendari, poemetti latini, cantari popolari, sacre rappresentazioni, laude, 'vite' volgari o latine con velleità letterarie (per restare nel Rinascimento: Filelfo, Scipione Capece, Teofilo Folengo, Aretino, Dolce)¹⁷. Ma la Marchesa si distanzia notevolmente da tutto ciò che la precede. Le sue fonti sono essenzialmente due: la Sacra Scrittura (i Vangeli, gli Atti e l'Apocalisse)¹⁸ e la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine¹⁹. Nelle rime colonnesi, però, gli episodi selezionati sono esposti con sobrietà, «senza orpelli allegorizzanti»²⁰, senza l'enfasi sui miracoli e i poteri taumaturgici dei santi che caratterizzava la letteratura agiografica medievale, tanto criticata dagli umanisti²¹ (piuttosto, sono ricordati i miracoli operati per loro dalla Grazia divina: le stimate di Francesco, il cuore con la scritta di Ignazio, gli Angeli che spezzano la ruota per salvare Caterina, il dono della fedeltà a Michele e quello della visione a Giovanni). Inoltre, non vi è quasi mai un intento narrativo: della vita dei santi, la poetessa coglie solo un istante—che nel caso dei martiri coincide spesso con il momento della morte—, un istante in cui si rivela l'intima familiarità che questi uomini hanno acquisito con Dio, tanto da diventarne luminosi testimoni nel mondo.

Di tali testimoni Vittoria fu costantemente alla ricerca. Ancora nel 1540, a quasi cinquant'anni, riconosceva di aver «bisogno in questa lunga e difficil via della vita di *guida* che ne *mostri* il cammino con *la dottrina*, et con *l'opre* insieme ne inviti a superar la fatica»²². E nel 1544, scrivendo alle monache del convento viterbese di S. Caterina, ribadiva che

l'assenza di quelli che ne *guidano* a lui [Cristo], che con gli *esempi* ne *mostrano* le *vestigie*, con *le parole* la luce, et con ogni effetto ne fanno la via soave et espedita, questo solo è quanto di affanno può intervenire a un christiano, massime quando per longa esperienza si prova grandissimo profitto ricever dalla loro charità²³.

La necessità della sequela di un maestro, in cui un'esperienza religiosa autentica si traducesse in parole (*dottrina*) e opere (*opre*), traspare dall'intera parabola biografica della Colonna, sempre disponibile a sostenere economicamente e politicamente coloro che fossero portatori di una fede ardente, pronta a infiammare il

17. Chiesa (1998); Webb (1988).

18. Sulle letture bibliche della Colonna cfr. Valerio (1990), Forni (2009), Laurenti (2009), Girardi (2018).

19. La *Legenda Aurea* è, in particolare, la sua fonte per le vicende riguardanti Stefano protomartire (insieme agli Atti degli Apostoli), Orsola, Andrea, Ignazio d'Antiochia, Caterina d'Alessandria, Maria Maddalena, Lorenzo martire.

20. Valerio (1990: 155).

21. Prosperi (1991: 101).

22. Lettera a Margherita di Navarra (*Carteggio*, CXII). Corsivo mio qui e più avanti.

23. Perugia, Biblioteca Augustea, ms 479 (G 68), cc. 252r-253r, ed. in Simoncelli (1979: 464-465).

mondo (si pensi ai cappuccini e ai gesuiti)²⁴. Ci sono uomini, infatti, che il Signore ha eletto e infiammato al punto che essi «fede fan qui de la divina / luce là su»:

Par che 'l celeste Sol s'è forte allume
alcune *anime elette*, e s'è da presso,
che 'l raggio bel sin *dentro* il cor impresso
splenda di *fuor* nel chiaro lor costume,
e 'l mio pensier *per lor* con nuove piume
s'erge, mercé del Ciel, sovra se stesso,
e dice: «Oh quanto è Quel ch'in queste ha expresso
breve scintilla del Suo eterno lume!».

E pur lampeggian sì che fan quest'ombre
del sentier, ove l'alma oggi camina,
malgrado suo men spesse e meno oscure,
perché *fede fan qui* de la divina
luce là su, che d'ogn'intorno sgombre
le nostre tenebrose umane cure.

(S1:177)

Dio ha prescelto degli uomini a brillare più di altri: è Lui il protagonista dell'azione, che elegge e illumina alcune anime (vv. 1-2), imprimendo in esse il suo raggio divino (vv. 3 e 7-8) tanto in profondità (*dentro*, v. 3) che risulti inevitabile lo splendore esteriore (*fuor*, v. 4). La funzione di questi eletti (*per lor*, v. 5) è indirizzare al cielo l'io che li osserva, conducendolo oltre le sue stesse possibilità (*sovra se stesso*, v. 6). Fra coloro che rappresentavano per la Colonna tale chiara testimonianza della luce divina emergono prepotentemente i nomi di Bernardino Ochino, che ella inseguì per mezza Italia, e Reginald Pole, per il quale si trasferì a Viterbo; ma a questi si affiancano altri maestri e amici, come Morone, Giberti, Flaminio, Priuli, Michelangelo, Margherita di Navarra, Bembo e Contarini, al quale è indirizzato un componimento che ribadisce nel particolare le indicazioni generali esplicitate in S1:177:

Quando in terra il gran Sol venne dal Cielo
per *farne agli altri fede esse* e volse
quel primo Gaspar saggio; ond'ei disciolse
a molti poi de l'ignoranza il velo.

L'alto suo *exempio*, il vivo ardente zelo
col qual corse a vederLo erse e rivolse
gli occhi nostri al bel raggio, ch'alor tolse
da' petti umani ogn'indurato gelo.

Or che rinasce in noi di novo ha *eletto*

24. Copello (2017).

questo Gaspar secondo a *far qui fede*
 ch'Èi sol può render l'uom giusto e perfetto. (E:20, 1-11)

Accanto all'esempio dei contemporanei, però, la Marchesa cercava anche l'aiuto degli uomini del passato, in particolare di coloro che la Chiesa annovera fra i santi perché hanno obbedito all'indicazione evangelica: «Christus passus est pro nobis, vobis relinquens *exemplum ut sequamini vestigia ejus*» (1Pt 2,21), come si deduce dal sonetto S1:98 dedicato ai martiri:

Di breve povertà larga ricchezza
esempio a' servi tuoi, Signor, *mostrasti*
 con l'opre, e poi con le parole usasti
 semplice gravitate, umile altezza,
 e d'ambe due con pura alma dolcezza
 sì vivo del tuo sol raggio mandasti,
 ch'ebber poi con desii purgati e casti
 d'aspramente morir somma vaghezza,
 acciò che 'l grido tuo grande e possente,
 che chiama l'uom dal cielo a vera vita,
 fosse *per lor* dal sordo mondo inteso,
 onde, spirando il santo foco acceso,
ne mostrâr la virtù viva ed ardente
 del vero e de l'amor, ch'era smarrita. (S1:98)

Questi versi racchiudono alcune delle caratteristiche peculiari dei sonetti colonesi dedicati ai santi: ultimamente, il vero *esempio* (v. 2) da imitare è Gesù (cfr. S1:61, 9), il quale si adoperò in *parole e opre* (v. 3) per *mostrare* (v. 2) la via da seguire, una via spesso paradossale («Di breve povertà larga ricchezza», v. 1; «semplice gravitate» e «umile altezza», v. 4); i suoi *servi* (v. 2), rischiarati dal *raggio* divino (v. 6), partecipano allora della stessa illogica letizia, tanto da affrontare il martirio con *somma vaghezza* (v. 8). La ripetizione del verbo *mostrare* (vv. 2 e 13) suggella il metodo divino: Gesù mostra ai suoi servi la via che conduce alla vera *ricchezza* e alla vera felicità così che possano indicarla a tutto il mondo attraverso la loro vita (v. 11). *Mostrare* è quindi il verbo proprio della testimonianza resa dai santi²⁵, ma anche di quella che la stessa poetessa vorrebbe rendere al mondo (S1:29, 1-4: «Vorrei che sempre un grido alto e possente / risonasse, Gesù, dentro al mio core, / e l'opre e le parole anco di fore / *mostrasser* fede viva e speme ardente»)²⁶. Così Francesco, l'*alter Christus* per eccellenza, colui che Dio prescelse «a *mostrarne* di sé l'imagin vera» (S1:123, 4), proprio perché seguì l'*orma* del Sal-

25. Cfr. S1:98, 13; S1:120, 13; S1:123, 4.

26. Cfr. S1:62.

vatore poté rivelare a tutti che cosa è in grado di fare il *raggio* della Grazia in un cuore che si abbandona a lui:

Dietro al divino tuo gran capitano
seguendo l'orma bella arditamente intrasti
 fra perigliose insidie, aspri contrasti,
 con l'arme sol de l'umiltade in mano.
 Mentre, 'l mondo sprezzando, e nudo e piano,
 solo de la tua croce ricco, andasti
 per deserti selvaggi, *a noi mostrasti*
 quanto arda il divin raggio un cor umano,
 divo Francesco, a cui l'alto Signore
 nel cor l'istoria di sua man dipinse
 del celeste vèr noi sì grand'amore;
 poi seco t'abbracciò tanto e distrinse
 che scolio *dentro* sì ch'apparver *fore*
 le piaghe ond'ei la morte e 'l mondo vinse. (S1:124)

La conquista del cuore (*dentro*, v. 13) ha un immediato riverbero esteriore (*fore*, v. 13), tanto nella vita (vv. 5-7) quanto nello stesso corpo di Francesco (vv. 13-14), che ha potuto immedesimarsi con Cristo proprio perché è andato *dietro* a Lui («qui non [...] venit *post* me, non potest meus esse discipulus», Lc 14,27), *seguendo* la sua *orma* («sequamini vestigia ejus», 1Pt 2,21). Il campo semantico della *sequela Christi* e della conseguente *sequela sancti* pervade dunque numerosi sonetti²⁷: innanzitutto, «ubidir dessi» alle parole di Dio, «*seguendo* poi l'*esempio* alto e gentile» di Cristo che umilmente si fa battezzare (S1:26, 12-14); in secondo luogo, occorre imitare il modello dei santi, come Caterina d'Alessandria, il cui «buon zelo / tanti ne indusse a la verace fede» e che la poetessa può pregare per ottenere una fede altrettanto *viva* (S1:122, 12-14). Di fronte alla Maddalena, invece, Vittoria afferma: «mi *specchio* e tergo / nel bello *esempio* e 'l pensier drizzo ed ergo / *dietro* l'*orme* beate e l'opre sante» (S1:121, 6-8). L'episodio dell'incredulità di Tommaso, poi, rende «a noi la strada assai più corta e piana / per fede di trovar l'*orma* sua bella» (S1:118, 13-14), e l'*alto esempio* del re Mago Gasparre «erse e rivolve / gli occhi nostri al bel raggio» (E:20, 5-7).

L'adesione profonda a Cristo raggiunta grazie alla *sequela* genera nel cuore un senso di ricchezza e di letizia che non risulta logicamente spiegabile nelle condizioni avverse che il santo deve affrontare: Francesco, «'l mondo sprezzando, e nudo e piano» si ritrova però «de la tua croce *ricco*» (S1:124, 5-6); Caterina trova «pace»

27. Cfr. *De imitatione Christi*, cap. XVIII *De exemplis sanctorum Patrum*: «Intuere sanctorum Patrum vivida *exempla*, in quibus vera perfectio refulsit et religio»; coloro «qui Christi *vestigia* voluerunt *sequi*»; i santi «dati sunt in *exemplum*»; «multa saepius *exempla* vidisti devotorum». Cap. XXIII: «Fac nunc tibi amicos, venerando Sanctos et eorum actus *imitando*».

nei «fieri contrasti» a cui fu sottoposta (S1:122, 8); Maddalena è *lieta* nel suo aspro e «solitario albergo» lontano dal *mondo* (S1:121, 2-4). La fede dei santi, insomma, è in grado di trasfigurare la realtà, di leggerla sotto una luce nuova, *sub specie aeternitatis*; così, «ogni pietra a lui [Stefano] dolce saetta / *parea*», o ancora gli «*parean* corone» o «lucida gemma» da tenere in *pregio* assoluto (S1:119, 5-12); le fiamme su cui fu posto Lorenzo «a lui *parean* gelate e spente» (S1:120, 4); Andrea «ne l'aspra croce il dolce e 'l chiaro / del ciel *vedesti* e quella immortal vita / che *parve agli altri ciechi* dura morte» (S1:117, 9-11), così che diventò «il viver bello e 'l morir caro» (S1:117, 14)²⁸. Sono insomma gli altri, i ciechi, a non *vedere*: la fede, invece, consente al santo di vivere la medesima realtà in un modo totalmente diverso, e per lui tutto diventa fonte di dolcezza e di gioia. Analogamente, i Re Magi, grazie alla loro umiltà (cioè all'apertura del cuore), in un bambino povero depresso su una mangiatoia per animali poterono riconoscere il potente Re del cielo: «E voi, quanto più basso il Re possente / fasciato, picciolin, pover trovaste, / più grande, alto il *vedeste* e più l'amaste, / ch'al ciel tanta umiltà v'alzò la mente» (S1:133, 5-7).

Il santo, però, non è soltanto un uomo che si è mosso a seguire Cristo: è un prescelto di Dio. Innanzitutto è Dio che si muove verso l'uomo, verso *un* uomo, un eletto, a cui rivela la Verità²⁹: tramite il re Mago Gaspare, il Signore «disciolse / a molti poi de l'ignoranza il velo» (E:20, 3-4); Gesù svelò (*aperse*, in rima con *discoperse:offerse:coverse*) a Giovanni Evangelista le trame ordite contro di sé, e poi «Dio li mostrò se stesso» (S1:17, 1 e 12); Dio *scoverse* (:offerse:aperse:disperse) ad Andrea le *dolcezze* del cielo (S1:117, 1); Cristo *scoverse* (:offerse:converse:aperse) all'apostolo Tommaso «l'antica e nova legge» (S1:118, 5); presentato al Tempio di fronte a Simeone, «il Signor *scoverse* / e l'ombre e le figure» (S1: 114, 5-6, in rima con *offerse:sofferse:aperse*); «alor fu sazio» il *desire ardente* della Samaritana quando Gesù le «*aperse* i vivi accesi raggi / del Sol» (S2:29, 9-11). Per quanto la Colonna –destinataria dell'epistola sul libero arbitrio di Contarini– non sembri aderire alla dottrina della predestinazione, l'elezione divina è infatti uno dei temi ricorrenti in queste rime: solo in alcune *anime elette* il raggio divino penetra in profondità (S1:177, 2), e solo «l'*anima eletta* [...] i bei segni sente / in se medesma del celeste ardore» (S1:29, 4-5); di Gasparo Contarini si legge che fu *eletto* da quel Signore che già *ellesse* il re Mago Gaspare (E:20, 9 e 2), di Francesco che «Gesù [...] sol t'*ellesse*» (S1:123, 3), di Noè che «fra tanto numero sol» fu guardato «dal ciel per giusto e buono» (S1:112, 5-6), dell'Arcangelo Gabriele che Dio «al grande ufficio

28. Cfr. S1:62, 9-14.

29. Il fatto che la grazia della comprensione sia elargita in modo differente fra un uomo e un altro (cfr. Ef 4,7: «Unicuique autem nostrum data est gratia secundum mensuram donationis Christi») è motivo ricorrente nelle rime colonnesi: «ed indi poggian poi più su quell'ale / ch'Egli, Sua gran mercé, conceder sòle» (S1:13, 7-8); «il divin Padre i gran secreti Suoi / ceta e discopre quando e com'Ei vole, / e basti a noi saper ch'Egli non erra» (S1:47, 12-14); «Quant'ei si vuol talor mostrar discerne / a mente» (S1:65, 12-13); «Non sprona il corso nostro industria o ingegno; / quel corre più sicuro e più vivace / ch'ha dal favor del Ciel maggior sostegno» (S2:15, 12-14).

pria t'ellesse» (S1:131, 5), mentre l'anima di Ignazio è *invitta* perché «già sicura eletta» (S1:125, 13).

La predilezione di Dio si manifesta nel calore divino che Egli riversa in profondità nel cuore del suo servo tramite un raggio di grazia, per partecipazione della Sua luce (poiché, se «Ego sum lux mundi», di conseguenza «vos estis lux mundi»; Gv 8,12 e Mt 5,14): «Par che 'l celeste *Sol* sì forte allume / alcune anime elette, e sì *da presso*, / che 'l *raggio* bel sin *dentro* il *cor* impresso / splenda di *fuor* nel chiaro lor costume» (S1:177, 1-4); a Tommaso «tai gli diede / ardenti *rai* ch' a vera ed umil fede / l'indurato suo *cor* tosto converse» (S1:118, 2-4); Francesco ci mostra «quanto arda il divin *raggio* un *cor* umano» (S1:124, 8), e Gesù in lui «scolpio *dentro* sì ch'apparver *fore* / le piaghe» (vv. 13-14), anzi, lo «strinse» al punto da imprimergli «la sua forma» (S1:123, 5-6); lo zelo con cui il re Mago Gaspare e «corse a vederLo erse e rivolse / gli occhi nostri al bel *raggio*, ch'alor tolse / da' *petti* umani ogn'indurato gelo» (E:20, 5-8); in Lorenzo «vivo ed ardente / *foco* celeste *dentro* [...] ardea...» (S1:120, 1-2); ad Andrea «col santo *foco* ei proprio il *cor* [...] aperte» (S1:117, 5). «il vero *Lume* al mondo» a «Simeon sì a *dentro* giunse» (S1:114, 9); «L'aura vital di Cristo in mezzo il *petto* / spirava a Simeon» (S1:115, 1-2); Ignazio aveva addirittura *sculto* il nome di Gesù «in lettere d'oro al *core*» (S1:125, 7), così che «l'alma *invitta* già sicura eletta / stava col suo Gesù d'amore *accesa*» (S1:125, 13-14).

La poetessa, però, si strugge di non riuscire a sentire il calore di questo raggio. Contemplando la Maddalena nel suo eremo,

... mi specchio e tergo
nel *bello esempio* e 'l pensier drizzo ed ergo
dietro l'orme beate e l'opre sante.

L'alta spelonca sua quest'aspro scoglio
mi rappresenta, ma *da lunge* il sole
che *vicin* l'infiammava il cor mi scalda. (S1:121, 6-11)

Vittoria e Maria Maddalena paiono quasi essere inserite in un'ambientazione simile (vv. 9-10), e simile è il loro desiderio di fermare i propri desideri in Dio (v. 5), ma l'esito è diverso: il sole-Dio che scaldava da *vicin* Maddalena, intiepidisce appena la poetessa *da lunge*. Per quanto tale distanza risulti dolorosa, l'esempio della santa riesce comunque a liberare il cuore: «da ghiaccio e nodo vil pur l'*alzo* e scioglio» (S1:121, 12; cfr. S1:177, 5-6: «e 'l mio pensier per lor con nuove piume / s'*erge*»; E:20, 5-7: «L'alto suo *exempio* [...] *erse* e rivolse / gli occhi nostri al bel *raggio*»). Quest'opera di elevazione del cuore e dello sguardo appare come un'altra costante di tali testi, nei quali è quasi onnipresente l'area semantica dell'altezza³⁰.

30. S1:17, 9 (*volo*); S1:25, 14 (*alzaste, volo*); S1:98, 4 (*altezza*); S1:113, 11 (*alzarsi*); S1:117, 8-9 («l chiaro / del ciel vedesti»); S1:121, 7 (*ergo*) e 12 (*alzo*); S1:119, 2-3 («in Dio le luci fisse /

Resta che, «se imitare i modelli della fede significa per la Colonna interamente conformarsi ad essi»³¹, il confronto con la vita e l'esperienza di fede di un santo può divenire drammatica, quasi dolorosa. In S1:113, per esempio, sono richiamati tre episodi: l'arca di Noè, gli Ebrei che attraversano il Mar Rosso e san Pietro salvato da Gesù che cammina sulle acque, esempi di un'*acqua perigliosa* (v. 4) da cui si può scampare solo grazie a un intervento divino. Ma le parole d'avvio svelano il profondo desiderio della poetessa di partecipare a quella salvezza: «Potess'io [...] entrar ne l'arca», o camminare fra gli Ebrei salvati, o essere con Pietro risollevato dalle onde! La conclusione personale è amara: «al lor l'esser mio già non risponde». Vittoria non si sente adeguata e avverte una grande sproporzione di fronte a quei modelli³².

Il confronto è impari, ma invece di generare sconforto può tradursi in preghiera: Maddalena «a piè di lui ch'adora e cole» è invitata a *legare* il cuore della poetessa «con catena ardente e salda» (S1:121, 12-14). Analogamente, per quanto il paragone con la manifesta predilezione di Dio per Noè suscita *invidia* (S1:112, 8), Vittoria si rivolge al patriarca chiedendo di pregare affinché «umile e pura / io la mente aggia, e sì del suo onor carca / che non si volga a men pregiata cura, / ma [...] / viva la fede mia chiara e sicura» (S1:111, 9-14).

Oltre a modelli di fede e di vita cristiana, i santi rappresentano anche dei mediatori³³. A loro ci si può rivolgere direttamente, come avviene con i santi Innocenti (S1:25), Noè (112), Andrea (117), Caterina (122), Francesco (123), gli angeli rimasti fedeli a Dio (129), le anime beate (S1:130 e S2:30), Gabriele (131), Michele (132), la Samaritana (S2:29). E mentre a S1:119 Stefano è colto nell'istante in cui insistentemente *impetra* presso Dio la grazia per i *suoi nemici* (vv. 9-11), in più di un'occasione la Marchesa invoca esplicitamente l'intercessione della Vergine, dei santi e dei beati: «Vergine pura [...] prega lui» (S1:100, 12); la Vergine «prega te per noi» (S2:22, 9); «Padre Noè [...] prega» (S1:111); «Fran-

tenne»; S1:120, 7 (*alto*); S1:122,1 (*alte*); S1:123, 10 (*alzaro*); S1:124, 9 (*alto*); S1:129,1 (*alti*); S1:133, 8 (*alzò*) e 11 (*alzarsi*); cfr. anche S1:177, 6 (*serge*); E:20, 6 (*erse*).

31. Girardi (2018: 269).

32. Il paragone può avvenire anche con la situazione storica in cui la poetessa si trova a vivere. Così, i suoi tempi le appaiono peggiori di quelli che scatenarono il Diluvio Universale (S1:111); l'invito a seguire il Figlio che Dio pronunciò in occasione del Battesimo nel Giordano è ancora valido nel presente (S1:26); la barca della Chiesa guidata da Pietro naviga più appesantita del solito (S1:116); cfr. anche S1:81.

33. «La Maddalena dovette costituire in altre parole per Vittoria Colonna – accanto alla vergine Maria – non solo un volto benevolo nella galleria dei santi i cui tratti iconografici aveva imparato sin da bambina a riconoscere come familiari, una potente mediatrice divina cui rivolgersi nella preghiera per ricevere consolazione spirituale, ma un vero e proprio modello di fede e di vita cristiana, cui conformarsi e dal quale lasciarsi ispirare nelle scelte dirimenti della propria esistenza» (Camaioni 2016); cfr. anche Boesch (1985: 234): «Si ripropone dunque anche nel '500 il problema già emerso dello scarto tra realtà religiosa e produzione letteraria, tra santità vissuta e modelli proposti, tra santo come "modello di vita" e culto del santo come "pratica devozionale"».

cesco, [...] prega» per la Chiesa (S1:124, 1-12); «Caterina [...] prega ch'io...» (S1:122, 12-14); «Anime elette [...] pregate lui» (S2:32, 1-12)³⁴.

Eppure, di fronte agli inquisitori che lo processavano per eresia, Giovan Battista Scotti affermò:

Che essa [Vittoria Colonna] fusse lutherana lo sanno le monache de conventi dove ella stette [...] conciosiacosaché cercò di persuadere delle cose lutherane ad alcune di quelle monache [...] ;] quelle monache le confessorno che la Marchesa le haveva riprese di ciò et cercato di persuaderle a *lassare l'invocatione della Vergine et de santi*, et d'altri articoli lutherani³⁵.

Anche Pietro Carnesecchi ribadì che la Marchesa alle monache presso cui abitava «docuerat sanctos non esse intercedendos»³⁶. Come tenere insieme queste testimonianze con i sonetti in questione? Per altro, i problemi sollevati da tali rime sono diversi: da un lato, sembra che il santo sia l'electo, il predestinato che non può vantarsi di merito alcuno, dall'altro colui che invece segue con fatica l'esempio di Cristo. La poetessa si rifà esplicitamente alla tanto esecrata *Legenda aurea*, ma ne tralascia gli aspetti devozionali; pare trattare i santi più come modelli di fede³⁷ che come oggetti di venerazione, ma ne chiede l'intercessione e compone (o almeno simula di comporre) nei giorni della loro festività. La spiegazione di queste contraddizioni va forse cercata nel contesto storico e nella cronologia di composizione dei versi.

Quando l'edizione Valgrisi venne data alle stampe, il dibattito teologico sulla devozione ai santi era acceso ormai da decenni, istigato dalle più o meno radicali posizioni riformate³⁸. Lutero, che sin dalle Tesi del 1517 aveva condannato il culto dei santi, dopo la canonizzazione di Benno da Meissen (1523) polemizzò contro la 'fabbrica dei santi' con il duro opuscolo *Contro il nuovo idolo e l'antico*

34. Significativa al proposito è la modifica che subisce la lettera sulle sante Maddalena e Caterina tra la prima edizione (*Litere della divina Vetoria Colona*, 1544) e la seconda (Gherardo, 1545), quando un intero periodo relativo all'intercessione dei santi viene rimosso («Così ne concedino elle impetrare da lui che senza interposition di tenebre per lor santo mezo ad esso vero luminoso fine condur ci possiamo»). Il curatore dell'edizione Gherardo, Giovanni Antonio Clario (lo stesso che nel 1548 avrebbe curato la ristampa delle *Rime Spirituali* colonnesi per i tipi di Valgrisi), sarà processato nel 1547 per eresia (e per aver negato proprio l'intercessione dei santi), e dunque sembra plausibile che sia stato lui a eliminare elementi devozionali ritenuti inaccettabili (Fragno 2016: 211). Ma si veda anche l'ipotesi di Camaioni (2016: 160n): «l'omissione dall'edizione Gherardo di questa frase [...] potrebbe semplicemente esser dovuta a esigenze di spazio e di composizione tipografica del testo, che in questa edizione si conclude a fondo pagina mentre, senza il taglio operato, sarebbe scalato nella pagina seguente alterando l'ordine grafico della raccolta».

35. Firpo-Marcato (1981-1995, VI, 142).

36. *Compendio del processo a Carnesecchi*, in *Carteggio* (344).

37. È la soluzione proposta da Camaioni (2016: 142).

38. Cfr. Eire (1986); Cavallotto (2009).

*Satana che sta per essere elevato a Meissen*³⁹. La conseguenza fu che a Roma le canonizzazioni si interruppero fino al 1588⁴⁰. La conferma papale dei culti locali invece proseguì, con 20 casi fra il 1523 e il 1542; ma «proprio in coincidenza con la nascita del Sant'ufficio di Roma, la procedura si bloccò completamente fino al 1560»⁴¹. L'istituzione dell'Inquisizione, infatti, «avviò un periodo di riflessione sulle modalità di produzione e di controllo dei nuovi modelli di santità»⁴². Gli stessi sodali della Colonna, decisi promotori della giustificazione *sola fide*, non riuscivano più ad accettare un'intermediazione fra l'uomo e Gesù Salvatore: nessun merito umano avrebbe potuto giovare alla salvezza, che è dono gratuito di Dio, e qualsiasi mediatore avrebbe sottratto meriti al sacrificio di Cristo. Tornando ad attingere al fiume carsico della polemica contro il culto dei santi, sempre presente nella storia della Chiesa (e che era stata ripresa pure da Valla, Vives ed Erasmo)⁴³, i membri dell'Evangelismo italiano «rifiutavano una religione pluralista caratterizzata da una molteplicità di devozioni e guardarono con attenzione alle posizioni assunte dai teologi protestanti»⁴⁴. Così Contarini, sin dal *De officio episcopi* del 1517 (ma ed. 1571), aveva parlato al proposito di superstizione, e similmente si erano espressi Giberti nel suo *Breve ricordo di quello hanno da fare i chierici massimamente curati* (Verona 1530)⁴⁵ e Federico Fregoso nel *Trattato della oratione* (ed. 1542, ma composto negli anni Trenta)⁴⁶. Anche Ochino, Morone, Soranzo, Beccadelli abbandonarono esplicitamente il culto dei santi⁴⁷: come pure Fregoso e la stessa Marchesa di Pescara, costoro fecero a meno dell'intercessione dei santi e della Vergine nel loro testamento, contravvenendo a una consolidata tradizione⁴⁸.

Ma se nel gennaio 1547, poco prima di morire, la Colonna rifiutava la mediazione dei santi, perché compagno così tanti sonetti a loro dedicati nell'edizione pubblicata solo qualche mese prima? Forse, più che ricorrere all'ipotesi di nicodemismo⁴⁹, si può pensare a una ragione cronologica. Infatti, 21 delle 27 rime totali compaiono già nella raccolta manoscritta che la Colonna aveva allestito e

39. Hendrix (2017: 180).

40. Cfr. Zarri (2005: 255).

41. Gotor (2011: 26). «La continuità con le forme antiche [di santità] sembra invece rompersi alla metà del secolo [XVI]» (Prosperi 1991: 92).

42. Gotor (2011: 27).

43. Erasmo, per esempio, scriveva che «Ab uno Christo sperare salutem religio est, ab angelis aut divis idem expectare, superstitio est» *Concio sive Merdardus* (1531), in Erasmo (1828: 326).

44. Gotor 2011: 24. «La nuova sensibilità [anche cattolica] nei confronti della certificazione della santità che si avverte a metà '500 emerge da una radicale messa in discussione della funzione mediatrice e protettiva del santo in quanto tale» (Prosperi 1991: 93).

45. Gotor 2011: 25.

46. Alonge (2017: 185-187).

47. Fragnito (2016: 206-210).

48. Seidel-Menchi (2011: 33-40). I testamenti della Colonna si leggono in Donati (2019).

49. Fragnito (2016): 210.

donato a Michelangelo fra il 1539 e il 1540 (Vat. lat. 11539; da ora in poi V2)⁵⁰. S1:111, 114-115 e 121, invece, risultano editi a stampa sin dal 1538, S1:124 dal 1539; solo S1:120 e S1:128 compaiono per la prima volta con la Valgrisi nel 1546; di S2:29, invece, non si può stabilire un *terminus ante quem*, essendo tradito da un manoscritto molto posteriore⁵¹. Se dunque prima della silloge vaticana circolavano solo cinque testi dedicati ai santi, sembra sia lecito affermare che la maggior parte di queste rime furono composte proprio attorno al 1539-1540, quando appunto fu allestito V2. A confermare tale sincronia d'ispirazione giunge anche la compresenza di un nutrito numero di questi testi fra V2 e la raccolta di rime colonnesi del cosiddetto manoscritto L (Ashb. 1153 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze), datato 1540⁵². I sonetti in cui compare esplicitamente l'intercessione dei santi, risultano tutti editi o diffusi entro questa data.

L'elemento storico, quello filologico e quello biografico sembrano quindi coincidere: per la Colonna, il 1540 costituisce un discrimine tra un prima –gli anni Trenta, quando ancora molte strade erano aperte e il confronto con le idee riformate poteva rappresentare lo stimolo per una riforma interna alla Chiesa romana– e un dopo. Nel marzo 1541 la poetessa fu costretta a lasciare Roma a causa delle controversie tra il fratello Ascanio e Paolo III, per seguire poi Reginald Pole a Viterbo. La frequentazione degli esponenti di spicco dell'Evangelismo divenne allora quotidiana, finendo per accentuare la direzione eterodossa di alcune sue posizioni religiose: una direzione che trova un elemento rilevatore nel modo con cui la Colonna si relazionò al culto dei santi. Dopo la Guerra del Sale, il soggiorno viterbese, i fatti di Ratisbona, l'istituzione dell'Inquisizione, la fuga di Ochino e la morte di Contarini, la Marchesa, il movimento evangelico e la Chiesa romana non sarebbero più stati gli stessi.

50. Toscano (2017). Un'edizione del manoscritto è stata fornita da Brundin (2005); una nuova edizione commentata è in corso di stampa a cura di chi scrive. Le rime presenti già in V2 sono S1:17, 25, 98, 112-113, 116-119, 121-125, 129-133, S2:30 e 32.

51. Si tratta del ms che Bullock sigla come Ra (post 1553); il sonetto rimase inedito fino a Tordi (1891).

52. S1:17, 25, 98, 112-113, 117, 121, 123-124, 129, 133, S2:30 e 32.

Bibliografia

- ALONGE, Guillaume, *Condottiero, cardinale, eretico: Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017.
- ARDISSINO, Armina, «Poesia in forma di preghiera nel Cinquecento. Sulle *Rime* di Vittoria Colonna», *Studi (e testi) italiani*, XXXV (2015), pp. 35-54.
- BOESCH GAJANO, Sofia, «Dai leggendari medievali agli «Acta sanctorum»: forme di trasmissione e nuove funzioni dell'agiografia», *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XXI (1985), pp. 219-244.
- BRUNDIN, Abigail (a cura di), *Vittoria Colonna. Sonnets for Michelangelo: a Bilingual Edition*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- BULLOCK Alan (a cura di), *Vittoria Colonna, Rime*, Bari, Laterza, 1982.
- BUONARROTI, Michelangelo, *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze, SPES, 1965-1983.
- CAMAIONI, Michele, «“Per sfiammeggiar di un vivo e ardente amore”. Vittoria Colonna, Bernardino Ochino e la Maddalena», in *El orbe católico. Transformaciones, continuidades, tensiones y formas de convivencia entre Europa y América: Siglo IV a XIX*, a cura di Maria Lupi e Claudio Rolle, Santiago de Chile, RIL, 2016, pp. 105-160.
- Carteggio di Vittoria Colonna*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2. ed. con supplemento raccolto e annotato da D. Tordi, Torino-Firenze-Roma, Loescher, 1892.
- CAVALLOTTO, Stefano, *Santi nella Riforma. Da Erasmo a Lutero*, Roma, Viella, 2009.
- CHIESA, Mario, «Agiografia nel Rinascimento: esplorazioni tra i poemi sacri dei secoli XV e XVI», in *Scrivere di santi. Atti del II Convegno di studio dell'AISSCA*, a cura di G. Luongo, Roma, Viella, 1998, pp. 205-226.
- COPELLO, Veronica, «“VORREI MI MOSTRASSI IL VOLTO E I GESTI”. ARTE E FEDE NELLE RIME SPIRITUALI DI Vittoria Colonna», in *Konfessionsdynamiken in den romanischen Literaturen der Frühen Neuzeit*, a cura di D. Fliege and R. Geris, *Studia Romanica*, dir. da M. Föcking, R. Folger, S. Grosse, E. Radtke Heidelberg, Winter, 2019, pp. 119-134.
- , «Nuovi elementi su Vittoria Colonna, i cappuccini e i gesuiti», *Lettere Italiane*, LXIX (2017), 2, pp. 296-327.
- CRIVELLI, Tatiana, «The Print Tradition of Vittoria Colonna's 'Rime'», in *A COMPANION TO VITTORIA COLONNA*, ed. by A. Brundin, T. Crivelli and M.S. Sapegno, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 69-139.
- DONATI, Andrea, *Vittoria Colonna e l'eredità degli Spirituali*, Roma, Etgraphiae Editore, 2019.
- EIRE, Carlos M.N., *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Colloquia*, Lipsia, Tauchnitii, 1828.

- FIRPO, Massimo / MARCATTO, Dario, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone: edizione critica*, Roma, Istituto Storico per l'Età Moderna e Contemporanea, 1981-1995.
- FORNI, Giorgio, «Lectures bibliques en Vittoria Colonna», in «Sotto il cielo delle Scritture». Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI), a cura di G. Baffetti e C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2009, pp. 215-236.
- FRAGNITO, Gigliola, «“Per lungo e dubbioso sentero”: l'itinerario spirituale di Vittoria Colonna», in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M.S. Sapegno, Roma, Viella, 2016, pp.177-216.
- GIOVIO, Paolo, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di F. Minonzio, Torino, Aragno, 2001.
- GIRARDI, Maria Teresa, «Vittoria Colonna», in *Dizionario Biblico della Letteratura italiana*, a cura di P. Frare, G. Frasso, G. Langella, Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 2018: 267-272.
- HENDRIX, Scott H, *Lutero: un riformatore visionario*, Milano, Hoepli, 2017.
- HIRST, Michael, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 5-29.
- LAURENTI, Guido, «Le poetesse e la Bibbia: Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Gaspara Stampa», in *La Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di P. Gibellini e N. di Nino, vol. 5, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Melli e M. Sipione, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 569-590.
- PAPA, Giovanni, *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei riti: 1588-1634*, Città del Vaticano, Urbaniana university press, 2001.
- PROSPERI, Adriano, *Lelemento storico nelle polemiche sulla santità*, in *Finzione e santità tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di G. Zarri, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, pp. 88-118.
- RANIERI, Concetta, «Le Rime spirituali della Colonna nelle edizioni di Vincenzo Valgrisi 1546 e 1548», in *Ripartendo da Vittoria Colonna (e dintorni): il contributo femminile alla storia della lirica cinquecentesca*, a cura di V. Copello, M. Girardi, M.C. Tarsi, Pisa, ETS, 2020 (in corso di stampa).
- SEIDEL-MENCHI, Silvana, «Se l'eretico fa testamento», in *La fede degli Italiani. Per Adriano Prosperi*, a cura di G. Dall'Olio, A. Malena, P. Scaramella, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, vol. 1, pp. 33-40.
- SIMONCELLI, Paolo, *Evangelismo italiano del Cinquecento: Questione religiosa e nicodemismo*, Roma, Istituto Storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1979.
- TORDI, Domenico, *Sonetti inediti di Vittoria Colonna*, Roma, Tip. Coop. Operaia, 1891.
- TOSCANO, Tobia R., «Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti», *Critica letteraria*, CLXXV (2017), 211-237; poi con lo stesso titolo in T. R. TOSCANO, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018, pp. 115-140.

- VALERIO, Adriana, «Bibbia, ardimento e crisi femminile: Vittoria Colonna», in A. VALERIO, *Cristianesimo al femminile. Donne protagoniste nella storia delle Chiese*, Napoli, D'Auria, 1990, pp. 151-170.
- VAUCHEZ, Andréé, *La santità nel Medioevo*, Bologna, Il mulino, 2009.
- WEBB, Diana M., *Sanctity and history. Antonio Agli and humanistic agiography*, in *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, London, Westfield College, 1988, pp. 297-397.
- ZARRI, Gabriella, *L'età rinascimentale*, in *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, a cura di A. Benvenuti, S. Boesch Gajano, S. Ditchfield, R. Rusconi, F. Scorza Barcellona, G. Zarri, Roma, Viella, 2005, pp. 223-260: 255.

Anatomia di una dedica.

Per Bernardo Valdaura dedicatario di Aretino

Paolo Procaccioli

Sintesi

Il contributo riflette sulla dedica a Bernardo Valdaura del *Dialogo della Nanna e della Pippa*, l'opera con la quale nel 1536 Pietro Aretino concludeva la narrazione avviata nel 1534 con il *Ragionamento della Nanna e della Antonia*. Si tratta di un'iniziativa che la materia pornografica e la denuncia sociale connessa rendevano problematica. Non a caso nel '34 avevano sconsigliato di associare la stampa a una personalità di spicco e indotto a dedicare le tre giornate a un "Monicchio", e cioè a una scimmietta. Che poi due anni dopo lo scrittore abbia deciso di dedicare le ultime tre giornate a un membro, sia pure di seconda fila, della cerchia di don Pedro de Toledo, è fatto che sollecita a interrogarsi sull'iniziativa e sul protagonista. E cioè sullo sfuggente Valdaura, un mercante fiammingo imparentato con Juan Luis Vives e del quale sono noti gli interessi artistici, attraverso il quale Aretino, fresco pensionato imperiale, cercava un rapporto più stretto con il viceré.

Parole chiave

Pietro Aretino; Bernardo Valdaura; Pedro de Toledo; *Dialogo della Nanna e della Pippa*; dedica.

Abstract

The contribution reflects on the dedication to Bernardo Valdaura of the *Dialogo della Nanna e della Pippa*, the work with which, in 1536, Pietro Aretino concluded the narrative started in 1534 with the *Ragionamento della Nanna e della Antonia*. It is an initiative that the pornographic subject and the linked social denunciation made problematic. In fact, because of these two elements it seemed risky, in '34, associate the press with a prominent personality and this induced to devote the three days to a "Monicchio", that is a monkey. Two years later the writer decided to dedicate the last three days to a member, although

second-rank, of the group of Don Pedro de Toledo. This is a fact that urges us to ask questions about the initiative and the protagonist. And that is on the elusive Valdaura, a Flemish merchant related to Juan Luis Vives and whose artistic interests were known, through which Aretino, who was newly appointed imperial pensioner, sought a closer relationship with the viceroy.

Keywords

Pietro Aretino; Bernardo Valdaura; Pedro de Toledo; *Dialogo della Nanna e della Pippa*; dedication.

1. Nel 1536 per le stampe sedicenti torinesi di un fantomatico “P.M.L.” che si è convenuto di sciogliere in “Per Marcolini Libraro”, Pietro Aretino pubblicava le tre giornate del *Dialogo, nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli uomini a le meschine che gli credano, nel terzo e ultimo la Nanna e la Pippa sedendo ne l’orto ascoltano la comare e la balia che ragionano de la ruffiania*. Tre giornate che facevano seguito alle altrettante editate nel 1534 col titolo *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto in Roma sotto una ficcia composto dal divino Aretino per suo capriccio a correzione dei tre stati delle donne*. L’opera del ’34 era dedicata “Al suo monicchio”, cioè al Bagattino, la scimmietta dell’autore; quella del ’36 “Al gentile e onorato Messer Bernardo Valdaura reale essemplio di cortesia”.¹ La prima era dunque una dedica fittizia, la seconda invece una reale.

Il problema sembrerebbe la prima, ma questo solo a vedere le cose sulla base dell’opposizione realtà/irrealtà dei personaggi coinvolti. Nei fatti sappiamo bene ormai che la dedica di antico regime era sempre un gesto complesso, leggibile a vari livelli. Era un momento importante nel percorso che portava alla pubblicazione del libro e nella maggior parte dei casi non solo non si risolveva in una opzione puntuale ma era oggetto di una sua specifica storia, che poteva anche essere prolungata nel tempo, parallela a quella propriamente testuale. Ne scaturivano due percorsi inevitabilmente autonomi, condotti in tempi diversi e in base a motivazioni non sovrapponibili, dove la scelta del dedicatario poteva essere sia la conferma o addirittura il coronamento di un rapporto, sia anche, al contrario,

1. La dedica, che si legge qui in appendice, è desunta da Aretino 1969: 145-147.

un'iniziativa presa allo scopo di avviarne uno nuovo o almeno di porre le condizioni per un suo avvio. I termini nei quali si svolgevano quelle pratiche sono noti, ricostruiti e illustrati qualche anno fa da Marco Paoli e confermati nella loro scansione dalle indagini che hanno fatto seguito alla sua monografia.²

A guardare alle cose da questo punto di vista le due dediche aretiniane del 1534 e del 1536 sono ugualmente problematiche, nel senso che sia l'una che l'altra pongono gli stessi interrogativi nel merito della motivazione della scelta, della connessione con la materia delle due opere, delle implicazioni sociali e più specificamente politiche di quelle scelte, delle loro conseguenze e ricadute. Come i due testi così anche le loro dediche vanno lette in successione ma stando bene attenti a cogliere insieme a tutto ciò che connette le due operazioni anche gli elementi, non pochi, di discontinuità. È quello che mi proverò a fare in questa circostanza a cominciare naturalmente dagli interrogativi posti dalla persona stessa del dedicatario del 1536, Bernardo Valdaura, una figura al momento ancora sfuggente e all'epoca personaggio di seconda o terza fila e che quindi sembrerebbe poco adatto a svolgere quel ruolo di garanzia *erga omnes* che di solito è connesso a una dedica. Allo stato infatti sono davvero pochi gli indizi nei quali può confidare chi partendo dalla pagina del *Dialogo* si metta sulle tracce del «gentile e onorato» messere. Tracce che in ogni caso portano nel cuore della Napoli di don Pedro, il che, mi piace immaginare, è una bella occasione per continuare il discorso avviato negli anni con un maestro degli studi di cose napoletane come è il destinatario primo di questo contributo.

Le due dediche, allora. Tra la prima e la seconda passano due anni, che però potrebbero valerne anche venti tanto le cose sono cambiate tra l'una e l'altra data. L'Aretino del 1534 è uno scrittore che si è appena convertito alla stampa, della quale in coppia con l'amico Francesco Marcolini fa, e con successo, lo stesso uso militante che a Roma aveva fatto della parola. Quella parola che l'aveva reso noto in Italia e nelle corti d'Europa. Al lettore del *Ragionamento* dice di parlare per sé, ma è notoriamente prossimo alla Francia e soprattutto è attento a non deviare dalle linee di fondo della politica della Serenissima. È chiaro che la disavventura che a Roma lo aveva indotto al più brusco dei congedi dalla corte e dalla città era stato il più sonoro dei moniti e gli aveva insegnato l'arte per lui difficile dello stare al suo posto. Fatte salve le apparenze, naturalmente, per cui, indossasse o no la maschera di Pasquino, in molti frontespizi continuava a sottoscrivere «uomo libero per grazia di Dio».

Tutto questo nel '34 si era tradotto nella dedica al «monicchio»: la dedica a un personaggio schermo di un'opera che celava la sua fortissima carica di denuncia sotto il polverone della pornografia. Le tre giornate del *Ragionamento della*

2. Alludo naturalmente a Paoli 2009, e ai molti studi condotti sul paratesto del libro volgare della prima modernità a partire da quello pionieristico di Genette 1987. Da parte mia mi sono soffermato sulle implicazioni dell'argomento, e proprio in relazione alla particolare diplomazia che sfociava nell'operazione di dedica, in occasione di una giornata di studi dedicata agli archivi gonzagheschi del Cinquecento (Procaccioli 2016).

Nanna e della Antonia erano infatti un pamphlet politico che da vero scrittore Aretino aveva travestito in narrazione. In un'opera memoriale in forma di dialogo nel quale la prima giornata aveva per oggetto il racconto dell'iniziazione sessuale della giovanissima Nanna, novizia in un convento di una località non dichiarata ma che coincideva con Venezia; la seconda trattava delle disavventure della stessa Nanna che, lasciato il convento e arrivata a Roma, si era sposata; la terza era incentrata sulla narrazione delle sue gesta di puttana, sempre a Roma.

Di fatto un'autobiografia che mentre procedeva alla ricostruzione di una carriera di successo al tempo stesso procedeva alla denuncia della corruzione dei due scenari cittadini. Con la differenza che per quanto riguardava Venezia la corruzione era quella delle monache e più in generale del mondo clericale, mentre per Roma si trattava della corruzione dell'intera città. Per lo scrittore la prima si configurava nei termini di una denuncia *pro*, era cioè un gesto che affiancava quell'intervento di riforma nel quale in quegli stessi anni erano impegnate le autorità cittadine; la seconda al contrario in quelli di una denuncia *contra* e si traduceva in una condanna affidata alla celebre immagine della città degradata da *caput a coda mundi*.

Naturale che Aretino non ritenesse opportuno associare a quelle parole il nome di rilievo richiesto dalla consuetudine delle dediche. La veste pornografica, quandonche paradossalmente provvidenziale e giustificata dalla logica dell'*oportet ut eveniant scandala* e quindi dalla necessità della loro denuncia, era sempre sconveniente, e l'istituto dedica non la prevedeva. Per questo il Bagattino era diventato il dedicatario ideale, in quanto animale, tra l'altro animale associato da sempre alla materia lussuriosa.

Due anni dopo, si diceva, lo scenario era completamente diverso. Aretino proclamava ancora, proprio in apertura della dedica del *Dialogo*, la «libertà di natura concessagli da le stelle», ma si trattava di una libertà particolare, condizionata oltre che dai vincoli con Venezia anche da quelli, recentissimi, connessi al fatto che dall'estate di quello stesso anno lo scrittore era diventato un pensionato dell'imperatore. Se il «Salve mona» con cui si apriva le dedica del '34 rimandava immediatamente a Venezia, il «fate riverenza a don Pedro di Toledo, marchese di Villa Franca e vecherà di Napoli» con cui si chiudeva la seconda era un collocare l'opera sul versante imperiale. Non sappiamo con precisione quando l'opera venne edita, ma la dedica stessa e la sua chiusa inducono a ritenerla pubblicata nell'autunno. Il che rende ragione non della composizione, che andrà ricondotta a un passato ancora ufficialmente filofrancese, ma di certo della particolarità della dedica.

Che questa volta non sembra ostare al rispetto pieno della convenzione. Ancorché connesse da una cornice narrativa unitaria (al racconto della vita della madre succede ora quello dell'educazione della figlia), le pagine del *Dialogo* sono infatti lontanissime da quelle del *Ragionamento*. Nel '36 non è più in ballo l'autobiografia ma il disciplinamento, e a parlare è una Nanna che non guarda più al *Decameron* ma al *Cortegiano*. E che, risolte in grazia della propria storia le ansie relative all'avvenire della Pippa, nella prima giornata «insegna a la sua figliuola Pippa l'arte puttanescas», nella seconda la mette in guardia raccontandole «le pol-

tronerie degli uomini inverso de le donne», nell'ultima ne perfeziona la formazione con un corso specialistico sul «modo del ruffianare» affidato a due esperte come la Comare e la Balia.

Non che il *Dialogo* mirasse a presentarsi come una delle tante trattazioni *de educatione et institutione puellarum*, ma la volontà di evitare gli eccessi lessicali e narrativi delle giornate del *Ragionamento* è evidente, e questo ne rendeva possibile la pubblicazione secondo la consuetudine dominante – e dall'Aretino veneziano sempre rispettata – che voleva l'opera introdotta da una dedica. Naturalmente con qualche cautela; nonostante tutto la materia era quella che era e il legame con le giornate del '34 troppo forte per essere annullato.

2. La soluzione escogitata nell'occasione consentì di superare l'anomalia della prima dedica. La cautela di cui si diceva consisteva nella scelta di un dedicatario che non fosse né un personaggio marginale, per non abbassare il livello – il livello sociale – dei dedicatari aretiniani e con ciò la parola stessa dell'autore, né una figura particolarmente in vista in prospettiva politica, perché non avesse a risentire del negativo connesso alla materia e soprattutto al precedente del *Ragionamento*. La scelta cadde su Bernardo Valdaura, e dovette essere ben calibrata se né il dedicante né il dedicatario ebbero a lamentare alcunché.

Per poche che siano, le notizie che riguardano il Valdaura sono comunque tali da configurare un profilo compatibile con quello richiesto. Era un mercante nato a Bruges si presume all'interno della vivace enclave giudaico-spagnola, verosimilmente parente³ di quel Bernardo Valdaura che nel 1524 aveva concesso in sposa la figlia Margherita all'umanista Juan Luis Vives. Giunto a Napoli in anni che al momento non è possibile precisare, nel '36 era di certo prossimo al viceré, e questo dovette richiamare su di lui l'attenzione di un Aretino sempre interessato agli sviluppi della realtà politica e sociale del Regno.⁴ E che tra l'altro doveva essere informato anche del fatto che oltre alla mercatura il Valdaura coltivava interessi artistici. Per l'arte antica, e in tale veste potrà figurare nella rassegna dei quarantasette collezionisti napoletani censiti da Hubert Goltz,⁵ ma evidentemente anche per l'arte moderna se più tardi lo troviamo nelle vesti di acquirente di arazzi di pregio del viceré; di questi «sette “de seta, et oro, in li quali è pintata la historia de Paris, et Helena” e inoltre «due con le storie di Vulcano ed ancora uno con la Storia di Lucrezia», per un totale di dieci, «furono venduti a Bernardo Valdaura “fiammingo di Bruges” collezionista e forse anche mercante».⁶

3. De Vocht 1936-1938.

4. Ho dato conto di quell'attenzione in Procaccioli 2006.

5. «Bernardus Valdaura, Flander, Brugensis», compreso in una lista nella quale Hubert Goltz censì protettori e cultori degli studi di antiquaria delle varie città d'Italia, Gallie e Germania, e che pubblicò in Laurin 1563, c. bbttj» (cfr. Capasso 1901: 251, nota 1, e Leone De Castris 1996: 24 n. 23).

6. Questo quanto risulta a Musella Guida 2009: 260 nota 40, sulla base dell'inventario dei beni del defunto Toledo.

Di uno scambio di cerimonie che ha per oggetto il Valdaura è testimone una lettera che il 31 ottobre 1535 Aretino inviava a Diomede Carafa. Figura nel primo libro dell'epistolario, così che il lettore –avesse o no contezza dell'intero *Dialogo*– poteva agevolmente collegarla alla dedica, che a sua volta era riportata nel libro.⁷ Questo l'esordio: «a me si apparteneva, caro padrone, di pregare il grazioso Valdaura che mi ricomandasse a la Signoria di Diomede Caraffa, e non al Signor Diomede di commettere a lui che mi salutasse in suo nome».

Sempre al primo libro siamo tenuti per un'altra lettera, questa volta indirizzata direttamente al fiammingo (è scritta da Venezia il 26 agosto '37), nella quale Aretino prende atto di un momento di difficoltà del destinatario. Come è naturale nella scrittura epistolare, nel bilancio tra detto e non detto prevalgono allusioni e sottintesi, ma alla fine il senso mi pare inequivoco. La ripropongo qui perché apre spiragli interessanti sul personaggio e sulla funzione che si trovò a svolgere:

Ancora, fratello, che il toscano, con il qual la sorte vi ammorba l'animo, abbia ucciso il mio nome ne la vostra memoria, onde più di me non cercate, né più di me vi ramentate, non è per ciò ch'io, che non conobbi mai l'amicizia de la fortuna, di voi non cerchi, e di voi non mi ricordi forse con maggior ansia che io non faceva quando eravate in migliore stato. Credetelo pure che vi intitolai il dialogo non per i quaranta scudi, de i quali m'accomodaste, ma per cagione del vostro generoso valore, e per il zelo de l'amore che portate a la virtù. Né avrei indugiato a rendervigli, se i libri del Marcolino, che montano molto più, non vi fussero rimasi in mano. Ora io so che vi ricordate del parlare che già vi fece d'un fratello di M. Tarlato Vitali mio parente, tanto a core del mio desiderio, che sol desidero fargli bene. Per ciò quando sarà tempo, gli indirizzerò un libro di Lettre ch'io faccio stampare, et egli le presenterà al vece Re per vostra intercessione. E perché sempre m'avete fatto sperare ne la cortesia di sua eccellenza, la quale anche per se stessa si è mossa a promettermi, come pur sapete, caso che Iddio deliberi che la mercè d'un tanto Principe mi si rivolga, voglio che total grazia sia di colui che vi porta questa carta. In tanto eccomi tutto pronto a i piaceri del grazioso M. Bernardo. Di Vinezia il .xxvi. di Agosto. M.D.xxxvii.⁸

Ne ricaviamo oltre che una quantificazione del donativo frutto della dedica (quaranta scudi) l'assicurazione che la difficoltà del momento non era comunque tale da compromettere il rapporto diretto con il viceré, nel qual caso non avrebbe avuto senso né raccomandare un proprio parente a una persona in disgrazia né soprattutto affidargli la presentazione di un'opera strategicamente decisiva come era per Aretino un libro di lettere, e il primo in particolare. Ne ricaviamo anche che lo scrittore e il mercante si sarebbero incontrati di persona, e questo sempre che sia giustificato prendere alla lettera sia quanto scritto al Carafa in merito

7. Sono le lettere 55 e 303, alle pp. 109 e 416-418 di Aretino 1997.

8. Aretino 1997, lett. 176, pp. 257-258.

all'incarico dato al Valdaura di salutare l'Aretino «in suo nome», sia il passo della lettera allo stesso Valdaura nel quale si precisa «io so che vi ricordate del parlare che già vi fece». Suppongo che l'incontro sia avvenuto a Venezia, nell'ottobre '35, dove sarebbe maturata se non proprio la dedica almeno l'entente che di quella dedica è il presupposto.

L'incontro ipotizzato rientrerebbe in una stagione nella quale i rapporti tra lo scrittore e il mondo spagnolo si stavano facendo sempre più stretti e che tra la primavera e l'estate successivi erano destinati a culminare nella concessione della pensione imperiale. Il che non è senza conseguenze per l'oggetto intorno al quale si sta riflettendo, il *Dialogo* e la sua dedica. Alla curvatura della posizione politica aretiniana (attenta a non deflettere dalla linea di una Serenissima sempre più impegnata a contrastare le iniziative filoturche della diplomazia francese)⁹ è perfettamente funzionale quella che le tre giornate del *Dialogo* finiscono per imprimere alle precedenti del *Ragionamento*. In questo senso il Valdaura, personaggio che proprio le parole di Aretino epistolografo e dedicante ci dicono prossimo al viceré, è il più perfetto degli schermi: a Napoli e nel mondo spagnolo il suo nome evidentemente era leggibile come espressione di una parte, appunto quella imperiale, che però ufficialmente non era coinvolta. Della sua influenza a corte Aretino come non aveva dubitato in passato («sempre m'avete fatto sperare ne la cortesia di sua eccellenza») così dichiara di non dubitare per l'avvenire (il nuovo libro di lettere il fratello di Tarlato Vitali lo « presenterà al vece Re per vostra intercessione»). Nella discretissima marcia di avvicinamento al viceré il mercante di Bruges era stato e rimaneva il riferimento di Aretino.

Ancora un dettaglio. Nel momento di chiudere la pratica della dedica Aretino precisa che non avrebbe indugiato a restituire la somma ricevuta «se i libri del Marcolino, che montano molto più, non vi fossero rimasi in mano». In un primo tempo mi era sembrato naturale intendere la precisazione come relativa a esemplari del *Dialogo*,¹⁰ ora però, senza naturalmente scartarla, quella non mi sembra più l'unica lettura possibile. Non escludo infatti che con «i libri del Marcolino» Aretino possa intendere uno stock di testi –o genericamente marcoliniani o più specificamente aretiniano-marcoliniani– «rimasi in mano» a un destinatario che, va ricordato, era pur sempre e prima di tutto un mercante.

Nel 1552 il lettore dei libri epistolari di Aretino incontrava per un'ultima volta il nome del Valdaura. Lo trovava nel secondo dei due libri destinati a raccogliere un'ampia silloge delle *Lettere scritte al Signor Pietro Aretino*, e in particolare all'interno di una lettera inviata da Napoli il 20 agosto 1540 nella quale Alessandro Andrea intratteneva lo scrittore prima con divagazioni divertite sulla varietà delle olive e poi con brevi notizie sulle novità napoletane. Tra l'altro a proposito

9. Un resoconto della sottile guerra diplomatica che per tutti gli anni Trenta segnò i rapporti tra la Repubblica e i vari rappresentanti della corte francese in Alonge 2019.

10. Procaccioli 2008: 173.

del «vostro Valdaura» ricordava come avesse sposato «una damigella de la vice Regina di Napoli», donna María Osorio y Pimentel, e come il Toledo gli avesse dato «un officio nel regno, che forsi li durerà men d'un anno, per essere di persona, che lo riavrà». ¹¹ Con molta probabilità l'ufficio in questione era connesso a un incarico in Puglia dal momento che nel febbraio 1541 il Valdaura vi risulta «reggente del Regio percettore». ¹²

Ma quello che la documentazione italiana richiamata presenta come mercante e esattore e appassionato d'arte antica e moderna, visto dal Belgio appare nelle vesti di un medico cultore di antiquaria, figlio di un padre dello stesso nome e fratello di Margherita, la celebre moglie di Juan Luis Vives. ¹³ Le due figure non sono del tutto incompatibili, ma non è il caso né di ignorare né di ridurre artatamente la distanza che le separa. Meglio limitarsi a segnalarla e confidare che acquisizioni documentarie meno ellittiche, o più semplicemente al momento a me ignote, consentano di venirne a capo.

3. La dedica. Nel *Ragionamento* la dedica al Bagattino era leggibile come un rovesciamento della topica di quella particolare scrittura: non solo non era costruita come un elogio del potente di turno ma era una vera e propria recriminazione, una denigrazione generalizzata della categoria, con i signori indicati in blocco come «gran maestri». L'etichetta, che in Aretino designa sempre quanti di signore hanno solo il nome, scandisce la pagina in maniera ossessiva, ripetuta come è per sedici volte. ¹⁴ Solo alla fine il discorso sembrava recuperare i termini consoni, sia pure per via ipotetica e attraverso una serie di negazioni:

la Nanna non parla delle osservatrici della castità giurata, come ella istessa nel ragionamento suo dirà alla Antonia, ma parla di quelle il cui lezzo è il zibetto del demonio. E certamente come non ardirei di adorare, né di ubidire, né di lodare altro che il cristianissimo re Francesco, né di cantare altro che il magno Antonio da Leva, né di lodare altro duca che quel di Fiorenza, né di predicare altro cardinale che quel de' Medici, né di servire altro marchese che quel del Vasto, né di osservare altro prencipe che quel di Salerno, né di ragionar d'altro conte che di Massimiano Stampa, così non

11. L'informatore, Alessandro Andrea, chiosava così la notizia: «son certo, che in cotesta vostra Vinezia non vedeti di queste cose, che chi governa non fa disegno ne la robba d'altri» (*Lettere scritte a Pietro Aretino* 2004: 104, lett. 91, da Napoli, del 20 agosto 1540).

12. Con lettera del 10 febbraio di quell'anno infatti il viceré impone al «Magnifico Reggente lo offitio del R. percettore de terra de Bari» di procedere alla restituzione di animali indebitamente sequestrati a cittadini di Trani. Il documento è edito nel *Libro rosso della università di Trani* 2000: 86 n. LXXXVI (registro) e 350-352 (trascrizione).

13. De Vocht 1936-1938; sulla figlia cfr. Tobriner 1987.

14. Che fanno diciassette se alla serie si aggiunge quanto si legge nella dedica al Valdaura, dove si richiama quella del '34 al Bagattino: «se io vi teneva in fantasia quando consacrai i tre giorni dei *Capricci* al Bagattino, per avere egli la qualità dei gran maestri (che io odio per grazia de la loro avarizia)...».

arei avuto ardire di pensare, non che di scrivere, quello che delle moniche ho posto in carta, se non credessi che la fiamma della mia penna di fuoco dovesse purgare le macchie disoneste che la lascivia loro ha fatte nella vita d'esse: che dovendo essere nel monistero come i gigli negli orti, si sono lordate di modo nel fango del mondo, che se ne schifa lo abisso, non che il Cielo. Onde spero che il mio dire sia quel ferro crudelmente pietoso col quale il buon medico taglia il membro infermo perché gli altri rimanghino sani.

Sono parole che non solo non annullano ma enfatizzano la funzione di denuncia che lo scrittore si era ritagliata da sempre e nella quale soprattutto si riconosceva. Non è un caso che già negli anni Venti i due ritratti ai quali aveva affidato la propria immagine e la dichiarazione della propria missione, e cioè la tela di Sebastiano del Piombo e l'incisione di Marcantonio Raimondi, fossero accompagnati da legende che dichiaravano la natura di «demonstrator» dell'effigiato: «VIRTVTVM ET VITIORUM DEMONSTRATOR» nella cornice della tela, «ACERRIMVS VIRTVTVM AC VITIORVM DEMOSTRATOR» nell'iscrizione al piede dell'incisione.¹⁵ Nei decenni successivi il ribadimento della stessa funzione sarebbe stato affidato alle medaglie.

Nel '34 l'urgenza –un'urgenza tutta politica– della denuncia della corruzione dei conventi cittadini aveva imposto la selezione forte dell'argomento, e con esso del lessico, ma due anni dopo i termini erano mutati e la nostra dedica al Valdaura lo dimostra a lettere chiarissime. La missione di «demonstrator» vi viene ribadita, questa volta però in termini socialmente e politicamente accettabili che legittimano la rivendicazione esplicita di una funzione. Un ruolo dichiarato e anzi celebrato ai livelli altissimi rappresentati per la stagione da un maestro riconosciuto di etichetta come Gian Giacomo Leonardini, l'ambasciatore urbinato a Venezia, e da Antonio de Leyva, allora governatore di Milano:

E quando io non fosse degno di onor veruno mercé de le invenzioni con le quali do l'anima a lo stile, merito pur qualche poco di gloria per avere spinto la verità ne le camere e ne le orecchie dei potenti a onta de la adulazione e de la menzogna, e per non difraudare il mio grado, usarò le parole istesse del singulare messer Gian Iacopo imbasciadore d'Urbino: «Noi che spendiamo il tempo nei servigi dei prencipi, insieme con ogni uomo di corte e con ciascun virtuoso, siamo riguardati e riconosciuti dai nostri padroni bontà dei gastighi che gli ha dati la penna di Pietro». E lo sa Milano come cadde de la sacra bocca di colui che in pochi mesi mi ha arricchito di due coppe d'oro: «L'Aretino è più necessario a la vita umana che le predicazioni, e che sia il vero, esse pongano in su le dritte strade le persone semplici, e i suoi scritti le signorili».

15. Nel sonetto con cui accompagnava l'invio a Mantova di un altro ritratto, tizianesco, donato a Federico Gonzaga, il poeta si presentava come «censor del mondo altero, / et de la verità nuncio e propheta» (in testo in Luzzo 1888, p. 13).

Messe le cose in questi termini nel '36 diventa naturale tanto recuperare la convenzione della dedica quanto farlo con le cautele –lo schermo– di cui si diceva. Che le ragioni della cautela non fossero venute meno lo dimostra il fatto che autore e editore concordavano ancora nell'opportunità di continuare nel mascheramento dell'editore, celato ora dietro il «P.M.L.» di cui si è detto in avvio e la dislocazione fittizia della stampa a Torino.

A guardarla nel dettaglio la dedica del *Dialogo* sembrerebbe riducibile a un espediente escogitato allo scopo di barcamenarsi tra la capra di una materia scivolosa e i cavoli di una politica della quale non era possibile fare a meno, e anche tra l'una e l'altra delle parti alle quali al momento era naturale guardare. Insomma, l'eterno o Francia o Spagna.

Sarà senz'altro anche questo, ma dubito che sia solo questo. Fossero stati quelli i termini del discorso non ci sarebbe stato bisogno di imboccare un sentiero contorto e chiamare in causa un personaggio defilato come il Valdaura.¹⁶ Non ci sarebbe stato bisogno di aprire la dedica richiamando la «libertà di natura concessa da le stelle» e tanto meno l'imbarazzo di fronte alla «schiera di mezzi iddii» con i quali lo scrittore era in obbligo e tra i quali «non sapeva a chi [...] intitolare la istoria che io vi intitulo». Schiera snocciolata senza imbarazzo ma questa volta per non lasciare fuori nessuno dalla celebrazione e non, come nella dedica al Bagattino, a scopo cautelativo per escludere questo o quel signore dalla reprimenda generalizzata. Ecco allora ricordati, in un ordine che va insieme dall'alto al basso e dai lontani ai prossimi, re (di Francia e «quel dei Romani»), duchi (quello di Firenze ricordato come «gran genero di Cesare», di Ferrara e di Mantova), grandi rappresentanti del partito imperiale (il «magno Antonio da Leva» governatore di Milano, il marchese del Vasto, il principe di Salerno, il conte Massimiano Stampa, l'ambasciatore a Venezia don Lopes Soria), capitani (prima il conte Guido Rangone e il cognato Luigi Gonzaga e poi Claudio Rangone e Livio Liviano), i cardinali di Lorena e di Trento, un patrizio veneziano (il cavaliere Giovanni da Lezze), per finire coi napoletani Diomede Carafa e Giambattista Castaldo. Manca l'imperatore, è vero, ma è solo per isolarlo dalla serie e rimandarne la celebrazione a un secondo tempo, quando si dirà addirittura che Carlo «inalza più gli uomini a consentire che se gli dica uomo, che non abbassa gli dèi a non sopportare che se gli dica iddio».

16. Naturalmente non era una questione di categoria. Valdaura non è l'unico mercante che «spende da re» a figurare in rapporti con Aretino. Tra i tanti ne ricordo solo due, il cremonese Giovan Carlo Affaitati e il fiorentino Tommaso Cambi. Il primo era uno dei più ricchi mercanti attivi sulla piazza di Anversa, noto anche per il suo appoggio alla politica di Carlo V, al quale nel 1550 Aretino dedicò il quarto libro delle *Lettere*. Il secondo era conosciuto in tutta Italia per il fastoso palazzo che si era fatto costruire a Napoli, affrescato da Vasari, celebrato da Giovio e impreziosito da una raccolta di statue e oggetti antichi. Due mercanti, non è un caso, tutti e due di parte spagnola.

È a questo punto, una volta celebrati i potenti d'Italia e d'Europa e indossata sopra quella con i colori dell'imperatore la casacca nera dell'arbitro, che comincia la dedica vera e propria, e è qui che entra in ballo il Valdaura. Al quale Aretino confessa che «se io vi teneva in fantasia quando consacravi i tre giorni dei *Capricci* al Bagattino [...], uscivano forse in campo a nome vostro». Un modo per recuperare alle giornate del *Dialogo* quelle del *Ragionamento* ma anche per spiegare al lettore che il dedicatario è una conoscenza recente: la dedica del '36 non era dunque frutto di una consuetudine pregressa, al contrario era espressione di una stagione nuova.

Introdotta il personaggio, e tanto più trattandosi di un personaggio non noto, logica e consuetudine avrebbero voluto che avesse fatto seguito una sua presentazione. Magari non un richiamo dettagliato del dedicatario e del casato, ma almeno qualche coordinata utile a inquadrare la persona e a rendere conto della dedica stessa. In effetti, è vero, la casellina è riempita, ma lo è in una maniera minimale, e quindi del tutto irrituale. Aretino confessa al Valdaura di averlo scelto come dedicatario «solo per aver voi di quelle parti le quali hanno i grandi uomini che io per lor virtù adoro, e sète mercatante nel procacciare e re nel dispensare». Solo questo; dopo nient'altro che un cenno a un'amicizia comune («vi congiugnete di carnal benignità col tanto animoso quanto infelice Marco di Nicolò»).¹⁷

Del Valdaura alla fine sappiamo soltanto che è un mercante, e un mercante generoso (è un «re nel dispensare»), e che era stato in rapporti con Marco di Nicolò. Un minimalismo che a me pare sospetto soprattutto in un luogo, come sono sempre le dediche aretinarie, funzionale a discorsi politici di portata più generale. Evidentemente il pochissimo detto a proposito del Valdaura doveva essere sufficiente a collocare il personaggio in uno scenario che giustificasse il rapporto sancito dalla dedica stessa. Pochissimo ma quanto bastava dal momento che la finalità prioritaria di quella dedica solo in apparenza era la celebrazione del dedicatario. Attraverso la persona del mercante fiammingo la dedica era indirizzata al suo protettore, il viceré, e alla sua parte, ma senza che questo potesse apparire in contrasto con le esigenze di Venezia. A questo serviva il ricordo di Marco di Nicolò, il cui nome era tale da richiamare la politica orientale, che al momento era quella sulla quale gli interessi della Serenissima e dell'imperatore erano convergenti.

E che le cose stessero in questi termini lo dimostra il fatto che a quanto detto segue sì un elogio ma, sorprendentemente, non è quello del dedicatario ma del dedicante stesso. Che prima richiama i termini di fondo della poetica del «tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo» esemplificata attraverso il richiamo della pratica dell'abbozzo contrapposta a quella della miniatura (richiamo che non sarà estraneo agli interessi in materia artistica del fiammingo):

17. Il mercante veneziano, «compare» di Aretino (*Lettere*, I 33, a Luigi Gritti), che Ibrahim Pascià «haveva fatto pigliare in Constantinopoli per ispia, et scannare et gettare in mare» (Giovio 1608: 349).

e per dirvi, Omero nel formare Ulisse non lo imbellettò con la varietà de le scienze, ma lo fece conoscitore dei costumi de le genti. E perciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto; e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel groppo di figure abbozzate, lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole: perché la fatica sta nel disegno, e se bene i colori son belli da per sé, non fanno che i cartocci loro non sieno cartocci; e tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo.

Poi, non bastasse, rovesciata del tutto la consuetudine, fa seguire il ricordo non dei meriti del dedicatario ma di quelli di chi scrive:

Eccovi là i *Salmi*, eccovi la *Istoria di Cristo*, eccovi le *Comedie*, eccovi il *Dialogo*, eccovi i volumi divoti e allegri, secondo i subietti; e ho partorito ogni opera quasi in un dì: e perché si fornisca di vedere ciò che sa far la dote che si ha ne le fasce, tosto udiransi i furori de l'armi e le passioni d'amore, che io doveria lasciar di cantare per descrivere i gesti di quel Carlo Augusto che inalza più gli uomini a consentire che se gli dica uomo, che non abbassa gli dèi a non sopportare che se gli dica iddio.

Parole adatte a un'apologia di sé, non certo a una dedica. Che diventano comprensibili solo a patto di leggere quella pagina come un biglietto da visita indirizzato formalmente al «gentile e onorato Messer Bernardo Valdaura» ma di fatto esteso a altri codestinatari quali, a salire, il viceré, tutta l'Italia spagnola, la corte di Spagna, Carlo. E anche, attraverso la menzione di Marco di Nicolò, Venezia. A questo punto non meraviglia che alle due celebrazioni di cui si è appena detto (dell'Aretino e della parte spagnola) corrispondano due conclusioni, e perfettamente conseguenti.

La prima è il ribadimento della funzione-Aretino («e quando io non fosse degno di onor veruno mercé de le invenzioni con le quali do l'anima a lo stile, merito pur qualche poco di gloria per avere spinto la verità ne le camere e ne le orecchie dei potenti a onta de la adulazione e de la menzogna»), suggellato dall'appello alle *auctoritates* riconosciute delle quali si è detto (l'ambasciatore Leonardi e il De Leyva) e dal recupero legittimante di un precedente classico, il comportamento di Enea (si badi, di Enea «dove non era conosciuto», a dire che l'Aretino filospagnolo si muove per terre incognite, il che richiede tanto cautela quanto, alla bisogna, parole che altrove sarebbero superflue e da presuntuosi ma che in questa circostanza servono per farsi conoscere).

La seconda chiusa, quella definitiva, è sorprendentemente esplicita e rapida: «e per conchiuderla, accettate il dono che io vi faccio, con quel core che io ve lo appresento; e in premio di ciò, fate riverenza a don Pedro di Toledo, marchese di Villa Franca e veceré di Napoli, in mio nome». Parole di circostanza, certo, ma che proprio nel loro essere rituali mi pare dichiarino qualcosa in più del loro senso letterale. Un qualcosa sul quale vale la pena indugiare.

Intanto per ribadire come in una cultura estremamente attenta alla ritualità epistolare, compresa quell'epistola *sui generis* che è la dedica, fatti vistosi come era lo squilibrio tra l'elogio del dedicatario e quello del dedicante e come era una chiusa così secca erano ammessi solo in uno scambio tra superiore e inferiore. In questo senso in chiusura Aretino non fa che ribadire quanto aveva detto senza ambiguità in apertura con la presa d'atto dell'esclusione del Valdaura dalla «schiera di mezzi iddii» con i quali era «tenuto di molto obbligo». Dal momento che l'istituto dedica era basato proprio sul riconoscimento della superiorità del dedicatario, una tale dichiarazione era già un sovvertire la convenzione. Si aggiunga che lo scrittore presenta il tutto come un dono e si avrà chiaro il senso dell'operazione. L'evocazione finale di don Pedro è allora uno scoprire le carte, l'alzare il velo che sotto le sembianze del Valdaura celava il ritratto del vero dedicatario, il viceré.

4. Per i termini nei quali è condotta la dedica del '36 è sì un congedo dalla materia del '34, ma è soprattutto un gesto politico. L'autore la presenta come un'«istoria» che ha come oggetto d'elezione l'insofferenza («uggio») dei vizi per l'odio che porta loro la libertà che gli ha concesso la natura:

certamente se il mio animo, il quale è con voi quasi sempre, non mi vi rammentava, io era a peggior partito che non sono i *vizi* colti in *uggio* da lo *odio* che in eterno gli porterà quella *libertà di natura* concessami da le stelle: perché, sendo io tenuto di molto obbligo con una schiera di mezzi iddii, non sapeva a chi mi intitolare la istoria che io vi intitolo.

Sembrirebbe una delle solite trovate a effetto dell'Aretino dedicante, risolte in un mix prevedibile di luoghi comuni moralistici e lusinghe cortigianesche. Ma sarebbe lettura riduttiva come era riduttiva quella che non coglieva la portata politica della chiusa della dedica al monicchio e il riferimento a «quel ferro crudelmente pietoso col quale il buon medico taglia il membro infermo perché gli altri rimanghino sani».

Nel momento in cui pubblicava il primo testo di rilievo dopo la concessione della pensione (giugno '36) lo scrittore teneva a ribadire la sua titolarità di un ruolo e di una funzione (quelli di *demonstrator*) che lo riconoscevano come depositario di un punto di vista *super partes*, cosa che lo confermava nella «libertà di natura» comprovata dall'elenco che le faceva subito seguito, che registrava potenti di ogni parte a cominciare, credo non casualmente, proprio dal re di Francia. Che era poi quella stessa libertà che gli aveva riconosciuto l'imperatore nel momento in cui *–motu proprio*, avrebbe sempre ribadito Aretino– gli aveva concesso la pensione. E che non dovesse essere pura millanteria lo dimostra il fatto che negli anni a seguire la diplomazia francese non solo non avrebbe gridato al tradimento ma al contrario si sarebbe sentita in dovere di recuperare lo scrittore alla propria parte con profferte sostanziose. Ricordo solo che nel 1540, e senza pretendere nulla in

cambio, lo stesso re Francesco e il cardinale di Lorena gli elargirono un donativo di, rispettivamente, seicento e duecento scudi.

Richiamo tutto questo per restituire alle parole indirizzate al Valdaura il contesto più appropriato e consentirne una lettura non circoscritta alle persone del dedicante e del dedicatario.

A vedere le cose in questi termini un fatto come l'indeterminatezza nella quale rimane il dedicatario —al pari di quella di tutti i personaggi schermo, storici o di fantasia che fossero— non si rivela per niente un limite. Si tratta al contrario di una scelta dalla quale discende uno sfumato carico di implicazioni che al momento erano chiaramente leggibili e che ora a noi si chiede di penetrare. Di penetrare sia nel senso storico e documentario sia in quello, solo apparentemente opposto, che prenda atto della funzionalità di quell'indeterminatezza e la valorizzi in quanto tale. Nella consapevolezza che quanto più era marcato e dettagliato il profilo del dedicatario, tanto minore era lo spazio che rimaneva per il dedicante e per le sue allusioni.

Appendice

Dedica del *Dialogo della Nanna e della Pippa* (1536)

AL GENTILE E ONORATO MESSER BERNARDO VALDAURA
REALE ESSEMPIO DI CORTESIA

Certamente se il mio animo, il quale è con voi quasi sempre, non mi vi rammentava, io era a peggior partito che non sono i vizi colti in uggio da lo odio che in eterno gli porterà quella libertà di natura concessami da le stelle: perché, sendo io tenuto di molto obbligo con una schiera di mezzi iddii, non sapeva a chi mi intitolare la istoria che io vi intitolo. S'io la dedicava al re di Francia, ingiuriava quel dei Romani. Offerendola al gran genero di Cesare e gran duca di Fiorenza, lume di giustizia e di continenza, mi dimostrava ingrato a la somma bontà di Ferrara. Volgendola al magno Antonio da Leva, che averia detto di me l'ottima eccellenza di Mantova e l'onorato marchese del Vasto? Porgendola al buon prencipe di Salerno, dispiaceva al fedel conte Massimiano Stampa. Se io la indirizzava a don Lopes Soria, con qual fronte mi rivolgeva io dintorno al conte Guido Rangone e al signor Luigi Gonzaga suo cognato, le cui qualità onorano tanto l'armi e le lettere quanto l'armi e le lettere onorano lui? Se io la presentava a Loreno, chi mi assicurava de la grazia di Trento? Che sodisfazione dava io a Claudio Rangone, lampa di gloria, colocandola nel signor Livio Liviano, o nel generoso cavalier da Legge? Come trattava io l'ottimo signor Diomede Caraffa e il mio signor Giambattista Castaldo, a la gentilezza del quale tanto debbo, caso che io ne avesse ornato qualcuno altro? Ma lo apparirmi voi ne la mente è stato cagione che io vi porgo i presenti ragionamenti: e ben lo meritano le condizioni le quali vi fanno risplendere come ne le loro risplendono i miei benefattori. E se

io vi teneva in fantasia quando consacrai i tre giorni dei Capricci al Bagattino, per avere egli la qualità dei gran maestri (che io odio per grazia de la loro avarizia), uscivano forse in campo a nome vostro: solo per aver voi di quelle parti le quali hanno i grandi uomini che io per lor virtù adoro, e sète mercatante nel procacciare e re nel dispensare, né senza quale vi congiugneste di carnal benivolenza col tanto animoso quanto infelice Marco di Nicolò. E vergogninsi i monarchi terreni: non parlo del saggio e valoroso duca Francesco Maria, ai meriti del quale mi inchino mattina e sera, ma di quelli che lasciano le lodi che se gli solevano dare e i libri che si imprimevano a nome loro, non pure a privati gentiluomini, ma a le scimie ancora, e merita di sedere a la destra de le Croniche del Iovio l'atto del Molza e del Tolomeo, i quali fecero recitare una lor comedia a tutti gli staffieri e a tutti i famigli di stalla di Medici magnanima memoria, facendo star di fuora tutte le gran gentaglie. E per dirvi, Omero nel formare Ulisse non lo imbellettò con la varietà de le scienze, ma lo fece conoscitore dei costumi de le genti. E perciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto; e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel groppo di figure abozzate lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole: perché la fatica sta nel disegno, e se bene i colori son belli da per sé, non fanno che i cartocci loro non sieno cartocci, e tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo. Eccovi là i Salmi, eccovi la Istoria di Cristo, eccovi le Comedie, eccovi il Dialogo, eccovi i volumi divoti e allegri, secondo i subietti; e ho partorito ogni opera quasi in un dì: e perché si fornisca di vedere ciò che sa far la dote che si ha ne le fasce tosto udiransi i furori de l'armi e le passioni d'amore, che io doveria lasciar di cantare per descrivere i gesti di quel Carlo Augusto che inalza più gli uomini a consentire che se gli dica uomo, che non abbassa gli dèi a non sopportare che se gli dica iddio. E quando io non fosse degno di onor veruno mercé de le invenzioni con le quali do l'anima a lo stile, merito pur qualche poco di gloria per avere spinto la verità ne le camere e ne le orecchie dei potenti a onta de la adulazione e de la menzogna, e per non difraudare il mio grado, usarò le parole istesse del singulare messer Gian Iacopo imbasciadore d'Urbino: «Noi che spendiamo il tempo nei servigi dei prencipi, insieme con ogni uomo di corte e con ciascun virtuoso, siamo riguardati e riconosciuti dai nostri padroni bontà dei gastighi che gli ha dati la penna di Pietro». E lo sa Milano come cadde de la sacra bocca di colui che in pochi mesi mi ha arricchito di due coppe d'oro: «L'Aretino è più necessario a la vita umana che le predicazioni, e che sia il vero, esse pongano in su le dritte strade le persone semplici, e i suoi scritti le signorili»; e il mio non è vanto, ma un modo di procedere per sostener se medesimo osservato da Enea dove non era conosciuto. E per conchiuderla, accettate il dono che io vi faccio, con quel core che io ve lo appresento; e in premio di ciò, fate riverenza a don Pedro di Toledo, marchese di Villa Franca e veceré di Napoli, in mio nome.

Bibliografia

- ALONGE, Guillaume, *Ambasciatori. Diplomazia e politica nella Venezia del Rinascimento*, prefazione di Sergio Luzzatto, Roma, Donzelli, 2019.
- ARETINO, Pietro, *Sei giornate*, ed. Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969.
- , *Lettere. Libro I*, ed. Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- CAPASSO, Bartolomeo, «Notizie dei Musei e collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal Secolo XV al 1860», *La Rassegna Italiana Industriale Agraria Commerciale Finanziaria Politica Letteraria Artistica*, 9 2 (1901), pp. 248-267.
- DE VOCHT, Henri, «Valdaura (Bernard)», *Biographie Nationale*, vol. XXVI, Bruxelles, Bruylant, 1936-1938, coll. 63-64.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Edition du seuil, 1987 (trad. it., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).
- GIOVIO, Paolo, *Delle istorie del suo tempo tradotte da Lodovico Domenichi*, Venezia, Al segno della Concordia, 1608.
- LAURIN, Marc, *C. Iulius Caesar siue Historiae imperatorum Caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restituae liber primus. Accessit C. Iulij Caesaris vita et res gestae. Huberto Goltz Herbipolita Venloniano auctore et sculptore*, Bruges, Goltz, 1563.
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Electa, Napoli, 1996.
- Lettere scritte a Pietro Aretino. Libro II*, ed. Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2004.
- Libro rosso della università di Trani*, trascrizione dei documenti Giovanni Beltrani, ed. Gerardo Cioffari e Mario Schiralli, Bari, Centro Studi Nicolaiani-Levante, 2000².
- LUZIO, Alessandro, *L'Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888.
- MUSELLA GUIDA, Silvana, «Don Pedro Alvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale», *Samnium*, 81-82 (2009), pp. 239-353.
- PAOLI, Marco, *La dedica. Storia di una strategia editoriale. Italia, secoli XVI-XIX*, prefazione di Lina Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2009.
- PROCACCIOLI, Paolo, «Occasioni e snodi della *praesentia Aretini* nella Napoli del primo Cinquecento», *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò (eds.), prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci, 2006, pp. 575-599.
- , «L'officina veneziana di Francesco Marcolini: il battesimo dei poligrafi e il dialogo delle arti», *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale, Utrecht 8-10 novembre 2007, Harald Hendrix e Paolo Procaccioli (eds.), Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 149-179.

- , «Prima della dedica. Stampe veneziane e carte mantovane», *Gli archivi digitali dei Gonzaga e la cultura letteraria in età moderna*, Luca Morlino e Daniela Sogliani (eds.), Milano, Skira, 2016, pp. 83-108.
- TOBRINER, Alice, «Valdaura, Margherita», *Contemporaries of Erasmus. A biographical register of the Renaissance and Reformation*, Peter G. Bietenholz, Thomas B. Deutscher (eds.), vol. III, Toronto, University of Toronto Press, 1987, pp. 365-366.

«*Quasi novelli figliuoli di Leda...*» :
Sebastian et Leonhardt Kurtz, agents financiers
et mécènes littéraires dans l'Italie du XVI^e siècle

Roland Béhar

École Normale Supérieure, Paris
roland.behar@ens.fr

Résumé

Partant des données réunies par Tobia R. Toscano sur Leonhardt Kurtz dans son édition de 1992 de la *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* (Naples, 1549) que Benedetto Di Falco avait dédiée à Kurtz, l'article reconstruit une biographie plus complète de ce mécène originaire des Alpes germaniques qui séjourna longuement en Italie, et notamment à Naples. Sont ainsi établis: les débuts de sa carrière, au service de la banque des Fugger –exercice dans lequel il seconde initialement son frère Sebastian Kurtz, dont il imite par ailleurs les efforts pour parvenir à s'élever socialement–; son rôle, à partir de 1544, dans la perception des rentes napolitaines de Ferdinand d'Autriche concédées aux Fugger; sa probable liaison avec la poétesse napolitaine Laura Terracina; son mécénat littéraire entre 1548 et 1549, plus important encore qu'on ne le pensait; ses armes héraldiques; son *impresa*, rapportée par Lodovico Domenichi; le sens probablement tridentin de sa «conversion»; son admission dans l'Ordre de Malte, à l'automne 1548; l'intercession de son frère Sebastian auprès de Granvelle, en avril 1554, pour lui obtenir la commanderie de l'Ordre à Worms; sa mort, en 1555; son portrait.

Mots-clés

Leonhardt Kurtz; Sebastian Kurtz; Fugger; Charles-Quint; Ferdinand d'Autriche; Naples; Lodovico Domenichi; Laura Terracina; poésie; banque; mécénat; ascension sociale à la Renaissance; Ordre de Malte.

Abstract

*Starting from the data collected by Tobia R. Toscano on Leonhardt Kurtz in his 1992 edition of the *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* (Naples, 1549) dedicated by Benedetto Di Falco to Kurtz, this paper reconstructs a more complete biography of this patron from the Germanic Alps who*

spent a long time in Italy, especially in Naples. Thus are established: the beginnings of his career, in the service of the bank of the Fugger –when he seconded his brother Sebastian Kurtz, whose footsteps he imitates also in order to achieve social growth–; his role, starting from 1544, in the perception of the Neapolitan rents Ferdinand of Austria had conceded to the Fuggers; his probable liaison with the Neapolitan poet Laura Terracina; his literary patronage between 1548 and 1549, more important than previously thought; his heraldic weapons; his impresa, reported by Lodovico Domenichi; the probably tridentine meaning of his “conversion”; his entering the Order of Malta, in fall 1548; the intercession of his brother Sebastian with Granvelle to obtain the commandery of the Order at Worms; his death, in 1555; his portrait.

Keywords

Leonhardt Kurtz; Sebastian Kurtz; Fugger; Charles Vth; Ferdinand of Austria; Naples; Lodovico Domenichi; Laura Terracina; poetry; bank; patronage; social ascension during the Renaissance; Order of Malta.

Pour Tobia R. Toscano

Dans l'abondante littérature concernant les Fugger d'Augsbourg, la figure d'Anton Fugger se dessine avec une netteté et une complexité croissantes. Mais, autour du grand banquier ami d'Érasme, protecteur des humanistes allemands, on aimerait à voir revivre quelques auxiliaires obscurs, qui, tout en servant en hommes d'affaires, ont partagé son goût pour les choses de l'esprit. Sebastian Kurz [...] fut un de ces commis exceptionnels¹.

C'est en ces termes que Marcel Bataillon commençait l'un de ses premiers articles. Et la figure de Sebastian Kurz, ou Kurtz, bénéficia en effet, au cours des décennies suivantes, de l'essor des études sur Anton Fugger². Celle de son frère Leonhardt, en revanche, demeura plongée dans le cruel oubli réservé à ceux à qui la déesse Fortune n'accorde qu'un sourire fugace.

1. Marcel Bataillon (1923: 256).

2. Voir Hermann Kellenbenz (1982 et 1986). De nombreuses références au personnage apparaissent dans Pölnitz (1958-1967).

Quelques années durant, au milieu du XVI^e siècle, il avait occupé une place remarquable, voir même tapageuse, dans la haute société italienne, entre Naples, Florence et Venise. Les travaux de Tobia R. Toscano ont jeté les premières lumières sur Leonhardt Kurtz –selon l’orthographe allemande d’alors, mais dont le nom put également s’écrire Khurz, Kurz, Curz, Curzio, Curtio ou encore Curtius, en latin. Les zones d’ombre dans sa vie demeurent nombreuses. La présente étude se propose de compléter le récit des vies des frères Kurtz, et surtout de celle de Leonhardt. Elle expliquera littéraires la portée d’un certain nombre d’œuvres/conçues à Naples et diffusées dans la péninsule à la fin des années 1540, tout en offrant un excellent exemple des interactions entre sphères économiques, politiques et artistiques dans l’Europe de la fin du règne de Charles-Quint. De Sebastian Kurtz, on ne rappellera que ce qui éclaire la biographie de son frère Leonhardt, mentionné à la fin des années 1540 par nombre d’écrivains, notamment Lodovico Domenichi et Laura Terracina. L’histoire du réseau économique des Fugger³, dont Leonhardt Kurtz fut un agent très influent en Italie, montrera que son mécénat artistique fut à la mesure de son influence économique: son prestige symbolique vint doubler l’économique.

Leonhardt Kurtz: état des connaissances

Dans son édition de 1992 de la *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* (Naples, 1549) de Benedetto Di Falco, dédiée à Leonhardt Kurtz, Tobia R. Toscano réunit pour la première fois quelques données à propos du personnage. Pour ce faire, il s’appuie sur l’épître dédicatoire de la *Descrittione*, ainsi que sur les *Rime seconde* de Laura Terracina, publiées la même année:

L’esame della fitta presenza del Khurz nelle *Rime seconde* non evidenzia particolari strategie, al di fuori di un uso encomiastico dei componimenti, indirizzati, tra l’altro, ad alcuni tedeschi e fiamminghi che, si suppone, dimoravano a Napoli in quel torno di tempo e potevano, a un livello che per il momento è imprecisabile, essere legati alla corte imperiale⁴.

Toscano écarte ensuite définitivement l’hypothèse d’une tendance hérétique de Kurtz, qui avait pu être formulée auparavant, grâce à la citation de vers que Laura Terracina adresse à Kurtz:

I riferimenti alle «opre cattoliche» e al «gran Pastor» sono elementi troppo precisi per ammettere ulteriori illazioni sulla sua ortodossia religiosa, tenendo presente che

3. Pour une introduction générale à l’histoire des Fugger, voir l’utile synthèse de Häberlein (2006).

4. Benedetto Di Falco (1992: 23), repris dans Tobia R. Toscano (2000c: 233).

nell'abbondante versificazione della Terracina raramente si riscontra simile pregnanza e che in ogni caso le modalità di pubblicazione della raccolta lasciano intuire una completa riconoscibilità del destinatario con il profilo delineato⁵.

Et pour cause: l'affirmation de l'orthodoxie catholique de Kurtz avait pour raison très précise, on le verra, qu'il était alors sur le point d'être admis dans l'Ordre de Malte.

Dans un essai plus récent, Toscano est revenu sur les raisons qui avaient motivé la dédicace de la *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* à Kurtz⁶. Il y voit «un'accorata apologia della Città di cui si rivendicano, al cospetto di Carlo V, l'ortodossia religiosa e la fedeltà all'Impero» et décrit la nécessité, pour Di Falco, de récrire l'histoire des troubles de 1547 qui avaient soulevé l'aristocratie napolitaine contre le vice-roi don Pedro de Toledo. Encore Valeria Puccini, dans sa récente thèse sur le manuscrit inédit du neuvième recueil des *Rime* de Laura Terracini⁷, s'en tient à ce que Tobia R. Toscano avait établi⁸.

Tout ce que l'on sait sur Kurtz étant dû à Tobia R. Toscano, il semble utile d'éclaircir ce que signifie l'expression «graviter dans l'entourage de Charles-Quint». Il s'agira, en particulier, de retracer la carrière du personnage, avant et après son passage à Naples, à grands traits du moins sous réserve de la découverte de nouveaux documents et d'identifier une partie de ces «tedeschi e fiamminghi che, si suppone, dimoravano a Napoli in quel torno di tempo e potevano, a un livello che per il momento è imprecisabile, essere legati alla corte imperiale».

Sebastian et Leonhardt Kurtz: une carrière fulgurante au service des Fugger

Quelques mots, tout d'abord, sur la famille de Sebastian et de Leonhardt Kurtz. L'essentiel de ce que l'on en sait est le fruit des travaux des historiens des Fugger, Götz von Pölnitz et Hermann Kellenbenz, mais quelques éléments d'érudition locale peuvent être ajoutés au tableau⁹.

5. Tobia R. Toscano (2000c: 234).

6. Tobia R. Toscano (2013), rééd. Tobia R. Toscano (2018: 274-275).

7. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 229, E. 5. 10. 32.

8. Voir Valeria Puccini (2018: 154, note 331): «Non sappiamo molto di questo personaggio, a cui Benedetto Di Falco dedicò l'edizione del 1549 della sua *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Laura Terracina le sue *Rime* seconde e Giovan Domenico Lega la sua *tragedia* Morte di Christo del 1549. Sono tutti adepti dell'Accademia degli Incogniti, alla quale il Khurz era evidentemente molto vicino. Toscano afferma che, insieme al fratello Sebastiano, gravitasse nell'entourage di Carlo V e che la sua presenza a Napoli è attestata con una certa sicurezza nel biennio 1548-1549 (T. T. [sic] Toscano, Letterati corti Accademie, cit., p. 213-244).»

9. Voir les travaux cités plus haut, note 2. Pour ce qui est de la généalogie de la famille, en revanche, Kellenbenz ne semble pas avoir connu l'ouvrage généalogique de Gabriel Buzelin (1666)

C'est dans le Tyrol du Sud (ital. Trentino-Alto Adige), à Toblach (ital. Dobbiaco) et à Niederdorf (ital. Villabassa), qu'est évoquée pour la première fois la famille des Kurtz. La situation de Toblach prédestine la famille à un destin à la fois germanique et italien. La ville se situe dans le Pustertal (Val Pusteria), à l'est de Bozen (Bolzano) et de Brixen (Bressanone), sur la route qui, traversant les Alpes, mène d'abord à Lienz puis, de là, vers Villach et Klagenfurt à l'Est, vers Salzbourg au Nord. Cette situation fait de Toblach, simple bourgade aujourd'hui, une étape importante au Moyen Âge dans les liaisons entre nord et sud des Alpes –entre Augsburg et Venise. Placée d'abord sous la protection des comtes de Görz (Goritz, Gorizia, en italien)¹⁰, la ville gagne en importance sous les Habsbourg, qui en deviennent les suzerains lors de l'extinction de la famille des comtes en 1500¹¹. Maximilien I^{er} y établit son quartier général en 1508 et 1511, lors de la guerre de la Ligue de Cambrai contre Venise. C'est à l'ombre du pouvoir impérial, à Toblach, que les frères Kurtz durent passer leurs premières années.

Depuis Toblach, une partie de la famille des Kurtz passe à la ville nouvelle voisine, Niederdorf (Villabassa). Jakob Kurtz (1435-1492) s'y installe vers 1472/75 et son fils Johannes (Hans) reçoit la charge de la douane, fondant ainsi la famille des Kurtz zum Thurn, qui s'y maintiendra jusqu'au XIX^e siècle. En 1848, le dernier rejeton, Karl von Kurtz zum Thurn (Carlo de Kurz), vend tous les biens familiaux de Niederdorf et part pour Venise¹²: dans le jeu de balance entre Nord et Sud, Venise finit par l'emporter. Cette attraction vénitienne et plus généralement italienne s'exerce sur les destins de la famille au cours du XVI^e siècle, en particulier sur celui des deux frères Kurtz.

Tracé au XVII^e siècle par Gabriel Buzelin, l'arbre généalogique de la famille indique que Sebastian et Leonhardt Kurtz étaient les deux premiers des cinq fils de Sigmund: Sebastian, Leonhardt, Matthias, Johannes (ou Hans) Joachim et Ulrich¹³. Sigmund Kurtz n'était pas non plus resté à Toblach, même si ses descendants ne rompraient pas tous liens avec la ville: après son propre père Ulrich Kurtz, Sigmund était passé un peu plus au Nord dans les Alpes, à Feldkirch –près de la principauté de Liechtenstein–, puis sur les bords du Lac de Constance, à Lindau, patrie de son épouse Elisabeth Habart.

La date de naissance de Sebastian Kurtz est incertaine. Kellenbenz l'estime vers 1500, mais une médaille que Sebastian se fit faire en 1536 –qui sera décrite plus loin et dont Kellenbenz ne fait à aucun moment mention– indique qu'il a alors vingt-huit ans. Il serait donc né en 1508. Leonhardt Kurtz dut suivre son

–voir *infra*–, car il renvoie seulement à W.M. [*sic*] (1932).

10. Nicolas de Cues y passe en 1453 pour des négociations avec les comtes. Voir *Acta Cusana* (2012: 176, n° 2778 Z. 13).

11. Voir Hermann Wiesflecker (1998).

12. En particulier l'hôtel «Schwarzer Adler», sur la place principale de Niederdorf. Voir Albert Kamelger (2012: 53).

13. Voir Gabriel Buzelin (1666: 397).

frère aîné dans ses années de formation. Selon Kellenbenz, Sebastian Kurtz pourrait devoir son entrée dans le cercle des Fugger d'Augsbourg à la famille Varnbühler, patriciens de Lindau¹⁴. Il apparaît à leur service dès le début de l'époque d'Anton Fugger, qui reprend les affaires de son oncle en 1526. En 1527, Fugger l'envoie en Espagne où on le voit entre autres payer 2250 maravédís à Sébastien Cabot, au nom des Fugger, afin qu'il réalise une mappemonde ou *carta de marear*¹⁵. Il a été dit que Kurtz aurait même fait un voyage au Yucatán en 1530 mais il s'agit très probablement d'une confusion¹⁶. Puis viennent plusieurs années entre

14. Voir H. Kellenbenz (1986: 35). En lien avec les Fugger à Lindau –pour le commerce des métaux à Anvers où l'un de leurs membres était agent des Fugger–, les Varnbühler étaient d'importants patriciens: Johannes Varnbühler (1464-1545), originaire de Saint-Gall, fut neuf fois bourgmestre de la ville et épousa une fille de patriciens augsbourgeois. Son fils Nikolaus (1519-1604) fut un juriste et professeur de droit réputé en son temps. Albert Dürer avait immortalisé par une gravure les traits du père de Johannes, Ulrich Varnbühler, lui-même déjà bourgmestre à Saint-Gall.

15. Cabot n'honora pas la commande et ne rendit pas non plus la somme, comme les comptes des Fugger le relèvent. Voir Konrad Haebler (1895: 368), qui transcrit le poste de dépense suivant de la comptabilité générale des Fugger: «*Sebastiano gabato Cosmographo hat im Sebastian khurz geliben, dem er ain mappa mundi machen sollen, das aber nit geschehen, noch wir solch geldt auf unser vilfältig fordern von jm einbringen khunden, halten es für verlorrn. mrs. 2250.*»

16. L'information est donnée par tous ceux qui ont écrit sur Sebastian Kurtz, Kellenbenz inclus, et est reprise par Häberlein (2006: 121). Nous l'avions également reprise dans R. Béhar (2018: 307). Il semble que ce soit Konrad Haebler (1895: 368) qui en formule la première fois l'hypothèse, puis dans son ouvrage fondateur de l'historiographie des Fugger en Espagne, Konrad Haebler (1897: 52). La situation est la suivante: lors du procès qui fut fait à Sébastien Cabot en 1530, celui-ci demanda la suspension de l'enquête jusqu'à ce que ses témoins, alors dispersés dans le monde entier, pussent revenir en Espagne. Parmi ceux-ci, il y aurait eu un certain «Sebastian Corzo», comme en témoigne un document cité par Haebler, l'*Información pedida por Francisco Leandro y Francisco de Santa Cruz, contra Sebastián Caboto* (reproduite dans BERWICK Y ALBA (1892: 119)). Dans l'article, il suppose que Kurtz fait partie de l'expédition, s'étonnant cependant du fait qu'il soit reparti si vite au Yucatán (K. Haebler (1895: 366): «*Ich nehme [...] an, dass die von den Reedern angerufenen Zeugen eben diese an der Reise beteiligten Handelsagenten waren und dass auch Sebastian Kurtz zu ihnen gehört hat. Wie dieser im Jahr 1532 schon wieder nach Yukatan verschlagen worden ist, vermag ich zunächst nicht zu erklären.*»). Dans Haebler (1897), il passe d'un avis que l'on rapporte (*angeblich*) à une certitude (*ohne Zweifel*): «*Dass auch damit die Reihe der transoceanischen Fahrten, an denen die Fugger sich beteiligten, nicht erschöpft ist, geht daraus hervor, dass Sebastian Kurz im Jahre 1530 sich angeblich in Yukatan aufhielt, als seine Zeugenaussage begehrt wurde in dem Prozesse, welchen die Rheder und die Schiffsmannschaft von Cabot's Flotte gegen einander führten. Da Sebastian Kurz noch im Jahre 1552 in Fugger'schen Diensten erscheint, hat er wohl ohne Zweifel auch jene Reise nach Yukatan im Auftrage der Fugger unternommen.*» Tout repose donc sur l'identification de ce «Corzo» avec Kurtz, alors que, on va le voir, l'espagnol transforme son nom habituellement en Curz, l'italien en Curzio, mais pas en Corzo. Cependant, si l'on considère l'ensemble du dossier, le nom de «Corzo» y apparaît effectivement parmi les noms des membres de son équipage: «Martín Corzo, lombardero» et «Antón Corzo» sont les deux noms que l'on lit dans le travail consacré par José Toribio Medina à la question, qui précise qu'en revanche un «Sebastian Corzo» n'aurait pas été du voyage, suivant une déclaration d'Alonso de Santa Cruz: «*En el pleito de los armadores sobre pago de sueldos se menciona a un Sebastián Corzo; pero Alonso de*

la cour de Charles-Quint et celle de Ferdinand. En 1536/7, Kurtz est à Breslau et à Neusohl, en 1537 à la cour d'Espagne, puis à Prague, puis à nouveau en Espagne à l'automne 1538. Après un passage par Augsbourg, il arrive au printemps 1540 à Naples, pour régler les affaires des Fugger négligées par Christoph Vogel. Il s'y montre ostensiblement dispendieux, comme s'en plaint son compagnon de mission Georg Hörmann, homme de confiance d'Anton Fugger¹⁷, mais cela ne l'empêche pas de poursuivre sa carrière d'envoyé spécial de Fugger, en Espagne, à Naples, en Slovaquie –au château de Červený Kameň¹⁸–, à Gênes ou encore à Anvers, place financière de premier plan.

Plusieurs événements se détachent sur le fond de cette existence constamment itinérante: l'anoblissement en 1536 de Sebastian, de son père Sigmund et des deux frères de ce dernier, Simon et Heinrich; le passage de Sebastian puis de Leonhardt dans le royaume de Naples, pour régler le problème du paiement d'une dette que Ferdinand I^{er} avait contractée auprès des Fugger sur sa rente napolitaine; la négociation des *asientos*, des prêts essentiels pour la politique impériale, en 1541, 1543, 1546 et tout particulièrement en 1552, lorsqu'il négocie à Villach avec Francisco de Eraso un prêt de 400.000 ducats –d'où la considération dont il jouit à la cour impériale–; et, enfin, l'acquisition du château de Senftenau, à Lindau, en 1551.

Émis lorsque l'Empereur séjournait à Rome, après la glorieuse expédition de Tunis –dans laquelle Sebastian Kurtz et son frère l'accompagnèrent peut-être–, le document du 11 avril 1536 qui élève à la noblesse Sebastian Kurtz évoque son appui dans les négociations financières entourant les campagnes militaires de Charles-Quint, «dans nos guerres d'Italie, de France et de Hongrie, semblablement dans nos campagnes contre le Turc, ennemi héréditaire de la foi et du nom chrétiens, apportant à celles-ci un appui appréciable ainsi qu'à nos autres grandes et difficiles entreprises...»¹⁹.

Or Sebastian Kurtz –et Leonhardt avec lui– est un agent non seulement économique, mais aussi culturel des Fugger. C'est à lui que l'on doit l'envoi à

Santa Cruz declaró al respecto que no había conocido en la armada a ninguno de ese nombre, a no ser a Antonio Corzo, a quien acabamos de mencionar.» (José Toribio Medina (1908, I: 239). L'hypothèse suivant laquelle Sebastian Kurtz –qui, en 1527, prêtait de l'argent à Cabot au nom des Fugger–, serait ensuite monté à bord de l'un de ses bateaux pour y servir, tels ces Martín et Antonio Corzo, devient donc relativement intenable.

17. Voir M. Häberlein (2006: 121).

18. En allemand, le château de Rotenstein, ensuite nommé la Bibersburg; voir Frederik Feder-mayer (2015: 78-80).

19. Cité d'après H. Kellenbenz (1986:36): «*In vnsern Italianischen, Frankreichischen vnd Hungarischen Kriegen, desgleichen auch in vnsern Zug vnd Kriegen wider vnsers heiligen christenlichen Namens vnd Glaubens Erbfeindt den Türken, mit viel gueter furderung derselben vnsrer Kriegssachen, auch sonst in andern vnsern grossen vnd schweren Handlungen.*» Voir le privilège conservé aux archives nationales autrichiennes, AT-OeStA/AVA Adel RAA 236.60. Il fut encore confirmé en 1544 (AT-OeStA/AVA Adel RAA 236.61).

Charles-Quint du *De Revolutionibus orbium caelestium* (1543) de Copernic, par un courrier parti de Nuremberg le 21 mars 1543²⁰. Et l'on voit surtout Sebastian Kurtz poursuivre une politique d'affirmation de sa personne et de son lignage, depuis les titres de noblesse obtenus de l'Empereur en 1536, jusqu'à son rachat, en 1551, du château de Senftenau qui appartenait à la famille des Humpis²¹. Le château sera la résidence de ses descendants de nombreuses générations durant. Il est orné aujourd'hui encore des armes des Kurtz, qui énoncent à la fois l'appartenance aux États d'Autriche, à l'Empire et la fierté de la lignée nouvellement aristocratique (voir figures 1 et 2).

Dans le même esprit d'anoblissement, Sebastian Kurtz se fit faire par Matthias Gebel une médaille à son effigie, qui permet de connaître son profil à l'âge de vingt-huit ans (voir figure 3).



Ill. 1. Armoiries des Kurtz au-dessus de la porte d'entrée du château de Senftenau (Lindau, Lac de Constance)

20. Voir la transcription de la lettre par M. Bataillon (1923), ainsi que son édition plus récente dans Andreas Kühne (1994: 350).

21. Sur les Humpis, importante famille de la région de Constance, enrichie notamment par le commerce avec l'Espagne, voir Andreas Meyer (2006).



Ill. 2. Armoiries des Kurtz, Siebmacher, *Wappenbuch* (Nuremberg, 1772, f. 282)²²

Armes des Kurtz: coupé d'or à l'aigle éployée de sable sur un parti d'or et de sable à deux boucs naissants et affrontés de l'un à l'autre, à la fasce de gueules d'une autre fasce d'argent brochant sur le coupé ; casque couronné ; cimier en queue de paon au naturel entre deux proboscides d'or et de sable; lambrequin d'or et de sable à dextre, d'argent et de gueules à senestre.



Ill. 3. Matthias Gebel (ca. 1500-1574), *Sebastian Kurz*, 1536, 43 mm, 16.45 g.

Avers: SEBASTIANVS KVR CZ - ÆTATIS SVÆ AN XXVIII.

Revers: TE QVOTIDIE EXPECTO PS 25

(Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett,

<https://ikmk.smb.museum/object?id=18236431>)

22. Voir Johann Siebmacher (1772).

L'accession à la noblesse de Sebastian Kurtz est manifestée par la couronne de lauriers entourant la monnaie et par les armes nobiliaires de part et d'autre des pieds de la déesse Fortune: l'écu, de sable à deux boucs naissants et affrontés de l'un à l'autre, à gauche ; le casque couronné, avec le cimier en forme de bouc, à droite. Sur la voile de Fortune apparaît aussi la date de 1536, ce qui établit que, étant alors âgé de vingt-huit ans, Sebastian Kurtz a dû naître en 1508 –et Leonhardt Kurtz un peu plus tard. «TE QVOTIDIE EXPECTO»: je te guette chaque jour, je ne te perds pas des yeux– devise de l'homme d'affaire à l'affut, mais qui n'oublie pas de s'en remettre avec confiance à la clémence divine invoquée dans le Psaume 25.

Or, de même que Sebastian, qui meurt en 1568, parvint à se hisser, par la seule force de ses mérites personnels, à une situation des plus avantageuses, son frère Leonhardt s'employa à s'assurer la sienne. D'envoyé spécial en matières financières, aguerri à l'ombre de son frère, il aspira à entrer dans la lumière publique, et ce d'une double manière: par le mécénat littéraire, il se créa un nom dans la société aristocratique de son temps ; par l'entrée dans l'Ordre de Malte, il y accéda pleinement.

Leonhardt Kurtz, éphémère mécène napolitain

La raison de la présence des envoyés des Fugger à Naples était initialement l'existence d'une importante rente en Calabre que le frère de Charles-Quint, Ferdinand d'Autriche, qui aurait après lui le titre d'empereur, avait reçue par le testament de son grand-père Ferdinand le Catholique: 50.000 ducats, portés en 1522 à 60.000 ducats par Charles-Quint²³. Or, dès décembre 1524, Ferdinand se servit de cette rente pour payer des dettes auprès des Fugger: 200.000 ducats devaient alors être réglés sur les revenus du royaume napolitain, et en 1527 c'étaient 240.000 florins qui devaient être couverts de la sorte. Les Fugger avaient initialement chargé leur comptoir de Rome du recouvrement de ces sommes, mais dès 1527 un facteur fut dépêché à Naples. Le siège de la ville par les troupes de Lautrec bloqua le paiement en 1528 et ce ne fut qu'après la fin du siège que Hörmann renégocia le paiement de 182.740 ducats à Naples. Le prêt concédé en 1530 par Anton Fugger pour l'élection royale de Ferdinand fut de 173.300 florins, prêt compensé par la cession d'une rente annuelle napolitaine de 16.000 ducats. L'endettement de Ferdinand fut tel qu'à partir de 1530 il ne put honorer ses dettes et qu'en 1532 l'administration de ses rentes napolitaines fut entièrement reprise par le comptoir des Fugger, dirigé à partir de 1532 par Christoph Müllich, qui remplaça dans cette fonction Francisco Villena. Müllich fut chargé non seulement de la perception des rentes et d'une série de pros-

23. Sur l'histoire de cette rente, voir Brigitte Jirasek (2003: 155-166).

ceptions dans le commerce du cuivre tyrolien et du safran des Abruzzes, mais aussi du paiement de nombreuses pensions des proches de Ferdinand qui résidaient à Naples. Il devenait ainsi l'un des agents financiers les plus influents de la cité, avant de regagner Venise et d'être remplacé par Christoph Vogel. En 1540, Sebastian Kurtz et Georg Hörmann entreprirent le voyage de Naples pour y envisager les possibilités d'extraction de minerais, mais l'expédition se solda par un échec. En 1546, les Fugger concédèrent un dernier prêt de 110.000 florins à Ferdinand sur ses rentes napolitaines, mais l'intérêt de la place de Naples déclina ensuite à leurs yeux²⁴.

Située par Tobia R. Toscano en 1548/1549, la présence de Leonhardt Kurtz à Naples coïncide donc avec la fin de la présence des Fugger dans la ville. Il s'y rendit pour liquider la perception de sommes dues aux Fugger dans le vice-royaume. Götz von Pölnitz relève comment, dès septembre 1544, Matthäus Örtel et Leonhardt Kurtz se voient concéder par Juan Vázquez de Molina, dans une lettre à Francisco de Eraso, la permission d'exporter directement depuis Naples pas moins de 30.000 ducats d'or, en règlement d'une dette de l'Empereur²⁵. Cette permission est la condition pour qu'Anton Fugger puisse concéder un nouvel *asiento* à Charles-Quint alors en guerre contre François I^{er}, qui lui a infligé une cuisante défaite en avril à Cérisesoles, dans le Piémont, et que Charles-Quint compte menacer par une campagne qu'il lance depuis l'été contre lui en Champagne.

Un peu moins de deux ans plus tard, ce sont encore Örtel et Kurtz qui sont chargés de la perception, cette fois, des rentes napolitaines de Ferdinand. Adressée au vice-roi Pedro de Toledo, la cession des droits de Ferdinand sur sa rente napolitaine accorde à Anton Fugger, à Matthäus Örtel et à Leonhardt Kurtz une procuration pour la vente de 22.422 ducats de rente annuelle à Naples²⁶. Émis à Prague, le document est daté du 15 août 1546: s'il ne se trouvait pas déjà à Naples de manière continue depuis 1544, date de la mission précédente, Kurtz y arriverait à l'automne de l'année 1546 et y prendrait en mains la perception et la gestion de la rente de Ferdinand, pour le compte des Fugger, mais sans négliger ses propres intérêts. Ces deux informations sont à notre connaissance les plus anciennes qui fassent directement mention de Leonhardt Kurtz, et non de son frère Sebastian. Elles le montrent en homme de confiance des Fugger, parmi les facteurs les plus importants de l'époque, aux côtés de Matthäus (ou Matthias) Örtel: il est du cercle des plus hauts responsables de la banque.

24. Les données résumées ici reprennent M. Häberlein (2006: 85-86). Voir aussi Pölnitz (vol. 3, 1986: 390).

25. Pölnitz (vol. 2, t. 2 (1544-1548): 61). La lettre est conservée à Simancas, Papeles de Estado, 640/43.

26. Pölnitz (vol. 2, t. 2 (1544-1548): 206), renvoie à Simancas, Papeles de Estado, 643/78 sq., mais on peut également consulter une copie du XVI^e siècle conservée à la bibliothèque municipale de Trente, BCT1-2562.32, Procura 1546 agosto 15 (que M. Giovanni Delama soit remercié pour la communication du document).

Ceci explique les éloges adressés à Leonhardt depuis Venise et depuis Naples en 1548/1549: il n'hésite pas à organiser lui-même cette campagne par les moyens de la littérature. Kurtz se trouve au centre d'une véritable campagne de célébration napolitaine, recueillant les hommages qu'on adresse à un personnage dont on se promet un mécénat généreux. Avant que Leonhardt Kurtz ne se voie dédier, entre fin 1548 et début 1549, plusieurs ouvrages napolitains, son frère Sebastian reçoit en 1548 la dédicace d'un recueil de *Facéties* de Ludovico Domenichi – poète et polymathe déjà célèbre par plusieurs publications²⁷–: les *Facetie et motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni, et nobilissimi signori* (Florence, [Lorenzo Torrentino], 9 octobre 1548)²⁸. Ce livre à l'origine controversée²⁹ connut plusieurs rééditions du vivant même de Domenichi, en 1550 puis en 1562³⁰. Pour cette dernière édition, Domenichi remaniera le recueil en profondeur et remplacera la dédicace à Kurtz par une dédicace à Vincenzo Malpigi³¹. L'ouvrage, par la suite, connut une abondante diffusion européenne, surtout en France³² et

27. Ainsi, entre autres, sa version «*riformata*» de l'*Orlando innamorato* de Matteo Boiardo (1545), et la traduction et publication du *De Pictura* de Leone Battista Alberti (1547). Sur Domenichi, voir Garavelli (2015).

28. On peut en consulter un exemplaire en ligne sur le site Gallica de la BNF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58333q>.

29. Domenichi (1548: fol. Aiii r*) affirme dans sa dédicace «*Al molto magnifico & nobilissimo Signor Sebastiano Cruz [sic]*» que le recueil tire son origine d'un manuscrit de Giovanni Mazzuoli da Strada, dit Stradino: «*un bel libretto di facetie piacevoli & di motti arguti di molti eccellentiss. & nobil. ingegni; il quale io hebbi dal molto cortese & gentile et mio Honorato amico M. Gioianni Mazzuoli da Strata, detto la Stradino, cittadin Fiorentino*». Reprenant une suggestion de Giovanni Fabris (1918: 118), Albert Wesselski semblait avoir démontré qu'elles dériveraient en réalité d'un recueil de Politien, aujourd'hui perdu en tant que tel (voir Angelo Poliziano, 1929). Tiziano Zanato le reprit (voir A. Poliziano, 1983, ainsi que Tiziano Zanato, 1981). Cependant, cette attribution a été sérieusement remise en cause par Barbara C. Bowen (1994), qui propose de ne parler que de «*the anonymous Detti piacevoli*».

30. Domenichi (1550 et 1562a).

31. Cette réédition modifiée sera elle-même republiée à plusieurs reprises, à Venise chez Francesco Lorenzini, en 1562 (Domenichi, 1562b), en 1563, en 1564, à Padoue chez Lorenzo Pasquato, en 1564, à Florence, chez les «eredi di Bernardo Giunta, appresso i figli di Lorenzo Torrentino», en 1564 (avec l'ajout d'un septième livre de facéties), et chez d'autres éditeurs encore. Pour une description de ces éditions, voir Alessandro Tedesco (2016: 474-479).

32. La rapide traduction française fut publié en 1559, à Lyon chez Robert Granjon, ouvrage pour lequel Guillaume Rouillé avait demandé un privilège dès 1557. Voir L. Domenichi (1559, exemplaire en ligne: Lyon, Bibliothèque municipale, NUMM-79134: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k791345>). Sur l'ouvrage, voir Nicole Bingen (1987: 295, n° 27) et Andrew Pettegree, Malcolm Walsby, Alexander Wilkinson (2007: I, 489, n° 16461). Voir Anna Fontes-Baratto (1987: 45). Une excellente mise au point a récemment été livrée par Louise Amazan (2014), qui vient compléter Barbara C. Bowen (1988: 116-126) en montrant ce que les éditeurs français ajoutent au texte, par des emprunts à Corrozet, à une autre œuvre de Domenichi et aux *Facezie* du Pogge. La traduction en a longtemps été attribuée à Bernard de Girard du Haillan, mais L. Amazan souligne qu'il n'en est sans doute rien. Le livre devint l'un des manuels les plus courants pour l'apprentissage de l'italien, avec le texte italien-français à deux colonnes, et connut plusieurs réédi-

en Espagne³³. Ce remaniement et cette suppression peuvent s'expliquer de plusieurs manières, mais l'une d'entre elles pourrait être le soupçon d'hérésie qui pesa sur le recueil dans sa première version, dédiée à Sebastian Kurtz³⁴.

Datée du 13 août 1548, la dédicace à Sebastian Kurtz évoque l'amitié de Domenichi avec Leonhardt Kurtz, qu'il a connu par l'intermédiaire de Marco Antonio Passero. C'est pour complaire à Leonhardt que Domenichi adresse le livre à Sebastian³⁵: se réclamant de l'étroitesse des liens entre Leonhardt et Sebastian Kurtz, Domenichi peut adresser son ouvrage au second alors qu'il ne connaît que le premier. Ce qui est à l'un appartient presque à l'autre, selon une communauté d'intérêts qui prévaut également dans la gestion des affaires en général. Une concorde rare unit les deux frères comparables aux fils de Leda («*la rara concordia, la quale regna ne gli animi vostri, quasi in novelli figliuoli di Leda*»): nouveaux Dioscures, jumeaux divins, ils sont aussi inséparables que Castor et Pollux –ce qui confirme que Leonhardt Kurtz avait jusque-là suivi, pour l'essentiel, les déplacements en Europe de son frère pour le compte des Fugger. C'est sans doute à dater de la mission napolitaine de 1544, pour laquelle Leonhardt est cité pour la première fois nommément, et non son frère, que divergent leurs chemins.

L'année 1548-49 est l'année faste du passage napolitain de Leonhardt Kurtz, installé depuis 1546 (voire depuis 1544) dans la capitale, où il a sans doute mené un train de vie des plus magnifiques –à l'instar de Sebastian un peu plus tôt. Les

tions par Benoît Rigaud à Lyon (1573, 1574, 1582 et 1597). Le nom du dédicataire, «Sebastian Kurtz» y conserve sa curieuse modification de la version italienne, «Epistre / A Tresmagnifique et nobl /| seigneur, / Sebastien Cruz. [sic] | Loys Dominique.»

33. Voir Ilaria Resta (2013).

34. À quoi ce soupçon fut-il dû ? À la dénonciation lancée par Doni, d'être «*contro la religione cristiana*»? Mais ce ne fut là sans doute qu'un argument destiné à discréditer son rival dans la course à l'édition qui les opposa sur la place de Venise. L'origine allemande du dédicataire, qui fut sans doute aussi le commanditaire du recueil, ne rendit pas le livre plus recommandable. Sans doute le genre des facéties lui-même, si irrévérencieux, incitait-il à soupçonner l'orthodoxie de son auteur. Les bibliographes signalent qu'il y en eut des exemplaires reliés avec des livres hautement dangereux, tels les *Apologi* de Bernardino Ochino. Voir Bartolommeo Gamba (1835: 97): «*Ad un esemplare di questa prima e rara edizione posseduta dall'Ab. Gnocchi in Rovigo ho veduto riunita l'Operetta seguente, che pure racchiuede piccioli e curiosi racconti: Apologi nelli quali si scuoprano li abusi, sciocheze, (sic) superstitioni, errori, idolatrie, et impieta della sinagoga del Papa, et spetialmente de' suoi preti, monaci et frati 1554.*» Il s'agit des *Apologi* d'Ochino, publiés à Genève en réalité en 1545 – voir B. Ochino (2012).

35. L. Domenichi (1548: fol. A iii v°-A iv r°): «*Perché havendo io questi mesi passati per mezzo del mio carissimo & honorato amico M. Marco Antonio Passero di Napoli preso amicitia & domestichezza col Nobilissimo Signor Lionardo fratel vostro, & sapendo che come sete congiunti di sangue, così sete uniti di carità & d'amore, per riconoscere in parte la real cortesia de vostro cortesissimo fratello, & mostrar gratitudine della benivolenza che mi porta, ho voluto inviare a V. S. queste piacevolezze. [...] Et così spero con un solo dono non pure havermi conservato l'amicitia del Signor Lionardo, ma anchora havermi acquistato la gratia di V. S. essendo certo che la rara concordia, la quale regna ne gli animi vostri, quasi in novelli figliuoli di Leda, egualmente stima suo proprio quel ch'è in poter dell'altro.*»

livres que Leonhardt fait publier entre 1548 et 1549 sont une nouvelle étape dans la création d'une image publique de prestige. Sortent, comme Toscano l'a rappelé, la *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* de Di Falco, la *Morte di Christo* de Giovan Domenico Lega, enfin les *Rime seconde* de Laura Terracina.

La *Descrittione* de Di Falco, étudiée et éditée par Toscano, n'est pas, comme on a pu le penser, un éloge triomphal de la ville adressé à Charles-Quint en 1535 (date d'une édition supposée qui n'a jamais existé), mais une revendication de la haute vertu de la ville, de sa *fidelitas* religieuse et politique³⁶. Cette protestation de moralité était urgente, en 1548/49, après les troubles de 1547 contre l'introduction de l'Inquisition à Naples: il importait de rétablir, entre la ville et son roi (et, plus directement, son vice-roi), la confiance que les agissements de Ferrante Sanseverino et de ses partisans avaient mise à mal. La même préoccupation de rétablissement de la concorde, on le verra, est exprimée au début des *Rime seconde*, dans les *ottave* que Terracina adresse au vice-roi. Ce souci vient d'une volonté de concorde, de la part de Di Falco, qui dérive de ce que Toscano nomme «une sensibilité religieuse évangélique au sens large»³⁷. La dédicace à Kurtz, en tout cas, le présente en grand seigneur favorisant l'éclosion des arts et le retour de la concorde dans la ville meurtrie. Kurtz semble vouloir à tout prix associer son nom à celui de la ville. Sur la page de titre de la réédition de 1549 de la *Descrittione*, connue par un seul exemplaire conservé à la Bibliothèque Universitaire de Naples³⁸, campent orgueilleusement ses armoiries –les mêmes que celles, déjà évoquées, de son frère Sebastian– (voir figure 4).

La *Morte di Christo* de Giovan Domenico Di Lega, ensuite, n'a guère été étudiée jusqu'à présent que par Marc Föcking³⁹. L'ouvrage, publié au début de l'année –la dédicace à Kurtz porte la date du premier janvier 1549–, situe l'Allemand dans la proximité de l'académie napolitaine des *Incogniti*, dont Di Lega est membre, tout comme l'évêque de Lesina, Baldassare Maracca, «Museo» de son nom académique, ou comme Laura Terracina, dans les quatrièmes *Rime* (1560) de laquelle Di Lega réapparaîtra encore.

Le troisième de ces ouvrages, les *Rime seconde* de Laura Terracina, mérite une attention particulière: sous les dehors d'un recueil poétique, il offre un véritable guide des connaissances non seulement napolitaines, mais italiennes du commis des Fugger, tout en étant sans doute le témoignage le plus complet de l'activité de l'académie des *Incogniti*, la moins connue des trois académies littéraires napo-

36. T. R. Toscano (2000c: 225).

37. T. R. Toscano (2000c: 228).

38. Edit 16, CNCE 17171. L'exemplaire avait déjà été décrit par Giovanni Bresciano (1926: 140-141). Pour une mise au point sur les éditions de la *Descrittione*, voir l'introduction de T. R. Toscano dans B. Di Falco (1992: 13-17), repris dans Toscano (2000c: 217-223). Un autre exemplaire, sans page de titre, est conservé à la Bibliothèque Nationale de Naples.

39. Voir Marc Föcking (2016: 40).



Ill. 4. Benedetto di Falco, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli...*, Naples, Sugganappo, 1549, frontispice (reproduit avec l'autorisation de la Biblioteca Universitaria di Napoli del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali). Le coloriage des armes est évidemment incorrect.

litaines qui fleurirent au milieu du XVI^e siècle dans la capitale méridionale: les *Ardenti*, les *Sereni* et les *Incogniti*.

Leonhardt Kurtz et Laura Terracina: une passion poétique

Dans les années où Leonhardt Kurtz séjourna à Naples, Laura Terracina était connue pour avoir tourné quelques vers publiés dans les recueils poétiques collectifs qui firent le succès du pétrarquisme italien au milieu du XVI^e siècle. Elle devint rapidement amie des esprits les plus illustres de son temps. En 1548 –peut-être dès 1547⁴⁰–, elle publia un premier recueil de *Rime*⁴¹ qui, abondamment réimprimé, jeta les fondements de sa renommée⁴². Elle y rend hommage à deux grands poètes dont les voix ont marqué la poésie italienne de la première moitié du XVI^e siècle: Pietro Bembo et Vittoria Colonna, mais le recueil lui sert surtout pour nouer une correspondance poétique avec les beaux esprits de son temps auxquels elle adresse les compositions de ses *Rime*⁴³.

Entre 1548 et 1549, elle prépare l'édition d'un second recueil de *Rime*, cette fois chez Lorenzo Torrentino, à Florence: *Rime Seconde della Signora Laura Terracina di Napoli. Et di diversi a lei*. Les exemplaires en sont aujourd'hui des plus rares⁴⁴, ce qui fit soupçonner dès le XIX^e siècle qu'il put faire l'objet d'une censure

40. Salvatore Bongi (1890: I, 227-230) mentionne une édition florentine de 1547, dont aucun exemplaire n'est actuellement connu.

41. Le catalogue de la Fondation Barbier-Mueller en offre une bonne description: <http://www.fondation-italienne-barbier-mueller.org/TERRACINA-Laura-Rime-1548>.

42. Par Giolito (1549, 1550, 1553, 1554, 1556 et 1560) et par Farri (1560), à Venise, et même par Bulifon (1692), à Naples.

43. Les poèmes sont adressés à Giovanni Felice Antinori, Giovanni d'Aquino Capovano, Ercole Bentivoglio, Tiberio de Buccis, Antonio Calamita, Diomedea Carafa, évêque d'Ariano, Vincenzo Carafa, S. Claudio, Isabella Colonna, Vittoria, marquise de Pescara, Lodovico Domenichi, Benedetto di Falco, Nicolò Franco, le révérend de Fundi, Fabrizio Luna, Laura Navarra, Michele Navarra, Latino Orsini, Marco Antonio Passero, Lionardo da Pistoia, Aniello de Rosa, Dianora Sanseverino, Fortunio Spira, Luigi Tansillo, Dianora Terracina, Jacopo Terracina, l'abbé Mariano Terracina, Giovanni Tornaquinci, Benedetto Varchi et Clemente Vinitiano.

44. Toscano (2000c: 232) indique ne connaître que l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale Centrale de Florence (Nencini, I.8.3.35), mais avoir employé, pour la description du recueil, la transcription du XVIII^e siècle conservée à Naples (ms. V. A. 60). L'inventaire des imprimés italiens du XVI^e siècle des bibliothèques italiennes, EDIT 16, recense cependant actuellement trois exemplaires des *Rime seconde*: Florence, Biblioteca Riccardiana ; Rome, Biblioteca Angelica et Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana, auxquels on peut en ajouter un à la bibliothèque universitaire de Cagliari. Hors d'Italie, il en existe au moins quatre exemplaires, à Londres, à Yale, à l'Université du Kansas et à celle de Californie. Pour la description du volume, on a utilisé ici des reproductions d'exemplaires des bibliothèques de l'Université de Cagliari (misc. 1538/3) et de l'université du Kansas (Collection Summerfield, A170, exemplaire qui appartient jadis à Léon Dorez). Que soient remerciées Madame Daniela Ciccu pour la communication de la reproduction de l'exemplaire de Cagliari, Madame Kathy Lafferty pour celui de l'Université du Kansas.

probablement religieuse⁴⁵. Or ce recueil poétique est d'une importance capitale pour la situation de Leonhardt Kurtz dans le panorama culturel italien de la fin des années 1540. Son nom y est omniprésent: non seulement il est le dédicataire du recueil, mais un certain nombre des poèmes de celui-ci sont dédiés à des personnages de son cercle.

Les trois dédicaces des *Rime seconde* accordent une place de choix à L. Kurtz, «*lo quale essendo da ogni banda et in ogni provincia cotanto amato & honorato, saldo scudo e sicura difesa sarà di queste poche rime da semplice ingegno et puro core partorite*»⁴⁶: Kurtz jouit dans toutes les provinces de l'Empire d'une réputation telle qu'il semble le défenseur idéal des *Rime* de Terracina. Derrière l'éloge, on devine le réseau de pouvoir. Terracina évoque également l'«empire» qu'il exerce sur elle, «*l'Impero che sinceramente voi havete sovra di me*»⁴⁷. Cette réputation, il la tient de son appartenance à l'«entourage de Charles-Quint», comme le caractérise Tobia R. Toscano, et tout particulièrement à travers son frère Sebastian, «*il generoso S. Sebastiano Curz vostro honorato fratello di cui a gran ragione gloriari vi dovete non solo nel esser fermo sostegno della vostra lodata famiglia, ma ancora per la stabil fede e magnanimo core di lui, di cui più volte l'invitto Cesare Augusto CARLO Quinto Re & S. di noi ha fatta esperienza non picciola: appresso della qual Maiesta insino ad hoggi ben visto & honorato dimora*»⁴⁸.

Les *Rime Seconde* de Terracina mériteraient une étude plus détaillée, non pour leur qualité littéraire, mais pour la richesse de leurs informations sur les réseaux culturels, intellectuels et même éditoriaux d'alors. Elles manifestent la densité des relations entre Naples, Florence et Venise. Ces relations sont politiques – Florence, alors inféodée au système impérial, est gouvernée par Côme I^{er} de Médicis –, économiques et particulièrement bancaires, éditoriales – la plupart des textes importants sont alors publiés à Florence (chez Torrentino) ou à Venise (chez Giolito, Valgrisi ou d'autres) –, enfin directement littéraires, par les liens qui unissent les poètes, les dames et les mécènes. De ce fait, la lecture des *Rime seconde* invite à assister à la constitution d'un milieu lettré dont Leonhardt Kurtz est le maître d'œuvre⁴⁹. La densité de ces liens littéraires et mondains est rendue manifeste par l'identité des personnes auxquelles Laura Terracina adresse ses poèmes et dont elle en reçoit – en appendice, on reproduit l'intégralité des noms, véritable annuaire culturel et mondain de l'Italie de 1548, qui reprend certains noms de celui des *Rime* de 1548, mais infléchit la liste en faveur des intérêts de Leonhardt Kurtz. On y retrouve des protagonistes des premières *Rime*: le vice-roi de Naples, don Pedro de Tolède – à qui sont adressées les *ottave* initiales, qui célèbrent l'ordre qu'il

45. Voir S. Bonghi (1890: I, 229)

46. L. Terracina (1549: 6).

47. L. Terracina (1549: 5).

48. L. Terracina (1549: 5-6).

49. Déjà Deanna Shemek (1998: 128) suggère que Kurtz aurait été le commanditaire du recueil.

a su rétablir⁵⁰—, les filles du vice-roi (dont Éléonore de Tolède, épouse de Côme I^{er} de Médicis, et Isabelle de Tolède, épouse du duc de Castrovillari), nombre de grandes dames de Naples (Isabella Colonna, Giovanna di Aragona, la Princesse d'Ostiliano, Vittoria Capanna —à qui Terracina s'adresse à la demande expresse de L. Kurtz—), mais aussi la famille de Terracina⁵¹, ainsi qu'une série de personnages qu'il est utile de rappeler pour décrire le réseau de pouvoir dont bénéficie Kurtz.

Marcantonio Passero, libraire napolitain des plus actifs à Florence et à Venise, revêt ainsi un rôle clé dans la promotion sociale et littéraire de Laura Terracina: on le qualifierait aujourd'hui d'agent littéraire⁵². Passero avait exercé une véritable activité d'intermédiaire entre Naples et le Nord⁵³. Domenichi, on l'a vu, rappelle fréquemment l'amitié qui le lie au libraire, et c'est à Passero qu'il dut sans doute de connaître Terracina⁵⁴. Elle-même lui devait non seulement la publication, mais même la conception de ses recueils de vers, les *Rime* de 1548 autant que les *Rime seconde*: tel un nouveau Pygmalion, le libraire créa avec Laura Terracina une femme selon ses désirs, telle une nouvelle Laure de Pétrarque⁵⁵. Et c'est encore à Passero que Terracina dut d'envoyer ses premières *Rime*, avant leur publication, à Fabrizio Luna, autorité littéraire napolitaine des années 1530, qui avait fréquenté le cercle de Vittoria Colonna. Les liens littéraires se multiplient au fil du recueil. Tant Terracina que Domenichi écrivent à V. Capanna: la première invitée par Kurtz, le second par Passero, ce qui place Kurtz et Passero dans une situation similaire de commanditaires littéraires. Les compositions adressées par Domenichi à Terracina, à la fin de la seconde partie du recueil, révèlent que Domenichi lui-même fait l'éloge de la poétesse à la demande de Kurtz⁵⁶. Ce premier sonnet

50. T. R. Toscano (2000c: 233) cite ces vers de L. Terracina (1549: 11): «*Né convien, signor mio, volger la mente / e la memoria ai già passati danni: / sommergi in Lete il giusto sdegno ardente / e con lui tutti gli altri ordini inganni.*».

51. En particulier, Antonio Terracina, oncle paternel de Laura Terracina, le Protonotaire Apostolique, abbé du monastère de San Vito del Pizzo à Tarente, dont le frère de Laura, Mariano, avait hérité après sa mort, survenue avant 1538. V. Puccini (2018: 401) renvoie à Erasmo Ricca (1869: IV, 651 et 667).

52. Fondamental, Angelo Borzelli (1941).

53. Tobia R. Toscano (2000b: 193) le caractérise ainsi: «*in quegli anni svolse un'importante funzione di cerniera tra Napoli, Venezia e altri centri della penisola, assicurando uno sbocco tipografico alla produzione poetica dei letterati napoletani.*»

54. Il le reféra encore en 1560, dans l'épître dédicatoire à Matteo Montenero de son édition de la correspondance de Paul Jove: «*il mio cortesissimo e carissimo amico M. Marc'Antonio Passero, il quale va tuttavia in traccia de' più eccellenti e più valorosi soggetti d'Italia*» (P. Gioivo: 1560, fol. 2v^o). Sur Montenero, rejeton d'une famille génoise installé à Naples, voir T. R. Toscano (2009: 23-36).

55. Benedetto Croce (1999: 276): «*Trombetta della nascente fama fu in Napoli un Marc'Antonio Passero, libraio, che andava leggendo i versi di lei a questo e a quello, la metteva in relazione con letterati di grido, la incitava a scrivere sul tale o tal altro argomento, a lodare questo o quel signore.*»

56. L. Terracina (1549: 107-108): «*Perché lodar debb'io, Curtio honorato, / Quel ch'avanza ogni honor, vince ogni lode! / La donna per laqual Sebetho gode, / Et corre in mare altier più che l'usato? / Ella cantando in stil dolce & ornatol / Dolcemente ogni cor consuma & rode, / E'ndora al patrio fiume ambe*

est suivi d'un second, où l'éloge culmine dans l'identification de Laura Terracina avec la Laure du grand Pétrarque⁵⁷. Grâce à Terracina, le Pausilippe devient un nouveau Parnasse et l'inspiration de Pétrarque revit.

Le rôle de l'académie des *Incogniti*⁵⁸ est central dans les *Rime seconde*, au point de faire de ces *Rime* un outil précieux de sa connaissance. Les *Incogniti* reconnaissent Kurtz et Terracina comme des autorités qu'il convient d'honorer: ils placent en eux leurs espoirs pour la promotion des lettres à Naples. Or Di Lega et Di Falco, deux des poètes qui adressent des poèmes à Laura Terracina dans les *Rime seconde*, sont les auteurs des deux livres napolitains dédiés à L. Kurtz la même année – signe de la cohérence de l'entreprise éditoriale orchestrée par l'Allemand. Les autres personnages de l'académie sont de moindre relief, mais l'étude de ces liens permettrait de broser un tableau plus complet de la mystérieuse académie des *Incogniti*⁵⁹.

le prode/ Col suon de le sue rime honesto & grato./ Ella con chiari & ben purgati versil/ Inalza Pausilippo & Mergellina;/ Talche Parnaso ha bene onde dolersi./ Da la sua vena dunque alma & divina/ Di propria lode humor derive & versil/ Chi lodar vuol la bella Terracina.»

57. L. Terracina (1549: 108): «*La bella & nobil donna, onde il gran Thosco/ Arse in chiara & gentil fiamma d'Amore;/ Et a se procaccio fama & honore/ Da quello illustre a questo secol fosco;/ Sdegnando star più ne l'Elisio bosco, / Et lode haver da peregrin scrittore;/ Hebbe gratia a partir dal suo fattore, / Et ritornare a starsi un tempo nosco. / Perché cercando proprio & degno albergo, / Dove avesse a locar pura & divina/ Alma, ch'ogni viltà si lascia a tergo, / Scelse voi bella & nobil Terracina: / Et posta dentro a voi dice; hora io vergo/ Le carte anch'io; si come il ciel destina.»*

58. De l'*Accademia degli Incogniti*, on peut rappeler la description qu'en livra Mambrin Roseo da Fabriano. Après avoir mentionné la création, en 1546, des académies des *Sereni* et des *Ardenti*, il en vient à une troisième: «[...] *quasi in un medesimo tempo si fece nel cortile della Nunziata, ed era di alquanti honorati e virtuosi cittadini Napoletani, tra' quali di più chiaro nome vi furon questi. Il Sacrista di quella chiesa, ch'era Don Baldassare Maracca Vescovo di Lesina, Francesco Sovero medico, e filosofo, Giandomenica di Lega, Giacomo Palombo, Girolamo Fagiuolo; eccelente maestro di caratteri, oltre all'haver il gusto inclinato alla poesia; e la famosissima Laura Terracina, cognominata fra essi Febea. Tutti costoro dunque, ed altri, che per brevità si lasciano esercitandosi, come di sopra è detto, feron conoscer al mondo il clima di Napoli esser in ogni tempo accomodatissimo alla produzione de' belli ingegni: tutto che poi dismessi quelle Accademie per ordine de' superiori, per sospetto, che sotto quel nome non vi si adunassero a trattar d'altro, che di lettere, n'avvenne, che marcendosi ogn'uno nell'ozio, non c'è quasi più chi delle belle lettere non habbia in tutto gli studi messi in non cale.»* (Mambrin Roseo da Fabriano (1613: 220)).

59. L. Terracina (1549) s'adresse aux *Incogniti* Iacopo Palombo (p. 26), Parthenio (p. 53-54) et Museo, révérend de Lesina (p. 64-65), et reçoit en retour des poèmes de Parthenio (p. 76 – première composition des vers adressés à la poétesse), de Palombo (p. 90-91), de Caetano (p. 91) et d'Astemio (p. 95-97). Qui sont ces personnages ? L'identification de Parthenio n'offre pas de difficulté particulière. Il s'agit de Giovanni Di Lega. Celui-ci, comme le rappelle Tobia R. Toscano, est connu pour la publication de trois ouvrages, entre 1535 et 1549, dont le dernier est la *Morte di Christo*, dédiée à Leonhardt Kurtz. On le retrouve dans d'autres recueils de L. Terracina, en particulier les *Quarte Rime* de 1550, date à laquelle son épouse était décédée, comme cela se peut déduire du sonnet «Di Messer Giovan Battista Tizzone a Parthenio de gli Incogniti in la morte di M. Vincenza de Valle sua moglie» (L. Terracina (1550: fol. 22v°), suivi d'un sonnet «Di M. Giovan Dominico Lega a M. Giovan Battista Tizzone Risposta». L'abbé Lancelotti et Gaetano Melzi

D'autres poètes apparaissent dans cet ensemble, dont les liens avec les *Incogniti* seraient à déterminer au cas par cas. Parmi eux, l'Arétin, Tansillo, Minturno et Varchi sont sans doute les plus célèbres, mais y figurent aussi des personnages aujourd'hui moins réputés, tel Fabio Ottinello⁶⁰. Il faudrait encore mentionner Vincenzo Belprato, comte d'Aversa: dédicataire des *Rime* de 1548 de L. Terracina, publiées chez Giolito⁶¹, il fut aussi l'auteur de deux traductions –de l'*Historia* de Sextus Rufus et de l'*Axiochus*, attribué à Platon. Domenichi les publia à Florence (Bernardo Giunta, 1550), avec une dédicace adressée à Vittoria Capanna dans laquelle il rappela qu'il lui fut recommandé par Marcantonio Passero⁶². Des cas particulièrement intéressants semblent, en marge des contacts avec les poètes et les polymathes comme Domenichi, ceux des imprimeurs Vincenzo Valgrisi, à qui Terracina adresse une *ottava* à la demande de Kurtz, et Gabriel Giolito de' Ferrari. Les deux imprimeurs sont alors déjà des figures de premier rang de l'édition vénitienne, aux catalogues fournis. Valgrisi avait publié, en 1546, les *Rime spirituali* de Vittoria Colonna, tandis que Giolito est l'inventeur des recueils de *Rime* de diverses personnes, décisifs pour la diffusion italienne de la poésie méridionale⁶³. Certains personnages des *Rime seconde* se révèlent plus tard des hérétiques, tel le marquis d'Oria⁶⁴. Et, plus généralement, ce sont des figures plus ou moins oubliées des cercles intellectuels napolitains d'alors qui apparaissent dans les *Rime seconde* –ainsi Pietro Orsilago⁶⁵.

ont cru reconnaître dans Astemio Adriano Bevilacqua, cousin d'Annibale Caro, dont on trouve par ailleurs des compositions dans des recueils contemporains des *Seconde Rime* de L. Terracina, telles les *Rime di diversi* de L. Domenichi (1547 et 1548) – cf. Gaetano Melzi (1848: I (A-G), 94). Mais Astemio (en latin Abstemijs) est en réalité Benedetto Di Falco, identifié comme tel par le sonnet initial de la *Descrizione de i luoghi antichi di Napoli*, «A Messer Benedetto De Falco Napoletano, Astemio de gli Incogniti». Voir aussi Jean Balsamo (2007: I, 333).

60. V. Puccini (2018: 394): «*Su Fabio Ottinelli, originario di Fratta in provincia di Napoli, giurista e poeta, componente dell'Accademia degli Ardenti (dove era detto Il laborioso) e poi dei Sereni, abbiamo la testimonianza di Bartolomeo Chioccarello nel suo De illustribus scriptoribus qui in civitate et Regno Neapolis ab orbe condito ad annum usque MDCXXXVI floruerunt, dove è definito «utriusque iuris doctor».* Scrisse La trebatia, una favola boscareccia.»

61. L. Terracina (1548), rééditées en 1549, 1550, 1554 et 1560 – révisées par Domenichi.

62. Gio. Vincentio Belprato (1550).

63. Voir T. R. Toscano (2000b) ainsi que Franco Tomasi (2012).

64. Il avait été, en 1533, le dédicataire d'une réédition du *Canzoniere* de Pétrarque – l'une des premières éditions de l'atelier de Manuce lorsque celui-ci est rouvert par son fils Paul (F. Petrarca (1533)). Pour une esquisse de la biographie du marquis, voir Domenico Caccamo (1960). Voir Ester Pastorello (1957: No. 269, juin 1533). Les pas de Bonifacio, ensuite sympathisant du protestantisme de Juan de Valdés, vont le mener à travers toute l'Europe, poursuivi par l'Inquisition, jusqu'à Dantzig, où il légua sa bibliothèque à la ville. Pour ce détail, qui explique la présence d'un fonds intéressant d'ouvrages du XVI^e siècle à la bibliothèque communale de Dantzig, voir Friedrich Schwarz (1935: 191-193).

65. Il avait publié en 1546 *I Sette Salmi penitenziali di David tradotti in terza rima da M. Pietro Orsilago da Pisa*, édition corrigée par Domenichi (P. Orsilago, 1546), et allait publier *La settima lettione sopra il sonetto del Petrarca Passa la nave mia colma d'oblio* (P. Orsilago, 1549).

D'autres noms, également récurrents, n'appartiennent pas directement au monde des arts et des lettres. Leur liste est celle du réseau de pouvoir de Leonhardt Kurtz à Naples. On distingue, outre les aristocrates italiennes dont il a déjà été question, deux groupes: l'un d'Espagnols, l'autre d'Allemands et de Flamands. Parmi les Espagnols: Francisco Villena, dont L. Terracina reçoit deux sonnets et à qui elle en dédie deux autres⁶⁶; le marquis del Valle, châtelain de Naples (*marchese de la Valle, Castellano di Napoli* [dans le sonnet, il est apostrophé comme Pietro])⁶⁷; ou encore Francisco Pereda, à qui L. Terracina écrit à la demande expresse de L. Kurtz. Parmi les Allemands et les Flamands, plusieurs poèmes sont consacrés aux frères Leonhardt et Sebastian Kurtz, ainsi qu'à des membres de leur réseau: Anton Fugger, Christoph Fugger, mais aussi Christoph Müllich et Matthäus Örtel⁶⁸, ou encore Anthony Boot et Gillis van den Bogarde, agents flamands du réseau des Fugger⁶⁹.

Kurtz manifeste par là la puissance de son cercle de relations qui lui sert en même temps pour se faire représenter lui-même en conversation continue avec la poétesse. Kurtz apparaît véritablement au cœur de ce réseau, faisant du recueil une sorte d'émanation de sa munificence – vertu prisée plus d'une fois par la poétesse. Comment définir le rôle de Leonhardt Kurtz dans la vie intellectuelle napolitaine? Analysant sa présence dans les *Rime seconde*, Amelia Papworth a pu affirmer qu'il semble que Kurtz fut un intellectuel de premier plan sur la scène littéraire napolitaine⁷⁰. Mais c'est méconnaître qu'il est surtout un acteur majeur dans l'organisation et le financement du recueil – T. R. Toscano le nomme son «*principale artefice*

66. Hugues Vaganay (1910: 54-55) avait déjà transcrit les deux sonnets envoyés par Villena et les deux sonnets composés par Terracina en réponse. Le nom de Villena apparaît dans les registres financiers de l'époque: il est le procureur, à Naples, d'Alonso de Santa Gadea et de Gregorio de Ayala et reçoit en leur nom des paiements de la part des Fugger. Voir Hermann Kellenbenz (1978: 33). Sur Santa Gadea, voir Ramón Carande (1965-1969: vol. III).

67. Le marquis «della Valle» est Pedro de Mendoza, beau-fils et héritier du premier marquis, Hernando de Alarcón, commandant militaire de Charles-Quint que celui-ci élève au marquisat en 1526 en récompense de ses vaillants services à la bataille de Pavie.

68. Les sources sur Örtel sont assez nombreuses: facteur des Fugger à Anvers, il y laissa une documentation nombreuse, tant dans les registres (voir Pölnitz (1958-1967), et des études sur le commerce anversois – par exemple Donald J. Harreld (2004: 133 et 178) et les manuels commerciaux (voir Elbertus Leoninus, 1584: 171 et 365-366), que dans la correspondance avec les grands de son temps (voir par exemple *Correspondance...*, 1942: I, 363, 410 et 461, et II, 51 et 74). La nature de son lien de parenté avec Abraham Örtel, plus connu comme Ortelius (1527-1598), le célèbre cartographe anversois, n'est pas établie, mais le lien est plus que probable: le grand-père d'Ortelius était originaire d'Augsbourg et Ortelius lui-même se nommait *Belgo-Germanus*.

69. Gillis van den Bogarde (ca. 1517-1566), marchand d'Anvers, fit partie de la nouvelle bourgeoisie enrichie par l'essor de la ville. Il investit dans une résidence *extra muros*, le Goed Te Boelaer – l'actuel Tè Boelaerpark; voir Floris Prims (1936: 160-161).

70. Amelia Papworth (2018: 88): «*an intellectual central to the Neapolitan literary scene in the years 1548-1549 [...] especially involved with the Accademia degli Incogniti, with three books (including that of Terracina) dedicated to him in 1549 alone*».

*e regista*⁷¹. Plus que comme un intellectuel, Kurtz s'impose comme un homme qui, par la force de ses relations et les ressources de sa fortune, aspire à se créer une réputation de bienfaiteur des lettres, de grand seigneur munificent et admirable, protecteur des arts à l'image des princes de son temps. En d'autres termes: un nouveau riche allemand venant s'offrir un nouveau statut en Italie.

Cette aspiration se traduit, dans le recueil, par la juxtaposition de plusieurs mondes. Aux cercles de l'aristocratie napolitaine, déjà célébrés dans les premières *Rime* de Terracina, viennent s'ajouter ceux des détenteurs du pouvoir: le vice-roi –à qui les agents des Fugger devaient s'adresser pour la perception des sommes dues par Ferdinand et Charles-Quint–, mais aussi et surtout les membres du réseau mercantile des Fugger, réseau dont Kurtz est le représentant dans la cité parthénopéenne. L'ensemble du recueil semble donc n'être qu'une commande de Kurtz, et l'hypothèse d'une suppression des exemplaires de cette édition pourrait aussi être remplacée par celle du rachat groupé des exemplaires par Kurtz même, qui en aurait ensuite retenu la diffusion.

La conversion de Leonhardt Kurtz

Des raisons politiques et économiques, mais aussi plus personnelles abrègent le séjour napolitain de Leonhardt Kurtz. L'idylle avec Laura Terracina prit fin: le nom de Kurtz disparaît entièrement des recueils poétiques postérieurs de la poétesse, alors que le catalogue des noms de ces recueils manifeste par ailleurs une relative stabilité. La liaison sans doute intense entre l'Allemand et la Napolitaine tourna court, peut-être par l'évolution de leurs rapports, mais peut-être aussi, on le verra, du nouveau tour que prit l'existence de Kurtz.

Aux trois ouvrages dédiés à Kurtz relevés par T. R. Toscano –la *Descrittione* de Di Falco, la *Morte di Christo* de Di Lega et les *Rime seconde* de Terracina–, il convient d'en ajouter encore un: en janvier 1549, Mambrino Roseo da Fabriano dédie sa réédition du *Relox de principes* d'Antonio de Guevara, publiée à Venise, chez Valgrisi, non seulement à Rodolfo Pio de Carpi –à qui les autres éditions sont normalement exclusivement dédiées, depuis la *princeps* de 1543–, mais aussi à Leonhardt Kurtz⁷². Cette édition pose Leonhardt Kurtz en gentilhomme soucieux de cultiver la mesure et la tempérance, mais elle indique aussi qu'il est un personnage tout aussi important sur la place de Venise que sur celle de Naples. En un sens, il peut signifier le début d'une prise de distance par rapport à Naples. Kurtz songea-t-il, tel Müllich avant lui, à laisser Naples pour Venise?

71. B. Di Falco (1992: 22-23), repris dans T. R. Toscano (2000c: 232).

72. Pour ce personnage, voir Anna Bognolo (2010). Sur les traductions italiennes de Guevara, voir Livia Brunori (1979). Dans l'édition de Guevara (1549), la lettre à Kurtz (fol. *2r-*7v, «Al generoso signor mio, il signore Leonardo Curz, Vincenzo Valgrisi, di Vinegia, 2 Gennaio 1549») est une reconnaissance de dette en bonne et due forme.

Un autre élément, encore fourni par Domenichi, vient peut-être confirmer cette supposition. Il fit suivre en 1556 le *Dialogo dell'Imprese militari et amorose* de Paolo Giovio, qu'il publia à Venise chez Gabriel Giolito de' Ferrari⁷³, d'un *Ragionamento* de sa propre plume. Il y rapporte avoir inventé pour Kurtz une *impresa* inspirée d'une déception amoureuse napolitaine⁷⁴. Domenichi rapporte que Kurtz a fait preuve d'une grande libéralité à son égard –ce qui invite à reconsidérer la carrière de Domenichi à la lumière de cet appui–, mais qu'il fut aussi par trop dépensier. Naples semble avoir été un lieu particulièrement périlleux pour la santé économique des financiers germaniques de passage. On l'a vu, Georg Hörmann, l'homme de confiance d'Anton Fugger, blâmait en 1540 le train de vie du frère de Leonhardt Kurtz, Sebastian. Hörmann fait d'ailleurs rappeler de Naples son propre fils Ludwig, en 1542: il y travaillait depuis 1538 environ, mais s'y était livré à la dissipation⁷⁵. Soit Hörmann était soucieux des finances de ses proches, soit Naples était réellement un lieu invitant à la dépense. Domenichi partage cet avis, renvoyant à l'opinion générale de son temps: «*Napoli, città, si come voi sapete, molto inclinata alle delitie e a piaceri*»⁷⁶. S'abandonnant aux délices de cette ville, Leonhardt Kurtz, dans la fleur de l'âge et fortuné («*ben denaioso*»), s'y voit pris dans les rets de l'amour («*s'invaghì d'una Signora*»). Il dilapida en peu de temps plusieurs milliers d'écus. Domenichi ne dit rien de plus de cette dame, sauf qu'elle lui aurait adressé des flatteries trompeuses.

Il est tentant de reconnaître en cette dame Laura Terracina et les compositions poétiques qu'elle adressa à l'Allemand, même si celles-ci furent composées à la demande de Kurtz, qui ne fut peut-être pas aussi victime de la poétesse que le récit de Domenichi pourrait le laisser entendre: ce récit pourrait n'être que la mise en scène de la retraite de l'agent des Fugger, aventuré dans la haute société napolitaine où il voulut briller. L'*impresa* signifierait la conversion d'un homme qui se détourne de la vanité d'une vie de munificence et de prodigalité. La présentation

73. La première édition du *Dialogo* de Giovio fut de 1555, mais sans le *Ragionamento*. Sur les différentes éditions et le rapport de Domenichi à Giovio, voir Guido Arbizzoni (2015).

74. Paolo Giovio (1556: 136): «*Ricevei gia molti segni d'amorevolezza & di cortesia da un gentil'huomo Tedesco, che si chiamava il Signor Lionardo Curz; ch'essendo stato alcuni mesi in Napoli, città, si come voi sapete, molto inclinata alle delitie e a piaceri, & sentendosi sul fior de gli anni suoi, & ben denaioso, s'invaghì d'una Signora: con laquale pigliandosi piacere & bel tempo, in poco spatio di tempo consumò molte migliaia di scudi. Ma finalmente accortosi del suo errore, & conosciuto dove la giovinezza & le finte lusinghe l'havevano condotto, prese un'ottimo consiglio, & così si partì di Napoli, per uscire delle reti amorose. Volendo io dunque figurare questa sua nobile deliberatione, feci una Impresa d'un Cervo, che stia mezzo nascoso in una fossa. Percioché questo animale, poiche egli ha usato con la femina, si dilegua da se stesso, & per lo puzzo della libidine stando soletario cava una fossa, & quivi si sta, fin che viene una grossa pioggia, che lo lavi tutto; & poi ritorna a pascere. Il motto, ch'io gli feci, diceva LASCIVIAE PENITENTIA.*».

75. Mark Häberlein (1998: 357) cite Pölnitz (1958-1967: vol. 2/1, 137, 151-152, et 547-548, note 31), ainsi que Kellenbenz (1981: 371).

76. Paolo Giovio (1556a: 136).

des déboires amoureux de Leonhardt Kurtz était par trop désobligeante pour la «Signora»⁷⁷: Domenichi, évidemment, ne pouvait livrer son nom, par politesse et par égard pour celle à qui il devait l'accès aux académies littéraires napolitaines, et dont, la même année 1556, il republiait encore les *Rime* de 1548⁷⁸. L'année 1556 voyait ainsi toujours Domenichi s'employer à la diffusion de la connaissance de la littérature napolitaine chez l'imprimeur florentin Torrentino⁷⁹.

Comment Domenichi peut-il s'accorder de telles libertés dans la présentation de l'*impresa* d'un homme dont il avait été proche? La raison en est simple, on le verra: au printemps 1556, Kurtz était sans doute déjà passé de vie à trépas, non sans avoir auparavant, comme le suggère le récit de Domenichi, réformé en profondeur son existence et avoir pris congé de son train de vie dissolu.

La «conversion» de Kurtz à laquelle Domenichi fait allusion dans sa description permet peut-être au demeurant de mieux comprendre un détail relevé par Tobia R. Toscano dans la dédicace de la *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* de Di Falco, où ce dernier évoque «una opra devota, dove ci confortati alla pacientia cristiana»⁸⁰. Kurtz aurait donc composé une œuvre spirituelle, dont on ne sait rien par ailleurs, sauf qu'elle enseignait la vertu chrétienne de la patience. Cette œuvre ne semble pas avoir circulé ou, si ce fut le cas, elle fut aussitôt retirée. On pourrait songer, encore une fois, au soupçon d'hérésie, déjà apparu plusieurs fois autour de Kurtz⁸¹. Mais on pourrait tout autant

77. *Ibid.*

78. Il republie au demeurant, la même année, sa traduction de la vie que Paul Jove avait écrite en latin de Ferrante D'Avalos, l'époux de Vittoria Colonna: Paolo Giovio (1556b).

79. L'invention de l'*impresa* de Kurtz elle-même fut liée à un autre livre, également publié par Domenichi, chez l'imprimeur flamand du Duc de Toscane: la première édition, incomplète, des *Hieroglyphica* de Valeriano – dont la version complète allait sortir des presses bâloises d'Isingrin quelques mois plus tard, en 1556 encore, grâce à un financement concédé par Johann Jakob Fugger. Pour la composition de ses *Ragionamenti*, Domenichi s'est inspiré au moins une dizaine de fois des *Hieroglyphica*, attribuant à des personnages historiques des *imprese* en réalité inventées de toutes pièces, ce qui en fait des fictions littéraires (voir Enrico Garavelli (2007 – l'article résout la question de savoir laquelle des deux éditions, de Torrentino ou d'Isingrin, avait été la première). Tel est aussi le cas de l'*impresa* attribuée à L. Kurtz, dont voici le passage de Valeriano (cité par E. Garavelli (2007: 184-185), pour comparaison avec celui du *Ragionamento* de Domenichi: «LASCIVILE PCENITENTIA. *Illud spectanda probitatis exemplum est ; quod volentes hominem propter propriam petulantiam, qua lapsus fuerit, pudore affectum ingenio significare, cervum in scrobe delitescentem ostentabant. Is enim cum fœminam implevit separatur per se ipse, & propter libidinis graveolentiam solitarius scrobes fodit, fetent ut hirci, facies quoque eorum grescit aspergine ut hircorum: degunt igitur hac destinatione quousque imber accidat ablutique inde pascua repetunt.*» (Pierio Valeriano (1556a: 100). Ceci ne doit cependant pas remettre en cause la réalité de la déconvenue amoureuse de Kurtz. Sur le groupe d'*imprese* parmi lesquelles est évoquée celle de Kurtz, voir maintenant Alessandro Benassi (2018: 184-186).

80. T. R. Toscano (2000c: 227).

81. T. R. Toscano (2000c: 227, n. 50) relève, sans toutefois en tirer quelque conclusion, qu'on trouve parmi les livres de Marc'Antonio Passero recensés par l'Inquisition en 1574 douze exemplaires d'un *Trattato della pacientia* – sans plus de détails – et, plus loin, un *Trattato della pacientia christiana* (voir Pasquale Lopez (1974: 283-284)).

considérer le contexte du réformisme tridentin dans lequel Kurtz fut pris, comme le manifeste aussi la liste des personnages aux côtés desquels il apparaît dans le *Ragionamento* de Domenichi, tels les deux princes-évêques de Trente Bernard de Cles et Cristoforo Madruzzo, ou l'évêque d'Augsbourg Otto Truchsess von Waldburg, proches dans leur spiritualité d'un Reginald Pole⁸². Cette seconde option s'accorde mieux de l'évolution de la vie de Kurtz, qui devint, au même moment où tous ces ouvrages lui étaient dédiés, chevalier de l'Ordre de Malte.

Leonhardt Kurtz, chevalier de l'Ordre de Malte

Rares sont les informations sur la dernière période de la vie de Kurtz: son admission dans l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem –dit aussi l'Ordre des chevaliers de Malte, depuis que Charles-Quint, après la prise de Rhodes par les soldats de Soliman en 1530, avait concédé l'île à l'Ordre⁸³.

Le choix de Leonhardt d'entrer dans l'Ordre de Malte n'est au demeurant guère étonnant: choix caractéristique du puîné, là où son aîné s'efforce –avec succès– de fonder une lignée aristocratique, par l'acquisition de la noblesse et l'achat du petit château de Senftenau près de Lindau. À la noblesse temporelle de Sebastian Kurtz vient répondre celle, spirituelle de Leonhardt.

Si la date de l'entrée de Kurtz dans l'Ordre demeure incertaine, l'événement ne fait pas de doute. Dans les tableaux généalogiques établis au XVII^e siècle par le bénédictin Georg Buzelin, Leonhardt Kurtz apparaît, après Sebastian Kurtz, comme second fils de Sigmund Kurtz, avec ces quelques mots: «Leonhardt Kurtz, de Toblach, Chevalier de l'Ordre de saint Jean de Malte, commandeur de Worms, mourut en l'an 1555» («*Leonardus Kurz de Toblach &c., Eques Ordinis S. Joannis Melitensis, Commendator Wormatiensis, obiit anno 1555*»)⁸⁴. Par l'intensité de ses recherches historiographiques et généalogiques, menées au milieu du XVII^e siècle, en un temps disposant encore de bien plus de documents qu'aujourd'hui –des papiers, surtout, des descendants de Sebastian Kurtz, la famille Kurtz von Senftenau, importants dignitaires du duché de Bavière et de l'Empire⁸⁵–, Buzelin semble une source digne de foi.

À l'église de Toblach même, Hans Joachim Kurtz, frère puîné de Sebastian et de Leonhardt, avait fait ériger en 1575 une épitaphe en mémoire de la famille, en l'honneur de son père Sigmund, de son frère Leonhardt et de son frère Sebas-

82. Voir encore A. Benassi (2018).

83. Les paragraphes qui suivent doivent beaucoup aux observations d'Anne Brogini, excellente connaissance de l'histoire de l'Ordre de Malte au XVI^e siècle. Qu'elle en soit ici cordialement remerciée.

84. G. Buzelin (1666: 397). Il reprend les mêmes termes dans G. Buzelin (1672: 110).

85. Ferdinand Sigmund Kurtz von Senftenau (1592-1659), en particulier, qui devint comte d'Empire en 1636.

tian. Leonhardt Kurtz y est dit «de l'Ordre des chevalier maltais de saint Jean et commandant du Fort Saint-Michel, sur l'île de Malte»⁸⁶. Kurtz aurait donc été, au moment de sa mort, à la fois commandeur de la commanderie de Worms et commandant d'une des principales places fortes de Malte.

Le cumul de ces fonctions n'était aucunement rare, à l'époque, et les commanderies étaient surtout convoitées pour les rentrées financières qu'elles procuraient⁸⁷. L'obtention de dignités n'allait en effet pas sans des avantages bien temporels, au point que les auteurs de l'Ordre jugent plus tard utile de souligner la vanité de ces biens auxquels la carrière dans l'Ordre donne accès: «*Non essendo dunque i Commendatori, Padroni delle Commende, ma puri Amministratori, devono, come tali, valersi di esse, non già per trattarsi da gran Signori, ma per sostentarsi con quella frugalità, e modestia, a cui l'obbliga lo Stato di Religiosi, che professano; e se godono più Commende, sappiano, ch'esse non sono state lor concesute per fomentar la lor cupidigia, ne per accrescer il lor fasto secolaresco*»⁸⁸.

La commanderie de Worms échue à Leonhardt Kurtz⁸⁹ était l'une des plus importantes d'Allemagne. Martin Luther y avait résidé douze jours durant l'historique Diète de Worms de 1521. En décembre 1540, elle avait été visitée par Joseph de Cambiano au cours de la grande visitation de la Langue allemande ordonnée par le Grand-Maître Juan de Homedes: la visitation révéla des soupçons de luthéranisme dans la commanderie, que l'Ordre prendrait soin d'étouffer durant les années 1540⁹⁰.

86. Rénovée en 1716, l'inscription a été relevée au XVIII^e siècle (*Supplementum...*, 1776: 66-67): «*Inscriptio in turri Ecclesie Parochialis sub imagine Christi Crucifixi. // Dies ist das Brodt, so von Himmel kombt. // Zur ewigen Gedächtnus und einen Christlichen Angedencken hat der Edl veste Hanns Joachim Kurz von Turn, der Röm. Kay. Kün. Mayt. Einnemer, seinem liebsten Vater dem Edel vesten Hanns Sigmund Kurz, und seinem Bruder dem wol Edlen und gestrengen Herren Leonhard Kurz von Turn und Semfftenau, St. Johannis Maltheser Ritter Ordens und Commendanten des Castell St. Michaelis in der Insul Maltha, auch seinen Herrn Bruder Sebastian von Kurz, Hof-Camer Rath, und der übrigen Kurzischen Freundschaft An. 1575 neben andern dis Epitaphium aufrichten lassen. An. 1716 hat der Edl gestreng Herr Johann Kurz von Turn und Semfftenau, Tyrolischer Landtmann dies renovieren lassen.*» L'église paroissiale de Toblach (Dobbiaco) fut reconstruite entre 1764 et 1774 par Rudolph Schraffl, et la tour ne fut achevée qu'en 1804: l'emplacement actuel des épitaphes qui y étaient fixées, relevées en 1776, semble inconnu.

87. Voir en particulier Angelantonio Spagnoletti (1984), pour l'analyse des rapports entre la noblesse européenne et les dignités de l'Ordre en général, et les commanderies en particulier.

88. *Istruzioni sopra gli Obblighi...* (1713: 71).

89. La question de la commanderie qui revint à Leonhardt Kurtz a pu soulever quelques doutes, car «Wormatiensis» pourrait signifier «de Bormio», selon la page officielle de l'Ordre en Italie (<https://www.ordinedimaltaitalia.org/gran-priorato-di-lombardia-e-venezia/bolzano-alto-adige/article/storia-delegazione-bolzano-alto>). Bormio, en Lombardie, n'apparaît cependant pas dans les registres des commanderies de l'Ordre: du moins E. Nasalli Rocca di Corneliano (1940: 204-226) n'en recense-t-il pas.

90. Voir Walter Gerd Rödel (1966: 242-246).

Une lettre de Sebastian Kurtz, adressée au cardinal Granvelle, depuis 1550 président du conseil privé de l'Empereur, apporte encore quelques détails sur la concession de la commanderie à son frère⁹¹. Datée du 7 avril 1554, la lettre expose à Granvelle que Leonhardt Kurtz vient de se faire attribuer la commanderie de Worms et que cela fait une demie année qu'il a accompli le service qu'il devait au siège maltais de l'Ordre («*a ya medio año que acabó de servir los años que cada uno es obligado a servir en la orden, en malta*»). Or le Grand-Maître ne lui permet pas encore de quitter l'île pour prendre possession de sa commanderie. Leonhardt demande donc à son frère d'intercéder auprès de Granvelle pour obliger le Grand-Maître à permettre son départ. Le fait même que les frères Kurtz formulent cette requête donne la mesure de leur pouvoir auprès de celui qui était, dans les faits, premier ministre de l'Empereur: il révèle la solidarité entre frères, déjà évoquée par plusieurs dédicaces littéraires —«*quasi novelli figliuoli di Leda*», les nomme Domenichi—, et qui s'inscrit dans ce qu'on appellerait aujourd'hui une stratégie de promotion familiale.

La lettre de Sebastian Kurtz livre encore une information capitale. Mentionnant «*los años que cada uno es obligado a servir en la orden, en Malta*», Sebastian Kurtz renvoie à ce que les règles de l'Ordre nommaient l'«ancienneté»: l'obligation pour les nouveaux chevaliers de servir d'abord sur l'île de Malte avant de pouvoir prétendre à une commanderie de l'Ordre. Les statuts de l'Ordre fixaient à cinq ans la durée de ce service, à laquelle s'ajoutait l'obligation de participer à quatre «caravanes», entreprises marines militaires ou corsaires de six mois chacune⁹². Si, selon Sebastian Kurtz, son frère avait rempli son obligation de service depuis une demie année en avril 1554, il faudrait faire remonter la date de l'admission de L. Kurtz dans l'Ordre au mois de novembre 1548, c'est-à-dire à l'année même où il prépara la salve de publications destinées à le rendre célèbre.

L'obtention d'une commanderie était réservée aux chevaliers ayant au moins dix ans d'ancienneté dans l'Ordre, et les rares exceptions étaient réservées à des hommes de très haute lignée. Le fait que Leonhardt Kurtz prétendit à la prestigieuse commanderie de Worms était donc sans nul doute l'effet de l'influence de Sebastian Kurtz, ou même des banquiers d'Augsbourg. Ville d'Empire, évêché, la ville était aussi un centre de foires commerciales et fut, un temps, siège d'une factorerie des Fugger⁹³. L'attribution de la commanderie à L. Kurtz —à laquelle le Grand-Maître s'opposerait de nature à renforcer l'influence de sa famille et des Fugger en Allemagne⁹⁴.

91. Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms. 7907/185, consultable en ligne: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000173246&page=1>.

92. Voir les *Istruzioni sopra gli Obblighi...* (1713: 58-75 – capo IV, «Dell'Origine delle Commende, e dello Spirito, con cui conviene riceverle, ed amministrarle»). Voir aussi, pour l'administration de l'Ordre, Jürgen Sarnowsky (2001), Emanuel Buttigieg (2011), et enfin Noel Malcolm (2016).

93. Voir H. Kellenbenz (1976: 118-145).

94. La faveur spéciale dont L. Kurtz semble avoir joui un temps au sein de l'Ordre, ou du moins à laquelle il prétendit, pourrait aussi laisser soupçonner que l'Ordre aurait pu peut-être recevoir des avantages financiers de la part des Fugger — ce qu'il resterait à établir.

La fonction de commandant du Fort Saint-Michel que Leonhardt Kurtz a revêtu explique que Claude de la Sengle, Grand-Maître de l'Ordre de 1553 à sa mort en 1557, ait tenu à le garder auprès de lui. Lancée par le Grand-Maître précédent, Juan de Homedes, la construction du Fort Saint-Michel commença en janvier 1552 et s'acheva le 8 mai 1553, jour de saint Michel –d'où le nom du Fort. C'était le début de travaux de fortification de l'île, confiés par Claude de La Sengle à l'ingénieur italien Nicolò Bellavanti, qui s'en acquitta de 1553 à 1556. Avant la création de l'actuelle forteresse de La Valette, le Fort était destiné à devenir, avec le Fort Saint-Elme, la pièce maîtresse du système défensif de l'île, afin de répondre à la menace que les incursions du bey de Tripoli, Dragut, faisaient peser depuis la razzia de 1551.

Les archives de l'Ordre conservent le document par lequel Leonhardt Kurtz fut nommé premier gouverneur du Fort achevé, le 31 juillet 1553, avec une solde de 15 écus par mois⁹⁵: le Grand-Maître lui confiait un poste militaire essentiel de l'île. Comment Kurtz s'en acquitta-t-il? Une enquête dans les archives permettrait peut-être de trouver de nouvelles pièces à ajouter au dossier des dernières années de Leonhardt Kurtz. Ce qui est certain, c'est qu'en 1554, à travers la commanderie de Worms, il aspirait déjà à de nouvelles dignités et à de nouvelles richesses, toujours poussé par son appétit de gloire auquel la mort mettrait bientôt fin⁹⁶. Vie fastueuse et aspiration à la gloire littéraire n'étaient au demeurant en rien incompatibles avec la dignité de chevalier de Malte⁹⁷.

Demeure, enfin, la question de la mort de Leonhardt Kurtz, probablement en 1555, à un âge relativement peu avancé: il ne devait alors pas avoir plus de quarante-cinq ou cinquante ans, si l'on considère qu'il est né après Sebastian, venu au monde vers 1500 ou 1508. Sa disparition dut être brutale. Un an auparavant, il se battait encore pour la commanderie de Worms: maladie, blessure de guerre, accident? On en est réduit à des supputations.

95. L'information est donnée par Anne Brogini (2014: 159), qui renvoie à un document des Archives de l'Ordre de Malte 88, fol. 161v° (31 juillet 1553) où Kurtz est nommé «Leonardo Curt». Joseph Mizzi (1978: 375) indique dans sa description de l'Arch. 88 (*Liber Conciliorum M. M. Fr. Iohannis de Homedes*, anni 1548-53): «fr. LEONARDUS CURT electus est custos et ianitor propugnaculi S. Michaelis. 31. VII. 1553 (f. 161v) [ARCH. 209, f. 296v]». Brogini (2014) est essentiel pour la connaissance des travaux de fortification de l'île au cours du XVI^e siècle, avec Stephen Spiteri (2005).

96. Des exemples célèbres devaient encourager ces espoirs, tel celui de Georg Schilling von Cannstatt (1490-1554), qui fut sa vie durant un homme de confiance de l'Empereur et s'était signalé par de multiples faits d'armes. Supérieur direct de Kurtz, qui lui devait sans doute même l'obtention de la commanderie de Worms, il était parvenu, de Grand Bailli et de Grand Prieur de la Langue allemande de l'Ordre, à devenir *Reichsfürst*, Prince du Saint-Empire, sur le territoire de Heitersheim (siège du Grand Priorat de la Langue allemande, près de Fribourg). Voir Paul Steinert (1942).

97. L'exemple de Girolamo Pensa l'illustre: il publia un peu plus tard un recueil de sentences latines commentées en vers toscans (Pensa, 1570).

Leonhardt Kurtz: le portrait

La mort précoce et sans doute abrupte de Leonhardt Kurtz aide à comprendre pourquoi il est difficile de reconstruire sa biographie à partir d'éléments épars qu'il n'a pas eu le temps de réunir dans une administration de sa propre mémoire –et ce, malgré une évidente ambition de renommée, que manifestent les documents réunis jusque ici.

En remontant à la source de la famille, à Toblach (Dobbiaco) et à Niederdorf (Villabassa), il est cependant possible de retrouver un élément de plus: son portrait. Celui-ci ne nous est actuellement connu que par une photographie réalisée sans doute en 1923, lorsque les portraits de plusieurs membres de la famille



Ill. 5. *Leonhardt Kurtz*, tableau anonyme de 1575, peinture à l'huile, 66x48 cm, localisation actuelle inconnue, photographie conservée au Südtiroler Landesarchiv, Bolzano (Familienarchiv und Sammlung Wassermann, Niederdorf, Position 24)

Kurtz, jusqu' alors conservés à l'église paroissiale, furent confiés en dépôt à la famille Wassermann –qui habitait alors la maison des Kurtz⁹⁸. Dans un ensemble de neuf portraits, on découvre celui de ce chevalier de l'Ordre de Malte (M:O:R:, *i. e.* Malteserordensritter), aux initiales L.K. (voir figure 5).

En haut à gauche, on distingue les armes du chevalier, qui correspondent exactement à celles qu'arborait l'édition de 1549 de la *Descrittione* de Di Falco, dédiée à Kurtz (voir figures 6 et 7).



Ill. 6-7. Détails du portrait de L. Kurtz et du frontispice de B. Di Falco, *Descrittione...* (1549)

La date de 1575 –qui indique donc que le portrait fut réalisé probablement vingt ans après le décès de Kurtz, survenu en 1555– est celle-là même de l'épithaphe que Hans Joachim Kurtz fit installer dans l'église de Toblach et où il rappela la mémoire de son père Sigmund et de ses deux frères Sebastian et Leonhardt. Il est donc plus que probable que ce soit pour la même raison qu'il ait alors fait réaliser ce portrait et ceux des autres membres de sa famille, mu par l'ambition de créer une sorte de panthéon à la mémoire des Kurtz illustres.

98. La photographie est conservée aux archives du Tyrol du Sud, dans le fonds de la famille Wassermann, catalogué par Margot Pizzini (2009), qui indique le portrait p. 48, sous la position 24 du catalogue). Que Monsieur Walter Landi et Madame Jasmeen Farina soient ici remerciés pour la reproduction. Sous la position 93 du même fonds, figure la quittance du dépôt des tableaux chez les Wassermann, signée à une date difficilement lisible sur le document, sans doute 1923.

Conclusion

La vie de Leonhardt Kurtz, le mystérieux dédicataire de plusieurs ouvrages d'origine napolitaine de 1549, apparaît maintenant sous une lumière plus claire. Formé aux côtés de son frère Sebastian, dont il apparaît comme le double, il a sans doute parcouru, depuis Lindau et Toblach, l'Europe entière, souvent sur les traces de la cour impériale: l'Allemagne –Augsbourg, surtout–, l'Italie –Venise, Florence et Naples–, probablement aussi l'Espagne et même les Flandres, où les Fugger entretiennent une factorerie de première importance, dirigée par Matthäus Örtel. On peut imaginer que Leonhardt soit passé à Naples dès 1540, accompagnant son frère, mais il est presque établi qu'il s'y rend en 1544, avant que ne lui soit confiée en 1546 une mission de premier ordre: la gestion, pour les Fugger, de la rente que Ferdinand, le frère de Charles-Quint, percevoit annuellement à Naples. La date à laquelle il y arrive demeure inconnue, mais il a dû rapidement s'y installer, prenant sans doute la relève de Christoph Müllich. Sa présence y est attestée à l'été 1548 par les dédicaces des *Rime seconde* de Laura Terracina: pour qu'un tel ouvrage ait pu prendre forme, il faut que Leonhardt Kurtz ait déjà passé quelques mois dans la ville, voire un ou deux ans –ce qui concorde avec 1546, voire plus tôt encore, comme date de son arrivée. Il tombe sous le charme de la poétesse: selon le récit du *Ragionamento* de Domenichi et ce que laissent entendre les compositions que Laura et Leonhardt échangent, ce charme n'aurait pas été purement platonique. Mais Leonhardt sait mettre à profit l'influence acquise à Naples dans la gestion de la rente: l'affaire lui donne ses entrées dans les cercles les plus élevés de la société napolitaine –s'il ne les avait pas déjà de l'époque du passage à Naples de son frère.

Il traite avec le vice-roi en personne et avec toute sa cour, qui réunit les grandes dames de l'aristocratie. Les temps sont agités: en 1547, une partie de la noblesse s'est soulevée contre le vice-roi et la présence espagnole, sous la conduite du prince Sanseverino. Cela pourrait expliquer que Kurtz ne lance sa campagne de publications qu'à l'automne 1548. Plus que de propagande impériale, il s'agit en réalité de promotion personnelle. Kurtz reçoit alors presque simultanément la dédicace de quatre ouvrages; un cinquième est dédié à son frère Sebastian, dans une dédicace où ils sont comparés aux Dioscures, ce qui revient presque à le lui dédier également. Deux de ces ouvrages sont publiés à Florence, chez Torrentino –les *Facetie* de Domenichi, le premier ouvrage de la série, et les *Rime seconde* de Terracina–, un à Venise, chez Valgrisi –la traduction de Guevara par Mambrino Roseo–, deux enfin à Naples même, chez Sukanappo –*La Morte di Christo* de Di Lega et la *Descrittione* de Di Falco. Sur la page de titre de ce dernier ouvrage, qui est d'abord un éloge de la capitale parthénopéenne et une protestation de fidélité à l'égard de l'Empereur, Kurtz fait même orgueilleusement apposer ses armes: manière de signifier sa place dans la ville et le rôle de réconciliateur auquel il aspire et auquel sa formation d'intermédiaire et de négociateur peut l'avoir préparé. Ces ouvrages à lui dédiés ont aussi été financés très probablement par lui: il a dû

s'en réserver des exemplaires pour les diffuser lui-même. Cela expliquerait le peu d'exemplaires qui en sont conservés, sauf à supposer que des raisons confessionnelles aient pu interférer –du fait de la présence de certains personnages ensuite passés à l'hérésie, en ces temps troubles–, mais l'hypothèse est plus complexe et difficile à étayer.

À l'automne de la même année 1548, sans doute, l'existence de Leonhardt Kurtz prend un nouveau tour, car il parvient, malgré son extraction somme toute assez basse, à être admis dans l'Ordre des Chevaliers de Malte. Peut-être est-ce dû à la faveur de Georg Schilling von Cannstatt, qui a par ailleurs l'oreille de l'Empereur. Kurtz poursuit ainsi son ascension honorifique, entrant dans une sphère politico-militaire où l'Ordre s'est tout particulièrement distingué au service de l'Empire. En juillet 1553, Kurtz est nommé gouverneur du Fort Saint-Michel juste achevé. En 1554, il aspire à la commanderie de Worms, dont le Grand-Maître ne lui permet cependant pas de prendre possession, ce qui oblige Sebastian Kurtz, lui-même châtelain à Lindau depuis 1551, à intervenir auprès de Granvelle –et ce ne fut sans doute pas la première fois que l'aîné intercèda en sa faveur. Enfin, si les traces de Leonhardt Kurtz s'effacent ensuite, des documents postérieurs indiquent qu'il serait mort dès 1555.

Sur le fond de ces faits, il devient possible de considérer le passage de Leonhardt Kurtz à Naples sous un jour nouveau. Il ne s'agit plus seulement d'un Allemand plus ou moins anonyme appartenant de manière floue aux cercles de l'Empereur. Il apparaît désormais comme un agent financier des plus actifs, servant les Fugger sans oublier ses propres intérêts. Lorsque, vers 1548/1549, il se fait encenser par Domenichi, par Di Falco, par Di Lega, par Mambrino Roseo et surtout par la jeune Terracina, il tente une sorte de «coup» éditorial destiné à faire connaître son nom à Naples et dans la péninsule tout entière. Très peu de temps après, il entre dans l'un des Ordres religieux les plus influents dans l'Italie d'alors, à l'importance stratégique essentielle dans la lutte contre l'Ottoman. Il passe des jeux du courtisan aux responsabilités du militaire, mais dans les deux cas le souci de sa réputation semble essentiel. La publicité éditoriale doit donc être en lien avec les démarches entreprises au même moment pour se faire admettre dans l'Ordre de Malte. La multiplication des ouvrages qui lui sont dédiés précisément à ce moment-là fut peut-être destinée à compenser l'évident défaut de noblesse qui risquait de lui fermer les portes de l'Ordre. Une étude plus poussée des ressorts symboliques que Leonhardt Kurtz s'est efforcé de faire jouer en sa faveur –par les livres, en particulier– permettra une compréhension plus juste de son entreprise, et il conviendrait en particulier de s'intéresser au rôle qu'il accorda à l'académie des *Incogniti* comme moyen de développer ses liens dans la société napolitaine. Pour lacunaire qu'elle demeure, la biographie de Leonhardt Kurtz devient un cas fascinant d'étude sur les dynamiques de la noblesse au service de l'Empereur au XVI^e siècle, pour laquelle l'Italie devint la terre d'aventures autant amoureuses que littéraires et militaires.

Appendice:
liste des compositions des *Rime seconde*

- p. 8-11: Al illust. et eccellentissimo Signore il S. Don Pietro di Toledo Viceré di Napoli – octaves.
- p. 11-12: Alla illustrissima Signora Isabella Colonna – sonnet.
- p. 12-13: Alla illustrissima Signora Donna Giovanna di Aragona – madrigal.
- p. 13-14: Alla illustrissima Donna Clarice Principessa di Ostiliano – octaves.
- p. 14-15: Al illustrissimo Signor Giovan Bernardino Bonifacio, Marchese d’Oria – sonnet.
- p. 15: Al Signor Antonio Minturno – sonnet.
- p. 16: Al Signor Lionardo Curz Alemano – sonnet.
- p. 16-17: Al Illustrissimo Signor Conte di Aversa – sonnet.
- p. 17-18: Al Signor Faancesco [*sic*] Vigliena Spagnuolo. R. – sonnet.
- p. 18: Al Reverendo Fra Iacopo Longo. R. – sonnet.
- p. 18-19: Al Signor Franceso Vigliena – sonnet.
- p. 19-20: Al medesimo – sonnet.
- p. 20: Al Illustrissimo Signor, conte di Aversa – sonnet.
- p. 20-21: Al Illustrissimo Signor, marchese de la Valle Castellano di Napoli – sonnet.
- p. 21-22: Ala Illustrissima Signora Duchessa di Castrovilari di Toledo – madrigal.
- p. 22: A Messer Gio. Antonio Clario – octaves.
- p. 22-24: A Miesser Pietro Aretino – octaves.
- p. 24: Al Matrimonio de la Signora Elionora Terracina – sonnet.
- p. 24-25: Al Signor Abbate Gramatico – octaves.
- p. 25: A Messer Lodovico Dolce – octave.
- p. 26: A M. Iacopo Palombo de gli Incogniti – octave.
- p. 26-27: Al Signor Iacopo Terracina – octaves.
- p. 27-28: Al Signore Epicuro Caracciolo – octaves.

- p. 28: Al Signor Sebastiano Curz – octave.
- p. 28-31: Atto d'Isabella Verso Zerbino – octaves.
- p. 31: Al Eccelente Signor Chistoforo [*sic*] Fuccari – sonnet.
- p. 32: A chi abonda di parole – octave
- p. 32: Al Signor Lionardo Curz – octave.
- p. 32-33: A Messer Gio. Angelo di Mauro – octave.
- p. 33-24: Al Signor Lionardo Curz. Enigma – sonnet.
- p. 34: A gli invidiosi – sonnet.
- p. 34-35: A la vanità del mondo – sonnet.
- p. 35-36: Al Reverendo d'Arriano – sonnet.
- p. 36: A Messer Gio. Michel di Lucca – sonnet.
- p. 36-37: Ala Illustrissima Sig. Isabella Villamarina Principessa di Salerno – sonnet.
- p. 37-38: Al Signor Christoforo Muelich Alemanno – sonnet.
- p. 38: Ala S. Vittoria Capanna, a compiacenza del S. Lionardo Curz – sonnet.
- p. 39 : Alla Illustriss. S. Isabella di Toledo, Duchessa di Castrovillari – madrigal.
- p. 39-40: Ala S. Portia Ferraiola – madrigal.
- p. 40: A Compiacenza del Signor Polidoro – madrigal.
- p. 40-41: Ala Illustrissima Donna Maria di Aragona Marchesa del Vasto – madrigal.
- p. 41: Al Signor Lionardo Curz – octave.
- p. 41-42: Al Signor Matteo Ortel Alemanno a compiacenza del Sig. Lionardo Curz – sonnet.
- p. 42: Al S. Francesco Pereda Spagnuolo a compiacenza del Sig. Lionardo Curz – sonnet.
- p. 43: A M. Marco Antonio Passero – madrigal.
- p. 43-44: Alla Illustrissima S. Donna Vittoria Colonna Aragona – madrigal.
- p. 44: Alla Illustrissima Donna Gieronima Colonna – octaves.

- p. 44-45: Al S. Lionardo Curz Enigma – octaves.
- p. 45-46: A. M. Bernardin Merato. R. – sonnet.
- p. 46-47: Al Eccellente S. Antonio Fuccari – sonnet.
- p. 47: Al Illustriss. Signor Conte d’Aversa – octave.
- p. 47-48: A Messer Marco Antonio Passero – octave.
- p. 48: Al Signor Lodovico Domenichi – octave.
- p. 48-49: Del Signor Giuseppe Iova al Passero – octaves.
- p. 49: Al Reverendo Abbate Felice de Domenichi – octave.
- p. 49-50: Ala Signora Hippolita Terracina – octaves.
- p. 50-51: A Messer Gio. Paolo Flavio – octaves.
- p. 51-52: Ala Signora Hippolita Terracina – octaves.
- p. 52: Al Signor Scipione Terracina – sonnet.
- p. 53: Al Illust. S. Conte d’Aversa – octave.
- p. 53: Al Signor Giovanni Agnese – octave.
- p. 53-54: A Parthenio de gli Incogniti – sonnet.
- p. 54: A Messer Giovanni Tornaquinci – octave.
- p. 54-55: A M. Francesco Ricchetto – octave.
- p. 55-56: Al Signor Paolo Puderico – sonnet.
- p. 56: A M. Benedetto Varchi – sonnet.
- p. 56-57: Al Signor Fabio Ottinello – sonnet.
- p. 57-59: Ne la morte del Prothonotario Terracina – *capitolo en terza rima*.
- p. 59: A Messer Vincenzo Valgrisi a compiacenza del Signor Lionardo Curz – octave.
- p. 59-60: Alla Illust. Signora Donna Maria Colonna – madrigal.
- p. 60: Alla Illust. Signora Vittoria Colonna – sonnet.
- p. 61: Alla Illust. Signora Donna Isabella Colonna – sonnet.
- p. 61-62: Al Signor Antonio Boot Fiammingo – sonnet.
- p. 62-63: Alla Illust. Donna Maria Colonna – sonnet.

- p. 63: Al Signor Lionardo Curz – sonnet.
- p. 63-64: Ala Illust. Signora Donna Leonora Sanseverina – madrigal.
- p. 64: Ala Illust. S. Donna Felice Sanseverina – madrigal.
- p. 64-65: A Reverendo Di Lesina Museo de gli Incogniti – sonnet.
- p. 65-66: A Messer Gabriel Giolito de Ferrari – sonnet.
- p. 66: Ali S. Gio. Battista & Gio. Gieronimo Ravascheri.
- p. 67: Al Signor Matteo Colle. R. – sonnet.
- p. 67-68: A Messer Gio. Tomaso Cimello – sonnet.
- p. 68-69: Ala Illust. Sig. Donna Herina Scanderbech Principessa di Bisignano – madrigal.
- p. 69: Ala Illust. Signora Donna Leonora Toledo Duchessa di Fiorenza – madrigal.
- p. 69-70: Ala Signora Margherita Cinami Mucchesina a compiacenza del S. Lionardo Curz – octave.
- p. 70: Al Signor Gio. Maria Far, a compiacenza del S. Lionardo Curz – octave.
- p. 70-71: Al Signor Francesco di Bernardino Cenami a compiacenza del S. Lionardo Curz – octave.
- p. 71: Al Signor Lucchesino Lucchesini a compiacenza del S. Lionardo Curz – octave.
- p. 71-72: Al Signor Gio. Bernardino Longo, a compiacenza del S. Lionardo Curz – octave.
- p. 72: A M. Marco Antonio Passera [*sic*] – octave.
- p. 72-73: Al S. Antonio Fuccari ne la morte della sua consorte – sonnet.
- p. 73: Al Signor Gilis vanden Bogarde Fiammingo, a compiacenza del S. Lionardo Curz – octave.
- p. 74: Ad istanza del Signor Lionardo Curz, Alla Signora Laura Puccina – sonnet.
- p. 75: RIME DI DIVERSI INGEGNI GENEROSI A LA SIGNORA LAURA TERRACINA
- p. 76: Alla Signora Laura di Partenio de gli Incogniti – sonnet.

- p. 76-77: Del Eccellente S. Conte d'Aversa – sonnet.
- p. 77-78: Di Messer Benedetto Varchi – sonnet.
- p. 78: Del Reverendo Fra Iacopo Longo – sonnet.
- p. 78-80: Del S. Francesco Vigliena Spagnuolo – deux sonnets.
- p. 80-81: Del Signor Luigi Tansillo – octaves.
- p. 81: Di Messer Gieronimo Aquino Capouano [*sic*] – sonnet.
- p. 81-83: Di Messer Philippo Ubaldini da Ripa Fiorentino – deux sonnets.
- p. 83: Di Messer Gieronimo Aquino Capouano – sonnet.
- p. 83-86: Del Reverendo Frate Gio. Maria di Rosa di monte Oliveto – deux sonnets, deux octaves et un sonnet.
- p. 86: Di M. Fabio Ottinello – sonnet.
- p. 87: Del S. Lionardo Curz – sonnet.
- p. 87-89: De lo Epicuro – deux sonnets.
- p. 89: Del Reverendo Messer Gio. Michele di Lucca – sonnet.
- p. 89-90: Di Messer Landolfo Pighin d'Imola – sonnet.
- p. 90-91: Di Palombo de gl'Incogniti – sonnet.
- p. 91: Del Caetano de gl'Incogniti – sonnet.
- p. 91-92: De la Illust. Signora Donna Gieronima Colonna – sonnet.
- p. 92: De la Illust. Donna Vittoria Colonna – madrigal.
- p. 93: De la Illust. Donna Giovanna di Aragona Colonna – madrigal.
- p. 93: De la Illust. Donna Maria Colonna – octave.
- p. 93-94: Di M. Landolfo Pighini – sonnet.
- p. 94-95: Di Messer Gio. Paolo Passero – deux sonnets.
- p. 95-97: Di Astemio de Gl'Incogniti – trois sonnets.
- p. 97-98: Del Magnifico Matteo Colle – sonnet.
- p. 98-99: Del Magnifico Gio. Maria Far – octaves.
- p. 100: Di M. Francesco Orsilago – sonnet.
- p. 100-101: Di Messer Pompeo da Pescia – sonnet.

- p. 101-102: Di Messer Bernardin Merato Milanese – sonnet.
- p. 102: Di Madonna Laudomia da San Gallo – sonnet.
- p. 102-103: Di Messer Francesco Orsilago – sonnet.
- p. 103-104: Di Messer Pietro Orsilago – sonnet.
- p. 104-106: Di Remigio Fiorentino – sonnet et deux madrigaux.
- p. 106: Di M. Francesco Baldelli – sonnet.
- p. 106-107: Di M. Francesco Ferosi – sonnet.
- p. 107-108: Del Domenichi – deux sonnets.

Bibliografia

- Acta Cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues*, Band II Lieferung 1: 1452 April 1-1453 Mai 29, herausgegeben von Hermann HALLAUER und Erich MEUTHEN, ergänzt und zum Druck gebracht von Johannes HELMRATH und Thomas WOELKI, Hambourg, Felix Meiner, 2012.
- ALBERTI, Leone Battista, *La Pittura di Leonbattista Alberti tradotta per Messer Lodovico Domenichi*, Venise, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.
- AMAZAN, Louise, «Les *Facecies et Motz subtilz* (Lyon, 1559): une œuvre à plusieurs mains», dans Anne RÉACH-NGÔ (dir.), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Garnier, 2014, 185-202.
- ARBIZZONI, Guido, «Giovio, Domenichi e le imprese», dans GARAVELLI (éd.), 2015, 9-23.
- BALSAMO, Jean, *De Dante à Chiabrera: Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller. Catalogue établi par Jean Balsamo avec la collaboration de Franco Tomasi*, Genève, Droz, 2007, t. I.
- BATAILLON, Marcel, «Charles-Quint et Copernic», *Bulletin hispanique*, 25-3 (1923), 256-258 (aussi publié dans *La Revue de Pologne*, 1 (1923), 131-134).
- BÉHAR, Roland, «La *Questione della lingua* dans les cercles académiques napolitains du XVI^e siècle», dans Roland BÉHAR, Mercedes BLANCO et Jochen HAFNER (éd.), *Villes à la croisée des langues (XVI^e-XVII^e siècles): Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme – Städte im Schnittpunkt der Sprachen (16.-17. Jh.): Antwerpen, Hamburg, Mailand, Neapel und Palermo*, Genève, Droz, 2018, 293-325.
- [BELPRATO, Gio. Vincentio], *Libro della historia de' Romani di Sesto Ruffo huomo consolare. A Valentiniano Augusto, tradotto per lo illustriss. signor conte d'Aversa. Il s. don Gio. Vincentio Belprato*, Florence, Giunti, 1550.
- BENASSI, Alessandro, «*La filosofia del cavaliere*»: *emblem, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Lucques, Maria Pacini Fazzi editore, 2018.
- BERWICK Y ALBA, DUQUESA DE (éd.), *Autógrafos de Cristóbal Colón y Papeles de América*, Madrid, Rivadeneyra, 1892.
- BINGEN, Nicole, *Le Maître italien (1510-1660). Bibliographie des ouvrages d'enseignement de la langue italienne destinés au public de langue française, suivie d'un Répertoire des ouvrages bilingues imprimés dans les pays de langue française*, Bruxelles, É. Van Balberghe, 1987.
- BOGNOLO, Anna, «Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías», *eHumanista*, 16 (2010), 77-98.
- BOIARDO, Matteo, *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano insieme co' i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuovamente riformato per Lodovico Domenichi, con gli argomenti, le figure accomodate al principio d'ogni canto, & la tavola di cio, che nell'opra si contiene*, Venise, Girolamo Scotto, 1545.

- BONGI, Salvatore, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*, Rome, presso i principali librai, 1890, vol. I.
- BORZELLI, Angelo, *Marcantonio Passero: libraio nel 500 napoletano*, Naples, A. Lubrano, 1941.
- BOWEN, Barbara C., «Facezie franco-italiane a Lione nel 1559», dans *Il Rinascimento a Lione, atti del congresso internazionale (Macerata, Maggio 1985)*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1988, 115-126.
- , «The collection of *Facezie* attributed to Angelo Poliziano», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56-1 (1994), 27-38.
- BRESCIANO, Giovanni, «Neapolitana II. Nuovi contributi alla storia della tipografia napoletana nel secolo XVI (Continuazione)», *La Bibliofilia*, 28, 3/4 (1926), 126-141.
- BROGINI, Anne, *Malte, frontière de chrétienté (1530-1670)*, Rome, École Française de Rome, 2014.
- BRUNORI, Livia, *Le traduzioni italiane del 'Libro aureo de Marco Aurelio' e del 'Relox de Príncipes' di Antonio de Guevara*, Imola, Galeati, 1979.
- BUTTIGIEG, Emanuel, *Nobility, Faith and Masculinity: The Hospitaller Knights of Malta, c. 1580-c. 1700*, Londres, Continuum, 2011.
- BUZELIN, Gabriel, *Rhætia Ethrusca Romana Gallica Germanica Europæ Provinciarum situ altissima & munitissima Sacra et Prophana Topo-Chrono-Stemma-Topographica Brevi compendio descripta*, Augsburg, Johann Praetor, 1666.
- , *Pars tertia, Germaniæ Topo-Chrono-Stemmatographica, sacrae et profanae, in qua admodum atque utili compendio, quæ primæ & secunda Parte desiderari poterant: primorum maxime illatæ Fidei Christianæ & propagatæ Sæculorum Chronologia: Monasteriorum dein plurium fundatio, & series Prælatorum cujusque atque successio Nobilitatis, dein Superæ Inferæque Germaniæ incomparabilis splendor, diversissimis cum Stemmatum Designationibus, tum requisitis pro dignitate Metropolitanarum, Cathedralium Ecclesiarum, & Equestrium Ordinum, Majorum Probationibus, pulcherrimo & utilissimo posteris ad omnem æternitatem monumento, celebratur*, Francfort/Main, Christian Balthasar Kühnen, 1672.
- CACCAMO, Domenico, «Giovanni Bernardino Bonifacio», dans *Dizionario Biografico degli italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 12, 1960, 199-201.
- CARANDE, Ramón, *Carlos Quinto y sus banqueros*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965-1969 (2^e éd.), vol. III.
- Correspondance française de Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme, avec Philippe II*, Utrecht, Kemink en zoon, 1942, 2 vol.
- CROCE, Benedetto, «La casa di una poetessa: Laura Terracina», dans *id.*, *Storie e leggende napoletane*, Milan, Adelphi, 1999.
- DI FALCO, Benedetto, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, coordinamento e introduzione a cura di Tobia R. TOSCANO, con un saggio di Gennaro TOSCANO, testo critico a cura di Marcella GRIPPO, Naples, CUEN, 1992.

- DOMENICHI, Lodovico, *Rime di diversi, raccolte dal Domenichi*, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.
- , *Facetie et motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni, et nobilissimi signori*, Florence, [Lorenzo Torrentino], 1548.
- , *Facetie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni, e nobilissimi signori*, Venise, Baldassarre Costantini, 1550.
- , *Facecies, et motz subtilz, d'aucuns excellens espritz et tresnobles seigneurs. En Francois, et Italien*, Lyon, Robert Granjon, 1559.
- , *Detti, et fatti di diversi signori et persone private, i quali comunemente si chiamano facetie, motti, et burle; raccolti per m. Lodovico Domenichi*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1562a.
- , *Detti, et fatti de diversi signori et persone private, i quali comunemente si chiamano facetie, motti, et burle; raccolti per m. Lodovico Domenichi*, Venise, Francesco Lorenzini, 1562b.
- FABRIS, Giovanni, «Per la storia della facezia?», dans *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a F. Flamini*, Pise, Tipografia editrice del cav. F. Mariotti, 1918, 93-138.
- FEDERMAYER, Frederik, «Erby fuggerovských prefektov a kastelánov na hrade Červený Kameň (Biberspurge)», *WOCH*, 3 (2015), 74-105.
- FÖCKING, Marc, «I Greci legga chi ciò brama» – aristotelisches Theater und *tragedia sacra* im italienischen Cinquecento (Giovanni Domenico di Lega: *La morte di Christo*, Napoli 1548)», *Morgen-Blantz*, 26 (2016), 25-49.
- FONTES-BARATTO, Anna, «Pouvoir(s) du rire. Théorie et pratique des facettes aux XV^e et XVI^e siècles: des facettes humanistes aux trois recueils de Lodovico Domenichi», *Réécritures 3. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université Sorbonne nouvelle, 1987.
- GAMBA, Bartolommeo, *Delle novelle italiane in prosa. Bibliografia*, Florence, Tipografia all'insegna di Dante, 1835 (2^e éd.).
- GARAVELLI, Enrico, «Arnoldo Arlenio, Lodovico Domenichi e la prima edizione degli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano», *Bibliofilia*, 109-2 (2007), 169-189.
- (éd.), *Lodovico Domenichi (1515-1564). Curatore editoriale, volgarizzatore, storiografo. Una raccolta di studi per il quinto centenario della nascita*, *Bollettino Storico Piacentino*, 110-1 (2015).
- GIOVIO, Paolo, *Dialogo dell'impresse militari e amoroze [...] con un Ragionamento di Messer Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto*, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556a.
- , *Vita del S. Don Ferrando Davalo marchese di Pescara, scritta per Mons. Paolo Giovio Vescovo di Nocera, Et tradotta per M. Lodovico Domenichi, nuovamente da lui rivista, & ristampata, Con la tavola delle cose notabili*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1556b.
- , *Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio raccolte da L. Domenichi*, Venise, Sessa, 1560.

- [GUEVARA, Antonio de], *La institutione del prencipe christiano, di Mambrino Roseo da Fabriano. Con tanta diligenza non pure intorno la lingua tutta racconcia, & emendata, ma etiandio dal medesimo auttore in piu luoghi per dentro di notabili sentenze, di leggiadri essempli, di maravigliose historie, & per poco d'intieri capitoli accresciuta; che più tosto, che ristorata, nuova opera da ciascuno, che con la vecchia la raguagliera, potra essere giudicata*, Venise, Vincenzo Valgrisi, 1549.
- HÄBERLEIN, Mark, *Brüder, Freunde und Betrüger. Soziale Beziehungen, Normen und Konflikte in der Augsburger Kaufmannschaft um die Mitte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie Verlag, 1998.
- , *Die Fugger: Geschichte einer Augsburger Familie (1367-1650)*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 2006 [trad. anglaise *The Fuggers of Augsburg: Pursuing Wealth and Honor in Renaissance Germany*, Charlottesville & Londres, University of Virginia Press, 2012].
- HAEBLER, Konrad, «Die "Neuwe Zeitung aus Presilg-Land" im Fürstlich Fugger'schen Archiv», *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, 30 (1895), 352-368.
- , *Die Geschichte der Fugger'schen Handlung in Spanien*, Weimar, Emil Felber, 1897.
- HARRELD, Donald J., *High Germans in the Low Countries: German Merchants and Commerce in Golden Age Antwerp*, Leyde/Boston, Brill, 2004.
- Istruzioni sopra gli Obblighi più principali de' Cavalieri di Malta, Cavate da alcune Osservazioni, fatte da uno di detti Cavalieri di Francia, E date in luce, in Lingua Francese, ad uso de' medesimi Cavalieri, de' loro Confessori, e di quei, che vogliono entrare, o far entrare i loro Figliuoli, in questa sacra Religione. Dove anche sono verità importantissime per ogni sorte di Persone, Ora tradotte in lingua italiana, ad istanza d'un' altro Cavaliere Italiano della medesima Religione*, Rome, Bernabò, 1713.
- JIRASEK, Brigitte, «Skizzen zur wirtschaftlichen und finanziellen Situation Ferdinand I.», dans Wilfried SEIPEL (éd.), *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie*, Vienne, Skira, 2003, 155-166.
- KAMELGER, Albert, «500 Jahre Geschichte Bad Maistatt – Teil 2. Am Puls der Zeit», *Dorfablattl. Informationen aus der Gemeinde Niederdorf*, 23 (2012), 50-54.
- KELLENBENZ, Hermann, «Die Sozialstruktur der rheinischen Bischofsstädte in der frühen Neuzeit», dans Franz PETRI (éd.), *Bischofs- und Kathedralstädte des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Cologne/Vienne, Böhlau, 1976, 118-145.
- , «Die Rolle der Verbindungsplätze zwischen Spanien und Augsburg im Unternehmen Anton Fuggers», *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 65 (1978), 1-37.
- , «Das Konto Neapel in der Augsburger Rechnung der Fugger», dans Oswald HAHN et Leo Schuster (éd.), *Mut zur Kritik. Hanns Linhardt zum 80. Geburtstag*, dans *Bankwirtschaftliche Forschungen*, 69 (1981), 361-387.

- , «Kurtz (von Senftenau), Sebastian», *Neue Deutsche Biographie*, 13 (1982), 327 sq. (<https://www.deutsche-biographie.de/sfz47170.html>)
- , «Sebastian Kurz, um 1500-1568. Fuggerscher Faktor», dans Adolf LAYER et Josef BELLOT (éd.), *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Weißenhorn, Anton H. Konrad Verlag, 1986, vol. 13, 34-60.
- KÜHNE, Andreas (éd.), *Documenta Copernicana. Briefe. Texte und Übersetzungen*, Berlin, Akademie Verlag [Nicolaus Copernicus Gesamtausgabe, vol. VI/1], 1994.
- LEONINUS, Elbertus, *Centuria consiliorum [...] in quibus multa illustres & singulares controversiae, contractuum [...] discutiuntur & explicantur*, Anvers, Christophe Plantin, 1584.
- LOPEZ, Pasquale, *Inquisizione, stampa e censura nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, Naples, Edizioni del Delfino, 1974.
- M., W., [sic], «Aus der Vergangenheit des einstigen Kurz-Prunnerschen Ansitzes in Villabassa, Hochpustertal», *Schlern*, 13 (1932), 254-265.
- MALCOLM, Noel, *Agenti dell'Impero: Cavalieri, corsari, gesuiti e spie nel Mediterraneo del Cinquecento*, trad. de l'anglais Aglae PIZZONE, Milan, Hoepli Editore, 2016.
- MEDINA, José Toribio, *El veneciano Sebastián Caboto, al servicio de España y especialmente de su proyectado viaje a las Molucas por el Estrecho de Magallanes y al reconocimiento de la costa del continente hasta la gobernación de Pedrarias Dávila*, Santiago du Chili, Imprenta y Encuadernación Universitaria, 1908, t. I.
- MELZI, Gaetano, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Milan, Luigi di Giacomo Pirola, 1848, t. I (A-G).
- MEYER, Andreas, «Fernhandel mit Spanien im Spätmittelalter. Die Ravensburger Humpis-Gesellschaft», dans Dieter R. BAUER, Klaus HERBERS et Elmar L. KUHN (éd.), *Oberschwaben und Spanien an der Schwelle zur Neuzeit*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2006, 33-69.
- MIZZI, Joseph, *Catalogue of the Records of the Order of St. John of Jerusalem in the National Library of Malta*, vol. II, part 3 (Archives 88-90), Malte, 1978.
- NASALLI ROCCA DI CORNELIANO, Emilio, «Le commende italiane dell'Ordine di Malta alla fine del sec. XVI», *Archivio Storico di Malta*, 11-3 (1940), 204-226.
- OCHINO, Bernardino, *Apologi*, éd. Franco PIERNO, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2012.
- ORSILAGO, Pietro, *I Sette Salmi penitenziali di David tradotti in terza rima da M. Pietro Orsilago da Pisa*, Florence, Anton Francesco Doni, 1546.
- , *La settima lettione di Pietro Orsilago da Pisa sopra il sonetto del Petrarca Passa la nave mia colma d'oblio*, Florence, [Torrentino], 1549.
- PAPWORTH, Amelia, *A Forgotten Bestselling Author: Laura Terracina in Early Modern Naples*, thèse de doctorat, Cambridge, Fitzwilliam College, University of Cambridge, 2018.

- PASTORELLO, Ester, *L'Epistolario Manuziano – inventario cronologico-analitico 1483-1597*, Florence, Leo S. Olschki, 1957.
- PENSA, Girolamo, *Epigrammi toscani*, Montereale, Torrentino, 1570.
- [PETRARCA, FRANCESCO], *Il Petrarca*, Venise, Eredi d'Aldo Romano e d'Andrea Asolano, 1533.
- PETTEGREE, Andrew, WALSBY, Malcolm et WILKINSON, Alexander, *French Vernacular Books. Livres vernaculaires français. Books Published in the French Language before 1601. Livres imprimés en français avant 1601*, Leyde/Boston, Brill, 2007, I.
- PIZZINI, Margot, *Familienarchiv und Sammlung Wassermann, Niederdorf, Südtiroler Landesarchiv*, Bolzano, 2009.
- [PLATON], *L'Assioco ovvero dialogo del dispregio della morte di Platone. Tradotto per lo Illustriss. S. Conte d'Aversa il s. don Gio. Vincentio Belprato*, Florence, Bernardo Giunta, 1550.
- POLIZIANO, Angelo, *Tagebuch (1477-1479)*, éd. Albert WESSELSKI, Iéna, E. Diederichs, 1929.
- , *Detti Piacevoli*, Tiziano ZANATO (dir.), Rome, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1983.
- PÖLNITZ, Götz, Freiherr von, *Anton Fugger*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1958-1967.
- PRIMS, Floris, *Geschiedenis van Borgerhout*, Borgerhout, Gemeentebestuur van Borgerhout, 1936.
- PUCCINI, Valeria, *Il manoscritto inedito delle Nove Rime di Laura Terracina*, thèse de doctorat dirigée par Mercedes ARRIAGA FLÓREZ (Universidad de Sevilla) et Florinda NARDI (Università di Roma Tor Vergata), Séville, 2018.
- RESTA, Ilaria, «Lodovico Domenichi en España: la facecia del “fantaccino” en la literatura del Siglo de Oro», dans Isabel COLÓN CALDERÓN et David GONZÁLEZ RAMÍREZ, *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga (Analecta malacilata, anejo XCV), 2013, 219-236.
- RICCA, Erasmo, *La nobiltà delle due Sicilie. Parte prima*, Naples, Stamperia di A. De Pascale, 1869, vol. IV.
- RÖDEL, Walter Gerd, *Das Grosspriorat Deutschland des Johanniter-Ordens im Übergang vom Mittelalter zur Reformation an Hand der Generalvisitationsberichte von 1494/95 und 1540/41*, Cologne, Wienand, 1966.
- ROSEO DA FABRIANO, Mambrin, *Del Compendio dell'Istoria del Regno di Napoli, Di Mambrin Roseo da Fabriano. Col Settimo Libro del Pacca Napoletano. Parte Seconda. Con le annotationi del Costo poste novamente a' suoi luoghi, da lui con diligenza, e fedeltà, rivedut, & ampliate, le quali suppliscono a molte cose del Regno, da essi Autori tralasciate. Con la Tavola copiosissima di quanto in essa Parte si contiene*, Venise, Giunti, 1613.
- SARNOWSKY, Jürgen. *Macht und Herrschaft im Johanniterorden des 15. Jahrhunderts: Verfassung und Verwaltung der Johanniter auf Rhodos (1421-1522)*, Münster, LIT Verlag, 2001.

- SCHWARZ, Friedrich, «Die Anfänge der Danziger Stadtbibliothek», *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 52 (1935), 189-201.
- SHEMEK, Deanna, *Ladies Errant: Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*, Durham/Londres, Duke University Press, 1998.
- SIEBMACHER, Johann, *Allgemeines grosses und vollständiges Wappenbuch, in welchem aller hohen Potentaten, Fürsten, Grafen, Herren und Stände, ingleichen der freyen Staaten und Stände, ingleichen der freyen Staaten und Reichsstädte, Baronen, Edlen Herren, Ritter, Adelichen und anderer erbaren Geschlechter in und ausser Deutschland, Wappen, Schilde, Helme und Kleinodien in sechs Theilen abgebildet sind, Nebst einer Vorrede Johann David Köhlers, PP. einer Einleitung in die Wappenlehre und nöthigem Register*, Nuremberg, 1772.
- SPAGNOLETTI, Angelantonio, «Elementi per una storia dell'Ordine di Malta nell'Italia moderna», *Mélanges de l'École française de Rome*, 96-2 (1984), 1021-1049.
- SPITERI, Stephen, *The Great Siege: Knights vs. Turks, MDLXV. Anatomy of a Hospitaller Victory*, Tarxien (Malta), Gutenberg Press, 2005.
- STEINERT, Paul, *Das Fürstentum Heitersheim und das Johannitermeistertum in Deutschland*, Berlin, s. a., 1942.
- Supplementum ad Monumenta Brixinensia edita Brixinae anno 1765. Una cum Epitaphiis et Inscriptionibus in ecclesiis conterminis et Vallis Pustrissæ. Dioecesis Brixinensis. Adjectum anno 1775*, Bressanone, Thomas Weger, 1776.
- TEDESCO, Alessandro, *Lodovico Domenichi (1515-1564). Repertorio delle fonti e bibliografia degli studi e delle edizioni*, thèse dirigée par Edoardo Roberto BARBIERI, Udine, 2016.
- TERRACINA, Laura, *Rime di Laura Terracina*, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548.
- , *Rime Seconde della Signora Laura Terracina di Napoli. Et di diversi a lei*, Florence, Torrentino, 1549.
- TOMASI, Franco, «I più vaghi e i più soavi fiori». Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento», dans *id.*, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Rome/Padoue, Editrice Antenore, 2012, 25-94.
- TOSCANO, Tobia R., *Letterati corti accademie: la letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Naples, Loffredo Editore, 2000a.
- , «Le Rime di diversi illustri signori napoletani: preliminari d'indagine su una fortunata antologia», dans *Letterati...*, 183-200 (2000b).
- , «Per la storia editoriale della *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto* di Benedetto Di Falco», dans *Letterati...*, 213-244 (2000c).
- , *Antonio Terminio da Contursi, poeta umanista del XVI secolo*, Contursi Terme, Il Fauno Edizioni, 2009.
- , «*Quomodo sedet sola civitas plena populo, facta est quasi vidua*: Carlo V nell'editoria napoletana di primo Cinquecento tra elezione all'Impero e rivolta del 1547», dans Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA (éd.), *Lingua spagnola e cultura*

ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa, Naples, Tullio Pironti editore, 2013, 35-61, rééd. sous le titre «L'occasione fa il libro». La tipografia napoletana di primo Cinquecento tra elezione all'Impero di Carlo V e rivolta del 1547», dans Tobia R. TOSCANO, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul cinquecento*, Naples, Loffredo Editore, 2018, 251-275.

VAGANAY, Hugues, *L'Espagne en Italie*, Paris, 1910.

VALERIANO, Pierio, *Hieroglyphicorum, ex sacris Ægyptiorum literis, Libri octo*, Florence, s.n. [Torrentino], 1556a.

—, *Hieroglyphica sive de sacris Ægyptiorum literis commentarii*, Bâle, Insingrin, 1556b.

WIESFLECKER, Hermann, «Die Grafschaft Görz und die Herrschaft Lienz, ihre Entwicklung und ihr Erbfall an Österreich (1500)», *Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum*, 78 (1998), 131-149.

ZANATO, Tiziano, «Per il testo dei *Detti piacevoli* di Poliziano», *Filologia e critica*, 6 (1981), 50-98.

Tansillo “epigrammista” tra liriche e poemetti

Rossano Pestarino
Università degli Studi di Pavia
rossano.pestarino@unipv.it

Sintesi

Il saggio indaga alcuni luoghi delle *Rime* e dei *Poemetti* di Tansillo per mettere in luce il recupero di moduli e stilemi “epigrammatici” che il poeta propone nella sua opera. L’indagine di carattere retorico, ivi comprese all’occorrenza osservazioni metriche, è intrecciata con l’esame dell’intertestualità nei confronti della tradizione classica, biblica e rinascimentale, latina e volgare.

Parole chiave

Luigi Tansillo; lirica; poemetti in ottava rima; intertestualità; petrarchismo; poesia epigrammatica; *Antologia Palatina*; poesia latina del Rinascimento.

Abstract

The essay focuses on specimens of Tansillo’s poetry both in short (*Rime*) and extended form (*Poemetti*) in order to highlight the resort to “epigrammatic” features that the poet shows in his work. The rhetorical and when needed metrical analysis of the selected passages is intertwined with the exam of the intertextuality of Tansillo’s lines with the classical and biblical tradition and with the Latin and Italian poetry from the Renaissance.

Keywords

Luigi Tansillo; lyric poetry; poems in “ottava rima” (stanzas); intertextuality; Petrarchism; epigrammatic poetry; *Palatine Anthology*; Latin poetry from the Renaissance.

La tendenza epigrammatica della scrittura poetica di Luigi Tansillo è un dato pacifico della ricezione critica del poeta, soprattutto a partire da studi ancora fondamentali come quello di Ezio Raimondi, del 1973, che inquadra il poeta di Venosa nel panorama del petrarchismo del meridione d'Italia, o quello consegnato nello stesso anno all'antologia *La locuzione artificiosa*, a cura di Giulio Ferroni e Amedeo Quondam, che riflette anche sui presupposti teorici e retorici dell'espressione poetica del petrarchismo meridionale¹. Non a caso, si può dire che si tratti di due dei contributi che hanno inaugurato la grande stagione di studi sulla lirica del Viceregno nel XVI secolo, anche se alcuni altri importanti precedenti si potrebbero citare: basti almeno l'antologia a cura di Luigi Baldacci, dove per la prima volta le peculiarità dei vari apporti di una poesia che troppo spesso, nella precedente tradizione critica, era stata sentita come indistinta (o almeno distinta soltanto in ragione della "genialità" ed eccezionalità di alcuni dei suoi esponenti, che proprio per questa ragione erano ritenuti spiccare su un panorama monocorde non troppo degno di attenzione critica), venivano appunto indagate in ragione dell'appartenenza dei singoli poeti a un'area geografica e dunque a una particolare, ben connotata tradizione².

Disposizione epigrammatica significa in particolare una attenzione al concetto, oltre che alla sua espressione, che viene particolarmente potenziata in momenti ben precisi del testo poetico: segnatamente nella chiusa del componimento, come si verifica assai spesso proprio nella gestione del sonetto che Tansillo apprende dal grande modello petrarchesco passato attraverso la pratica del Bembo e del Sannazaro, come ancora hanno mostrato le indagini di Raimondi. Ma non è coinvolto soltanto il testo breve della lirica su modello petrarchesco: Tansillo lavora in questo senso anche, molto spesso, nei testi più estesi ai quali era rimasta consegnata per lungo tempo la sua fortuna di poeta, come ad esempio i poemetti in ottave, il *Vendemmiatore*, la *Clorida* e le *Stanze a Bernardino Martirano* (per non parlare delle varie e interessanti commistioni tra sacro e profano che interessano la scrittura del poema sacro, le *Lagrime di san Pietro*). Si potrebbe anzi dire che questa stessa tendenza a uniformare i generi letterari all'insegna di una stessa poetica sembri essere cifra caratteristica di questa scrittura, quasi a garanzia di una pervasività dell'intento lirico che viene travasato, eventualmente per interposta persona, anche nei poemetti, come ad esempio avviene sia nel *Vendemmiatore* sia nella *Clorida*, per esemplificare su due registri retorici e linguistici molto diversi e quasi opposti, anche in ragione dei modelli di riferimento imprescindibili per un poeta come Tansillo, che porta l'*imitatio* rinascimentale ad esiti genialmente personali. Mi è grato consegnare oggi a queste pagine, offerte all'amico Tobia, che mi ha voluto tra i suoi collaboratori per la grande impresa dell'edizione tan-

1. Raimondi (1973) e Ferroni-Quondam (1973); fondamentale anche Quondam (1975).

2. Baldacci (1957: 597-627), per l'antologia dalla lirica tansilliana; poi riedita in Baldacci (1984: 459-482).

silliana, alcune riflessioni a margine di questa pratica, che risulta in effetti tra le più interessanti nel lavoro di don Luigi, e una delle marche di eccellenza della sua interpretazione di potenzialità e risorse della poesia volgare.

Si è fatto cenno prima all'intreccio tra tradizione profana e tradizione sacra che si ravvisa in molti passi delle *Lagrima di san Pietro*: in effetti, la presenza mnemonica dei testi sacri, cioè *in primis* ovviamente della Bibbia, è una caratteristica evidente nell'elaborazione della poesia tansilliana, che qualche volta permette anche di illuminare appunto arguti sconfinamenti di genere letterario, alla luce di una sensibile risemantizzazione dei *verba*, nonché del concetto, del modello sacro. Un esempio abbastanza interessante accomuna una lirica e un'ottava della *Clorida* che si rifanno allo stesso luogo veterotestamentario in termini di una riscrittura simbolica o allegorica che piega il materiale verbale ad altro significato. Il sonetto, che nella nuova edizione delle rime tansilliane curata da Toscano porta il numero 204, è un sonetto per molti aspetti interessante, a cominciare dal fatto che si trova attestato soltanto nell'importante codice Casella delle rime, e doveva quindi (o poteva) con ogni verosimiglianza rientrare nel progettato "canzoniere" che Tansillo non realizzò, dopo i seletti *specimina* forniti nella seconda metà degli anni Quaranta del secolo e dedicati a Gonzalo Fernández de Córdoba, III duca di Sessa, che proprio l'acribia dello stesso Toscano ha permesso di ricostruire³. Il sonetto 204 costituisce in un certo senso una rivisitazione, anzi un potenziamento, del "concetto" di *RVF* 9: la primavera sopraggiunge, ma per l'amante-poeta Francesco «primavera [...] pur non è mai»; in Tansillo, invece, l'albero della speranza amorosa, che era rigoglioso di fiori durante l'inverno, languisce paradossalmente nel tempo presente, una stagione primaverile sapientemente descritta attraverso determinazioni astronomiche e notazioni paesaggistiche e coloristiche di particolare raffinatezza nelle prime tre strofe della lirica. In un certo senso, il tema continua anche poi nei due sonetti successivi del Casella, dove sempre si fa riferimento all'immagine arborea della speranza dell'amante, come appunto in 204, e si dichiara più precisamente, soprattutto nel sonetto conclusivo di quello che pare senza dubbio un trittico tematico, una fiduciosa sopravvivenza di questa speranza anche alle condizioni meno favorevoli⁴. Questo il testo dell'elaboratissimo sonetto, certo uno degli *specimina* maggiori dell'arte tansilliana:

3. Per tutto il discorso rimando alla *Nota al testo*, a firma di Toscano, in Tansillo (2011), da cui sempre si citano le rime, con il numero d'ordine relativo nell'edizione.

4. Si vedano in particolare *Rime* 205, 12-14, che contengono la supplica alla donna perché intervenga, con la luce dei suoi occhi, a risanare l'albero metaforico della speranza («Occhi dal cui splendor la virtù move / ond'ogni secca pianta apre e rinverde, / deh, non volgete il vostro raggio altrove!») e 206, 5-8: «L'alta speranza mia ch'adombra il sole, / non pur la luna, con l'altiere cime, / nel petto, ove radice eterna imprime, / Amor piantolla et Onestà la cole» e poi la gloriosa conclusione dei vv. 12-14, gestita su triplice immagine contrastiva, con sapienti richiami addirittura quasi guinizelliani: «Tanto si può appressar voglia terrena / al bel ch'io seguò, quanto macchia al foco, / oscuritate al sole e fango al cielo».

Ecco ch'il Tauro, appresso l'Ariete,
 alza le corna e 'ncontra al sol s'accinge
 che sormontando i mesti giorni spinge
 a dietro e chiama le stagion più liete.

L'alt'orno, l'ampia quercia e 'l dritto abete
 di verde chioma i torti rami cinge,
 a mille bei color natura pingge
 l'aperte piaggie e le valli secrete.

La terra flagra e l'acque ardon d'amore,
 d'ogni fier animal l'orgoglio cade
 e dagli amanti più che mai si spera.

L'arbor del mio sperar, ch'avea d'onore
 cime e radici e frutti d'onestade,
 fioria di verno, or langue a primavera⁵.

È evidente come qui Tansillo lavori su ipotesi petrarchesche come ad esempio *RVF* 228, dove però si parla del «lauro verde» di Laura (si veda la coincidenza lessicale forte tra i vv. 1-3 del sonetto petrarchesco, «Amor co la man dextra il lato manco / m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core / un lauro verde» e i già citati vv. 5-8 del sonetto 206); ma è altrettanto evidente come l'immagine di questo albero della speranza riprenda volutamente una suggestione che viene dal testo sacro, e precisamente dalla raffigurazione arborea contenuta nella *Laus Sapientiae* di *Eccli* 24, 22-23: «Ego quasi terebinthus extendi ramos meos, / et rami mei rami honoris et gratiae. / Ego quasi vitis germinavi gratiam, / et flores mei fructus honoris et honestatis». Con una scaltra redistribuzione dei costituenti, l'albero biblico, paragonato a terebinto e vite, che aveva rami di onore e di grazia e fiori e frutti di onore e di onestà, si trasforma qui nell'albero della speranza amorosa del poeta, che ha cime e radici di onore e frutti di onestà, a indicare l'esclusiva caratteristica platonica di questa passione, simbolicamente espressa anche tramite il recupero, direttamente dal testo biblico, dei due sostantivi appartenenti alla stessa famiglia lessicale esposti nel sonetto in clausola di versi successivi (v. 12, *onore*, e v. 13, *onestade*). Non sembra però questa una coincidenza solo lessicale, se è vero che nel terzo e risolutivo sonetto del trittico, ai vv. 9-11, si dirà appunto, dell'albero della desiosa speranza trionfante di sole e di gelo, che esso è nutrito e serbato nel

5. Per quanto riguarda la ricerca stilistica testimoniata dal sonetto, è interessante in particolare, al v. 5, l'elaborazione di cui è traccia appunto nel codice Casella, che finisce per attribuire ad ognuno dei membri del *tricolon* che costituisce il verso un aggettivo caratterizzante (la precedente redazione, come l'edizione critica documenta, leggeva più genericamente: «Ogni faggio, ogni quercia et ogni abete»).

proprio luogo per l'appunto dalla Ragione, in quanto amore tutto razionale, con assoluta esclusione dei sensi, e dunque anche degli alterni stati d'animo rappresentati, petrarchescamente, dall'alternarsi di sole e di gelo; la falsariga dell'arborea Sapienza biblica sembra insomma trasformarsi nel manifesto di un'adesione, così frequentemente celebrata nella lirica tansilliana, a un amore tutto platonico:

Il bel desio che tempo a fin non mena
Ragion nudrisce e guarda in proprio luoco,
talché di sol non teme né di gelo.

Tansillo era evidentemente affezionato a quest'immagine così scolpita nel testo biblico, se è vero che vi ritorna, in altro contesto, come già si accennava, nell'ottava 25 della *Clorida*, il poemetto dedicato al viceré don Pedro de Toledo nel 1547, dove essa ha una funzione tutta encomiastica e celebrativa della bellezza delle sorelle Girolama e Isabella Spinelli, e dove viene inserita in un *calembour* sul nome delle gentildonne anche retoricamente impreziosito dalla rallentante figura dell'anadiplosi⁶. Si vedano i vv. 1-4:

Due SPINELLE, che 'l mondo par ch'onori,
vengano ad onorar le mie brigate;
spine che d'ogni tempo han frutti e fiori:
fior di bellezza e frutti d'onestate.

Con *variatio* lessicale, il tema dell'onore è asseverato dal riferimento alla bellezza delle due donne, ovviamente assente tanto nell'ipotesto biblico quanto nel sonetto del Casella: ma è significativo come, seppure in forma scorciata, epigrammaticamente racchiusa in un solo distico e, come già si diceva, strutturalmente irrobustita dall'anadiplosi, Tansillo rimediti qui la stessa tessera, eliminandone il riferimento all'*onore* e dunque la figura etimologica che ne conseguiva, ma ulteriormente complicandola con la ripetizione a chiasmo che incerniera i due versi, tra l'altro con effetto potenziante dell'allitterazione («frutti e fiori... / fior... frutti»)⁷.

Non stupisce che la *Clorida*, forse uno dei vertici della scrittura tansilliana, sia una partitura ricchissima, frutto di un vero e proprio sperimentalismo di temi, registri retorici e soluzioni stilistiche, che sovrappone, affianca, giustappone le suggestioni più diverse, anche per quanto concerne appunto l'intertestualità in direzione della poesia "concettosa" e della sua interpretazione epigrammatica, in-

6. Anche il testo della *Clorida* si cita, con rimando all'ottava, dalla nuova edizione procurata da Toscano: Tansillo (2017).

7. Più esattamente, va osservato che il riferimento all'*onore* è ben presente nel compiaciuto gioco etimologico dei vv. 1-2: «che 'l mondo par ch'onori, / vengano ad onorar».

teso l'aggettivo nel suo senso più vasto. La filigrana elegiaca che Tansillo contamina nel poemetto, di diretta derivazione dall'Ovidio delle *Heroides*, seleziona diverse suggestioni che mirano al patetico: in questo senso si può leggere l'intenzione prima del testo, ossia la supplica che la ninfa rivolge al viceré affinché non la privi della sua presenza. Un'ottava particolarmente intensa, nell'esordio del poemetto, diciamo nella sua cornice introduttiva, nella quale Clorida enuncia le ragioni del suo sconforto, è l'ottava 8, che ricalca appunto una situazione ovidiana *par excellence* (per esempio dalla prima delle *Heroides*, dove Penelope rimprovera Ulisse per il suo ritardo nel ritorno dalla guerra ormai da anni conclusa), trasferendola però a don Pedro e a don García de Toledo, accomunati nel sospiro della ninfa abbandonata della villa di Chiaia:

Mentre vaghi d'onor che a me voi tolle,
 voi ve 'l cercate in terra et ei nell'onde,
 io, che mi vedo così sola, molle
 fo del mio pianto ogni erba et ogni fronde.
 Io piango e chiamo, e dal vicino colle
 Eco sola pietosa mi risponde:
 e per mostrar mio duol quanto in lei puote
 mi rende quasi intere le mie note.

Come spesso avviene nel poemetto, l'ottava è sigillata da un concetto racchiuso nel distico a rima baciata. Se la partecipazione di Eco ai dolori di un soggetto amante o sventurato è di amplissima tradizione già classica, nella lirica, nell'epica e nel teatro, il concetto su cui l'ottava si chiude, ossia che Eco, a differenza di quanto fa di solito per la nota condanna comminatale da Giunone, ripete «quasi intere» le parole di Clorida per dimostrare più piena la propria partecipazione al dolore della ninfa, sembra rimeditare uno spunto rinvenibile ad esempio in un coro altamente patetico delle *Troades* senecane, dove ha un ruolo simile per esprimere l'insopportabile peso di un dolore che tenta di effondersi, per quanto in maniera inadeguata, nel compianto lacrimevole per la fine di Troia e di Ettore: ed è proprio la grandezza dell'eroe estinto che richiede un pianto ben più sonante e vasto dei consueti. Si tratta dei vv. 99-116 della tragedia:

CHO. Solvimus omnes lacerum multo
 funere crinem; coma demissa est
 libera nodo sparsitque cinis
 fervidus ora: complete manus,
 hoc ex Troia sumpsisse licet.
 cadit ex umeris vestis apertis
 imumque tegit suffulta latus;
 iam nuda vocant pectora dextras:
 nunc, nunc vires exprome, dolor.

Rhoetea sonent litora planctu,
 habitansque cavis montibus Echo
 non, ut solita est, extrema brevis
 verba remittat, totos reddat
 Troiae gemitus: audiat omnis
 pontus et aether. saevite, manus
 pulsu pectus tundite vasto,
 non sum solito contenta sono:
 Hectora flemus⁸.

In particolare i vv. 109-112 raffigurano appunto Eco che, contrariamente al solito, non si limita a ripetere il finale delle parole lamentose del coro, ma viene invitata a restituire per intero i gemiti di Troia («totos reddat / Troiae gemitus»). Una volta di più, però, Tansillo riscrive il modulo dal contesto patetico della tragedia senecana in una chiave elegiaca, aggiungendo una sfumatura (quel «quasi»: «mi rende *quasi* intere le mie note») che sembra voler contribuire a sottolineare ancor più lo sforzo di compartecipazione della voce di Eco che, contro la sua abitudine (dice Seneca: «non, ut solita est»), tenta di ripetere per intero i lamenti di Clorida, per confortarla e mostrarle in questo modo quanto il dolore della ninfa consorella abbia potere in lei, nel suscitare la sua accorata condoglianza. Torquato Tasso riprenderà in parte il concetto, rovesciandolo nell'ambiguo registro comico (o almeno semicomico) dell'*Aminta*, e in particolare nella tirata anticortigiana di Tirsi, e riferendolo però non ad Eco, citata solo in chiave di ironico paragone, ma alle mura ciarliere dei palazzi, di cui con amplificazione satirica si dice che esse sono in grado non soltanto di ripetere per intero le parole pronunciate dai cortigiani, ma addirittura di aggiungere, come vere e proprie malevole pettegole, anche ciò che il parlante non ha detto. Si vedano i vv. 591-596 della scena seconda dell'atto primo della "favola boschereccia" tassiana:

Quivi le mura son fatte con arte
 che parlano e rispondono a i parlanti:
 né già rispondon la parola mozza,
 com'Eco suole ne le nostre selve,
 ma la replican tutta intiera intiera,
 con giunta anco di quel ch'altri non disse⁹.

8. Si cita da Seneca (1993: 284-286): si rimanda al commento di questa edizione per una serie di luoghi antichi nei quali Eco partecipa al dolore di un personaggio con la propria voce, ma senza che si arrivi al concetto che accomuna *Troades* e *Clorida*. Per quanto riguarda la genesi della "maledizione" che colpisce Eco, basti l'ovvio rimando al libro terzo delle *Metamorfosi* di Ovidio, vv. 356-369.

9. Si veda Tasso (2015: 104), anche per il rimando all'intertestualità senecana.

Ma la grande partitura della *Clorida* permette anche a Tansillo di lavorare in modo diretto sulla tradizione epigrammatica antica. Un caso particolarmente rilevante si situa nel passo dedicato alla felicissima descrizione dei delfini, debitrice di una serie di luoghi classici già messi in luce da Francesco Flamini nel suo benemerito commento¹⁰. Sono anche queste, le ottave 113-115, tra le stanze più riuscite del poemetto, quelle nelle quali Tansillo descrive la partecipazione dei delfini alle feste e ai giochi che si svolgono sulla spiaggia, ricalcando la tradizione già antica, ricca di molti esempi mitici che testimoniano la familiarità o quasi fratellanza dei delfini con gli uomini:

I delfini talor coi curvi dorsi,
senz'aver tema di contrari casi,
vengono al suon de' rozzi legni a porsi
saltando a schiera sovra il lido quasi:
sì presso a terra gli ho vist'io trascorsi
ch'entro l'arena poi si son rimasi,
ma il pescator, se ben toccando il lito
muore, il rimette al mar dond'era uscito.

E non senza cagion gli usa in quel punto
il grato pescator pietoso officio,
perch'è il delfino a l'uom d'amor sì giunto,
che gli si deve ogni alto beneficio:
né pur ad uom che spiri, m'a defunto
delfin vidi io d'amor dar raro indicio.
E pur raro tra gli uomini vedrassi
vivace amor ch'oltra il sepolcro passi.

In questa spiaggia, un dì che 'l mar più frange,
vidi un delfin che tanta fretta mise
per trar, che 'l pesce nol divorì e mange,
col tergo a terra un uom cui l'onda uccise,
ch'ei ne morì sul secco; e mentre piange
il suo morir, nel morto gli occhi affise:
«Com'è strano il fin nostro –par che gride;–
te l'onda mia me la tua terra ancide».

Intanto è notevole l'ambientazione locale, addirittura autoptica (115, 1-2: «In questa spiaggia... / vidi»), che la narratrice fa di un evento che la testimonianza di Plinio il Vecchio, come già segnalato da Flamini, ricorda avvenuto in

10. Si veda Tansillo (1893: 166-167) per il luogo di cui si discuterà qui di seguito.

diverse città greche, anche se circoscrivendolo ad occasioni che coinvolgevano dei bambini, particolare che Tansillo lascia invece cadere per parlare di un uomo adulto. Si veda in particolare quanto Plinio scrive in IX 8, 8: «Ante haec similia de puero in Iaso urbe memorantur, cuius amore spectatus longo tempore, dum abeuntem in litus auide sequitur, in harenam inuectus expiravit. [...] In eadem urbe Iaso Hegesidemus scribit et alium puerum Hermian nomine similiter maria perequitantem, cum repentinae procellae fluctibus exanimatus esset, relatum, delphinumque causam leti fatentem non reuersum in maria atque in sicco exspirasse. Hoc idem et Naupacti accidisse Theophrastus tradit. Nec modus exemplorum: eadem Amphilochi et Tarentini de pueris delphinisque narrant»¹¹. Il tema della *sympatheia* tra delfini ed esseri umani, però, ha corso anche nella tradizione epigrammatica, in particolare per uno *specimen* che evidentemente Tansillo aveva presente nel distico di chiusa dell'ultima delle ottave citate¹². Il delfino spiaggiato, morente anche per lo sforzo di aver trascinato sulla terraferma il corpo dell'uomo annegato, pronuncia con lo sguardo (cf. 115, 5-6: «e mentre piange / il suo morir, nel morto gli occhi affise») una battuta altamente patetica, come è segnalato anche dall'inciso della narratrice al v. 7: «par che gride». Nel distico concettoso si osserva come l'uomo e il delfino si siano scambiati i propri destini di morte: ciò che è elemento vitale dell'uno è diventato causa di morte per l'altro, e viceversa. Già nel libro settimo dell'*Anthologia Palatina*, che raccoglie gli epigrammi funebri, alcuni sono dedicati ai delfini: ad esempio il tritico in sequenza degli epigrammi 214, 215 e 216, che si devono rispettivamente ad Archia, Anite e Antipatro di Tessalonica, il cui argomento è sempre la morte del delfino dovuta a spiaggiamento. Nella chiusa dell'ottava della *Clorida*, però, Tansillo non si limita a citare, ma più precisamente volgarizza una chiusa ripresa con evidenza dall'epigramma 222 del libro nono, attribuito ad Antifilo di Bisanzio, un testo di grande bellezza nella serrata (e si potrebbe ben dire "concettosa") elaborazione quasi narrativa, fatta nelle parole dello stesso delfino già morto o morente e tutta giocata, in esordio e in chiusa, su versi incisi per contrapposizioni e parallelismi. Questo è l'epigramma greco:

Ἀνέρα θήρ, χερσαῖον ὁ πόντιος, ἄπνοον ἔμπνοος,
ἀράμενος λοφιῆς ὑγρὸν ὑπερθε νέκυν,

εἰς ψαμάθους ἐκόμισσα. τί δὲ πλέον; ἐξ ἄλδος εἰς γῆν
νηξάμενος, φόρτου μισθὸν ἔχω θάνατον·

11. Si cita da Plinio (2011: 194-196).

12. Ho segnalato la coincidenza nel commento al poemetto da me curato in Tansillo (2017: 375-378): riprendo e amplifico qui alcuni spunti di riflessione che per ovvie ragioni non avevano potuto trovare spazio nelle note di commento all'edizione.

δαίμονα δ' ἀλλήλων ἠμείψαμεν· ἡ μὲν ἐκείνου
 χθῶν ἐμέ, τὸν δ' ἀπὸ γῆς ἔκτανε τοῦμόν ὕδωρ.¹³

In particolare è interessante il distico finale, dove si fa riferimento allo scambio di destini tra le due creature, che appunto riprende, con forte *enjambement* e chiasmo, le contrapposizioni insistenti del tripartito verso esordiale: «δαίμονα δ' ἀλλήλων ἠμείψαμεν· ἡ μὲν ἐκείνου | χθῶν ἐμέ, τὸν δ' ἀπὸ γῆς ἔκτανε τοῦμόν ὕδωρ» («ci siamo scambiati l'un l'altro il destino di morte: la sua / terra me, e lui, che veniva dalla terra, uccise la mia acqua»)¹⁴. L'epigramma di Antifilo è pubblicato nell'edizione della *Anthologia Planudea*, nel primo libro, e più precisamente nella sezione intitolata Εἰς ἰχθύας, a c. E4r dell'*editio princeps* a cura di Giano Lascaris (1494): Tansillo poté conoscere l'epigramma, se non direttamente, attraverso la traduzione latina di Pietro Gravina, pubblicata con il titolo *Sumptum ex Graeco* nell'edizione dei suoi *Poemata*¹⁵. Questo è il testo del Gravina:

Humanum mediis fluitare cadaver in undis
 ut vidit delphin, in vada sicca tulit,

vique sua eiectus longequae in littora pulsus,
 "Pro meritis," inquit "mors mihi munus erit.

Heu pietas! Sortem quid permutavimus? Unda
 Te mea submersit, me tua terra rapit."¹⁶

Già nel commento all'edizione della *Clorida* avevo provato a leggere in filigrana i tre testi, per tentare di cogliere alcune caratteristiche significative nell'operato dei due poeti che riprendono il testo greco originale, l'umanista direttamente dalla *Planudea* e il poeta volgare tramite la traduzione latina. Andrò intanto os-

13. Si cita da *The Greek Anthology* (1968: 116). La traduzione italiana è la seguente, di Filippo Maria Pontani, che traggio dall'edizione completa dell'*Antologia Palatina* (1980: 113): «Bestia di mare vivente –d'un uomo di terra defunto / sul dorso presi l'umido cadavere / e lo portai sulla sabbia. Che n'ebbi? Nuotai fino a riva / e del fardello la mercede è morte. / Scambio di sorti tra noi: l'elemento di quello m'uccise, / e uccise lui, terragno, l'acqua mia».

14. Un certo gusto paradossale, così come il tema della pietà tra uomo e delfino (in questo caso a parti invertite), è presente anche nel terzo degli epigrammi citati del libro settimo, di Antipatro, dove si osserva come proprio il mare, crudele nei confronti della propria creatura, sia stato causa della morte del delfino, e come però gli uomini pietosi gli abbiano conferito onorata sepoltura.

15. Si cita dall'edizione originale: Gravina (1532: g2r). Su Pietro Gravina si può vedere la piccola scelta pubblicata in Altamura-Sbordone-Servidio (1975: 167-173), dove però non compare questo epigramma.

16. L'epigramma del Gravina è segnalato, con rimando al suo antecedente greco, in Hutton (1935: 143-144), che fornisce anche una breve biografia dell'umanista e alcune notizie sulla sua frequentazione dell'Accademia Pontaniana; non è invece menzionato, stando all'*Index nominum*, in Laurens (2012), che cita alcuni epigrammi di Antifilo ma non quello in questione.

servato che l'epigramma greco è connotato da una sua asciuttezza enunciativa, da una essenzialità narrativa veramente da iscrizione funebre (ciò che in effetti è): una caratteristica che si esprime anche nel compiaciuto e quasi rigido gioco dei contrasti paradossali dell'esordio, dove il delfino, parlando in prima persona, racconta il proprio gesto contrapponendo la propria ferinità all'umanità del defunto (si vedano, al v. 1, la contrapposizione tra *θήρ* e *άνερα* e quella tra *άπινοον* ed *έμπνους*: «io, animale, lui, uomo [...] io, ancora vivo, lui, già morto»). Il risultato finale di questa controllatissima *dispositio* è però altamente patetico, proprio nella misura in cui il sacrificio della vita del delfino avviene per un atto di mera e ben più che ferina pietà nei confronti del cadavere, in quanto appunto l'affogato non avrebbe potuto ormai più essere restituito alla vita, ma soltanto a una degna sepoltura in terraferma. Ma come si diceva, è un *pathos* tutto implicito, indotto dal contesto e dalla situazione e reso evidente forse anche dalla sbrigativa domanda retorica che il delfino pone a se stesso e al lettore al v. 3: «τί δέ πλέον;» (l'edizione di Paton, da cui si è ripreso il testo, traduce «But what did it avail me?», Pontani, come si è visto, «Che n'ebbi?»: sembra l'unica nota di rimpianto dolente nelle parole del delfino). Per il resto, l'epigramma greco non sembra indulgere ad alcuna nota patetica o lacrimevole, ma sembra reggersi tutto su due punti in particolare: sull'enunciato che ne costituisce in qualche modo il baricentro, al v. 4, dove il delfino afferma amaramente come "premio" dell'aver trasportato il corpo del defunto sulla terraferma sia stata per lui la morte («φόρτου μισθόν έχω θάνατον»); e poi sulla conclusione, con il rovesciamento paradossale dei destini di cui si è già detto. Altrettanto evidente è invece, nella traduzione (o forse meglio libera interpretazione) di Gravina, l'intento patetico, nuovo rispetto al modello. Intanto, la narrazione, fatta nell'epigramma greco in prima persona, viene qui spostata alla terza nella "cornice" che contestualizza l'evento, mentre solo a partire dal v. 4 verrà riferito il discorso diretto del delfino, con calco fedelissimo dell'originale ma con acquisto dell'apostrofe diretta del mammifero marino all'uomo defunto, come ulteriore elemento tendente ad accrescere il tono patetico (da *έκείνου... τόν* a *Τε... tua*). In effetti, anche nella sezione introduttiva dell'epigramma, che risulta così simmetricamente diviso in due metà di tre versi a dispetto della partizione in distici, Gravina sembra voler mettere in luce fin da subito la paradossalità dell'evento narrato, e l'eccezionalità del sacrificio del delfino, come è precisato appunto al v. 3, dove l'esito dello spiaggiamento è attribuito alla sua stessa *vis* («Spinto fuori dal mare e sbattuto lontano sulla spiaggia dalla sua stessa forza»). Anche l'esclamazione esordiale del secondo verso della breve *rhexis*, «Heu pietas!», con la quale il delfino rimpiange il fatto che la sua *pietas* nei confronti dell'uomo sia stata ricambiata con la morte, va evidentemente nella stessa direzione di un acquisto di *pathos*, così come forse anche la preziosa allitterazione del verso precedente («Pro meritis [...] mors mihi munus») che sembra quasi richiamare quella del sonetto proemiale dei *Fragmenta* che Tasso ascriverà alla scrittura elegiaca; ancora, ulteriore elemento, va osservato il passaggio dalla proposizione enunciativa del greco, fedelmente tradotta quanto al senso, all'interrogativa patetica («Sortem

quid permutavimus?»)¹⁷. Tansillo sembra inserirsi in questa tendenza, in quanto amplifica ulteriormente i connotati di *pathos*, prima di tutto attraverso una opzione di *brevitas* contrastiva grazie alla quale la materia della chiusa paradossale è tutta concentrata nel verso finale, a sua volta misura breve del distico che è occupato dalla battuta del delfino: si passa da un distico finale fortemente *enjambé* in Gravina («unda / Te mea... me tua terra»), a un verso finale veramente lapidario nella sua compattezza, che tiene insieme simmetricamente tutti gli elementi del discorso: «te l'onda mia, me la tua terra ancide». Tra l'altro è anche interessante il fatto che mentre Gravina scinde, in ragione dei diversi agenti, i due verbi che fanno riferimento all'uccisione di uomo e delfino (v. 6: «submersit... rapit»), Tansillo invece, come nell'originale greco (ἐκτανε), utilizza un verbo soltanto (*ancide*), portandolo tra l'altro a un presente attualizzante che può essere letto esso stesso come ulteriore elemento di asseverazione del *pathos* della rievocazione, da parte di Clorida, di un evento ben impresso, per la sua tragicità, nella memoria della ninfa: dalla dimensione dell'autoepitaffio funebre pronunciato dal delfino si passa insomma in Tansillo alla rievocazione del momento stesso della morte, con annessi *ultima verba* di cui Clorida si fa fedele trascrittrice e testimone, nel ricordo. In questo senso, quello che premeva al poeta volgare doveva essere anche l'insistenza sul tema funebre, che è resa evidente anche lessicalmente dall'iterazione delle voci riferentisi alla morte: si veda la clausola di v. 4, *uccise*, al verso successivo il riferimento alla morte del delfino (*mori*), e soprattutto il bisticcio etimologico dei vv. 5-6: «mentre piange / il suo morir, nel morto gli occhi affise», oltre naturalmente al già citato *ancide* finale, che tra l'altro gioca preziosamente, come allotropo, con la rima del v. 4, con la quale assuona nel sistema dell'ottava: *uccise/ancide*. Se il tono patetico che Tansillo raggiunge in questi versi (come già nell'ottava precedente, la 114, dove pure è ricorrente il tema funebre) può in parte derivare anche dai citati spunti presenti nell'epigramma del Gravina, è però evidente che qui il poeta lavora anche direttamente sulla tradizione antica, che faceva dei delfini degli esseri capaci di partecipare a sentimenti umani di pietà e solidarietà, in particolare in situazioni che riguardavano la biografia di illustri poeti del mito: già Flamini nel commento scriveva che «tutti ricordano la favola d'Arione» (ed è proprio con il racconto del salvataggio di Arione che lo stesso Plinio concludeva la pagina citata della *Naturalis historia*)¹⁸.

17. Per quanto riguarda il citato metacismo, si fa riferimento al celebre passo del *Libro sesto dei Discorsi del poema eroico* dove Tasso esemplifica con *RVF* 1, 11: «Ma l'usar molte parole le quali abbiano principio da l'm conviene al pianto, e peravventura in questa medesima forma è conveniente, come: *di me medesimo meco mi vergogno*»: si cita da Tasso (1964: 237).

18. Una possibile conferma della presenza a Tansillo delle righe pliniane dedicate al tema potrebbe essere il dettaglio di 115, 3-4: «per trar, che 'l pesce nol divori e mange, / col tergo a terra un uom cui l'onda uccise»: Plinio adduce per il comportamento dei delfini la stessa ragione quando afferma che «conspetti [...] iam sunt defunctum portantes, ne laceraretur a beluis» (evidente-

Nell'ambito di un discorso sulla fortuna della forma epigrammatica in Tansillo possono rientrare anche casi di particolare interesse per via di artifici metrici. Sarebbe interessante uno studio approfondito ed esteso sulla metrica del Tansillo lirico, per quanto riguarda la gestione dei metri principali della tradizione: il sonetto, amoroso e celebrativo (per esempio nell'esperimento "narrativo" dei *Sonetti per la presa d'Africa*, editi nel 1551), la canzone, nelle forme più vicine al modello petrarchesco ma anche nelle intersezioni con le tematiche e le forme "moderne", non solo volgari, *in primis* sannazariane (ad esempio le canzoni piscatorie e pastorali, rispettivamente *Rime* 62-64 e 82-84, o le canzonette "minori" in morte della nana della marchesa del Vasto, *Rime* 57-59: tutti testi, si badi, raccolti da Tansillo nei manoscritti per il duca di Sessa, segno della consapevolezza, nel poeta, del valore innovativo delle sue scelte); o ancora, il capitolo in terza rima, spesso virato in direzione elegiaca, come testo di lontananza, ancora nelle raccolte per il duca (ad esempio nel dittico di *Rime* 66-67)¹⁹. Un caso particolare, e si direbbe proprio un *unicum* nel corpus tansilliano, è rappresentato dal sonetto *Non fu sì rigorosa la secure* (*Rime* 261). Già Erasmo Pèrcopo aveva proposto di inquadrare il sonetto nei mesi torbidi delle repressioni succedutesi alla ribellione dei nobili del 1547, contro l'introduzione del tribunale della Santa Inquisizione nel Vicereame²⁰. Sebbene non ci siano prove sicure a favore di tale ipotesi, si devono ora a Toscano, nel cappello storico introduttivo che correde il sonetto nell'edizione, alcuni elementi in più che suonano senz'altro a favore della tesi: in particolare, il passo della cronaca di Antonino Castaldo che parla appunto con tono altamente patetico dell'esecuzione per decapitazione, il 24 maggio 1547, di tre nobili napoletani, sui quali se ne staglia in particolare uno che dichiarava di essersi soltanto trovato «al rumore», «più per curiosità di sapere che cosa era che per altro», e che «con pianto dirottissimo gridava e protestava la sua innocenza, chiamando Iddio ed il Cielo in testimonio ed in vendetta». Un quadro fosco e terribile, che lo storico contemporaneo chiosa con parole di forte partecipazione, scrivendo che fu «veramente miserabilissimo e crudelissimo lo spettacolo di questa giustizia: tanto più che i corpi fur gettati e lasciati nel sangue e nella polvere, con banno crudele che niuno ardisse di levargli»²¹. Ecco il sonetto:

mente interpretando *defunctum* come riferito non a un altro delfino, come si desume dal contesto pliniano, ma a un essere umano).

19. Sui *Sonetti* sia permesso il rimando a Pestarino (2018: 13-64). Sulla canzone, in particolare sulle varianti metriche degli stessi testi come si evincono dalle redazioni consegnate ai diversi testimoni, ha fornito importanti osservazioni Toscano nell'introduzione all'edizione critica: si vedano in particolare Tansillo (2011: 119 e ss). Naturalmente anche l'elaborazione del madrigale risulta particolarmente interessante, fin dall'antico *specimen* raccolto da Fabricio Luna in Luna (1536: c. 2r), che corrisponde a *Rime* 380, e poi nel cosiddetto ciclo narrativo «della farfalla», pure contenuto nel canzoniere per il duca (*Rime* 44-51) e in altri testi.

20. Cf. Tansillo (1996: II, 105).

21. Cito il Castaldo appunto dal cappello storico introduttivo al sonetto in Tansillo (2011: 722), a conclusione del quale Toscano annota che ci si trova qui di fronte a una vera e propria «rappre-

Non fu sì rigorosa la secure
 sotto cui cadde il figlio di Torquato,
 quanto il ferro crodel ch'oggi ha lasciato
 mill'alme belle lacrimose e scure.

Né con voglie men triste e più sicure
 al sanguinoso altar fu mai sacrato
 martire alcun di Cristo innamorato,
 cui nulla fan temer glorie future.

– Perché non debbo entrar gioioso in questa
 schiera, ov' il Re del ciel vols'esser capo
 (altrui dicea)? Dividasi la testa

da' membri suoi, poiché, divisa, Napo-
 li mia non è più Napoli. – Et in questa
 saltò dal tronco l'onorata testa.

Con ogni evidenza, pur nel quadro di una sostanziale e incrollabile fedeltà da parte di Tansillo al *clan* dei Toledo e in particolare all'operato di don Pedro, il sonetto sembra testimonianza di una forte compartecipazione emotiva del poeta ai fatti, in termini ancora una volta di grande *pathos*, ben noto ai lettori di Tansillo anche dalle pagine dei *Capitoli giocosi e satirici*²². Anche questo sonetto è conservato soltanto dal codice Casella: ciò, oltre a fornire una possibile conferma della datazione bassa, non stupisce affatto, poiché si tratta di un testo scottante, per il tema politico e per l'evento che descrive e per il partito che prende, schierandosi con grande partecipazione dalla parte del suppliziato. Inoltre, l'accostamento tra storia antica, pagana, e storia cristiana, che sfocia nella seconda quartina e poi nelle terzine addirittura in un paragone esplicito tra la vittima innocente e i martiri di Cristo, prima della desolata denuncia dello stato di guerra intestina in cui Napoli ormai si trova, rendeva forse questo testo particolarmente delicato. In particolare, l'*exemplum* storico di apertura è ispirato al celeberrimo aneddoto di Tito Manlio Torquato e del figlio, decapitato per sentenza del padre sebbene avesse gloriosamente e vittoriosamente combattuto in duello, in quanto disobbediente alla sua autorità: l'*incipit* sancisce, attraverso l'aggettivo *rigorosa*, non frequente in poesia ma presente nella tradizione proprio per connotare l'impla-

saglia terroristica compiuta dal Viceré, al quale difficilmente Tansillo avrebbe potuto far leggere il sonetto».

22. Si vedano le *Conclusioni* in Tansillo (2011: 197), dove appunto Toscano cita il sonetto 261. Per quanto riguarda il sentimento tansilliano di *sympatheia*, basti ricordare il noto passo del terzo dei capitoli in terza rima, vv. 76 e ss., che depreca la violenza assassina delle truppe cristiane contro gli infedeli musulmani: cf. Tansillo (2010: 129).

cabile procedere della giustizia, la durezza della sentenza paterna²³. Questo parallelo implica da una parte che la controfigura del severo don Pedro che fulmina implacabilmente la sua giustizia sia quella di un padre della gloriosa tradizione romana, un padre severissimo e inesorabile ma un padre «che per troppa pietate uccise il figlio», come recita un verso del petrarchesco *Triumphus Fame*; dall'altra, però, e soprattutto, attraverso il confronto si sancisce inevitabilmente, per il colto lettore, anche l'implicita eroica nobiltà d'animo della giovane vittima, visto che il figlio di Torquato è in tutta la tradizione descritto appunto come un adolescente di grandissimo valore²⁴. Per quanto riguarda l'aspetto formale e retorico, si tratta di un sonetto di grandissima maestria da molti punti di vista, prima di tutto per la solenne partitura sintattica che alle due quartine introduttive fa seguire, nelle terzine, il discorso diretto del nobile, di forte marca retorica, e poi ai vv. 13-14 l'icastica descrizione del supplizio, fortemente scorciata anche in virtù del forte *enjambement* che sembra rappresentare appunto il truce evento descritto, il momento esatto in cui il capo si spicca dal corpo. Anche l'intreccio dell'intertestualità appare significativo, se il verso finale riprende e adatta, nella clausola «onorata testa», un luogo petrarchesco riferito a Pompeo che subisce lo stesso genere di morte per mano di Tolomeo (*RVF* 102, 1-2: «Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto / li fece il don de l'onorata testa»). Altre suggestioni intertestuali entrano però nella lirica, soprattutto per quanto riguarda il riferimento al martirio cristiano: va detto innanzitutto che la decapitazione qui narrata sembra rimandare implicitamente al martirio di Paolo sotto Nerone; inoltre, la prospettiva religiosa del sonetto è sottolineata da alcune spie, come ad esempio, al v. 7, il riferimento ai martiri "innamorati" di Cristo, con concetto che ha corso nella letteratura devozionale (santa Caterina, san Bernardino), così come il tema della beatitudine eterna allusa, in chiusa di fronte, attraverso l'espressione «glorie future», che costituisce un prelievo, con semplice passaggio al plurale per ragioni di rima, da *Pd.* XXV 67-69, con lo stesso significato: «Spene», diss'io, "è uno attender certo / de la gloria futura, il qual produce / grazia divina e precedente merto"» (e il concetto è appunto già

23. Notevole è anche la clausola di *incipit* sul latinismo formale *secure*, che può rimandare ad usi quali quello ariostesco di *OF* XXIII 121, 1-2: «Questa conclusion fu la secure / che 'l capo a un colpo gli levò dal collo» (nel poema in accezione metaforica, ma è alla fine la stessa immagine su cui si chiude il sonetto tansilliano), o alla prosa dodicesima dell'*Arcadia* sannazariana, al plurale: «E dimandando io chi ciò fatto avesse, da alcune ninfe che quivi piangevano mi era risposto le inique Parche con le violente secure averlo tagliato».

24. Il passo petrarchesco è *TF* Ia, 32, leggibile in Petrarca (1988: 422); Torquato è citato più estesamente anche nella redazione vulgata di *TF* I 64-66. L'aneddoto di Torquato e del figlio è ovviamente narrato da moltissimi autori latini e volgari: in particolare un passo di Valerio Massimo potrebbe forse essere stato presente a Tansillo, anche per un riferimento esplicito alle divisioni intestine della città, sebbene lì si tratti di quella tra giovani e anziani causata appunto dalla spietata sentenza di Torquato: in *IX* 3, 4 si legge che i giovani di Roma «miserti sunt aequalis nimis aspere puniti: nec factum eorum defendo, sed irae vim indico, quae unius civitatis et aetates et adfectus dividere valuit»: cito da Valerio Massimo (1988).

in Paolo, *Rom* 8, 18: «Existimo enim quod non sunt condignae passiones huius temporis ad futuram gloriam, quae revelanda est in nobis»)²⁵. Ma è soprattutto l'aspetto metrico che fa di questo sonetto un *unicum* anche nella produzione tansilliana: ai vv. 12-13, infatti, la rima in tmesi si incarica appunto di rappresentare icasticamente, certo in maniera tutt'altro che ironica o schernente, la testa che si spicca dal corpo, che è appunto l'immagine sulla quale il sonetto potentemente si chiude, con grande evidenza quasi pittorica; ma più ancora, il “taglio” del nome stesso della gloriosa Partenope vorrà far riferimento, in maniera sorprendente, con vero e proprio epigrammatico *aprosdòketon*, alle dilanianti guerre intestine che caratterizzano la storia anche recente della città, come è esplicitato nello stesso verso, che parla appunto di una Napoli “divisa”, con perfetto parallelismo lessicale col v. 11 («Dividasi la testa»). Nel commento si era segnalato un possibile luogo intertestuale relativo alle discordie tra parti, e cioè un passo del sonetto *Se 'l mondo hogue iudicio avesse intero*, contenuto negli *Amori* di Ioan Francesco Caracciolo, ai cui vv. 2-4 si legge: «non per livor ribello / Da cui Napole mia intestino bello / Fa d'ogne tempo despietato et fiero»: la spia lessicale dell'aggettivo possessivo, con evidente sottolineatura patetica («Napole mia»), potrebbe essere rivelatrice se non altro di una comune atmosfera morale²⁶. Ma più significativo, e per certi aspetti stupefacente, è sorprendere, proprio nel verso dove il nome di Napoli nobilissima viene dolorosamente spezzato, una memoria del v. 117 dell'ultima egloga, la dodicesima, dell'*Arcadia* sannazariana, con tutto il portato non solo politico ma anche morale e persino, si direbbe, “emotivo” che un tale fatto intertestuale denuncia, considerato che l'ipotesto del maestro Sincero è, com'è noto, particolarmente connotato in molti sensi, prima di tutto per il quadro che dipinge o prefigura in quanto egloga funebre, ma non escluso anche, dal punto di vista strettamente retorico, per il ricorso a suoni fortemente caratterizzati in senso lugubre ed elegiaco²⁷. Si tratta di un'egloga funebre cantata da Barcinio (ossia Cariteo), che

25. Allo stesso modo, il concetto del v. 10, qui ambiguo tra Cristo come “capo” della schiera dei martiri in quanto in un certo senso primo martire egli stesso e poi di conseguenza “capo” (nel senso di ‘testa’) del corpo mistico della Chiesa, è presente nella letteratura religiosa e nella predicazione. Il verso è forse memore, nella struttura, di *Pg.* XXVI 127-129: «Or se tu hai sì ampio privilegio, / che licito ti sia l'andare al chiostro / nel quale è Cristo abate del collegio»; interessante sarebbe poter valutare anche l'eventuale ammiccamento ironico a un passo come quello della quinta satira ariostesca, vv. 149-150: «e sempre vada / capo di schiera per tutte le danze», dove si fa riferimento al ballo: cito da Ariosto (1987).

26. Si cita da Caracciolo (1506: c. 53v).

27. Per la lettura dell'ultima egloga si rimanda a Sannazaro (2013: 307-324), da cui si cita. Nella ricca scheda relativa Carlo Vecce, dopo aver sottolineato l'eccezionalità del testo, da molti punti di vista, nel percorso del prosimetro, parla tra l'altro dell'incidenza negli sdruciolli di rime equivoche e derivative, nonché, dal punto di vista fonico, di «suoni che si potrebbero legare alla sfera espressiva del pianto (ripetizioni delle consonanti *llr* e della vocale *u*)»: artifici che anche Tansillo sembra riprendere nel sonetto, disseminandoli ora più intensamente ora meno (delle rime si dirà; per il discorso fonico si veda ad esempio il v. 4: «mill'alme belle lacrimose e scure»).

riferisce il canto di Meliseo (Pontano) in cui si dipinge la desolazione successiva alla morte di Filli (Adriana Sassone) e che culmina, in un quadro di devastazione progressiva, proprio nel verso con diafora negativa che Tansillo riprende ed incide nel sonetto: «celebre verso, –scrive Carlo Vecce nel commento citato all'*Arcadia*– che può riferirsi non solo al lutto familiare di Pontano ma anche alla crisi civile e politica della città e del Regno alla fine del secolo». Si citano di seguito i vv. 109-117, rivolti naturalmente al Sebeto:

Morta è colei che al tuo bel fonte ornavasi
e preponea il tuo fondo a tutti i specoli:
onde tua fama al ciel volando alzavasi.

Or vedrai ben passar stagioni e secoli,
e cangiar rastri, stive, aratri e capoli,
pria che mai sì bel volto in te si specoli.

Dunque, miser, perché non rompi e scapoli
tutte l'onde in un punto et inabissiti,
poi che Napoli tua non è più Napoli?

Dal tornito sdrucchiolo pastoral-elegiaco-funebre («poi che Napoli tua non è più Napoli») alla singultante rima tronca in tmesi («poiché, divisa, Napo- / li mia non è più Napoli») il passo non è breve, ma è una prova di più di come la fantasia anche verbale di Tansillo si serva dei materiali della tradizione per produrre, qui sì ancora una volta in termini spiccatamente epigrammatici, una chiusa ad effetto: in questo caso, la scomposizione del nome di Napoli, posta tra l'altro in rima con *capo*, sembra come si diceva voler trasferire sullo stesso corpo martoriato della sirena Partenope la violenza dell'atto descritto, nella forma di una vera e propria decapitazione, *Napo-li*, e con ciò farne un simbolo, non esattamente consentaneo alla politica dei Toledo, delle divisioni interne della città, sancendo così il rifiuto da parte del nobile giustiziato della patria terrena, snaturata e irriconoscibile, a favore di quella celeste. È probabile che tra i modelli recenti di questo tipo di rima si potesse annoverare per Tansillo anche l'Ariosto, ma l'*ars combinatoria* tipica del poeta di Venosa produce ancora una volta una sorta di sincretismo tra due diverse suggestioni, una lessicale (ma anche, si diceva prima, "morale"), ossia quella san-nazariana, certamente di primo piano nel senso complessivo del sonetto, e l'altra tecnica. Nel commento alla lirica avevo appunto segnalato il celebre passo, simile ma non del tutto congruente, di Ariosto, *OF XLII* 14, 3-4: «né men ti raccomandando la mia Fiordi... / – ma dir non poté – ...ligi –, e qui finio», osservando che lo stesso schema metrico delle terzine del sonetto tansilliano (CDC DCC), piuttosto raro e caratterizzato dalla ripetizione identica di due rime, *questa* e *testa* (doppia occorrenza che dovrebbe far fede di un esito ricercato e non casuale), potrebbe arrieggiare la conclusione dello schema dell'ottava, con il marcato ritorno

fonico della rima baciata finale, a ulteriore sottolineatura della “visività” patetica della chiusa. Come si è ricordato, l’insistenza su rime equivoche e derivate è segnalata da Vecce come un fatto retorico saliente nell’ultima egloga dell’*Arcadia*: quanto al sonetto tansilliano, nelle quartine si potrebbe citare il gioco paronomastico tra *secure* (v. 1), *scure* (v. 4) e *sicure* (v. 5), mentre nelle terzine le parole-rima iterate (*questa* e *testa*) configurano in un caso una rima equivoca perfettamente legittima (al v. 9, «in questa», aggettivo riferito al successivo *schiera* del sintagma in *enjambement* forte, al v. 13, «in questa», espressione avverbiale di tempo, ‘in quel momento’, ossia proprio mentre così parlava), nell’altro una rima identica, e perciò irregolare se non esplicitamente ricercata dal poeta: che è forse il caso di questo sonetto, in quanto la *testa* che si spicca dal corpo doveva essere appunto l’immagine conclusiva e dominante della lirica. Se così fosse, si avrebbe un elemento in più per valutare quanto anche lo spunto di carattere metrico sia in grado di accendere la fantasia tansilliana, in uno *specimen* come questo, per metterla al servizio di una poesia che sia in grado di cantare, anche se fosse solo per sé, di che lagrime grondi e di che sangue la Storia dettata dai vincitori²⁸.

28. Sulla questione della rima identica si veda però Tansillo (1996: II, 106): «Può darsi che la memoria del verso petrarchesco [appunto *RVF* 102, 1-2, ricordato subito prima nella nota] abbia indotto l’irregolarità metrica dei ternari (CDC, DCC), che il T. avrebbe potuto sanare con il ricorso a una rima equivoca, scrivendo al v. 14 “l’onorato capo”»: sarebbe in effetti possibile una lezione originale «onorato capo» travisata in «onorata testa», a causa del cortocircuito mnemonico con Petrarca e della coincidenza rimica, per iniziativa del copista del Casella o addirittura, al limite, per distrazione dello stesso autore nel brogliaccio autografo. Rimane però certamente affascinante l’ipotesi di una ripetizione voluta e ricercata, anche se ai limiti dell’irregolarità.

Bibliografia citata in forma abbreviata

- Antologia poetica di umanisti meridionali*, a cura di A. Altamura, F. Sbordone, E. Servidio, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1975.
- Antologia Palatina*, vol. III, a cura di F. M. Pontani, Torino, Einaudi, 1980, 5 voll.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 2006 (prima edizione: 1976).
- ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, edizione critica e commentata a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987.
- BALDACCI, Luigi (ed.), *Lirici del Cinquecento*, Firenze, Salani Editore, 1957.
- BALDACCI, Luigi (ed.), *Lirici del Cinquecento*, Milano, Longanesi & C., 1984.
- CARACCILO, Giovan Francesco, *Amori de Ioan Francesco Caracciolo patritio neapolitano*, Impresa in Napoli, per Maestro Ioanne Antonio de Caneto Paviense, 1506.
- FERRONI, Giulio, e Amedeo Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973.
- GRAVINA, Pietro, *Petri Gravinae Neapolitani Poematum libri [...]*, Neapoli, Ex officina Ioannis Sulsbacchii Hagenouensis Germani, 1532.
- HUTTON, James, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca-New York, Cornell University Press/London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1935.
- LAURENS, Pierre, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- LUNA, Fabrizio, *Vocabulario di cinque mila vocabuli toschi [...]*, Napoli, Sultzbach, 1536.
- PESTARINO, Rossano, *Tra amori e armi: sulla lirica di Luigi Tansillo*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018.
- PETRARCA, Francesco, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2015 (prima edizione: 1996).
- PLINIO il Vecchio, *Storie naturali (Libri VIII-XI)*, introduzione, traduzione e note di F. Maspero, Milano, Rizzoli, 2011.
- QUONDAM, Amedeo, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975.
- RAIMONDI, Ezio, «Il petrarchismo nell'Italia meridionale», in *id.*, *Rinascimento inquieto. Nuova edizione*, Torino, Einaudi, 1994.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci editore, 2013.
- SENECA, *Teatro*, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Viansino, Milano, Mondadori, 1993, 2 voll.
- TANSILLO, Luigi, *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo secondo la genuina lezione dei codici e delle prime stampe*, con introduzione e note di F. Flamini, Napoli (ma Trani, Vecchi), 1893.

- TANSILLO, Luigi, *Il Canzoniere edito ed inedito. Secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli, Consorzio Editoriale *Fridericiana*, Liguori Editore, 1996, 2 voll.: vol. I, *Poesie amorse, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose* (ristampa anastatica dell'edizione originale, a cura di E. Pèrcopo, Napoli, Tipografia degli artigianelli, 1926); vol. II, *Poesie eroiche ed encomiastiche*, edizione dalle carte autografe di E. Pèrcopo a cura di T. R. Toscano.
- TANSILLO, Luigi, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di C. Boccia e T. R. Toscano, Roma, Bulzoni Editore, 2010.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 tt.
- TANSILLO, Luigi, *L'egloga e i poemetti*, testi a cura di T. R. Toscano, commento di C. Boccia e R. Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo, 2017.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO, Torquato, *Aminta*, a cura di M. Corradini, Milano, Rizzoli, 2015.
- The Greek Anthology. With an English Translation by W. R. Paton, in five volumes*, vol. III, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press-London, William Heinemann Ltd, 1968.
- VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a cura di R. Faranda, Milano, Editori Associati, 1988 (riproduzione dell'edizione Torino, UTET, 1971).

El magisterio de Luigi Tansillo en los *Versos de Juan de la Vega*

Maria D'Agostino

Università Suor Orsola Benincasa di Napoli
maria.dagostino@unisob.na.it

Resumen

El artículo presenta los *Versos de Juan de la Vega* (Nápoles, Mattia Cancer 1552), poniendo de relieve algunas de sus “primicias” en el ámbito de la poesía “a la manera italiana”. Tales primicias se debieron a varios factores, entre los cuales desempeñó un papel fundamental el ambiente en que el poeta escribió y publicó su colección de textos, es decir, los últimos años del virreinato de don Pedro de Toledo. Es precisamente en este ambiente donde el soldado-poeta español tuvo la posibilidad de entrar en contacto directo con la producción poética italiana de la época, especialmente con la obra de Luigi Tansillo, cuya influencia es evidente en algunas de las composiciones encomiásticas dirigidas al virrey y a su inmediato entorno familiar. En esta ocasión se analizan, en concreto, algunos sonetos de Juan de la Vega dedicados respectivamente a don García de Toledo, don Fernando de Toledo y don Gonzalo Fernández de Córdoba; en ellos es relevante el magisterio del poeta de Venosa, especialmente de los *Sonetti alla presa d’Africa* y de algunos de sus textos dedicados al III duque de Sessa.

Palabras clave

Juan de la Vega; Luigi Tansillo; virreinato de don Pedro de Toledo; don García de Toledo; Gonzalo Fernández de Córdoba; III duque de Sessa.

Abstract

The article discusses some of the first texts of the *Versos de Juan de la Vega* (Napoli, Mattia Cancer 1552) in the wide-ranging panorama of the poetry composed in the “Italian manner”, which was printed among the *Obras de Boscán y Garcilaso* between 1543 and 1554. These first compositions were written in the last years of don Pedro de Toledo’s Vicekingdom. During those years, the poet-soldier was able to get in contact with contemporary Italian poetry and

particularly, with the work of Luigi Tansillo, whose influence is evident in some of the encomiastic texts written by Juan de La Vega for the Viceroy and his family entourage. This article analyses some sonnets written by the Spanish poet and respectively dedicated to don García de Toledo, don Fernando de Toledo, and don Gonzalo Fernández de Córdoba. In these poetic texts is especially evident the influence of Tansillo, especially of his *Sonetti alla presa d'Africa* and of the text dedicated to the duke of Sessa.

Keywords

Juan de la Vega; Luigi Tansillo; Vicekingom of de don Pedro de Toledo; don García de Toledo; Gonzalo Fernández de Córdoba; III Duke of Sessa.

En el panorama de la poesía española del siglo XVI el volumen titulado *Versos de Juan de la Vega* y publicado en Nápoles «Con privilegio Real» por Mattia Cancer en 1552 se caracteriza por ofrecer una serie de primicias¹.

De hecho, después de la célebre edición de las *Obras de Boscán y Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, publicada en Barcelona por Carlos Amorós en 1543 habrá que esperar precisamente al año 1552 para leer impresa poesía en castellano escrita a la “manera italiana”. Fue en este año y en Italia, donde aparecieron tanto los *Versos de Juan de la Vega*, que se acaban de mencionar, como las *Obras* de Alfonso Nuñez de Reinoso (Venecia, Gabriel Giolito), publicadas como segundo libro de la impresión del *Clareo y Florisela*, con el título de *Libro segundo de las Obras en coplas castellanas y versos al estilo italiano*. En este autor, sin embargo, como nota atinadamente Montero, hay un relevante «predominio de los versos octosilábicos»².

Si se ha puesto de relieve el hecho de que estos dos volúmenes de versos se publicaron en Italia es porque en España, a pesar del ejemplo extraordinario de las *Obras* de Boscán y Garcilaso, y con la única y especialmente singular impresión

1. Para el análisis detallado de las primicias del volumen publicado en 1552, además de las que se recogen aquí, véase D'Agostino (e. p.), mientras para una primera descripción sintética del volumen de los *Versos*, cf. D'Agostino - Gargano (2014: 189-198) y, sobre todo, D'Agostino (2017a: 44-45), D'Agostino (2017b: 641-642), D'Agostino (e. p.).

2. Montero (2004: 90).

de las *Las Obras* de Jorge de Montemayor, publicadas en Medina del Campo por Guillermo de Millis probablemente en 1553³, habrá que esperar a 1554 para que una antología poética impresa atestigüe composiciones escritas al estilo italiano de autores distintos a los tres que se acaban de nombrar; en concreto, a Esteban de Nájera, editor del *Cancionero general de obras nuevas*⁴.

En efecto, si se observan los años inmediatamente precedentes y las recopilaciones organizadas por Nájera en su imprenta zaragozana teniendo en cuenta que es a este editor y a las antologías que publicó en la primera mitad del siglo al que debemos gran parte del conocimiento de la poesía española «de los últimos años de Carlos V»⁵—, observamos que la nueva trayectoria poética “italianizante”, es decir, los frutos de la que fue una verdadera revolución, no se recoge en esas recopilaciones, aun tratándose de años fundamentales para el futuro de la poesía española del Siglo de Oro.

De hecho, el *Cancionero llamado Vergel de amores* (1551) transmite una selección de composiciones retomadas de las ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511, mientras que de la llamada *Segunda parte del Cancionero General* (1552), que vio la luz en dos volúmenes, conocemos solo el segundo, conservado en una copia única; esta, por lo que se refiere a la nueva poesía, solo contiene «sendas epístolas de Boscán y Jerónimo de Urrea»⁶. Según Rodríguez Moñino, el primer volumen de la *Segunda parte del Cancionero General*

3. Como pone de relieve Montero, el de Jorge de Montemayor es un caso «singular», puesto que el poeta «mantuvo durante toda su vida una relación con la imprenta más intensa que la de cualquiera de sus contemporáneos» (J. Montero, 2004: 93). Si es probable que en los primeros años de su carrera poética «dicha relación pudo verse favorecida por su condición de protegido de las más altas instancias de la corte»— puesto que el poeta estuvo al servicio «especialmente de la infanta doña Juana, hija menor de Carlos V»— a partir de 1554, cuando probablemente perdió «su condición de criado de la Infanta, todo indica que fue el favor del público el que hace que sus versos se impriman una y otra vez», (2004: 94). De hecho, entre 1553 y 1558 se conocen hasta ahora, cinco impresiones diferentes de las obras del poeta, una cifra impresionante «equiparable por aquellos años solo a la que alcanzaban Boscán y Garcilaso» (2004: 95). Para mayor detalle acerca del proceso editorial de las obras del lusitano, véase Montemayor (2012: esp. 19-26).

4. *Cancionero general de obras nuevas* (1993). Sobre el cancionero y su difusión cf., por lo menos, Montero (2005: 413-438), y la bibliografía allí recogida; Caravaggi (2014: 137-147) y Burguillo (2015: 175-189). Juan Montero, al subrayar que los «cancioneros de carácter colectivo» siguieron siendo «el modelo editorial dominante en el siglo XVI» (2004: 86), señala también que las recopilaciones «de carácter personal» llevadas a cabo sobre el ejemplo de Boscán y Garcilaso fueron, entre 1543 y 1569, más abundantes de lo «que a primera vista podría parecer». Sin embargo, las dos anteriores al año de 1552, es decir, el *Cancionero espiritual* de 1549 (Valladolid, Juan Villaquirán), de un «anónimo jerónimo castellano», y el *Buen placer trovado*, de don Juan Hurtado de Mendoza, publicado en 1550 en Alcalá por Juan Brócar, se caracterizan, desde el punto de vista métrico, por contener solo versos octosílabos el primero, y por «el empleo de endecasílabos en formas estróficas adaptadas de la poesía francesa», el segundo (Montero, 2004: 86 y 89).

5. Rodríguez-Moñino (1968: 72).

6. Montero (2005: 423).

habría podido contener «la novedad [...] de los metros italianos», pero, puntualizaba el mismo estudioso, «por ahora, esto no pasa de ser una suposición»⁷.

Esto quiere decir que, salvo el caso excepcional de la edición de las *Obras* de Montemayor de 1553 –en la que se recogen 47 composiciones al estilo italiano: 33 sonetos, 5 canciones, tres epístolas y dos églogas polimétricas del lusitano, un soneto a él dedicado de Gutierre de Cetina y tres sonetos de Boscán–, el año de 1554 sigue siendo fundamental para leer impresa poesía española escrita a la manera italiana⁸.

Sin embargo, también en el caso del *Cancionero general de obras nuevas* de 1554 hay que recordar que «las obras que van por el arte toscana, compuestas por diversos autores, nunca hasta ahora impresas» se “limitan” a una amplia selección de textos de Juan Coloma, concretamente 28, a una presencia decididamente reducida de composiciones de Diego Hurtado de Mendoza (8) y, para acabar, a una sección de anónimos «Sonetos de diversos autores» (46), con un total de 82 textos⁹. Si hemos subrayado el supuesto “límite” de la antología es porque, si bien Rodríguez Moñino tenía razón al lamentar la ausencia en la recopilación zaragozana de los nombres más representativos de la poesía italianizante de época imperial –con la excepción de Diego Hurtado de Mendoza–, también es verdad que el *Cancionero general de obras nuevas* es, como afirmó Francisco Rico, una «espléndida atalaya para ojear la lírica castellana en la encrucijada del siglo» o, como se ha dicho recientemente, una «buena muestra del proceso de asimilación de la lírica italiana y de la recepción de la obra de Garcilaso»¹⁰.

En efecto, Montero subraya que «aun teniendo razón Moñino en echar de menos en el *Cancionero* obras y nombres de mayor calidad, no puede decirse que éste no sea representativo de las tendencias poéticas que [...] iban a desarrollarse por entonces»¹¹. Muchos de los géneros métricos de origen italianizante o de inspiración clásica –pero sin duda nacidos en la estela de las pruebas de raíz clásica ofrecidas por los poetas italianos contemporáneos– están, de hecho, representados en la recopilación de Esteban de Nájera de 1554, puesto que se insertan tres canciones, una composición en octavas reales, una égloga polimétrica, un capítulo en

7. Rodríguez-Moñino (1969: 72). Para las recopilaciones de 1551 y de 1552, véanse, respectivamente, el prólogo al *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551), de Rodríguez Moñino (1950), y la *Segunda parte del Cancionero General*, Rodríguez-Moñino (1956). Un examen de los cancioneros impresos a estas alturas del siglo XVI puede leerse en Montero (2005).

8. Recuérdese que, en este mismo año, y por el mismo impresor, vieron la luz también las *Obras de amores de George de Monte mayor* «que contienen los versos profanos de Montemayor en el mismo orden» que las dos ediciones anteriores, es decir, la mencionada de Medina del Campo de 1553 y la más conocida, publicada en Amberes también en 1554 (editada por Jean Steelsius): véase Montero-Rhodes (2012: 21-22).

9. Para el contenido del cancionero, cf. Montero (2005: 425-428) y Burguillo (2015: 177-179).

10. Para las citas, cf. Rico (2002: 217) y Burguillo (2015: 179).

11. Montero (2005: 429).

tercetos y veintidós sonetos de Coloma, a los que hay que añadir dos canciones, una elegía, una égloga y cuatro sonetos de Diego Hurtado de Mendoza. Representativos, sin lugar a dudas, pero en todo caso “limitados”, si nos paramos a considerar que en la recopilación de Nájera no aparecen algunas de las tipologías de textos que iban a tener mayor éxito en las décadas sucesivas; por ejemplo, la oda y la epístola en verso, ausencia, esta última, especialmente significativa si se piensa que en el *Cancionero* se recogen textos de Diego Hurtado de Mendoza, el poeta al que se debe la redacción de la primera epístola española en tercetos y que, sin duda, se encuentra entre los que experimentaron con mayor curiosidad las posibilidades del género¹².

Si se subrayan estas “ausencias” es porque, considerado el justo relieve que se atribuye al *Cancionero general de obras nuevas* como “atalaya” para ojear la poesía española de mediados de siglo, particularmente importante nos parece evidenciar las “primicias” de los *Versos de Juan de la Vega*, publicados en Nápoles en 1552, es decir, dos años antes de la colección de Nájera y un año antes del cancionero personal de Montemayor. De hecho, si, como subrayaba Clavería, uno de los valores del *Cancionero general de obras nuevas* es el «textual»¹³, dado que 69 de los textos que allí se recogen, entre poesía de tipo tradicional —es importante recordarlo— e italianizante, no están atestiguados por otras fuentes, habrá que conceder importancia similar a un volumen en el que las composiciones impresas a la “manera italiana” suman nada menos que 60¹⁴. Además, en este caso, las formas métricas de inspiración italiana y clásica están representadas prácticamente todas: de los sonetos (51) a la canción (1), de la oda (1) a la égloga polimétrica (1), de la composición en octavas reales (1) a la pieza en versos sueltos (1), de la sextina (1) a la sextina doble (1), del capítulo en tercetos (1) a la epístola en tercetos (1).

Naturalmente, además de la edición de las *Obras de Boscán y Garcilaso* de 1543 y de los logros que la “revolución” llevada a cabo por el barcelonés y por el toledano había alcanzado o estaba alcanzando —gracias también al experimentalismo de los poetas españoles contemporáneos, en lugar destacado Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña o Francisco de Figueroa—, en las elecciones compositivas del misterioso soldado-poeta, autor de los *Versos de Juan de la Vega*, tuvo un papel fundamental el hecho de haber vivido en Italia durante mucho tiempo —al igual que sucedió en el caso de los poetas que se acaban de mencionar— y el haber escrito la mayoría de sus textos en honor de relevantes

12. Sobre la importancia y consistencia del «corpus epistolar» de Hurtado de Mendoza, véanse Díez Fernández (2002: 149-176) y Gargano (2008: 349-380).

13. Clavería (1993: XIV).

14. Las composiciones recogidas en los *Versos de Juan de la Vega* suman 97, entre textos en español, italiano y latín, sin embargo, lo que interesa poner de relieve aquí es el número de las obras en castellano escritas a la “manera italiana” que vieron la luz impresas.

personalidades políticas del Nápoles de don Pedro de Toledo¹⁵. De hecho, es cierto que el carácter encomiástico de la antología de Juan de la Vega difícilmente hubiese podido prever formas métricas que no fuesen las italianizantes, dado el ambiente cultural en el que el volumen se inserta y los destinatarios de las composiciones. Sin embargo, aun cuando estamos ante un tipo de poesía cuyo valor se presenta muy a menudo difícil de apreciar desde el punto de vista lingüístico –especialmente los usos sintácticos–, desde el punto de vista de las elecciones métricas nuestro poeta puede considerarse un verdadero experimentador, en el sentido de que, además de la variedad de las formas, también los esquemas de las rimas son con frecuencia absolutamente originales. Esto, para mostrar, por si hiciese falta, la curiosidad y el interés «textual-bibliográfico» –tomando en préstamo la expresión de Clavería– que el volumen de *Versos de Juan de la Vega* y su misterioso autor suscitan.

De hecho, si futuras investigaciones confirmaran que Juan de la Vega llegó a Nápoles desde España entre 1541 y 1543 y que la mayoría de los textos recogidos en el volumen de los *Versos* pueden fecharse a partir de 1546, es evidente que nuestro poeta-soldado se hizo muy rápidamente con las coordenadas culturales del ambiente en el que se había integrado¹⁶.

En este ambiente que, a juzgar por los destinatarios de los textos recogidos en los *Versos*, era de los más cercanos a don Pedro de Toledo y a sus privados –como es el caso de Lope de Mardones–, la “estrella” indiscutida entre los poetas respondía al nombre de Luigi Tansillo¹⁷. De sobra conocida es la admiración de la que fue objeto el poeta de Venosa por parte de los poetas españoles que viajaron a Italia en época imperial¹⁸– y no solo por parte de ellos, dada la difusión de los versos de Tansillo en España a partir de 1546–, puesto que ingenios como Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña y, sobretodo, Gutierre de Cetina, tuvieron en gran consideración las obras poéticas de Tansillo y, en algunos casos,

15. Pocas son las noticias biográficas sobre Juan de la Vega que ha sido posible rastrear hasta ahora, todas ellas procedentes de sus propios versos y de documentos inéditos encontrados, de ahí que solo puedan avanzarse hipótesis sobre su recorrido vital; cf. D'Agostino (2016: 410-411) y D'Agostino (2017b: 639-641).

16. La mayoría de los textos recogidos en el volumen en los que es posible destacar elementos aptos para fecharlos se adscribe a años sucesivos a 1546, con la excepción de 3 composiciones por las que es posible avanzar la hipótesis de una fecha anterior, cf. D'Agostino (e. p.). Sin embargo, es razonable suponer que la producción de Juan de la Vega presente en los *Versos*, o en todo caso, la mayor parte de esta producción, se remonte a partir de la segunda mitad de los años cuarenta.

17. Para una lista completa de los destinatarios de los *Versos de Juan de la Vega*, cf. D'Agostino (e. p.), mientras para unos primeros sintéticos elencos, véanse D'Agostino-Gargano (2014: 193 n. 10) y D'Agostino (2017a: 44 n. 6, 49-50 y 65-66).

18. Un panorama general sobre los poetas españoles de estancia en Italia durante la época de Carlo V en Lefèvre (2006: esp. 55-112).

tradujeron al español algunos de sus textos¹⁹. Es lógico, por lo tanto, que un poeta como Juan de la Vega que, probablemente, tenía la posibilidad de leer las composiciones del venusino en cuanto salían de su pluma o de asistir a las lecturas que él mismo realizaba en la corte, como pudo ser el caso de *Clorida*²⁰, intentase situarse en la estela de quien, además de ser admirado, imitado y traducido por los poetas mencionados, había sido amigo y, en algunas ocasiones, modelo, nada menos que de Garcilaso de la Vega. Y, en efecto, no son pocos los textos de los *Versos* en los que se detecta el magisterio de Tansillo.

Ya señalamos cómo en las octavas proemiales de la recopilación de rimas con las que Juan de la Vega dirige su obra al virrey, el poeta parece fijar su mirada en textos del Tansillo y de Vittoria Colonna, logrando resemantizar los versos que le sirven como fuente, trasladándolos del originario contexto amoroso al encomiástico²¹. Y es precisamente en algunos de sus textos laudatorios dedicados a personajes importantes de la familia de don Pedro —como a García y a Fernando de Toledo— o políticamente relevantes —como el tercer duque de Sessa— y a los que Tansillo había dedicado a su vez numerosos textos, donde el magisterio del poeta de Venosa se hace especialmente evidente.

Consideramos, en primer lugar, uno de los primeros textos contenidos en los *Versos*, dedicado a don García de Toledo para celebrar la conquista de África²². Como es de sobra conocido, la empresa, encabezada por el virrey de Sicilia Juan de Vega —casi homónimo de nuestro poeta— y el Almirante Andrea Doria, fue objeto de extraordinarias celebraciones y el mismo virrey subvencionó la publicación de la *Historia de los successos de la guerra y presa de África* (Mattia Cancer, 1552) de Pedro de Salazar²³. En particular, a don García de Toledo se le tributaron a la vuelta a la capital partenopea grandes honores, cuya cumbre está representada por la publicación en 1551 de los *Sonetti per la presa d'Africa* de Luigi Tansillo, dedicados al duque de Sessa, y la entrega de un collar de oro historiado de refinada factura²⁴. De hecho, la *plaquette* de los *Sonetti* transmite al final de los textos

19. Cf. por lo menos Toscano (2000); Toscano (2006: 227-232) y Ponce Cárdenas (2014: esp. 160-162).

20. El poemita dedicado a don Pedro de Toledo está «programmatically deputato alla celebrazione dei Toledo, padre e figlio» (Toscano, 2016: 469). Para la edición y el comentario del texto, véase Toscano (2017: 69-84) y Boccia-Pestarino (2017: 301-414).

21. D'Agostino-Gargano (2014: 207-208).

22. Para los textos de Juan de la Vega, cf. D'Agostino (e. p.).

23. Cf. Hernando Sánchez (1994: 395); Federici (2016).

24. Tobia Toscano reconstruye puntualmente hasta qué punto «don Pedro avesse sorvegliato minutamente» todo el proyecto relativo a la publicación de la rara *plaquette* de los *Sonetti* evidenciando, además, agudamente que «se il testo fu filtrato con molto scrupolo dalla corte vicereale prima che si rendesse pubblico, bisognerà ammettere che don Pedro concordasse anche con la scelta del dedicatario, vale a dire il III Duca di Sessa, nonostante che i Fernández de Córdoba “se hallaban enemistados con los Toledo desde los tiempos del Gran Capitán y el II duque de Alba, cuando se inició una rivalidad por los altos cargos militares y las distintas opciones faccionales en la corte

que, en el caso de la composición dedicada a don García, se refuerza, dado que el adverbio, además de presentarse en posición de *incipit* y de ser retomado en el v. 5, vuelve en el v. 6. Sin embargo, lo que es más significativo es que a la evidente imitación estructural se contraponen la absoluta distancia temática de los textos de Bernardo Tasso y de Garcilaso, puesto que, como es de sobra conocido, estos dedican sus versos al tema del *carpe diem*, mientras que en el caso del soneto de Juan de la Vega el ámbito temático es el heroico-encomiástico. En efecto, una estructura anafórica idéntica a la del soneto de Tasso, pero temáticamente más afín a la composición de nuestro poeta se encuentra en Tansillo, precisamente en el soneto *Mentre gli alti sassosi orridi monti*. Incluido en las *Rime per Gonzalo Farnández de Córdoba*, el texto está dedicado, junto con otros dos, a los tres mil soldados españoles caídos por manos turcas en Castelnuovo en Dalmacia, de los que se celebra la inmortalidad de la fama como la de nuevos cruzados: «guerrir di Dio» (v. 8)²⁸.

En su soneto Juan de la Vega dibuja a García de Toledo precisamente como un guerrero de Dios. El capitán de los ejércitos del Reino se prepara a la empresa en la que triunfará, dotado de virtudes tales que puede frenar el furor del mar y subyugar la tierra, de manera que provoca temor en Neptuno y envidia en Marte (vv. 1-4). Sus gestas harán que la voz de Parténope misma se levante para celebrar sus *laudes* y dedicarle obras de arte, probable alusión esta al collar historiado que se acaba de mencionar²⁹. La fama de don García se difundirá en todo el orbe —«yerra / por todo vuestra fama» (vv. 6-7)— y en su honor se levantarán arcos de triunfo, un triunfo tan grande que su memoria escurecerá la de Escipión el Africano (vv. 9-10). De hecho, el nuevo Africano es don García, cuyo mérito será, con el paso del tiempo, todavía más grande que el del héroe latino, puesto que este había sido animado en su empresa contra Cartago por el deseo de gloria y el de difundir el nombre de Roma (vv. 12-13), mientras que don García ha tenido como más noble objetivo exclusivamente el de extender y afirmar el nombre de Cristo.

Al redactar el soneto dedicado al Toledo, el poeta español tiene la mirada fija en el de apertura de los dedicados por Tansillo «alla presa d’Africa»:

Cantor di Tebro e d’Arno, a cui secondo
 favor dà il ciel contr’al nemico oblio
 cantate questo novo African mio,
 di tempo ai primi e non d’onor secondo.

28. Para la lectura integral del texto y el comentario, cf. Tansillo (2011: I, 250-251).

29. Recuérdese que el collar fue regalado a don García por la «città di Napoli», con la que la sirena Parténope se solía identificar. Es importante recordar aquí que, en el conjunto de los *Versos*, Parténope canta exclusivamente para celebrar las *laudes* de don Pedro de Toledo, don García de Toledo y de Vittoria Colonna de Aragón. Sobre el significado que el canto de la sirena adquiere en el conjunto de los *Versos de Juan de la Vega*, cf. D’Agostino (2017a: 104-126; 2017b; 2018) y la bibliografía citada.

Cader di Lete nol lasciate al fondo,
 che vi vinca odio esterno, amor natio:
 son popoli diversi il buono e 'l rio;
 queste, e non più, nattion contrarie ha 'l mondo.

Uno è il regno di Cristo, una è la Chiesa,
 tutti sem noi d'un Re, tutti sem noi
 purgati al fiume del suo santo.

Cantate il duro assedio e l'alta impresa
 del nostro Ispano e 'l gran valor de' suoi
 che fur sì pochi e vinsero e fer tanto»³⁰.

El sintagma «nuevo Africano» (v. 10) del texto de Juan de la Vega se retoma directamente del soneto de Tansillo, donde el venusino insta a los poetas italianos a celebrar «questo nuovo African mio» (v. 4), así como la referencia al Lete, presente en el verso 9 del español, se plantea como la respuesta al v. 5 del italiano: en opinión de Juan de la Vega, la memoria de don García no podría apagarse, canten o no los poetas «di Tebro e d'Arno» (v. 1), puesto que su fama ya supera la del inolvidable Escipión. En su composición, Tansillo invita al “Cantor” italiano a no atribuirle importancia alguna al hecho de que el vencedor del infiel sea un ‘extranjero’ (vv. 5-6) –definido no casualmente «nostro Ispano» (v. 9)–, sino solo al hecho de que la victoria se deba al pueblo de Cristo, unido en una sola Iglesia y bajo un único rey³¹. Y la certeza de que también los tercetos del soneto prologal del venusino actúen en la memoria de Juan de la Vega se detecta en los versos 9-14 de su texto: la dimensión religiosa de la empresa es la base sobre la que don García ha construido su propia acción, tanto según el poeta italiano como por el español. Juan de la Vega destaca la dimensión sagrada de la victoria toledana en el momento en el que evidencia las diferencias entre el Toledo y Escipión (vv. 9-11), subrayando la humildad de García frente al caudillo romano y poniendo de relieve el único objetivo de sus heroicas acciones: difundir el nombre de Cristo. Esta dimensión sagrada de la victoria es revalidada por Tansillo también en *Del mondo, degli eserciti, dei cieli*³², cuyos versos 9-11 insisten en la humildad del hijo del don Pedro frente a los honores que se le tributan:

30. Tansillo (2011: I, 445).

31. Nos parece oportuno citar parte del comentario a la composición de apertura de los *Sonetti per la presa d'Africa*: «Tansillo invita gli altri poeti italiani a celebrare l'impresa del Toledo e il grande valore dei suoi soldati, senza lasciarsi vincere dall'odio per lo straniero (cfr. v. 6) e sostenendo che non esistono differenze di popoli se non quella che divide i buoni dai cattivi: tutti i popoli cristiani, di qualunque nazione essi siano, non sono che uno, come è significativamente sancito, ai vv. 9-10, anche in virtù delle anafore, la seconda delle quali inserita in un efficace *enjambement* (*Uno... una e Tutti sem noi*) [...]. È questa evidentemente la chiave in cui leggere la celebrazione tansilliana della gloria degli Spagnoli dominatori in Italia [...]» (Milburn-Pestarino, 2011: 445).

32. Tansillo (2011: I, 460-462).

grato García del alta sua vittoria,
qui pon le spoglie del nemico altero,
tanto umil più, quanto esaltar più s'ode.

El hondo conocimiento de los versos del venusino por parte de Juan de la Vega y su capacidad de fundir distintos textos con el objetivo de engrandecer al heredero político de don Pedro, salta a la vista en el primer cuarteto de su composición en el que, como hemos dicho, exalta las virtudes del «invencido ánimo» del Toledo a la hora de partir (vv. 1-4). En efecto, en el texto de Tansillo *Non perché, quai si sien, ne le mie carte*, primero de un díptico de sonetos en *laude* no solo de don García, sino también de Andrea Doria y de Juan de Vega, el italiano establece unos símiles entre el virrey de Sicilia y Jove, el Almirante y Neptuno, y el capitán del Reino y Marte (vv. 7-9):

Giove il Vega sembrò, Nettuno il Doria
a l'alta impresa, e 'l buon Toledo Marte.
L'un tenne a freno il mar, l'altro a la terra³³.

Es evidente que Juan de la Vega atribuye a don García todas las virtudes que el venusino distribuye entre los tres “jefes” de la expedición y que para el poeta español es el hijo de don Pedro el “único” héroe de la empresa que, «poniendo freno al mar, yugo a la tierra» (v. 3) –traducción casi literal del v. 9 del texto italiano– ya no se parece («sembrò») a los dioses mencionados por Tansillo, sino que les da «temor» y «envidia».

Claro está que Juan de la Vega en su soneto dedicado a don García no solo tuvo en cuenta los que en su alabanza escribió el italiano, sino el conjunto de los *Sonetti per la presa d'Africa* –y no solo estos–, consiguiendo así atribuir a don García, intensificándolas, todas las *laudes* que el venusino había dedicado a los otros dos protagonistas de la empresa, mediante una síntesis perfecta de temas, imágenes y sintagmas.

Esta capacidad de *imitatio* y *contaminatio* se observa también en el soneto *Mientras alegre muestra el buen terreno*, dedicado a Gonzalo Fernández de Córdoba, III duque de Sessa. En este caso, Juan de la Vega se inspira en uno de los temas más frecuentes en los numerosos textos de encomio dirigidos a don Gonzalo, presente tanto en las composiciones de Luigi Tansillo como en las de Gutierre de Cetina y Jorge de Montemayor: el símil con el grande antepasado y homónimo, don Gonzalo Fernández de Córdoba, el *Gran Capitán*³⁴.

33. Tansillo (2011: I, 470-471).

34. Para la intensa relación entre Luigi Tansillo y el III duque de Sessa, especialmente entre 1546 y 1551, así como para los textos del venusino enderezados a don Gonzalo, véase Toscano (2000: 145-182, esp. 152-153); Tansillo (2010); Toscano (2011: esp. I, 16-17; 190-191); Milburn-Pes-tarino (2011: I 243-447; 481-482). Gutierre de Cetina consagró al duque dos sonetos, el CCXV

Al duque de Sessa

Mientras alegre muestra el buen terreno,
 digna merced a la invencida mano
 qu'el nombre ganó más que Africano,
 al nieto del valor, su rico seno,
 el Lyri –a cuyo curso han puesto freno 5
 sus paternos tropheos y estrago humano–
 que dio tributo al mar de sangre ufano,
 va diziendo, de leche y flores lleno:
 «ya torna a dar el nombre antiguo al mundo
 el valor Español que ha consagrado 10
 a la inmortalidad su alta memoria:
 bive el gran Capitán ya en su segundo
 por quien Córdoba en todo lo poblado
 la primera tendrá y última gloria».

La composición puede fecharse entre el otoño de 1549 y 1550, años en los que el duque residió en el Reino para solucionar una serie de cuestiones relativas a sus feudos. De hecho, Juan de la Vega se refiere explícitamente a los lugares sobre los que gobierna el duque y donde había triunfado su famoso antepasado. El poeta imagina que la tierra rinde homenaje a don Gonzalo, siendo pródiga con el nieto de aquel que adquirió fama mayor que Escipión, y que el mismo río Liri, en otro tiempo entorpecido su curso por los cuerpos de los franceses vencidos por el *Gran Capitán*, ahora se muestra pródigo en leche y flores, y canta la gloria del duque. En don Gonzalo resurge el valor español que ha hecho inmortal la memoria del antepasado al tiempo que se perpetúa en su descendiente, haciendo de Córdoba la ciudad más gloriosa del orbe.

Como en un juego de taraceado Juan de la Vega compone este soneto juntando materiales procedentes del tríptico dedicado por Tansillo a la llegada del duque de Sessa a sus feudos de Puglia³⁵. Así que el «[...] estrago humano / que dió tributo al mar de sangre ufano» (vv. 7-8) es un eco de los vv. 5-8 del primero de los tres sonetos, *Ninfe a cui dan riposo e bel soggiorno*:

y el CCXVI, en el primero de los cuales proporciona un parangón con el célebre antepasado, cf. Ponce Cárdenas (2014: 44); Cetina (2014: 628-632); mientras, como es notorio, Jorge de Montemayor dedicó al duque de Sessa su *Segundo cancionero* (Anversa, Juan Lacio, 1558), donde a la *Epístola dedicatoria* sigue el soneto «¡Oh dulce duque a quien se deve!», composición en la que el poeta rinde homenaje a la grandeza del duque junto a la del Gran Capitán. También Jerónimo de Urrea envió a don Gonzalo, en junio de 1567, una epístola en tercetos: *La Carta embiada por Jerónimo de Urrea al duque de Sessa sobre la presa del duque de Saxonia. En rima española*, y, siempre al III duque parece referirse Diego Hurtado de Mendoza en el v. 7 del capítulo en *Loor de la Zanahoria*, cf. Hurtado de Mendoza (2007: 22). Para el III duque de Sessa, cf. Hernández Sánchez (2011). 35. Tansillo (2011: I, 429-431).

Saltate oggi sul lido, ché mai giorno
per voi più fausto in seno al mar no nacque
da che 'l gallico stuol vinto si giacque
per queste rive e questi campi intorno;

mientras que la referencia a la fama del *Gran Capitán*, que superó la del “Africano”, se retoma de los vv. 9-14 del segundo soneto, *Bel Gariglian che pago del tuo regno*:

da che 'l grande African cangiò sdegnoso
teco il suo Tebro e Roma con Linterno
e' sette colli suoi con questi poggi,
e da che 'l grande Ispan vittorioso
diede a te del suo onor titolo eterno
avesti giorno mai lieto quant'oggi?

Ahora bien, también en este caso Juan de la Vega actúa resemantizando su fuente con vistas a una intensificación del encomio.

De hecho, si en el texto del venusino el Garigliano, desde que Escipión se retiró a su villa de Linterno y Gonzalo de Córdoba venció a los franceses en sus orillas, no ha vivido día más feliz que el de la llegada del III duque de Sessa, en el texto español la fama del Gran Capitán supera la del general romano –«qu'el nombre ganó más que Africano» (v. 3)– y se perpetúa en su descendiente, haciendo grande con Córdoba toda España. También el tercero de los sonetos de Tansillo dedicados al III duque –*Fiume ricco, se ben tal non parti*– hace sentir sus ecos en el de Juan de la Vega, si bien en este caso se trata solo de leves reminiscencias, como la referencia al río Liri, cuyo «rico seno» (v. 4) alimenta una naturaleza prodigiosa, y que parece remitir al sintagma «Fiume ricco» dell' *incipit* tansilliano fundido con el «sen» del mismo río presente en el v. 12 del texto italiano³⁶.

También en este soneto, como en el caso del dedicado a don García, son evidentes no solo el hondo conocimiento de Juan de la Vega de la obra de Tansillo, sino también la capacidad del poeta español de utilizar distintas obras del poeta italiano con el objetivo, perfectamente alcanzado, de dirigir a los mismos destinatarios encomios todavía mayores de los que les dirigía el mismo *continuo* del virrey tomado como modelo.

Esta actitud de Juan de la Vega se confirma en el último de los sonetos que se analizarán en esta circunstancia, destinado, como hemos dicho, a don Fernando de Toledo.

36. Tansillo (2011: I, 431). Nótese, en todo caso, que el lexema *sen, seno*, se encuentra referido al río también en los otros dos sonetos de Tansillo dedicados a la llegada de don Gonzalo a sus feudos; cf. respectivamente Tansillo (2011: I, 429, 87, v. 6), Tansillo (2011: I, 429, 88, v. 3).

A propósito de este texto ya Toscano notaba que «basta confrontare titolo e *incipit* del sonetto tansilliano 107 *Al sepulcro di don Fernando de Toledo* “Spargi d’eterni fior, ben nato ispano” con l’*incipit* spagnolo “Da a l’alta tumba, España, eternas flores” del sonetto *Al sepulcro de don Fernando de Toledo* di Juan de la Vega» para que este muestre «aver assimilato in più punti» la lección del venusino proporcionada por los *Sonetti a la presa d’Africa*.

Los dos textos están dedicados, como es evidente, a la tumba de don Fernando, sobrino del virrey, herido durante la toma de África mientras intentaba romper las líneas de los infieles ofreciéndose a las armas enemigas para que pasaran los soldados españoles, y muerto a los siete días de recibir el golpe fatal³⁷.

El texto de Tansillo reza:

Spargi d’eterni fior, ben nato Ispano,
il sacro busto e ’l muro ove s’affisse:
onora il tuo che tal morio qual visse,
e visse cavalier, visse cristiano.

Mantre vago d’oprar la nobil mano
dentro l’Africa e far via ch’altri il seguisse
salta primier, l’ardito pié trafisse
sasso spinto dal fiato di Vulcano.

Era del sangue onde s’impara come
uom vinca o pera, quando il Moro assale;
Toledo il titol tuo, Ferrante il nome:

Ispagna parturí, nudrillo Italia.
Ciò dir ti basti. Or pensi il mondo quale
era uom ch’ebbe tal madre e tanta balia³⁸.

Además de la rúbrica, Juan de la Vega retoma del epitafio de Tansillo también el esquema de las rimas de los tercetos (CDC EDE) —que no volverá a utilizar en sus sonetos— y, como ya apuntó Toscano, parte del *incipit*³⁹.

Da a l’alta tumba, España, eternas flores,
haz honra a quien la tuya assí ha aumentado
con morir, que a mil otros ha passado,
por quien Fama te da inmortales lores.

Mientras por ygualar de sus mayores
los claros hechos, de valor armado

5

37. Sandoval (1955: III, 373).

38. Tansillo (I, 458-459). Se trata del último de los tres sonetos dedicados por el poeta de Venosa a la muerte de don Fernando de Toledo y recogidos en los *Sonetti per la presa d’Africa*; cf. Tansillo (2011: I, 455-459).

39. Toscano (2016: 467).

abría con la famosa espada el vado
 dentro d'Africa ya a sus vencedores,
 muerte, porque no sea cosa en el suelo
 que aspire a vera gloria, de un su tiro 10
 lo quitó al mundo y hale dado al cielo.
 Mas no quitará el ser siempre en memoria
 de don Fernando de Toledo el zelo
 de dar fin al bivar o a la victoria.

En el texto del poeta italiano, de acuerdo con la tipología del epitafio, se invita al caminante —«ben nato ispano»— a detenerse delante del «sacro busto» para rendir homenaje al desventurado héroe; en cambio, en la composición de Juan de la Vega, no perteneciente al mismo género, el poeta español exhorta a España entera a honrar la tumba de don Fernando. Una España que ha visto acrecentar su propia «honra» con la muerte de un caballero que ha sobrepasado con sus gestas «mil otros» y por las que la nación entera recibirá *laudes* de la Fama misma.

Si en el primer cuarteto, y a pesar del *incipit*, el soneto de Tansillo actúa como fondo sobre el que Juan de la Vega dibuja su homenaje, en los versos 5-10 la composición del venusino vuelve a primer plano. De hecho, en el texto español, don Fernando, al emprender la acción que lo llevará a la muerte es, como en la composición italiana, «desideroso di mettere alla prova la propria forza»⁴⁰ porque aspira a que sus gestas iguallen las de sus «mayores».

Sin embargo, también en este caso la operación que cumple Juan de la Vega con respecto a su fuente tiende a amplificar la gloria del difunto. La acción del héroe referida por Tansillo en el v. 6, en el que plásticamente describe el «far via» a los demás soldados «dentro l'Africa», es retomada casi literalmente en el v. 7 del soneto español, si bien, en este caso la «nobil mano» del caballero del poeta italiano se transforma, dando mayor relevancia a su imagen de guerrero, en «la famosa espada» de un don Fernando «armado de valor» que avanza en la ciudad con los suyos, ya victoriosos. Esta mayor relevancia contrasta con el sencillo «tiro» que lleva a la muerte a don Fernando en el texto español, frente al golpe fatal que acaba con la vida del intrépido joven, descrito por Tansillo, con una bella metáfora, como un «sasso spinto dal fiato di Vulcano» (v. 8). Podría dar la sensación de un descenso del tono, pero no es así: Juan de la Vega, a partir del verso 9, se aleja de Tansillo tomando un camino diferente.

El venusino dibuja en los tercetos, en síntesis eficaz, la biografía de don Fernando recordando el heroísmo de su linaje (vv. 9-10) al tiempo que destaca la dimensión italo-española del difunto (v. 12); a continuación cierra el texto, acorde con el género del epitafio, con una reflexión: cuál pudo ser la grandeza de

40. Así se comenta muy atinadamente el v. 5 del texto del venusino, por el que cfr. Milburn-Pestarino (2011: I, 458).

un hombre «ch'ebbe tal madre e tanta balia» (v. 14). Juan de la Vega se aleja del tópico y subraya el significado profundamente religioso de la muerte del joven Toledo. Destaca que a la «vera gloria» no puede aspirarse «en el suelo», razón por la que la muerte quita Fernando al mundo para entregarlo al cielo (vv. 10-11), si bien esto no borrará la eterna memoria del lance glorioso del sobrino de don Pedro, decidido a ganar o a morir (vv. 12-14). Esta dimensión religiosa de la muerte de Fernando es solo vislumbrada en *Spargi d'eterni fior...*, donde, en el v. 4, Tansillo se limita a recordar que Fernando «[...] visse cavalier, visse cristiano», aun cuando en el primer soneto del tríptico que le dedica, *Mentre ogni età caliginosa tenne*, había insertado un elemento religioso muy significativo:

Ma poi ch'el vero lume dal ciel venne
a scacciar l'ombre and'era il mondo oppresso
e 'l celeste Agno a morte affrì se stesso,
seguir l'orme sue sante a noi convenne.

L'ostia più cara ch'uom dar possa a Dio
è per salute altrui dar se medesimo,
sì come il guerrir nostro oggi n'insegna⁴¹.

De hecho, en estos versos el joven Toledo es presentado «quasi come una vittima sacrificale che si è immolata per la salvezza altrui, come Cristo»⁴². Sin embargo, a pesar de la fuerza de esta imagen, en el texto italiano es la *voluntas* animada por la *Caritas* la que lleva a la muerte al héroe, mientras que Juan de la Vega pone de relieve, con aparente sencillez, el hecho de que el lugar de Fernando no puede ser otro que el cielo y su gloria, la eterna, a pesar del carácter inmortal de sus hazañas.

Los textos de Juan de la Vega sobre los que hemos llamado la atención demuestran la profunda influencia que la obra de Luigi Tansillo ejerció en los versos del poeta español. No hemos pretendido entrar en cuestiones de carácter literario, ya que no son cuestiones estéticas las que nos ocupan, sino el significado histórico que las obras literarias adquieren y la posibilidad de que nos ayuden a comprender mejor el entorno cultural en el que nacieron. Lo que hemos querido poner de relieve es la adhesión y la entusiasta participación de Juan de la Vega y de sus *Versos* al diseño propagandístico en el que estaba involucrado Luigi Tansillo a la hora de publicar los *Sonetti alla presa d'Africa*, perfectamente analizado por Tobia Toscano⁴³.

Como subraya este estudioso, la fidelidad de Tansillo a los Toledo y su «divisa cortigiana» acabaron enajenándole «i favori dei sodali partenopei, come dimostra

41. Tansillo (2011: I, 456).

42. Milburn-Pestarino (2011: I, 456).

43. Toscano (2016: 466-473).

l'assenza di ogni corrispondenza poetica», haciéndole predecir «l'ostracismo cui sarebbe stata condannata la sua poesia» en las orillas del Sebeto al tiempo que concebía la esperanza, que llegó a ser una realidad⁴⁴, de que: «le ninfe, signor mio del vuestro Tago / fors'intorno al mio crin col favor vostro / tesseran qualche ghirlande d'auro»⁴⁵. Y precisamente desde las orillas del Tajo⁴⁶ había llegado a las del Sebeto un poeta que en sus textos encomiásticos dedicados a los Toledo y a su entorno, no quiso prescindir del magisterio del venusino.

44. Toscano (2000: 145-182; 2006: 227-232) y la bibliografía presente; Cetina (2014: esp. 159-162).

45. Toscano (2016: 472-473).

46. Juan de la Vega dice de sí mismo en algunas de sus composiciones ser originario de la región del Tajo; cf. D'Agostino (2017b: 640) y la *Egloga Silenus*, en D'Agostino (e. p.).

Bibliografía

- BOCCIA, Carmine, y Rosario Pestarino, «Note» a *Luigi Tansillo, L'égloga e i poemetti*, Paolo Loffredo Editore, Napoli, 2017.
- BURGUILLO, Javier, «El Triumphus mortis traducido por Juan Coloma», *Quaderns d'Italià*, 20 (2015), pp. 175-189.
- CARAVAGGI, Giovanni «Esteban Godines de Nájera y Juan Coloma», *Revista de poética medieval*, 28 (2014), pp. 137-147.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CLAVERÍA, Carlos, *Cancionero general de obras nuevas (Zaragoza, 1554)*, Barcelona, Ediciones Delstre's, 1993.
- D'AGOSTINO, Maria, y Antonio Gargano, «Cancioneros plurilingües en el Nápoles español. Versos de Juan de La Vega (Mattia Cancr 1552)», *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), pp. 189-210.
- D'AGOSTINO, Maria, «L'alma di un gran valor ardiente en zelo. Don Pedro de Toledo nella poesia di Juan de la Vega», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré don Pedro de Toledo (1532-1535)*, dir. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 409-432.
- D'AGOSTINO, Maria, (2017a), *La nobile città de la sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- D'AGOSTINO, Maria, (2017b) «La *Égloga Nice* de Juan de la Vega», *Bulletin Hispanique*, 119 (2017), pp. 639-672.
- D'AGOSTINO, Maria, «La representación de la 'majestad' en el Reyno de Nápoles durante el virreinato de don Pedro de Toledo. Continuidad e innovación», en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, coord. Isabella Tomassetti, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2018, pp. 181-199.
- D'AGOSTINO, Maria, «"Primicias" de los Versos de Juan de la Vega», en *Cancioneros del Siglo de oro. Forma y formas*, ed. Andrea Baldissera, Pavia, Ibis, (e. p.).
- VEGA, Juan de la, *Versos de Juan de la Vega*, ed. Maria D'Agostino (e. p.).
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «La diversidad epistolar en la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza», *Canente*, 3-4 (2002), pp. 149-176.
- FEDERICI, Marco, «Pedro de Salazar en el panorama historiográfico de la Nápoles del virrey Toledo», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré don Pedro de Toledo (1532-1535)*, dir. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 433-454.
- GARGANO, Antonio, «"Oltre Petrarca". Presencia italiana en la poesía satírica y burlesca española del siglo XVI», en *El Canon poético en el Siglo XVI (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 349-380.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey don Pedro de Toledo (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «Fernández de Córdoba Gonzalo», en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, 2001, vol. XVIII, pp. 769-775.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. J. Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- MILBURN Erika, y Rossano Pestarino, «Note», a *Luigi Tansillo, Rime*, Roma, Bulzoni, 2011, 2 vols.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Poesía selecta*, ed. Juan Montero y Elisabeth Rhodes, Madrid, Castalia, 2012.
- MONTERO, Juan, «Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las Obras de Jorge de Montemayor*)», *Bulletin Hispanique*, 106, 1 (2004), pp. 81-102.
- MONTERO, Juan, «La poesía del Siglo de Oro en sus antologías impresas: el *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1554)», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-438.
- MONTERO, Juan, y Elisabeth Rhodes, *Poesía selecta*, Madrid, Castalia, 2012.
- MUTO, Giovanni, «“Defensione, Liberatione et Quiete de questo Regno”. Il difficile equilibrio politico nel lungo governo di Pedro de Toledo», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré don Pedro de Toledo (1532-1535)*, dir. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 67-89.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Introducción» a *Gutierre de Cetina, Rimas*, Madrid, Cátedra, 2014.
- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo», en Francisco Rico, *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 215-250.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551), Valencia, Editorial Castalia, 1950.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1968.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Segunda parte del Cancionero General*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Editorial Castalia, 1956.
- SANDOVAL, Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid, BAE, 1955-1956, 3. vols.
- TANSILLO, *Capitoli giocosi e satirici*, ed. Carmine Boccia y Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2010.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, ed. Tobia R. Toscano, notas de Erika Milburn y Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 vols.
- TANSILLO, Luigi, *L'egloga e i poemetti*, ed. Tobia R. Toscano, comentario de Carmine Boccia y Rosario Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2017.
- TOSCANO, Tobia R., «Un “libro” di rime di Luigi Tansillo per don Gonzalo de Córdoba», en Tobia Toscano, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 144-182.

- TOSCANO, Tobia R., «Due “allievi” di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos», en Tobia Toscano, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.
- TOSCANO, Tobia R., «I petrarchisti napoletani e il *Siglo de Oro*», en *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, eds. Floriana Calitti, Roberto Giuglicci y Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2006, vol. I, pp. 217-238.
- TOSCANO, Tobia R., «Introduzione» a *Luigi Tansillo, Rime*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 vols.
- TOSCANO, Tobia R., «Don Pedro e Don García de Toledo: Luigi Tansillo cortegiano e precettore», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré don Pedro de Toledo (1532-1535)*, dir. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 457-475.
- TOSCANO, Tobia R., «Introduzione» a *Luigi Tansillo, Legloga e i poemetti*, ed. Tobia Toscano, comentario de Carmine Boccia y Rosario Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2017.

Ferrante Carafa e i poeti baroni del Regno

Amedeo Quondam

La Sapienza Università di Roma
amedeo.quondam@uniroma1.it

Sintesi

Grande protagonista della vita culturale napoletana (e non solo) del secondo Cinquecento, Ferrante Carafa, autorevole barone poeta fortemente filoimperiale, pubblica nel 1559 un volume di *Rime spirituali della vera gloria humana e della divina*, molto diversi e distanti dalla tradizione “spirituale” che in quegli anni sta crescendo sulla scia delle rime di Vittoria Colonna. Il saggio propone una prima ricognizione dell’opera di Carafa, mettendone in evidenza la distintiva caratteristica di trascrizione molto selettiva della Sacra Scrittura nella forma metrica del sonetto (opzione formale anche di altre sue opere), con netta prevalenza del Nuovo sul Vecchio Testamento. Si tratta di un esperimento interessante anche perché sfugge alla radicale interdizione di ogni parafrasi biblica disposta dalla Congregazione dell’Indice.

Parole chiave

Ferrante Carafa; Rime spirituali; Vittoria Colonna.

Abstract

A major protagonist of Neapolitan cultural life (and not only) of the second half of the sixteenth century, Ferrante Carafa, an authoritative highly pro-imperial poet baron, published in 1559 a volume of spiritual rhymes of true human and divine glory, very different and distant from the “spiritual” tradition that in those years it is growing in the wake of Vittoria Colonna’s rhymes. The essay proposes a first recognition of Carafa’s work, highlighting the distinctive very selective transcription characteristic of Sacred Scripture in the metric form of the sonnet (formal option also of other works of his), with a clear prevalence of the New on the Old Testament. This is an interesting experiment also because it escapes the radical interdiction of any biblical paraphrase ordered by the Congregation of the Index.

Keywords

Ferrante Carafa; Rime spirituali; Vittoria Colonna.

Non è stato facile trovare l'argomento più adatto per esserci in questa occasione festiva, che ti vede, amico mio, Tobia carissimo, entrare nell'esclusiva società degli accademici pensionati: mi è sembrato a lungo del tutto improbabile che tu quoque fossi in procinto di entrarvi, attivo come sei e come non hai mai cessato di essere, e in modi sempre esemplari (e innovativi) per qualità e per passione. Mi è stato insomma difficile pensare a un argomento di storia letteraria (in quanto canonico tributo scientifico al rito della festschrift) che non fosse banale e soprattutto che fosse appropriato alla tua figura di studioso (e soprattutto di amico), nonché compatibile con l'impianto editoriale che è stato progettato per questo volume a te dedicato. Continuavo a girovagare nella memoria delle tante occasioni dei nostri incontri e prima ancora della loro ragione stessa, che è stata, con lunga fedeltà e soddisfazione (ne sono certo: condivisa), la passione per la letteratura del Regno tra l'età degli Aragonesi e quella degli Spagnoli, e in particolare la passione per la poesia di questa lunga congiuntura. Troppo a lungo misconosciuta, sottovalutata, ignorata: nel quadro "nazionale" della storia letteraria e nel canone che obbligatoriamente ne consegue, che restano ancora, e largamente, quelli ottocenteschi: e non c'è motivo che mi soffermi con te su cosa questo significhi e comporti.

Credo che sia proprio questo il primo (per importanza) riconoscimento che ti è dovuto: il tuo lavoro ha avuto questo come suo costante nucleo di interessi, in termini tali che può (anzi: deve) essere riconosciuto nell'istanza di fondo che l'ha connotato: in quanto necessità (quasi etica) di rivedere radicalmente tutt'intero quel paradigma storiografico della cultura letteraria (e non solo) napoletana dell'età spagnola per restituirla alla sua incontestabile grandezza. Hai perseguito questo obiettivo sempre senza clamori, lavorando sodo per recuperare i dati fondamentali (le carte!) di quella esperienza, testimoni della sua grandezza: con passione e con ironia, per fortuna. È su questo terreno che ci siamo ben presto ritrovati con immediata intesa: con qualche intemperanza, da parte mia, inquieto, com'ero, di fare in fretta, più in fretta, nel liberarci di quel paradigma, senza troppe prudenze.

Ho avuto modo di raccontare altre volte come, ormai mezzo secolo fa, diventai studioso di letteratura rinascimentale, e italiana non soltanto napoletana, e come lo diventai per caso (o meglio: per le premurose sollecitazioni di Giuseppe Galasso), con quel contributo alla «Storia di Napoli» che, prima, portò all'antologia (allestita con

Giulio Ferroni) La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del Manierismo (1973), e poi al saggio La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli (1975). È una vicenda che tu conosci molto bene e se mi permetto di rievocarne gli ormai remoti (e sopiti) fantasmi, è soltanto per legittimare la mia presenza in questo volume, come modesto riscontro di un duraturo e piacevole sodalizio in cui, da non regnicolo (ma cupido di essere “napoletano” almeno di adozione: per i tanti motivi che ti sono noti), ho avuto la fortuna di incontrare un napoletano verace (ma di contado), ancorché il suo cognome lo riferisse impropriamente altrove, nei luoghi aborriti di un’egemonia letteraria da contestare, nel suo stesso paradigma.

Non a chiacchiere, però, ma –come dicevo– con un paziente lavoro di scavo documentario e di ricostruzione filologica e storica, che fosse in grado di andare oltre i luoghi comuni allora imperanti: in generale, la lirica rinascimentale (il Petrarchismo) come “malattia” endemica della nostra letteratura; in particolare, Napoli spagnola come emblema della servitù nazionale. Vergognosa, da rimuovere, occultare: mi resi conto tardi (te l’ho detto tante volte facendo mea culpa) che stavo studiando aspetti importanti della storia culturale di Napoli senza mai tenere conto che fosse parte della Monarchia spagnola, senza neppure pensarci, perché così mi era stato insegnato (comunque era meglio occuparsi d’altro, mi dissero, allora).

Sono stati poi gli anni dello straordinario magistero di Giorgio Fulco, troppo presto troncato (l’11 maggio 2000), e di tante occasioni d’incontro per noi, non solo di studio, fino agli anni del tuo Tansillo (anzi, Tanzillo, come scriveva il notaio che redasse l’inventario dei beni di Matteo di Capua principe di Conca) e del dispiegato tuo lavoro su tanti protagonisti, non solo grandi, di una cultura letteraria geneticamente caratterizzata da una doppia ratio comunicativa e funzionale, in grado di correlare biunivocamente il Regno (e Napoli) alla Spagna. Il paradigma della vergogna nazionale si è così dissolto (o quasi).

Non indugio oltre in ricordi, se non per rievocare (ancora una volta) uno dei più intensi momenti di felicità intellettuale che abbia mai provato, e per tuo merito: quando a Pavia, nel seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti, tu leggesti quella formidabile relazione su Galeazzo di Tarsia (ancora un barone poeta): con la calma serena di chi ha studiato le carte e può (anzi: deve) smontare l’edizione critica che proprio Bozzetti aveva pubblicato, e può (anzi: deve) farlo nella sua Università, di fronte ai suoi allievi, in quella occasione.

Neppure questo però posso omettere, in conclusione: in quegli anni (eravamo anche più giovani) un tormentone ci ha accompagnato: quello del poeta marinista e accademico ozioso Salvatore Pasqualoni. Per anni sono stato sfruculiato (allegremente) da Fulco e da te su dove mai avessi letto le sue introvabili Rime (stampate nel 1620 a Napoli da Tarquinio Longo), di cui avevo trattato nel libro del 1975; e più volte mi avete dichiarato il sospetto che quel libro fosse soltanto una mia giocosa invenzione; pur avendo sfogliato più volte le schede preparate per quel lavoro, molto ricche di dati e di notizie, per anni non sono stato in grado di ricostruire dove le avessi consultate e lette, donde il gioco, nell’incontrarci, della vostra beffarda invocazione del

nome di Pasqualoni. Soltanto più tardi, preso atto che in SBN non ne mai apparsa traccia alcuna, neppure di una sola copia sopravvissuta, ho avuto modo di ricordare (e accertare) che la sola copia disponibile, quella su cui avevo lavorato, è nella Biblioteca Apostolica Vaticana (R.G. Lett. It. VI 124). Ma non l'ho potuto dire a Giorgio Fulco, e questo resta un cruccio personale.

Avrei voluto tornare su Pasqualoni, in questa occasione festiva, e non solo per amichevole gioco, ma avrei contravvenuto alle disposizioni di chi l'ha progettata e che ci ha chiesto di scrivere su «un autore o un'opera specifica, sui rapporti intercorrenti fra Napoli e le altre regioni d'Italia in quel periodo o su qualche aspetto delle relazioni ispano-italiane». Ti dedico pertanto queste poche pagine recuperate da un lavoro rimasto da tempo nel cassetto, come progettata e mai finita seconda parte di quelle Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima), pubblicata nel lontano 2005. Ne è protagonista Ferrante Carafa, che è stata una delle scoperte più affascinanti di quella remota esperienza per la «Storia di Napoli»: di nuovo un poeta barone. E valga questo mio contributo come sfizioso anticipo per intenditori di quel seminario che per anni abbiamo pensato che si dovesse fare e che finalmente è in programma, tutto dedicato ai nostri poeti baroni, napoletani ovviamente.

Per antico debito di personalissimi affetti poetici ho scelto, dunque, di scrivere qualcosa sulle *Rime spirituali* del nobile napoletano Ferrante Carafa, marchese di San Lucido, pubblicate nel giugno del 1559 a Genova da Antonio Belloni (particolarmente attivo nel campo della letteratura religiosa): un grande protagonista della scena culturale e in particolare di quella poetica, e non solo nel Regno (a lui il grandissimo Giolito dedica, per mano di Ludovico Dolce, nel 1552 le *Rime di diversi illustri signori napoletani*); strettamente legato a Carlo V e impegnato in diverse campagne militari dell'esercito imperiale, nel corso della sua lunga vita (1509-1587). Dopo le *Rime cristiane*, pubblicherà, tra le altre sue opere, il poema *Dell'Austria* (1572: dedicata a Filippo II) e *I sei libri della Carafè, sopra varii e diversi soggetti, a imitazione di poeti lirici greci e latini* (1580), che sono stati in tempi remoti assai il mio primo banco di prova nell'universo della poesia cinquecentesca.

Le *Rime cristiane* sono uno dei libri più ragguardevoli della prima fase della poesia che si autoconnota esplicitamente come spirituale già nel titolo, sulla scia del successo dei libri di Girolamo Malipiero e Vittoria Colonna, ma presenta una sperimentazione del tutto originale di strategie argomentative e di soluzioni formali, in particolare nel riuso dei materiali biblici. Per questo motivo sarebbe da verificarne il rapporto con i divieti di ogni tipo di volgarizzamento delle sacre scritture (questo, come documenterò, sono le *Rime* di Carafa) che maturano ben presto negli interdetti della Congregazione dell'Indice (non sono mai condannate, però) e negli altri dispositivi di repressione che la censura ecclesiastica mette in atto, tenendo anche conto che potrebbe esserci stata una seconda edizione nel 1575 (ne dà notizia Edit16, ma senza indicare localizzazioni). Come ho accennato, l'interesse per questo libro di rime consegue anche dal fatto che si tratta di un

libro di un laico, di un grande barone, anzi, della feudalità meridionale (e questo è un tratto distintivo della cultura letteraria del Regno su cui finalmente potremo riflettere), prima del diluvio di libri e testi spirituali scritti da chierici degli ordini religiosi vecchi e nuovi, di cui danno ampiamente conto i repertori bibliografici delle edizioni del Cinque e del Seicento.

La diretta pertinenza dell'opera di Carafa alla complessa e contraddittoria elaborazione romana del divieto di ogni tipo di volgarizzamento biblico non si coglie a prima vista neppure citando per esteso il suo titolo in frontespizio: *Le rime spirituali della vera gloria humana in libri quattro et in altrettanti della divina*. Leggendo, però, ci si rende subito conto che si tratta di una singolare opera narrativa, che usa come forma metrica il sonetto (secondo le originalissime soluzioni che Carafa sperimenterà anche in altre sue opere) per riscrivere poeticamente il racconto del Vecchio (ben poco, però) e del Nuovo Testamento, o meglio, per scrivere “variazioni su...”, o “a proposito di...”: nei 284 sonetti della “gloria humana” è infatti rielaborato il testo biblico da Adamo alla passione di Cristo; mentre i 227 sonetti della “gloria divina” sono dedicati alla rielaborazione del Nuovo Testamento: dalla resurrezione di Cristo all'Apocalisse e alla prefigurazione del giudizio finale.

Un insieme poderoso: oltre 500 sonetti, che con ritmi fortemente differenziati, propongono una liberissima parafrasi poetica del testo sacro (a partire da un microsegmento testuale o da una situazione scritturale, citati esplicitamente in una «tavola dei soggetti» allegata al volume), ma anche molte variazioni su temi direttamente e indirettamente connessi al testo biblico. In questo modo Carafa costruisce un “libro” di rime che per certi aspetti intende risultare omologo al modello petrarchesco, variamente (e vanamente) perseguito nel corso del Cinquecento: le sue *Rime spirituali* producono infatti una cospicua sequenza di microtesti che ha una doppia, ma integrata, economia di senso, costitutiva della forma “canzoniere”: quella propria di ciascun sonetto nella sua autonomia di microtesto concluso, e quella che consegue dall'essere ciascun sonetto segmento necessario e strutturato del macrotesto narrativo.

Come tutti i “libri” di rime anche questo è inaugurato da un prologo, che assolve alle funzioni di sempre: indicazione del dedicatario (in questo caso direttamente Dio e non il papa o il «saggio imperador» o «altri regi»), nei primi versi del sonetto proemiale, e precisazione delle strategie comunicative, nel secondo sonetto, con il riconoscimento, canonico nella rimeria spirituale, dell'*errore* compiuto nel seguire la fascinazione della poesia d'amore, che è al tempo stesso connessione obbligatoria al canzoniere petrarchesco, e distanziamento netto dalle strategie del suo racconto:

Se già dietro a l'error, che molti andaro,
e de la nostra e di ciascuna etate,
cantando una mortal egra beltate,
spesi il più del mio viver dolce amaro,
or che (mercé del cielo) amando imparo

quai sian le glorie eterne alme e beate,
 spregio queste bellezze sì pregiate
 dal mondo e amo il sol più ardente e chiaro.

Onde a lui volgo lo mio basso ingegno,
 a lui sacro la penna, a lui l'inchiostro,
 a lui la mente, a lui do l'alma e 'l core.

Dunque, o Rettor de l'alto empireo chiostro,
 per tua pietà, non ch'io di ciò sia degno,
 manda al mio petto il tuo celeste ardore (p. 1r)

Già da questa prima citazione è possibile cogliere i modi e il senso della spiritualizzazione carafana: riguarda una conversione radicale dell'esistenza, con l'abbandono di un *errore* di tutta una vita (e di tutta una tradizione tematica che è costitutiva e propria della lirica: l'amore profano) e la totale dedizione alle «glorie eterne alme e beate». Niente di nuovo sotto il sole, si potrebbe osservare: ma –come ho detto– più che sulle orme di Petrarca o di Vittoria Colonna, Carafa, nel suo procedere risoluto nel riuso di tutt'altro repertorio (quello del Vecchio e Nuovo testamento), si mette nella scia di frate Girolamo Malipiero. Non c'è più bisogno di una integrale risposta per le rime all'architetto della lirica moderna, al suo canto di «una mortal egra beltate», una risposta che ne rispetti il corpo testuale soltanto nello scheletro delle sue desinenze in posizione di rima, appunto: del grande Padre Petrarca nelle *Rime spirituali* di Carafa (e di diversi altri poeti impegnati in questo campo a metà Cinquecento e ancora di più in seguito) resta solo la lingua, con i suoi automatismi di lessico e di sintagmi, oltre che di respiro nella forma metrica, sottoposta però a fortissime interferenze e contaminazioni, e non solo per necessità argomentative.

Anche in questo libro di Carafa è infatti immediatamente riconoscibile quella dinamica di accelerazione del linguaggio petrarchistico, della sua torsione manieristica, costitutiva e propria delle altre sue opere, che ne fa uno dei più interessanti protagonisti della poesia di secondo Cinquecento. E gli ingredienti di questa torsione non sono solo di tipo linguistico e formale, ma riguardano anche il soggetto e la materia dei sonetti, nelle immagini, nei paragoni, nelle metafore, eccetera: una scrittura poetica intensamente sperimentale in viaggio verso Giovan Battista Marino, per intenderci. Ne propongo un solo esempio: questo protratto paragone metaforico tra la condizione umana e quella del bruco (il *verme*) che diventa farfalla, dove è da rilevare anche l'estrema laconicità con cui nei due versi finali è evocata la centralità dell'«l'alma grazia» acquisita «per l'opre», che è una delle questioni capitali nella rottura della *res publica christiana* nell'età della Riforma luterana:

Come, di rugiadose e verdi fronde
 ripieni, i bianchi vermicciuo', che fanno
 il serico gentil, tessendo vanno
 le stanze ove ciascun di lor s'asconde,

così chi delle glorie empie e profonde
terrene è gonfio e sazio, con grave danno
si trova involto nel suo proprio affanno,
e gode fra tempeste ed orrid'onde.

Ma come, del lor male accorti, i vermi
escon farfalle, e buon seme spargendo
sen van per l'aria lieti a volo in fretta,
così l'uom, mentre vive, i sensi infermi
può risanare e l'alma grazia avendo
per l'opre, andar fra l'alta schiera eletta

(p. 2v)

Il sonetto narrativo di Carafa è fatto così: mescola tonalità e velocità diverse, è sempre discontinuo, perché riflette e racconta, prega e teologizza (mettendo in versi non pochi principi cattolici); anche perché, molto più semplicemente, Carafa ha fretta (come anche nelle sue altre opere), e pertanto troppo spesso è trasandato, accumula versi su versi e rifiuta il *labor limae* e la politezza. La sua poesia, che anche in questi suoi vistosi limiti esercita un discreto fascino, si prospetta, alla fine, come un'operazione antilirica: mai condensata né rarefatta (metafisica), ricerca un "recitar cantando", il cui respiro non può non essere (a questa data: prima di Chiabrera) che l'endecasillabo, ma scandito dalla forma chiusa del sonetto, che funziona come misura obbligata per svolgere l'argomentazione e dunque per questa sua funzione si distingue dall'ottava narrativa.

Esaurito ogni prologo, Carafa avvia la sua originalissima riscrittura biblica (con variazioni) dal peccato di Adamo e dal Diluvio (è quanto resta del Vecchio Testamento: liquidato in una manciata di sonetti), ma procede di corsa perché vuole arrivare subito al Nuovo Testamento. Per il Vecchio, propongo questo sonetto sul peccato di Adamo ed Eva, attualizzato dall'evocazione finale di Maria e Cristo:

Quanta fu la bontà, quanto l'amore
che Dio mostrò con sua gloria infinita,
quando nel minacciar morte e dolore
al primo uom, pur ne dié speme di vita,
dicendo al serpe fier: –Nimico ardore
fra te pongo e la Donna, e virtù unita
ella avrà tal, che tutto il tuo furore
opprimerà con pianta e mano ardità–.

Ma questo altro non fu che la Reina
del ciel, che col suo unico frutto sopra
il legno ne dié quel ch'Eva ne tolse.

Eva tolse del legno, e la divina
Maria vi pose: e perciò Dio tal opra
sovra gli angeli tutti in sen si accolse

(p. 5v)

Che il codice primario di funzionamento di queste rime resti quello collaudato del classicismo petrarchistico è subito confermato dagli automatismi linguistici e tematici che connotano i testi sin qui citati, e diventa particolarmente vistoso in questo sonetto che utilizza l'ipertopico repertorio mitografico per contestualizzare (la *bella Aurora* è sintagma utilizzato dai poeti e dagli scrittori, da Dante a Bandello) il tempo dell'annunciazione dell'Angelo a Maria:

Quando a l'aurato carro i bei destrieri
 giunge, oltre il Tauro, Apollo, uscendo fora
 del grembo di Titon la bella Aurora,
 gioisce il ciel dei suoi raggi primieri,
 sperando or or veder gli altri più alteri
 lumi del vago sol che il tutto indora;
 ma vie più lieto il mondo e 'l ciel fu allora
 che vide gli splendori esterni e veri
 de l'aurora del sol, che questo sole
 ha per suo picciol raggio: egli le piume
 battea per l'aria, per condurne il giorno
 perpetuo, non d'un sol, com'è costume
 di Febo, poi che l'alme sue parole
 qua Dio condusser dal sovran soggiorno¹.

Per dare almeno un riscontro delle modi di riscrittura del testo biblico, mi limito a citare questo sonetto, che traduce e rielabora l'*incipit* giovanneo nel contesto della natività, addensandovi dichiarazioni dottrinarie e teologiche:

Pria dei secoli il Verbo era appo Dio,
 anzi era Dio l'istesso Verbo eterno,
 per le cui mani il mondo e 'l ciel superno
 fu fatto e l'angel chiaro e il fosco e rio,
 e senza lui vien meno ogni desio,

1. Cito da p. 9r; nelle *Rime spirituali* di Carafa non sono particolarmente fitte, però, le occorrenze del repertorio mitografico e classico, seppure spiritualmente risemantizzato: p. 15v (Cinzia, Giove, Venere, Marte); p. 19r (Apollo); segnale che spesso Maria è nominata come *Dea*; p. 82v (Latona, Mercurio, Venere, Febo, Marte, Giove); p. 96v (Apollo e le Muse); p. 97r (Zeusi, Fidia, Prassitele, Apelle). Per un accumulo di elementi ipertopici rinvio a questo sonetto, che sembra una compilazione di scuola, anche per lo schema sintattico quattro volte replicato, per coppia di versi, nelle quartine: «Zefiro, soave aura spirando, | rider fa d'ogn'intorno i verdi prati; | Apollo, verso il Cancro il corso alzando, | spiega più chiari i be' raggi beati; | Filomena, i suoi lai dolce cantando, | fa i boschi risonar di accenti grati; | le Ninfe, per le selve pur cantando, | fan rimbombar le valli e i fonti amari, | veggendo la celeste alta Reina | non più pianti versar, ma gioia e festa | dalla sua faccia angelica e divina. | E paion dir: Mentre vedean te mesta, | o gloriosa donna e pellegrina, | ogni grazia del ciel n'era molesta», p. 95r.

non che l'oprare esteriore e interno:
 ma tal Verbo incarnato oggi io discerno
 fra Maria, con la mente, e il vecchio pio,
 sì che in questo è la vita e l'alma luce
 che le tenebre rie da noi discaccia
 ed al beato viver ne conduce.

Ei venne al mondo, e il mondo a faccia a faccia
 lo vide: e 'l suo splendor che sì riluce,
 pochi seguir per la celeste traccia

(p. 15r)

Se la rielaborazione del racconto evangelico dell'infanzia di Cristo si snoda attraverso il secondo libro della prima parte delle rime, il terzo libro riscrive la parte decisiva della sua vita (quella che lo costituisce in «vera gloria umana»), dal suo battesimo per mano di Giovanni Battista all'ingresso in Gerusalemme, mentre il quarto è dedicato alla passione. In queste parti si intensificano i sonetti di meditazione e preghiera, a corredo produttivo della riscrittura del testo sacro; e sono testi come questo a connotare dinamicamente cosa Carafa intenda per rime spirituali:

Tante le colpe son, tanti gli errori
 onde, Signor del ciel, piena è la vita
 de' nostri morti non che mortai cori,
 che appena ardisco a dimandarti aita;
 e i debiti son tanti, che smarrita
 han l'alma nostra in tutto, ed entro e fuori,
 che bisogno è che tua bontà infinita
 ne alleggi di sì gravi aspri dolori,
 ella rendendo di tal grazia degni
 esso noi, che più tosto eterna morte
 meriteremmo per lo gran fallire;
 ma quanto più arem premio per martire,
 al ciel condotti, più fian chiari i segni
 dell'immensa pietà della tua corte

(p. 45r)

Preghiere e meditazioni sui testi sacri (sul Vangelo, soprattutto) parafrasati, riscritti in rime volgari, in sonetti, anzi, la forma emblematica della grande tradizione della poesia d'amore: questo nel 1559. I modi della riscrittura del testo evangelico sin qui descritti si intensificano nella zona dedicata alla passione di Cristo (percorsa, tra l'altro, da forti battute antiebraiche²), e si fanno contem-

2. Sono in realtà diffuse ovunque e si condensano in un sonetto: cfr. *ibidem*, p. 122r («Gente cotanto iniqua, ingrata e dura»).

plazione del crocifisso e della croce (tema –lo ricordo– fondamentale anche per l'esperienza degli "spirituali", in senso propriamente religioso), in una sequenza di sonetti che riconosce la miseria della condizione umana (e delle sue false glorie mondane) e riflette sulla morte. Anche questo è ovviamente un *topos* radicato in una antica e forte tradizione religiosa (quella che si sviluppa come *contemptus mundi*), ma in Carafa trova una forma comunicativa fondata sulla contaminazione e interferenza di codici, anche perché – come ho già ricordato – è proprio dell'economia petrarchesca e petrarchistica l'apertura a dinamiche meditative e d'introspezione:

Non s'arresta un sol punto il tempo avaro
 per condurne alla cruda orrida morte,
 la qual parrebbe avventurosa sorte,
 senza l'intoppo del camin suo avaro,
 ove or si frange il core, ora il più caro
 della vita sostegno, or la consorte
 ch'ogni martir fa dolce, ora le scorte
 che ne guidano al ben perfetto e chiaro.
 E questo è il peggior mal, perché se 'l pondo
 terren terra diviene, o pur se l'oro
 si perde, tutto riede onde partisse;
 ma se le luci abbiam noi sempre fisse
 nel tesor di qua giù, nel tristo fondo
 l'alma scacciata andrà dal patrio coro

(p. 64r)

È la resurrezione di Cristo (come la fenice: nel sonetto a p. 83r) a marcare la più radicale discontinuità nella storia dell'uomo, nella percezione e concezione del tempo (come è già nel sonetto ora citato), connotandola come il tempo in cui si dispiega la «vera gloria divina», attraverso la sua Chiesa e i suoi *eletti* (gli apostoli: e quindi le gerarchie ecclesiastiche) segnati prima dalla pentecoste (i suoi raggi «fer Piero e tutto il suo buon coro adorno»: p. 85v) e poi dal martirio. Se il primo libro della «vera gloria divina» si conclude con la predicazione di Pietro e Paolo («i beati e sommi eletti»: p. 92r), il secondo è dedicato alla fondazione della Chiesa e dei suoi ordinamenti, cominciando dal Credo, il primo dei «divini precetti», così messo in versi nello stretto volgere di un solo sonetto (ma è antica la tradizione di versificare le preghiere fondamentali); questo snodo argomentativo è ovviamente carico di una tensione antiprottestante:

Credo nel sommo Dio, che il mondo e 'l cielo
 criò da nulla, e nel Figliuol, che scese
 ad incarnarsi al vergin alvo e prese
 sotto Pilato d'aspra morte il gielo;
 vinse l'inferno e 'l terzo giorno al velo

sepolto l'alma gloriosa rese;
 poi salì al Padre, ch' a seder l'attese
 alla sua destra con ardente zelo;
 ed indi a giudicar venir dee poi
 i vivi e i morti. Credo nel superno
 spirito e nella catolica alma Chiesa,
 e la comunion dei santi suoi,
 el pietoso perdon d'ogni empia offesa
 e 'l risorger e 'l ben vero ed eterno

(p. 92v)

È il terzo libro a celebrare diffusamente la gloria della «militante Chiesa» (p. 103v), e qui si fa esplicita la denuncia di chi è stato responsabile della frattura nella cristianità, causata da un «popolo [...] sì dispietato e fiero | che i divini precetti ha dispregiati» (p. 102r). Carafa è molto preciso:

E de' seguaci è stato alcun sì altiero,
 che i vestigi di lui [Cristo] dritti lasciati,
 eretico s'è fatto, e per sentiero
 torto ha se stesso e gli altri al mal guidati

(p. 102r)

L'esplosione dell'eresia e dei suoi scellerati (*scelesti*) protagonisti, localizzati tra l'Oriente (*Sciti*: Maometto e i suoi seguaci) e i paesi tedeschi (*Elvezi*: Calvino e Lutero, con i loro seguaci) esalta la funzione della «militante Chiesa» di Roma, che celebra il suo eterno trionfo proprio con le pratiche e le cerimonie contestate dagli eretici, dedicate non solo al culto di Dio, ma anche di Maria e di tutti i santi:

Benché scelesti siano in terra e fieri
 petti, pur la romana inclita Chiesa,
 di Dio guerriera e del suo amore accesa,
 mantien di Cristo i sommi onori interi.
 E quantunque or da Sciti, or da alteri
 Elvezi abbia una e quando un'altra offesa,
 vincitrice riman d'ogni alta impresa,
 del Santo Spirto avendo i pregi veri.
 Ond'ella per tener mai sempre i suoi
 fidi soldati in esercizio degno,
 sì come sta la trionfante eterna,
 celebra del Rettor del sommo regno
 le feste e della sua Madre superna
 e degli altri celesti invitti eroi

(p. 103v)

Negli anni del Concilio di Trento, ma ben prima che i suoi decreti diventino esecutivi, questo libro di *Rime spirituali* di un grande feudatario meridionale

dimostra quanto diffusa e radicata sia l'idea di una Chiesa militante impegnata come *guerriera* di Dio, forte soprattutto dei suoi «invitti eroi»: cioè, le schiere dei santi. Per Carafa questa è, in primo luogo, l'età dell'imperatore Carlo *invittissimo* (p. 104v) e di Filippo II (p. 123r): anche per questo motivo, nei sonetti di questa parte delle *Rime spirituali*, non ha esitazioni a caratterizzare l'assetto istituzionale della nuova Chiesa che il Concilio sta riformando. L'insistenza con cui elogia il primato dei sacramenti e della messa³, e quindi il primato del ministero sacerdotale e del papa⁴, è un'altra, definitiva, dimostrazione del fervore antiluterano che anima queste rime.

Il corteo dei santi celebrati nel terzo libro della «vera gloria divina» è aperto da Paolo e dagli evangelisti, e subito diventa lo «stuol di quei c'hanno col sangue loro» reso la Chiesa ricca, ciascuno celebrato con un sonetto: Sebastiano, Lorenzo, Rocco, Cristoforo, Martino, Giorgio, Gennaro⁵, Tommaso d'Aquino; e poi le «gloriose e belle | vergini»: Caterina, Lucia, Barbara, Apollonia, Susanna, Orsola e le undicimila vergini; e di nuovo i santi: Antonio abate, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Leonardo. Un insieme antico e tradizionale: completamente pretridentino, insomma; folto addirittura di santi presto espunti dal calendario.

Il quarto e ultimo libro della «vera gloria divina» è una rielaborazione dell'Apocalisse, irrelata e oscuramente allusiva, che si prospetta però come una sorta di riflessione attualizzante sulla storia umana: trova nell'elogio di Filippo II il suo referente appropriato (p. 123r): la sua figura (la sola esplicitamente evocata in tutta questa sezione che riscrive l'Apocalisse) funziona implicitamente come proiezione sulla terra di Dio che è «principe vero», come simulacro di Cristo assiso «nell'alta imperial sua sede»⁶. Ed è il giudizio finale a concludere questo *climax* visionario e apocalittico:

Fatte le valli eguali e piani i monti,
sangue sudando l'herbe e l'altre piante,
le case caderan profane e sante,
et ad urtarsi i sassi aspri sian pronti.

Gli huomini sì plebei, come i più conti,
si morran di maniere tali e tante,
ch'in brieve sarà sgombro il mondo errante
d'anime vive e di vivaci fonti.

Udrassi il suon de la terribil tromba
con la voce del Re de l'universo:
–Venite tutti al gran giudicio estremo–.

3. Cfr. p. 110r, con i sonetti dedicati allo «stupendo miracolo» dell'eucarestia.

4. Cfr. p. 108r, 108v, 109r, 109v.

5. La celebrazione di san Gennaro produce una sequenza di sonetti dedicati a Napoli, fitti di riferimenti autobiografici: cfr. pp. 114r-116r.

6. Cfr. p. 126v e 127r.

E si vedrà (ch'in dirlo io spasmo e tremo)
 qual nero corvo e qual bianca colomba,
 secondo in vita fu l'oprar diverso (p. 124v)

Per concludere questa sommaria ricognizione di un testo ben altrimenti impegnativo, vorrei citare un sonetto del terzo libro che restituisce con parole l'iconografia di Cristo, sulla scorta dell'apocrifa lettera di Lentulo a Tiberio, con una *descriptio* ultratopica. I fattori distintivi della sua «inaudita beltà» fanno corrispondere, con immediata facilità, l'immagine di Cristo a tante immagini che la pittura ha prodotto e produrrà:

Di statura (soggiunge) è giusta, il volto
 ha così venerabil, ch'alto amore
 porge in un punto a ch'il mira e timore;
 biondo ritiene il crin, né però molto,
 cresco insino agli orecchi, poscia involto
 non è, ma piano, d'un vago colore
 la fronte ha spaziosa e nulla fuore
 ruga v'appar, ma bel sereno accolto;
 le guancie alquanto han di vermiglie rose,
 di bella forma son la bocca e 'l naso;
 schietta la man, la barba è bipartita;
 rider mai non si vide, in alcun caso
 di pietà pianger sì. Tal inudita
 beltà natura nel Fattor suo pose (p. 107v)

Esemplare, più degli altri citati, delle procedure di contaminazione fra codici sperimentate da Carafa, questo sonetto dimostra quanto radicale possa diventare la riscrittura narrativa del codice lirico in funzione religiosa: dei dettagli topici che costituiscono stabilmente in quella tradizione la *descriptio personae* (in quanto descrizione della donna amata, della sua bellezza), sopravvive solo il sintagma «vermiglie rose», che affiora in un contesto marcato da un ritmo consapevolmente prosastico, antilirico, ma pur sempre in grado di dimostrare una facilità di scansione dell'endecasillabo tutt'altro che ordinaria, e dunque una notevole consapevolezza delle forme propriamente letterarie.

I mss. Gervasio: schede umanistiche

Raffaele Giglio

Università Federico II- Napoli

raffaele.giglio@unina.it

Abstract

Tra i mss. del Gervasio e il corposo carteggio si ritrovano non pochi riferimenti agli autori napoletani gravitanti attorno all'Accademia Pontaniana: Gabriele Altilio, Girolamo Britonio, Elisio Calenzio, il Cariteo, Angelo Colocci, Antonio Epicuro, Giovan Berardino Fuscano, Francesco Galeota, Notturmo Napoletano, Giovanni Pontano, Jacopo Sannazaro, Luigi Tansillo, e tanti altri, che, con lo storico Pietro Summonte, costituiscono le personalità di rilievo della cultura partenopea della prima metà del Cinquecento, che il Gervasio tentò di porre in luce attraverso la redazione di schede biobibliografiche dei singoli autori. In quelle schede ci sono ancora utili riferimenti a mss. o a opere andate ormai disperse, che attendono giovani studiosi della letteratura partenopea del Cinquecento. Ma anche dei secoli successivi.

Parole chiavi

Mss. Agostino Gervasio; Biblioteca dei Girolomini (Napoli); Accademia Pontaniana; poeti dell'Accademia Pontaniana (1500-1550).

Abstract

The Gervasio Manuscripts: Humanist Dossiers

The Gervasio manuscripts and the relevant weighty correspondence contain numerous references to Neapolitan authors gravitating around the Accademia Pontaniana and that especially in the first half of the Sixteenth century made a significant contribution to poetry writing in Naples. Gabriele Altilio, Girolamo Britonio, Elisio Calenzio, Cariteo, Angelo Colocci, Antonio Epicuro, Giovan Berardino Fuscano, Francesco Galeota, Notturmo Napoletano, Giovanni Pontano, Jacopo Sannazaro, Luigi Tansillo and many others who, alongside the historian Pietro Summonte, constitute the major figures of Neapolitan culture

in the first half of the Sixteenth century which Gervasio attempted to describe via bio-bibliographical dossiers for each author. These dossiers also offer useful information concerning lost manuscripts or works, awaiting young scholars of Sixteenth-century Neapolitan literature. But also of the succeeding centuries.

Keywords

Manuscripts of Agostino Gervasio; Library of the Girolomini of Naples; Poets of the Pontanian Academy between 1500 and 1550.

Sul carteggio e sui mss. di Agostino Gervasio¹, conservati presso la Biblioteca dei Girolomini di Napoli, poco è stato scritto negli ultimi cinquant'anni, cercando di sottrarre all'oblio un patrimonio ricchissimo per gli studi letterari umanistici, come per l'epigrafia, la numismatica, l'archeologia e la cultura classica italiana. Ma ancora molto impegno filologico e storico-critico occorre per utilizzare quanto ancora di prezioso è racchiuso nella vasta e multiforme biblioteca del Gervasio che spazia dall'Umanesimo all'Antichistica.

Il Gervasio, proveniente da San Severo, nella Capitanata, visse a Napoli dal 1784 al 1863, dove compì i suoi studi alla scuola dei maggiori intelletti del tempo; basti citare Nicola Valletta, che gli trasmise l'amore per il libro, la storia dell'antichità e la ricerca, i bibliotecari Domenico Andrès, allievo di Angelo Mai, e Francesco Daniele. Fu dall'Andrès in particolare avviato allo studio degli umanisti napoletani, che furono oggetto prediletto delle sue ricerche, sostenute anche da Gian Vincenzo Meola. Il carteggio conserva quanto egli riuscì a ritrovare di opuscoli e materiale inedito degli umanisti napoletani del secolo XV e XVI. Il Panormita, il Pontano, il Chariteo, il Summonte, il Calenzio, il Sannazaro: tanto per indicare gli autori maggiori gravitanti attorno all'Accademia Pontaniana², sulla quale ha lasciato non poche raccolte di documenti e manoscritti. Ma la storia

1. Nacque a San Severo (Fg) il 19 giugno 1784 e morì a Napoli il 15 novembre del 1863. Sulle sue vicende biobibliografiche si veda Calabrese (1964: 7-18). Per una più ampia ricognizione del materiale gervasiano mi permetto rinviare a Giglio (1984: 131-199). Ma per la "storia" del Carteggio si veda anche Bellucci (1965: 213-217).

2. Si vedano sull'argomento queste raccolte: «Ricerche degli Accademici Pontaniani», Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII; 4, 41; «Miscellanea di notizie appartenenti alla storia letteraria di Napoli» (il cui sottotitolo è «Notizie intorno agli individui dell'Accademia del

letteraria del Regno di Napoli fu l'altra grande ricerca compiuta dal Gervasio. È sufficiente leggere i titoli della sue raccolte di mss. e di appunti per avere chiaro l'impegno di ricerca al quale dedicò i suoi giorni³. In genere sono schede biografiche, bibliografiche o trascrizioni di opuscoli rari, di opere non presenti nella città di Napoli, che egli raccolse in cinquantasei anni di corrispondenza e che affidò per testamento a Enrico Mandarinini, dell'Ordine dei Filippini, bibliotecario e conservatore del complesso napoletano dei Girolomini, dove esse si trovano ora conservate, assieme all'intera sua biblioteca, «con l'obbligo di tenerla separata dallacomune in un locale separato, con un'iscrizione apposita»⁴. Pur avendo raccolto ingente materiale per approntare un'organica storia letteraria napoletana, come attestano gli altri mss.⁵, che si presentano come una sorta di prima bozza di un lavoro che aveva accarezzato per molto tempo la sua mente, l'autore coscientemente vi annotò: «Il presente lavoro non è diretto a voler supplire a quella mancanza di un'intera Storia letteraria napoletana che troppo io conosco la debolezza delle mie forze e la scarsità del mio ingegno, per osar di poter comprendere la storia delle lettere e dei letterati del nostro Regno. Mi sono proposto solamente di qui dare il saggio di una "Biblioteca di questa storia", cioè dei materiali che abbiamo, i quali sono vevoli a compilarla»⁶.

Al di là dei contenuti prettamente storici, anche il carteggio, con i suoi venticinque tomi, contenenti 3000 lettere di 307 corrispondenti, offre la possibilità di ricostruire la personalità del Gervasio e dei suoi corrispondenti, chiamati ad acquistare un libro, un codice o una moneta, o a trascrivere un codice o un'epigrafe⁷; lavoro che ovviamente svolgeva poi egualmente per il proprio corrispondente con sollecitudine per ricambiare i favori richiesti, in una mutua collaborazione svolta all'insegna del rispetto del pensiero altrui, obbedendo a quanto nel 1851 ebbe a scrivere: «Io ho sempre avuto in mente che chi coltiva gli studi di umanità, quali sono i nostri, si debba mostrare egualmente umano e gentile, specialmente

Pontano e varie»), Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 5, 48; «Varie notizie di storia letteraria napoletana», Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 39.

3. Si vedano le presenti raccolte: «Studi intorno alla Storia letteraria, alla Bibliografia e Biografia napoletana», Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 20; «Saggio di una biblioteca ragionata di storia letteraria napoletana», Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 20; a questi va aggiunto anche il «Catalogo delle Biografie, e degli Elogi degli Uomini illustri del Regno di Napoli», Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 14.

4. Il Testamento del Gervasio è in Calabrese (1964: 113).

5. Si vedano anche i mss. «Notamenti di Storia Letteraria e Civile» (Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 22) e «Notizie bibliografiche di libri rari e di mss. o da me veduti, o trascritti da' Cataloghi delle più celebri Biblioteche» (Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 38).

6. Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 20, c. 1.

7. Per alcune esemplificazioni rinvio a Giglio (1984: 142-149) e al recente «I Gesuiti corrispondenti di Agostino Gervasio: ricerca letteraria tra Napoli e Roma ad inizio Ottocento» (Giglio 2019: 798-809).

nelle questioni per discordanza di opinioni, nelle quali non s'attaccano il sapere e la reputazione»⁸.

Su questa misura critica vanno lette ed utilizzate tutte le schede riservate agli autori e alle opere presenti nel carteggio. La passione per la conoscenza del prodotto umanistico, storico, archeologico, epigrafico e numismatico ha consentito al Gervasio di lasciare ai posteri elementi rari per costruire il *milieu* culturale del tempo per ogni singola disciplina della storia del Regno di Napoli. La passione per la conoscenza e la disponibilità ad inseguire ricerche onerose, nonché un'affabilità che lo rese accetto agli altri studiosi sparsi per l'Europa, sono alla base della sua corrispondenza, che ci offre non solo elementi per tracciare le vie delle sue amicizie e del confronto letterario, che nasceva da una cultura classica che gli veniva riconosciuta da tutti, ma anche la possibilità di conoscere meglio gli angoli delle Province del Regno attraverso il mercato librario, la consistenza delle biblioteche locali, la presenza e il valore di copisti, come di studiosi, che talora poco altro hanno lasciato di sé.

Il metodo gervasiano per la raccolta di notizie storiche su autori e sulle loro opere certamente non è nuovo, ma attesta la complessità delle sue ricerche sia per estensione territoriale sia per le molteplici discipline sia per l'ampio arco temporale di cui cercava di tessere la storia riprendendo schegge o elementi nuovi per costruire personalità di autori e le vicende bibliografiche dei loro scritti. Il reticolo di corrispondenti, costruito lentamente, ma con particolare attenzione al valore degli uomini, costituisce una rubrica di valore europeo.

Seppure l'elenco degli autori delle sue ricerche sia vasto, quello degli autori napoletani, ovvero del Quattro e Cinquecento operanti nel Regno di Napoli, gioca un ruolo particolare all'interno di una ricerca sterminata per il periodo in cui venne svolta⁹. Gli umanisti furono senza alcun dubbio gli autoricui dedicò molte energie per recuperare notizie biografiche ed opere edite o inedite sparse nelle biblioteche pubbliche e private. Su questa sua attività è stato già scritto da altri in più occasioni¹⁰. Ancora valide sono le osservazioni dell'Altamura a proposito delle ricerche umanistiche del Gervasio:

La breve stagione dell'Umanesimo napoletano –iniziata col Panormita e col Pontano, e poi giunta col Sannazaro al più alto segno di ricchezza espressiva e di perfezione

8. Calabrese (1964: 97).

9. Antonio Altamura (1964: 8), che aveva lavorato sui mss. del Gervasio, annota in merito: «A mio avviso, l'opera del Gervasio è stata davvero meritoria nel campo delle ricerche sull'Umanesimo napoletano; ma anche qui l'erudito pugliese ha dimostrato la sua incapacità di pervenire a una sintesi storica di quei cento anni così ricchi di cultura e di poesia, quali furono quelli dal 1442 al 1550 circa».

10. Le carte e le lettere maggiormente studiate o riprese riguardano il Papadia, e il Cariteo, sui quali hanno scritto Aldo Vallone (1986: 358-359), Pompeo Giannantonio (1987: 177-194) ed Antonio Iurilli (1989), al quale rinvio per la bibliografia di altri scritti.

formale— aveva cominciato a declinare fin dalla metà del Cinquecento, allorquando Don Pietro di Toledo, sospettoso sull'ortodossia di Scipione Capece e di altri simpatizzanti dell'Ochino e del Valdés., aveva ordinata la chiusura dell'Accademia Pontaniana. Erano poi venuti i tempi grigi della dominazione spagnuola e di quella austriaca e di quella francese; e la instabilità politica, le continuesoppressioni di conventi, le spoliazioni delle più vetuste biblioteche napoletane avevano portato a una quasi totale dispersione di tutto il materiale ancora inedito dei nostri umanisti, che andò poi ad arricchire le biblioteche di Francia, di Spagna, di Austria. Solamente alla fine della prima guerra mondiale fu possibile rivendicare all'Italia alcuni manoscritti trafugati dal convento napoletano di San Giovanni a Carbonara e poi finiti nella Staatsbibliothek di Vienna; 43 ma ancora oggi interi « fondi » della Nazionale di Parigi e delle più importanti biblioteche di Monaco, di Siviglia, di Valencia sono costituiti da preziosissimi manoscritti umanistici rubati a Napoli dai sovrani austrospagnoli e francesi. Buona parte, però, di codesto materiale, è ritornato a Napoli da più di un secolo attraverso le più o meno accurate trascrizioni dei corrispondenti stranieri del Gervasio e costituiscono il nucleo più vitale della monumentale raccolta di documenti da lui lasciati in eredità ai pp. Filippini dell'Oratorio, alla quale hanno già attinto copiosamente alcune generazioni di studiosi, e molti ancora potranno rintracciarvi, sol che sappiano ricercare con cura ed amore, i tesori di dottrina accumulati dall'umile ed operoso erudito di San Severo¹¹.

Non intendo riprendere autori e temi già da altri affrontati utilizzando parte del suo epistolario o delle trascrizioni di opere presenti nella biblioteca del Gervasio. Voglio qui soffermare la mia attenzione, per festeggiare l'Amico e collega Tobia Toscano, su alcune "schegge" delle ricerche gervasiane, che potranno essere utili a quanti vorranno poi dedicare la loro attenzione a queste carte per ricostruire i momenti, i temi, le figure di letterati operanti a Napoli tra fine Quattrocento e primo Cinquecento.

Delle varie raccolte di mss. intendo qui soffermarmi brevemente, per necessità¹², su quelle che contengono trascrizioni di componimenti o riferimenti a mss. di opere o notizie biobibliografiche di autori che appartennero a quel *milieu* culturale che si ricostruisce in questo omaggio ad un illustre studioso di quel periodo storico. Sono schede redatte dal Gervasio attraverso i modi dianzi descritti e che possono essere di aiuto agli addetti ai lavori, dai quali poi si attende il giudizio sul loro intrinseco valore.

11. Altamura (1964: 11).

12. Questo saggio non corrisponde a quanto mi ero proposto di scrivere nel momento in cui lo avevo pensato ed iniziato perché nel frattempo la Biblioteca Oratoriana dei Girolomini di Napoli è stata chiusa al pubblico per ristrutturazione. Inutile è stato ogni ricorso o invocazione pietosa per avere la possibilità di visionare alcuni mss. per poche ore. Pertanto utilizzerò qui quanto dei mss. gervasiani ho raccolto in consultazioni e letture in anni passati, non potendo dare trascrizioni complete di carte che avrebbero di sicuro conferito un taglio diverso a queste poche pagine.

Il ms. più interessante mi sembra quello con la segnatura XXVIII, 4, 41 dal titolo «Ricerche degli Accademici Pontaniani». Il contenuto riguarda letterati napoletani dei secoli XV e XVI, ovvero degli autori gravitanti attorno all'Accademia Pontaniana. Il materiale affastellato riporta un titolo preciso per ogni documento conservato, che gli era stato prodotto dai diversi corrispondenti o copisti ingaggiati *ad hoc* nei luoghi dove le opere erano conservate. L'ordine dei documenti è questo: «Terzine di Pontano in morte di Ferdinando Juniore; Altre dello stesso in morte del figlio; Terzine di Elisjo Calenzio in morte della sua Bella; Terzine di Pietro Compatre nelle Nozze di Cariteo; Sonetto del Carbone in lode del Caracciolo; Sonetto del Gravina sullo stesso Argomento; Squarcio di prosa estratto da un cerimoniale della Corte Aragonesa; Terzine di Gabriele Altilio in morte di Ferdinando II; Terzine di Manilio Phallo in morte del figlio di Pontano; Dello stesso nelle nozze di Cariteo; Satira di Gio. Antonio della Gatta ad A. Epicuro; Saggio delle poesie del Cavazzuolo; Terzine di P. Summonte in morte del Pontano; Saggio di Poesia di A. Colocci; Canzoni del Filocalo di Troja; Estratto delle Poesie di B. Fuscano; Estratto delle Poesie di Serafino Aquilano; Due sonetti ed un endecasillabo di Ber. Hoviense; Scelte di alcune poesie del P. Suavio; Scelte di alcune Poesie del Nettuno [Notturmo] Napoletano; Varii Epigrammi di Bern. Bonifacio ed altri; Terzine di Scipione Capece; Saggio delle Poesie di Girolamo Brittonio; Estratti di alcune Poesie e Prose di Francesco Galeota; Alcune poesie di MarioCardoino e di Laura Terracciano; Saggio della Cristiade di Francesco Sovaro; Alcune copie di Antonio Epicuro e sulla Grammatica dell'Ateneo; Saggio di un'Opera Italiana di Giuniano Majo; Canzone in lode del Fiume Sebeto di Bernardino Fuscano; Da un Ms. in pergamena scritto forse nella fine del secolo XV contenente Prose e rime di un tal Francisco Galiota. Manca del principio e della fine. Esiste nella Libreria del Marchese Taccone. Scelte di Prose».

I titoli degli argomenti confermano una vasta *excerpta* di scritti umanistici. L'elenco, pur nella sua poliedricità, non deve suggerire la presenza di raccolte organiche delle opere degli autori; i termini "saggio", l'espressione "estratti di alcune poesie" o "scelte di alcune poesie" indicano la realtà dei contenuti: sono trascritti alcuni componimenti, direi vari, tranne nei casi in cui, come lo stesso Gervasio annota per se stesso, è riportato il titolo per intero del solo componimento trascritto. Ovviamente è un materiale che, proprio per le diverse mani di copisti, e per l'assenza talora delle fonti¹³, può essere utilizzato solo per un confronto con altri mss. o per conoscere la diffusione dei testi o per mettere a fuoco alcune personalità minori. In genere sono trascrizioni di opere a stampa difficili da recuperare, esaurite o fatte trascrivere per evitare l'acquisto delle stesse. Personalmente ritengo, perché era l'argomento che inizialmente avrei dovuto affrontare in questo saggio, che la "Scelta di alcune poesie del Notturmo Napoletano" può ancora oggi,

13. Le fonti possono talora essere recuperate dal carteggio, quando si ritrovano le lettere in cui si fa riferimento alle trascrizioni dei mss.

tra le tante incertezze sull'autore, offrire elementi che potrebbero avviare nuove ipotesi per definire il poeta che si nascose dietro questo *nom de plume*. La presenza di componimenti del Notturmo Napoletano tra i materiali attinenti ad "Accademici Pontaniani" in parte suggerisce la posizione del Gervasio nel disvelamento dell'autore, ma anche la sua attenta lettura della poesia di quegli anni.

Ancora più interessanti possono risultare le schede raccolte in altri due mss.: «Biografie degli uomini illustri napoletani»¹⁴ e il più ampio e dettagliato «Catalogo delle Biografie, e degli Elogi degli Uomini illustri del Regno di Napoli»¹⁵. «Compilato per suo privato studio» questo ms., composto da 188 cc. n.n., presenta l'elenco alfabetico degli autori, di cui riporta vicende biobibliografiche (con opportune successive e continue integrazioni apportate nella colonna di sinistra della carta, accanto al nome dell'autore), che ci consente di conoscere di alcuni i titoli di opere perdute oppure di avere notizie su mss. delle stesse egualmente non più rinvenuti e preziose informazioni sulle biblioteche delle famiglie napoletane del tempo andate poi disperse. Sono registrati ben 213 nomi di autori; tra di essi risultano autori anche latini (Cicerone, Ovidio, Orazio, ma non risulta Virgilio) ed altri dal sec. XIII fino ai suoicontemporanei. Ovviamente sono registrati tutti gli umanisti; è interessante notare la registrazione dell'autore dell'*Arcadia* come "Sannazzaro Giacomo", mentre altre volte ne cita solo il cognome, ma sempre con il raddoppiamento della z.

Le schede riservate agli autori ovviamente contengono notizie che non sempre hanno resistito ai risultati delle ricerche successive. A testimonianza mi soffermo su questa nota leggibile nella scheda riservata al Tasso: «Sarà bene avvertire che nella preziosa Biblioteca del Duca di Cassano Serra, ora dispersa e venduta a più persone estere, io lessi un volume nel quale vi si comprendevano oltre questa vita del Tasso scritta dal Mauro ma dell'Edizione di Napoli 1619 in 4° ed un'altra scritta dal Cavalier Casoni [...]. Era costui salernitano, e provava tra l'altro in questa vita che il Tasso era nato a Salerno, e non già in Sorrento»¹⁶. In verità il Gervasio rinviava all'opera del Cav. Guido Casoni dal titolo *Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso con la Vita di lui e con gli Argomenti dell'opera del Cav. Guido Casoni*, stampata, con dedica a Giovanni Soranzo, dal Sarzina a Venezia nel 1625. Ma Guido Casoni¹⁷ non era salernitano, essendo nato a Serravalle (Treviso) nel 1561 e deceduto nel 1642. Uno svarione simile non deve però inficiare il grosso lavoro svolto dal Gervasio in tempi in cui la ricerca scientifica si avvaleva di mezzi molto diversi dai nostri.

Le vicende culturali del primo Cinquecento partenopeo sono presenti anche nel voluminoso carteggio, costituito da ben 24 tomi, collocato con il nome di «Corrispondenza letteraria» presso la Biblioteca Oratoriana dei Girolomini di

14. Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 37.

15. Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 14.

16. Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXVIII, 4, 14, c. 163r.

17. Sul Casoni si veda Mutini (1978, vol. 21).

Napoli con la segnatura XXVIII, 5, 24-47. Su questo carteggio, dal quale molti hanno attinto per singoli autori, ci sono interventi sia del Mandarinì (1897: 164-191), che del Bellucci (1965), ed in particolare di chi scrive (Giglio 1984).

Tutta questa corrispondenza è conservata senza un preciso ordine. Pertanto allo studioso riesce difficile, pur conoscendo il nome del mittente, reperire la lettera all'interno dei 24 tomi in cui è stata collocata.

Tuttavia nonostante ora gli studiosi abbiano a disposizione un catalogo alfabetico dei corrispondenti e la collocazione di ogni loro lettera (con il rinvio al faldone e alla relativa carta¹⁸), il carteggio meriterebbe ancora un'esplorazione capillare o quanto meno aggiungere all'attuale catalogo topografico di ogni lettera anche gli argomenti discussi e le citazioni di fonti manoscritte o bibliografiche presenti. In questo modo lo studioso avrebbe la possibilità di poter individuare le lettere più attinenti o opportune alla propria ricerca. Forse i tempi sono maturi¹⁹.

Qui io indicherò alcuni corrispondenti che possono essere utili per lo studio della cultura partenopea degli anni tra fine Quattrocento e prima metà del Cinquecento. Per trasmettere al lettore che ancora ignora le curiosità nascoste nel carteggio gervasiano rammento qui quanto Antonio Altamura scrisse nel 1964: «[...] mi son fatto grato debitore del Gervasio a proposito di Scipione Capece e di quel famoso "codicillo" del testamento del Sannazaro da lui rinvenuto, mediante il quale ho avuto la prova inoppugnabile per poter fissare al 6 agosto 1530 la vera data di morte del poeta napoletano anziché quella tradizionale ma erronea del 24 aprile». Per altro testamento, quello del Tansillo, il Gervasio chiese a Cesare Gentile, suo corrispondente da Teano, che, dopo minuziose e reiterate ricerche, gli annunciava il ritrovamento del documento²⁰. Purtroppo del Gentile non c'è altra traccia nel carteggio.

I corrispondenti utilizzati per le ricerche umanistiche sono in maggior parte quelli residenti in Roma, che gli potevano garantire la trascrizione di opuscoli e mss. giacenti presso la Biblioteca Vaticana, come i gesuiti²¹ Francesco Cancellieri, Raffaele Garrucci, Carlo Grossi, Bernardino Latini, Francesco Manera, Giampietro Secchi. Di questo manipolo fu soprattutto Francesco Manera a fornirgli materiali bibliografici per ricerche su Pontano e Galateo²². Spesso il Gervasio "arruolava" un corrispondente dal luogo in cui l'autore che gli interessava aveva lasciato traccia con le proprie vicende umane e culturali.

18. Giglio (1984: 152-199).

19. Presso la Biblioteca dei Girolomini è operante il Corso di Alta formazione in "Storia e filologia del manoscritto e del libro antico", nato proprio per "salvare" il materiale della biblioteca dopo i furti degli scorsi anni e voluto dal Ministero dei Beni ed Attività Culturali e affidato all'Università Federico II.

20. Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXXII, 5, 28, c. 180r.

21. Giglio (2019: 800-807).

22. Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolomini, XXXII, 5, 26, cc. 95-107 (sono più lettere scritte dall'agosto del 1820 all'ottobre del 1826).

Altri corrispondenti da esaminare sono Baldassarre Papadia da Galatina, Nicola Castria da Lecce, Giovanni Antonio Cassitto da Bonito (Av), Giovanni Labus da Milano, ed i partenopei Matteo Galdi, Francesco Colangelo, Francesco Maria Avellino, Francesco Arditì, Andrea de Angelis, Pietro Napoli Signorelli. Tra quelli più significativi. Ma ogni altra lettera, assieme a riferimenti ad un'iscrizione epigrafica o ad un testo greco, può contenere anche rinvii preziosi a personaggi del mondo poetico partenopeo.

D'altra parte il Gervasio è ricordato particolarmente come studioso della storia napoletana legata all'Accademia Pontaniana e ai successori di Giovanni Pontano.

Bibliografia

- ALTAMURA, Antonio, pref. a CALABRESE, Salvatore, *Agostino Gervasio e gli studi umanistici a Napoli nel primo Ottocento*, pref. di A. Altamura, Napoli-Foggia-Bari, C.E.S.P., 1964, pp. 7-13.
- BELLUCCI, Antonio, «La corrispondenza archeologica e letteraria di Agostino Gervasio», *Asprenas*, XII (1965), pp. 213-224.
- CALABRESE, Salvatore, *Agostino Gervasio e gli studi umanistici a Napoli nel primo Ottocento*, pref. di A. Altamura, Napoli-Foggia-Bari, C.E.S.P., 1964.
- GIANNANTONIO, Pompeo, «Inediti per Galateo», in *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, SEN, 1987, pp. 177-194.
- GIGLIO, Raffaele, *Frammenti di inediti. Studi letteratura meridionale*, Napoli, Lofredo, 1984, pp. 131- 199.
- , *I Gesuiti corrispondenti di Agostino Gervasio: ricerca letteraria tra Napoli e Roma ad inizio Ottocento*, in «E tutto ti serve il libro». Studi in onore di Pasquale Guaragnella, vol. I, Lecce, Argo, 2019, pp. 798-809.
- IURILLI, Antonio, *Il corpus galateano fra scriptoria e biblioteche di eruditi bibliofili napoletani*, Firenze, Olschki, 1989.
- MANDARINI, Enrico, *I codici manoscritti della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, Napoli- Roma, Festa, 1897.
- MUTINI, Claudio, *Casoni, Guido*, in *DBI*, vol. 21, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978.
- VALLONE, Aldo, *Storia della letteratura meridionale*, Napoli, CUEN, 1986.

Tobia R. Toscano

Trayectoria y publicaciones



Tobia Raffaele Toscano ha desarrollado su trayectoria docente e investigadora en la Università di Napoli “Federico II”. Se ha dedicado a la exégesis de la obra de Dante, sobre la que ha reunido un volumen de ensayos (*La tragedia degli ipocriti*, Napoli, Liguori, 1988), así como de la historia de los teatros de Nápoles (*Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli...*, Roma, Bulzoni, 1988, y *Il teatro Mercadante. La storia, il restauro*, Napoli, Electa Napoli, 1989). Además, ha preparado la edición de los dos primeros volúmenes de las *Carteggi* de Gabriele Rossetti (Napoli, Loffredo, 1984 y 1988). Desde hace 30 años, sus intereses se han centrado sobre todo en la literatura y los círculos académicos de la Nápoles de la primera mitad del siglo XVI, cuyos resultados han confluído en varios volúmenes dedicados a la tipografía de la Nápoles de la primera mitad del XVI (1992), y asimismo ha analizado las cortes y academias de literatos (2000), el enigma de Galeazzo de Tarsia (2004), así como la obra de Antonio Terminio da Contursi (2009), actividad que se ha visto acompañada de un constante empeño de verificación de la tradición de los textos analizados, como prueban las ediciones críticas de la obra de Benedetto di Falco, acerca de los lugares antiguos de Nápoles (1992), *El pianto d’Aretusa* de Bernardino Martirano (1993), las rimas de Diego Sandoval di Castro e Isabel di Morra (1997, 2007) y las de Vittoria Colonna por la muerte de Francesco Ferrante d’Avalos, marqués de Pescara (1998). Ha dedicado a su vez parte muy relevante de sus esfuerzos a proyectar y dirigir la edición crítica de la *Opera omnia* de Luigi Tansillo: después de completar en 1996 la edición del *Canzoniere*, que había quedado interrumpida en 1926 por la muerte de Erasmo Pèrcopo, ha llevado a cabo, a partir de 2010, quinto centenario del nacimiento del poeta, la edición completa de sus obras, de las cuales se han publicado hasta el momento los *Capitoli giocosi e satirici* (2010), las *Rime* (2011) y *Leggola e i poemetti* (2017). Actualmente está dedicándose a la edición de las rimas de Iacopo Sannazaro y ha presentado los primeros resultados de sus indagaciones en los volúmenes *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2018 e *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul*

Cinquecento, en prensa. Desde 2016 colabora muy intensamente como miembro destacado del proyecto de investigación español ProNapoli, *Garcilaso de la Vega en Italia. Estancia en Nápoles* (2016-2019), que ahora prepara su continuación (2020-2023). En este ámbito ha propuesto algunas reconstrucciones biográficas de literatos napolitanos que por varias vías tuvieron relación con Garcilaso de la Vega, como Giano Anisio, Mario Galeota, Onorato Fascitelli y Luigi Tansillo (véase la Galería de autores de www.pronapoli.com, además de las publicaciones abajo consignadas).

Publicaciones

1. *Rassegna di studi critici sulla prima narrativa di Mario Pomilio*, «Critica letteraria», VI (1978), pp. 763-793.
2. *Rassegna di studi critici sulla poesia di Carlo Vallini*, «Critica letteraria», VIII (1980), pp. 812-826.
3. *Canto XXIII dell'«Inferno»*, Napoli, Loffredo, 1981 (poi in n. 17).
4. *I cattolici conciliatori dopo la “grande delusione” dell’87 nell’«Apostolo» di Remigio Zena*, «Critica letteraria», X (1982), pp. 30-66.
5. *Rilettura della narrativa di Mario Pomilio*, in *Impegno e dialogo*, Biblioteca diocesana «San Paolino», Nola (Napoli), 1982, pp. 101-104.
6. *Poesia “all’ombra” di Gozzano: «Un giorno» di Carlo Vallini*, «Critica letteraria», XI (1983), pp. 237-279.
7. *La polemica di Gennaro Schenardi (1813-1845) sugli studi danteschi di Gabriele Rossetti*, in *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 83-89 (poi in n. 17).
8. *Gianstefano Remondini (1700-1777) accademico e polemista (con inediti)*, estratto da *Atti del Circolo Culturale «B. G. Duns Scoto»*, Marigliano (NA), Tipografia Anselmi, 1984.
9. *Il canto X del «Purgatorio»*, «Critica letteraria», XII (1984), pp. 419- 439 (poi in n. 17).
10. *Gabriele Rossetti, Carteggi*, vol. I (1809-1825), Napoli, Loffredo, 1984.
11. *Dante e le arti figurative (a proposito di «Purgatorio» X-XII)*, («Lectura Dantis Octavianensis»), Ottaviano (Napoli), Pisanti, 1986 (poi in n. 17).
12. *Memoria storica e progetto politico nei canti di Cacciaguidda*, («Lectura Dantis Octavianensis»), Ottaviano (Napoli), Pisanti, 1987 (poi in n. 17).
13. *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lagrime di San Pietro» di Luigi Tansillo (con inediti)*, in *Rinascimento meridionale e altri studi (raccolta di studi pubblicata in onore di Mario Santoro)*, Napoli, S. E. N., 1987, pp. 437-461.
14. *Gabriele Rossetti e il teatro tra esperienza e teoria. In margine a un’inedita ‘Memoria’ sulla decadenza del melodramma*, «Critica letteraria», XV (1987), pp. 237-286 (poi in n. 19).
15. *Il rimpianto del primato perduto. Dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, II, *L’opera, il ballo*, a cura A. Ziino e B. Cagli, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 77-118 (poi in n. 19).
16. *Gabriele Rossetti, Carteggi*, vol. II (1826-1831), Napoli, Loffredo, 1988 (in collaborazione con P.R. Horne e J. R. Woodhouse).
17. *La tragedia degli ipocriti e altre letture dantesche*, Napoli, Liguori, 1988.
18. *Due “allievi” di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d’Avalos (con un sonetto inedito della Marchesa di Pescara)*, «Critica letteraria», XVI (1988), f. IV, n. 61, pp. 739-773. (poi in 52).
19. *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Roma, Bulzoni, 1988.

20. *Da Parigi a Napoli: musica e teatro alla corte di Carolina Murat, in 1789. Il mondo nuovo, viaggio teatrale nei dintorni della Rivoluzione*, Napoli, Electa Napoli, 1989, pp. 25-29.
21. *Il decennio francese*, in *Il Teatro Mercadante. La storia, il restauro*, a c. di T. R. Toscano, Napoli, Electa Napoli, 1989, pp. 63-92.
22. *Un trattatello di Alfonso M. de Liguori sulla censura dei libri*, in *Alfonso M. De Liguori e la società civile del suo tempo* (Atti del convegno: Napoli, S. Agata dei Goti, Salerno, Pagani, 15-19 maggio 1988), Firenze, Olschki, 1990, pp. 295-303.
23. *Venuti, Filippo*: voce per l'*Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990.
24. Carlo Guadagni, *Nola sagra* [1688], a cura di T. R. Toscano, Massalubrense, Il sorriso di Erasmo, 1991 («Ager Nolanus», n. 1).
25. *Due schede per Benedetto Di Falco*, «Critica letteraria», XIX (1991), n. 73, pp. 725-759. (poi in 26).
26. *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli, E.DI.SU., 1992.
27. *Nuovi documenti sul soggiorno napoletano di Vincenzo Monti*, «Chroniques italiennes» (Université de la Sorbonne Nouvelle), n. 31/32, 1992, pp. 152-160.
28. Benedetto Di Falco, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, coordinamento e introduzione a c. di T. R. Toscano, con un saggio di G. Toscano, testo critico a c. di M. Grippo, Napoli, CUEN, 1992.
29. *Per la storia editoriale della "Descrittione dei luoghi antichi di Napoli" di Benedetto di Falco*, «Quaderni dell'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale», (Napoli), n. 9, 1993, pp. 89-131 (poi in 52).
30. Bernardino Martirano, *Il pianto d'Aretusa*, ed. a cura di T. R. Toscano, Napoli, Loffredo, 1993.
31. *Linee di storia letteraria dal regno aragonese alla fine del vicereame spagnolo*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a c. di G. Pugliese Carratelli, Napoli, Electa Napoli, 1993, pp. 413-39.
32. *Carlo V nelle delizie aragonesi di Poggio Reale. Un' "accademia" poetica di nobili napoletani in un raro opuscolo a stampa del 1536*, «Critica letteraria», XXII (1994), n. 83, pp. 279-307 (poi in 52).
33. Antonio Berardesca, *Historia di santo Felice martire et episcopo di Nola* [1560], a cura di T. R. Toscano, Castellammare di Stabia, Tip. Somma, 1994 («Ager Nolanus», n. 4).
34. «*Versi per musica*». *La letteratura a Napoli tra salotti e accademie*, in *Gioacchino Rossini, (Protagonisti nella storia di Napoli)*, Napoli, Elio De Rosa editore, 1994, n. 3), pp. 54-63.
35. *Un'orazione latina inedita di Bernardino Rota «principe» dell'Accademia dei Sereni di Napoli*, «Critica letteraria», XXIII (1995), nn. 88-89, pp. 81-109 (poi in 52).

36. *Gabriele Rossetti e Vincenzo de Ritis e la scrittura di libretti a Napoli nel primo ventennio dell'Ottocento. Tra conservazione classicistica e sperimentalismo metrico-tematico*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo dal Medioevo sacro all'eredità dannunziana*, Atti del Convegno (Chieti 13-15 dicembre 1994), a cura di G. Oliva e V. Moretti, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 545-573.
37. *Note sulla storia della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, in *I codici miniati della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, a c. di A. Putaturo Murano e A. Perriccioli Saggese, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 1-21.
38. *Due nuovi manoscritti di rime di Luigi Tansillo in Spagna e una notizia sul recupero del codice Casella*, «Filologia e Critica», XX (1995), fasc. I, pp. 80-126 (poi in 52).
39. Luigi Tansillo, *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe [...]*, vol. II. *Poesie eroiche ed encomiastiche*, edizione dalle carte autografe di Erasmo Pèrcopo, a cura di Tobia R. Toscano, Napoli, Consorzio Editoriale Fridericiana - Liguori Editore, 1996.
40. *L'Ager Nolanus nella storiografia nolana tra Cinquecento e Settecento*, in *Nola e il suo territorio dalla fine del Medio Evo al XVII secolo Momenti di storia culturale e artistica*, a cura di Tobia R. Toscano, Castellammare di Stabia, Tipolit. Somma, 1996, pp. 1-8 («Ager Nolanus» 5).
41. *Il De Nola di Ambrogio Leone: sogno e nostalgia di una piccola capitale del Rinascimento*, ivi, pp. 19-24.
42. *Le vice-roi Granvelle et les hommes de lettres napolitains*, in *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille*, Actes du Colloque international [Besançon, 2-4 octobre 1992], a c. di J. Brunet e G. Toscano, Besançon, Cêtre, 1996, pp. 225-251.
43. *Neue Funde zur Dichtung Vittoria Colonnas. Ein Sonett, ein Madrigal und ein bisher unbekanntes Manuskript über Rime*, in *Vittoria Colonna – Dichterin und Muse Michelangelos* [cat. mostra Vienna, Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, 25 feb.-25 mag. 1997], Kunsthistorisches Museum Wien, Skira Editore, 1997, pp. 195- 99.
44. *I tipografi di Belisario Acquaviva*, in Belisario Acquaviva, *I quattro trattatelli politici stampati a Napoli da Joan Pasquet de Sallò*, a cura di L. Miele, Napoli, Federico & Ardia, 1997, pp. 15-23.
45. Diego Sandoval di Castro, *Rime*, a c. di Tobia R. Toscano, Roma, Salerno Editrice, 1997 («Minima» 60).
46. *Luigi Tansillo e Nola, Nola e Tansillo*, «Atti del Circolo culturale B.G. Duns Scoto di Roccarainola», nn. 21-22, Dicembre 1996 [ma 1997], pp. 85-111.
47. *Un circuito di cultura nolana: la poesia di Luigi Tansillo nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, in *Celebrazioni bruniane*, Nola, Amministrazione Comunale di Nola-Pro loco città di Nola-Circolo culturale G. Bruno, 1998, pp. 31-40.
48. *La formazione "napoletana" di Vittoria Colonna e un nuovo manoscritto delle sue Rime*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», vol. n. 57, 1998, pp. 79-106 (poi in 52).

49. Vittoria Colonna, *Rime in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara*, edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli, a cura di Tobia R. Toscano, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1998.
50. *La literatura en Nápoles en la época aragonesa*, in *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, Catalogo della Mostra a cura di G. Toscano (Napoli, Castel Nuovo, 30 sett.-15 dic. 1998), València, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 139-168.
51. *Due sonetti di Galeazzo di Tarsia in una rara stampa del 1558 e una sua lettera a Niccolò Franco*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance» [Genève, Droz], I, 1998, pp. 47-59 (poi in 52).
52. *Una sconosciuta descrizione a stampa degli apparati trionfali per l'ingresso di Carlo V in Napoli nel 1535*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 1998-99, n. 5, pp. 35-43.
53. *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.
54. *Musica, rima, ruolo della tradizione nei versi di Edoardo Sant'Elia*, «Galleria» XLIX (1998) [ma 2000], nn. 2-3, pp. 173-79.
55. *Il tipografo e la datazione del Ragionamento sovra de l'asino di Giovan Battista Pino*, «Napoli nobilissima», quinta serie, vol. I, fasc. V-VI, settembre-dicembre 2000, pp. 212-219.
56. *Tra Ludovico Ariosto e Alfonso d'Avalos: sull'attribuzione del capitolo XXVII, «Arsi nel mio bel foco un tempo quieto»*, «Napoli nobilissima», quinta serie, vol. II, fasc. I-IV (*Studi per Giorgio Fulco*), gennaio-agosto, 2001, pp. 31-38.
57. *Giano Anisio tra Nola e Napoli: amicizie, polemiche e dibattiti*, in *Nola fuori di Nola. Itinerari italiani ed europei di alcuni nolani illustri*, a cura di T. R. Toscano, Castellammare di Stabia, Tipolit. Somma, 2001, pp. 35-56 («Ager Nolanus» 7).
58. *Luigi Tansillo e Nola, Nola e Tansillo*, in *Nola fuori di Nola. Itinerari italiani ed europei di alcuni nolani illustri*, a cura di T. R. Toscano, Castellammare di Stabia, Tipolit. Somma, 2001, pp. 91-118 («Ager Nolanus» 7).
59. *Il parco*, in *Parco Letterario Giordano Bruno. Territorio e memoria*, a cura di Gherardo Sallier de la Tour, Napoli, Altrastampa Edizioni, 2001, pp.19-22 (testo italiano e inglese).
60. *Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo politico napoletano nel 'trionfo' di Carlo V (1535)*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, a cura di J. Martínez Millán, Madrid, 2001, vol. III, pp. 301-309.
61. *Carlo V nella letteratura e nella pubblicistica napoletane (1519-1536)*, in *Carlos V. Europeísmo y Universalidad*, a cura di J. L. Castellano Castellano e F. Sánchez-Montes González, Madrid, 2001, pp. 265-281.
62. *La stampa periodica a Napoli dalla rivoluzione del 1799 al nonimestre del 1820-21*, in G. Addeo, *Il giornalismo napoletano tra Settecento e Ottocento*, Napoli, Loffredo, 2001, pp. 159-169.

63. *Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo napoletano nel "trionfo" di Carlo V (1535) in una rara descrizione a stampa*, «Critica letteraria», XXX (2002), nn. 115-116, pp. 377-410.
64. *Dietro le quinte della "Nolana ecclesiastica storia": superficie erudita e nascoste trame polemiche, in margine alle inedite "Memorie" di Isimeno Promachiense*, in Gianstefano Remondini. *Atti del Convegno nel III centenario della nascita* (Nola, 19 maggio 2001), a cura di Carlo Ebanista e Tobia R. Toscano, Mari-gliano (NA), Edizioni L.E.R., 2003, pp. 41-80.
65. *La Littérature du Midi*, in *Italie du Sud* (= Guides Bleus), Paris, Hachette, 2004, pp. 115-120.
66. *Galeazzo di Tarsia: indizi per la riapertura di una pratica archiviata*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di Renzo Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 31-78.
67. *L'immagine letteraria della conquista: la disfida di Barletta*, in *El Reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*, a cura di G. Galasso e C. J. Hernando Sánchez, Real Academia de España en Roma, 2004, pp. 585-601.
68. *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004.
69. *La formazione letteraria di Gabriele Rossetti a Napoli*, «Studi Medievali e Moderni», VIII (2004), fasc. II, pp. 49-66.
70. *Il paratesto come sussidio dell'ecdotica: le Rime di Galeazzo di Tarsia in edizioni napoletane tra Sei e Settecento*, in *I dintorni del testo. Atti del Convegno internazionale* (Roma, 15-17 novembre 2004 – Bologna, 18-19 novembre 2004), a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 587-599.
71. *Il "bel sito" di Napoli: la fondazione cinquecentesca del mito nella Descrizione dei luoghi antichi di Napoli di Benedetto di Falco*, in *Naples ville palimpseste*, «Cahiers de la MRSN-Caen», N° spécial, novembre 2005, pp. 47-60.
72. *«L'occasione fa il libro». Vicende dell'editoria a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, in *L'actualité et sa mise en écriture aux XVe-XVIe et XVIIe siècles: Espagne, Italie, France et Portugal*, a cura di P. Civil e D. Boillet, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 41-62.
73. *Dalla storia alla letteratura: Ettore Fieramosca da Capua e la disfida di Barletta*, «Capys. Miscellanea di studi campani», n. 38, 2005, pp. 17-35.
74. *Dal petrarchismo ai petrarchisti*, in *Le forme della poesia*, VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli italianisti italiani (Siena 22-25 settembre 2004), Siena, Betti editrice, 2006, vol. I, pp. 139-156.
75. *Marche tipografiche o imprese d'autore? Alcuni casi controversi nel panorama della tipografia del Cinquecento a Napoli*, in *Per la storia della tipografia napoletana nei secoli XV-XVIII*, Atti del Convegno internazionale (Napoli 2005, 16-17 dicembre), a cura di A. Garzya, Napoli, Accademia Pontaniana, 2006 («Quaderni dell'Accademia Pontaniana», n. 44), pp. 279-298.

76. Diego Sandoval di Castro e Isabella di Morra, *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Roma, Salerno Editrice («Documenti di poesia», 10), 2007, pp. 192.
77. *I petrarchisti napoletani e il Siglo de oro*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi (Bologna, 6-8 ottobre 2004), a cura di L. Chines, 2 voll., Roma, Bulzoni («Europa delle Corti», 128), 2007, vol. I, pp. 216-238.
78. *Dalla Senna al Sebeto: Simon de Vallambert, "socio" dell'Accademia dei Sereni di Napoli (in margine a una inedita orazione accademica)*, in *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Genève, Droz, 2008, pp. 197-209.
79. *A proposito dell'autografo del Novellino di Masuccio Salernitano. Postilla interpretativa alla prefazione di Francesco Del Tuppo*, «Critica letteraria», XXXVI (2008), n. 140, pp. 547-56.
80. *Il Giornale Enciclopedico durante la Seconda Restaurazione borbonica*, in *Le riviste a Napoli dal XVIII secolo al primo Novecento. Atti del Convegno internazionale* (Napoli 15-17 novembre 2007), a cura di A. Garzya, Napoli, Officine Grafiche Fr. Giannini («Quaderni dell'Accademia Pontaniana», n. 53), 2009, pp. 303-320.
81. Luigi Tansillo, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, tomo I, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno editrice, 2009, pp. 319-25.
82. *Antonio Terminio da Contursi poeta umanista del XVI secolo*, prefazione di Amedeo Quondam, Contursi Terme (SA), il Fauno edizioni, 2009.
83. Luigi Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di Carmine Boccia e Tobia R. Toscano, Nola, L'arca e l'arco edizioni, 2010, pp. 464.
84. *Gli 'anni di galera' londinesi: dal fallimento del «Comento analitico» alla cattedra di King's College*, in *I Rossetti e l'Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Vasto, 10-12 dicembre 2009), a cura di G. Oliva e M. Menna, Lanciano, Rocco Carabba, 2010, pp. 37-55.
85. Luigi Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di Carmine Boccia e Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni editori («Europa delle Corti», n. 153), 2010, pp. 392.
86. *Tra letteratura e musica: moderno vs. antico*, in *L'idea dell'antico nel Decennio francese. Atti del terzo Seminario di studi Decennio francese (1806-1815)*, a cura di R. Cioffi e A. Grimaldi, Napoli, Giannini Editore, 2010, pp. 9-27.
87. *Fabio o Mario Galeota? Sull'identità di un rimatore napoletano del XVI secolo*, «Filologia e critica», XXXV (2010), fasc. 2-3: *Per Giorgio Fulco in memoriam*, pp. 178-203.
88. Luigi Tansillo, *Rime*, introduzione e testo a cura di Tobia R. Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, 2 tomi, Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 1018 (Europa delle Corti).88.
89. *Il Regno di Napoli al tempo di Millin*, in *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) entre France et Italie*. Atti del convegno

- (Parigi, 27-28 novembre 2008 - Roma, 12-13 dicembre 2008), a cura di A. M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Righetti, G. Toscano, Roma, Campisano Editore, 2011 [ma 2012], pp. 377-86.
90. *Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli*, «e-Spania», 13, juin 2012, pp. 17.
 91. *Ruscelli e i lirici napoletani: tracce di antigrafì perduti nel transito da Napoli a Venezia*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli editore, 2012, pp. 133-72.
 92. *Un nobile cosentino al servizio dell'Impero: otia e negotia di Bernardino Martirano tra eredità pontaniana e sperimentalismo in volgare*, in *La cultura ispanica nella Calabria del Cinque-Seicento. Letteratura, Storia, Arte*, a cura di D. Gagliardi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 115-28.
 93. «*Quomodo sedet sola civitas plena populo, facta est quasi vidua*»: *Carlo V nell'editoria napoletana di primo Cinquecento tra elezione all'Impero e rivolta del 1547*, in *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti editore, 2013, pp. 35-61.
 94. *L'edizione possibile delle Rime di Angelo Di Costanzo*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, Roma, Bulzoni editore, 2014, vol. II, pp. 1185-98.
 95. *Dal 'folle amore' alla 'recta dilectio': l'attuazione individuale delle influenze celesti come fondamento della 'civitas' umana*, in *Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 1. Canti I-XVII* («Lectura Dantis Romana»), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 228-254.
 96. *Tra don Pedro e don García de Toledo: Luigi Tansillo cortegiano e precettore*, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 457-475.
 97. *Ancora sulle strutture macrotestuali della princeps delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85*, in *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento. Sei lezioni*, Atti del Convegno (Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014), a cura di Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai, Pavia University Press, 2016, pp. 19-52.
 98. *Il malinconico tramonto di Paisiello*, in *Splendori della Scuola Napoletana. Giovanni Paisiello tra il Regno di Napoli e le Corti d'Europa*, a cura di E. Evangelisti, L. Sisto, A. De Simone, Napoli, Edizioni del Conservatorio di musica San Pietro a Maiella, 2016, pp. 51-55.
 99. *Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti*, «Critica letteraria», XLV (2017), n. 175, pp. 211-237.

100. *Le egloghe latine di Giano Anisio, 'amico' napoletano di Garcilaso*, «Bulletin hispanique», 119-2 2017, pp. 495-516.
101. Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti*, testi a cura di Tobia R. Toscano, commento di Carmine Boccia e Rossano Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2017, pp. 538.
102. *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2018, pp. 368.
103. «*Hic ego ludentem patulae sub tegmine fagi / Tityron audivi carmina cornigerum*». Giano Anisio alla scuola di Virgilio, in *L'Exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance* (Itinera Parthenopea, I), a cura di Marc Deramaix e Giuseppe Germano, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 335-349.
104. *Onorato Fascitelli* «alma de verdadero poeta»: dall'amicizia possibile con Garcilaso all'invettiva contro l'«*hispana avaritia*», in *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, a cura di Eugenia Fosalba e Gáldrick de la Torre Ávalos, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 185-219.
105. *Sulla presunta seconda edizione Mayr dell'Arcadia di Sannazaro (1505?). La testimonianza di Pietro Summonte (1512)*, «Storie e linguaggi», 4 (2018), fascicolo 2, pp. 69-83.
106. *Sestina siciliana a Firenze*, «Bollettino» del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 29 (2018), pp. 137-146.
107. *Tansillo, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 94, 2019, pp. 825-830.
108. *L'esortazione di Ferrante d'Aragona contro i baroni ribelli (1485?). Note in margine a un raro incunabulo napoletano*, «Archivio storico per le province napoletane», 137 (2019), pp. 179-192.

Índice onomástico

A

- Acidalia, Madre 64, 65, 71
Acquaviva, Andrea Matteo 123, 124,
128, 130, 132, 139, 140
Acquaviva, Belisario 128, 454
Acuña, Fernando de (vid. Acuña,
Hernando de)
Acuña, Hernando de 15, 152, 411,
412
Adamo 431, 433
Affò, Ireneo 259, 265, 295, 304
Agostino, Guido d' 132, 139
Agostino, Maria D' 50, 70, 407,
408, 412, 413, 415, 423, 424
Agostino, San 22, 307, 308
Agustin, Sant (vid. Agostino, San)
Afrodita (vid. Venus)
Albanio 100, 269, 272, 281, 284
Alberti, Leon Battista 277, 290, 352,
279
Albicante, Giovanni 178
Albonico, Simone 107, 121
Alcidae (vid. Alcides)
Alcides 59
Alcina, Juan Francisco 50, 70
Aldama, Ana María 70
Alessandria, Caterina d' 306, 308,
309, 312
Alessio, Antonio 59, 60
Alfeo 211, 214
Alfonzetti, B. 46, 458
Alicarnaseo, Filonico 168, 180, 253,
295
Alicarnasso, Filonico (vid.
Alicarnaseo, Filonico)
Alighieri, Dante 75, 89, 96, 102, 171,
172, 173, 197, 206, 208, 209,
379, 381, 434, 451, 452
Almugaver, Bernat 28
Aloisio, Giovanni 75, 89
Alonge, Guillaume 317, 319, 329, 338
Altamura, Antonio 98, 171, 180,
396, 405, 444, 445, 448, 450
Altés i Aguiló, Francesc Xavier 28, 42
Altilio, Gabriele 441, 446
Altoviti, Bernardo 81
Álvarez de Toledo, García 15, 148,
392, 407, 408, 413, 414, 415,
416, 417, 419, 426, 458
Álvarez de Toledo, Pedro 14, 15, 148,
158, 161, 276, 280, 323, 324,
326, (327), (330), 334, 337, 338,
344, 351, 357, 358373, 374, 391,
407, 412, 413, 415, (416), 417,
(422), 424, 425, 426, 445, 458
Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio
24, 42, 44
Amaduri, Agnese 31, 42
Amante, Bruto 294, 304
Amarelli, Marco 180
Amazan, Louise 352, 379
Amintas (vid. Amyntas)
Amyntas 58
Anceschi 105
Andrea, Alessandro 329, 330
Andrea, san 307, 308, 309, 313, 314,
315

- Angeriano, Girolamo 128, 167, 177
 Angelis, Andrea de 449
 Anisio, Cosimo 13, 176
 Anisio, Giano 13, 15, 176, 451, 182, 451
 Antiochia, Ignazio di 307, 308
 Antonio abate, santo 438
 Antonio da Padova, santo 438
 Apollo 59, 75, 103, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 211, 217, 219, 225, 434
 Apollonia, santa 438
 Aquiles 268
 Aquino Capouano, Messer Gieronimo (vid. Aquino Capovano, Giovanni)
 Aquino Capovano, Giovanni d' 356, 377
 Aquino, San Tommaso d' (vid. Aquino, Santo Tomás de)
 Aquino, Sancto Thomase d' (vid. Aquino, Santo Tomás de)
 Aquino, Santo Tomás de 17, 19, 27, 34, 42, 43, 59, 438
 Aquino, Tommaso d' (vid. Aquino, Santo Tomás de)
 Aragón, Joan d' 153
 Aragón, Alfonso de (vid. Aragona, Alfonso d')
 Aragón, Isabela de (vid. Aragona, Isabella II di)
 Aragona, Alfonso d' 94, 95, (96), 98, 99, 134
 Aragona, Eleonora d' 138
 Aragona, Federico d' 123, 124, 132, 134, 135, 140
 Aragona, Ferrando d' (vid. Aragona, Ferrante d')
 Aragona, Ferrandino d' 85
 Aragona, Ferrante d' 123, 124, 126, 132, 139
 Aragona Colonna, Giovanna 186, 358, 373, 377
 Aragona, Giovanni d' 131
 Aragona, Giulia d' 235, 236, 255, 266, 299
 Aragona, Isabella II di 94, 266
 Aragona, Julia di (véase Aragona, Giulia di)
 Aragona, Maria d' 299, 300, 374, 399
 Arcaz Pozo, Juan Luis 68, 70
 Arbizzoni, Guido 363, 379
 Arce, Ernesto 152, 153, 161
 Arciniega García, Luis 138, 139
 Aretino, Pietro 178, 307, 309, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 373
 Aretusa 99, 211, 214, 224, 279
 Arcangeli, Letizia 24, 26, 42
 Ardissino, Armina 307, 319
 Ariosto, Ludovico 30, 42, 69, 70, 173, 197, 207, 259, 288, 290, 295, 402, 403, 405, 455
 Aristeo 268, 278, 279
 Armstrong, Lilian 131, 139
 Arsochi, Francesco 95
 Artal, María 28
 Arzocchi 95
 Ascanio 62, (318)
 Assisi, Francesco d' 308, 438
 Atanagi, M. Dionigi 255, 299, 304
 Atenea (vid. Minerva)
 Atenea Tritonia (vid. Minerva)
 Atis 65
 Attendolo, Giovanbattista 247, 265
 Augusto, Carlo 334, 337
 Augusto, Valentiniano 379
 Austria, Ana de 64, 71
 Austria, Ferdinand of 341, 342, 350
 Austria, Margherita d' 254, 380
 Autriche, Ferdinand d' (vid. Austria, Ferdinand of)
 Austriche, Margherite d' (vid. Austria, Margherita d')

- Ávalos y Aquino, Alfonso de 17, 18,
 19, 21, 23, 26, 27, 29, 32, 33, 36,
 37, 38, 39, 46, 84, 131, 141, 166,
 168, 169, 170, 176, 178, 179,
 181, 252, 293, 297, 298, 299,
 300, 304, 330, 332, 336, 426,
 452, 455, 458
- Ávalos, Beatrice d' 26
- Ávalos Piccolomini, Costanza d' 27,
 29, 32, 43, 307
- Ávalos, Ferdinando Francesco de
 (vid. Ávalos Aquino y Cardona,
 Fernando Francisco de)
- Ávalos Aquino y Cardona, Fernando
 Francisco de 14, 17, 18, 19, 20,
 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
 29, 30, 31, 32, 33, 42, 44, 45, 46,
 136, 137, 188, 238, 242, 246,
 253, 256, 257, 265, 364, 381,
 451, 455
- Ávalos, Francesco Ferrante d' (véase
 Ávalos Aquino y Cardona,
 Fernando Francisco de)
- Ávalos, Íñigo de 25
- Avellino, Francesco Maria (202), 449
- Aversa, Conte d' (vid. Belprato, Gio.
 Vincenzo)
- Ávila, Francisco J. 283, 290
- Avolos, Don Alfonso de (vid. Ávalos y
 Aquino, Alfonso de)
- Avolos di Aquino, don Ferdinando
 Francisco de (vid. Ávalos Aquino
 y Cardona, Fernando Francisco
 de)
- Avolos, Rodrico de 40
- Azar, Inés 105
- B**
- Bacco 59, 110, 113, 115, 116
- Bagattino 324, 326, 330, 332, 333,
 337
- Bagnolo 97
- Balaguer, Andreu 148, 160
- Baldassarri, G. 46, 458
- Baldacci, Luigi 247, 265, 388, 405
- Balsamo, Angelo 152
- Balsamo, Jean 360, 379
- Balzo, Antonia del 294
- Balzo, Isabella del 123, 124, 132,
 138, 255
- Bandello 209, 434
- Bansovius, Samuel 64
- Bap[is]ta Castaldo, Jo. (vid. Battista
 Castaldo, Giovanni)
- Bataillon, Marcel 342, 348, 379
- Battistini, L. 42
- Barbara, santa 438
- Barbarisi, Gennaro 89
- Baroni, Mauro 45
- Baucis 62
- Béhar, Roland 50, 70, 280, 290, 341,
 346, 379
- Belenguer Cebriá, Ernest 42, 160
- Bellsollell Martínez, Joan 143
- Belprato, Gio. Vincenzo 360, 373,
 375, 377, 379, 384
- Bellucci, Antonio 442, 448, 450
- Bembo, Pietro 70, 126, 131, 172,
 173, 175, 177, 200, 201, 239,
 240, 248, 259, 265, 266, 310,
 356, 388
- Benassi, Alessandro 364, 365, 379
- Benivieni Fiorentino, Hieronymo 95
- Bermejo Vega, Virgilio 104, 105
- Berettaro, Antonio 152
- Berra, Claudia 89
- Bersani, Mauro 108
- Berwick y Alba, Duquesa de 346, 379
- Bentivoglio, Ercole 356
- Benzoni, Gino 259, 265
- Bevilacqua, Astemio Adriano 360
- Bevilacqua, Nicolò 189, 232
- Bianchi 168
- Bianco, Monica 234

- Bianco, Stefano 180
 Bindi, Vincenzo 130, 139
 Bingen, Nicole 352, 379
 Blanco, Mercedes 49, 50, 51, 70, 379
 Boccaccio 171, 206, 208, 209, 272, 273
 Boccia, Carmine 15, 183, 406, 413, 424, 425, 426
 (Boiardo, Borso 94)
 Boesch Gajano, Sofia 315, 319, 321
 Bogarde, Gillis van de 361, 376
 Bognolo, Anna 362, 379
 Bongì, Salvatore 356, 357, 380
 Boot Fiammingo, Anthony 361, 375
 Boot Fiammingo, Antonio (vid. Boot Fiammingo, Anthony)
 Boiardo, Matteo Maria 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 352, 379
 Bongì, Salvatore 356, 357, 380
 Bonifacio, Dragonetto 164, 165, 166, 167, 168, 176, 177, 178, 179, 180, (255), (360), (446)
 Bonifacio, Giovan Bernardino (255), (360), 373, 380, (446)
 Bonilla Cerezo, Rafael 68, 70
 Boninsegni, Jacopo Fiorino di 95
 Borau, Cristina 147, 160
 Borbón, Carlos de 23, 24
 Borgia, Girolamo 123, 124, 128, 136, 141, 251, 295
 Borgia, Lucrezia 69
 Boronat, Maria Josep 148, 160
 Borzelli, Angelo 358, 380
 Bosarte, Isidoro 146, 160
 Boscán, Juan de 28, 70, 149, 407, 408, 409, 410, 411
 Bosch, Joan 147, 160
 Botta, Patrizia 105
 Bourdichon, Jean 134
 Bowen, Barbara C. 352, 380
 Bozzetti, Cesare 108, 429
 Bracciolini, Poggio 165
 Braganza, Isabella di 134
 Brandenburgo, Giovanni di 134
 Bresciano, Giovanni 354, 380
 Brembato, G. B. 194
 Bretagna, Anna di 134
 Brienne, Loménie de 123, 124, 138
 Britonio, Girolamo 123, 124, 136, 166, 169, 170, 173, 177, 179, 180, 181, 205, 441
 Britiano 40
 Brocense, El 278, 282
 Brogini, Anne 365, 368, 380
 Brouquet, Sophie 153, 160
 Brundin, Abigail 31, 42, 180, 318, 319
 Brunori, Livia 362, 380
 Buccis, Tiberio de 175, 356
 Bullock, Alan 14, 42, 139, 180, 265, 306, 307, 318, 319
 Buonarroto, Michelangelo 266, 306, 319, 320, 458
 Burguillo 409, 410, 424
 Bure, Guillaume de 124
 Burkhardt, Carl Jacob Christoph 20
 Buzelin, Gabriel 344, 345, 365, 380
- C**
- Cabeza Sánchez Albornoz, Maria Cruz 138, 139
 Caboto, Sebastian 346, 383
 Caccamo, Domenico 360, 380
 Caetano 359, 377
 Caimi, Cristoforo 26
 Calabrese 442, 443, 444, 450
 Calame-Levert, F. 141
 Calamita, Antonio 356
 Calcagnini, Celio 138, 139
 Calderisi, Raffaele 185, 232
 Calderón Ortega, José Manuel 19, 42

- Calenzio, Elisio 441, 442, 446
 Calenzio, Elisjo (vid. Calenzio, Elisio)
 Calliope 75
 Calmeta, Vincenzo 167, 173, 177
 Calpurn (vid. Calpurnio Sículo)
 Calpurnio Sículo 58, 267, 271
 Calpurnius (vis. Calpurnio Sículo)
 Camaioni, Michele 307, 315, 316, 319
 Camardella, Andrea 166, 169
 Camila 269
 Cammarata, Joan 105, 269, 290
 Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier 46
 Cancer, Mattia 171, 180, 407, 408, 413, 424
 Candio, Francisco de 39
 Caneto Paviense, Ioanne Antonio de 89, 140, 405
 Canfora, Davide 106, 338
 Cantù, Francesca
 Capasso, Bartolomeo 327, 338
 Capece, Porzia 32,
 Capece, Scipione 99, 176, 309, 445, 446, 448
 Capilupi, Ippolito 296
 Caprio, Francesco de 40
 Capua, arcivescovo 306
 Capua, Isabella di 300
 Capua, Matteo di 429
 Capua, Principe di 76, 77
 Caputo, V. 42
 Caracciolo, Epicuro 75, 89, 106, 114, 115, 116, 170, 338, 373, 402, 405, 446
 Carafa, Diomede 328, 332, 356
 Carafa, Ferrante 164, 177, 194, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439
 Carafa, Gian Pietro 252
 Carafa, Giulia 184
 Carafa, Laura 184
 Carafa, Vincenzo 356
 Carande, Ramón 361, 380
 Caravaggi, Giovanni 409, 424
 Carazolo, Ioan Francesco 89
 Carbone, Girolamo 128, 446
 Carbonell, Antonio 28
 Carbonell, Marià 147, 160, 161
 Cardona, Diana de 25, 28
 Cardona, Jaume de 28
 Cardona, Maria 197, 202, 204, (214), 233
 Cardona, Pere de 158
 Cardona, Ramón Folch de 25, 28, 47, 153
 Cardona-Anglesola, Ramon de (vid. Cardona, Ramón Folch)
 Cariño 270, 271, 272, 274, 279, 281
 Cariteo 26, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 170, 206, 208, 402, 441, 442, 444, 446
 Carlo Giannini, Massimo 22, 24, 42
 Carlos V 15, 24, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 44, 45, 160, 161, 341, 343, 344, 347, 348, 350, 351, 354, 357, 361, 362, 365, 371, 379, 380, 409, 425, 455
 Carnescchi, Pietro 296, 316
 Caro, Annibale 360
 Carpi, Alberto de (36), 40
 Carrai, Stefano 93, 97, 98, 105, 185, 190, 208, 213, 214, 215, 232
 Carreras, Francesc 146, 160
 Casanova-Robin, Hélène 50, 62, 70, 71, 291
 Casanovas, Jordi 148, 160
 Casella (389), 391, (404)
 Casoni, Guido 447, 450
 Cassano Serra, Duca di 447
 Castagna, Raffaele 30, 42
 Castaldo, Antonio 399
 Castaldo, Giambattista (vid. Castaldo, Giovanni Battista)

- Castaldo, Giovanni Battista 29, 36, 40, 332, 336
- Castaldo, Io[Hanne] Bap[tis]ta (vid. Battista Casaldo, Giovanni)
- Castán, Alberto 161
- Castellano Castellano, Juan Luis 44
- Castria da Lecce, Nicola (43), (144), 449, (450)
- Castriota, Costantino 168, 176, 178, 180, 253, 295, 303
- Caterina, santa 308, 309, 315, 438
- Católica, Isabel la 46
- Católico, Fernando el 19, 23, 32, 42, 43, 46, 123, 124, 134, 136, 160, 161, 294, 414
- Católico, Rey (vid. Católico, Fernando el)
- Cattolico, Ferdinando il (vid. Católico, Fernando el)
- Catulo 49, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 65, 66, 67, 68, 70, 71
- Cavallotto, Stefano 316, 319
- Cazzamini Mussi, Francesco 24, 42
- César (vid. Carlos V)
- César, Julio (59)
- Cesarea, Maestà (vid. Carlos V)
- Cesario, Giovanni Paolo 169, 176, 177, 178
- Cetina, Gutierre de 14, 15, 165, 180, 410, 411, 412, 417, 418, (423), 424, 425
- Chariteo (vid. Cariteo)
- Charles-Quint (vid. Carlos V)
- Chatelain, Jean-Marc 130
- Cherchi, Paolo 139, 166, 180
- Chiesa, Mario 309, 311, 316, 319
- Chignones 40, 41
- Chiodo, Domenico 266, 304
- Cicerone 185, 244, 447
- Cinelli, Luciano 27, 42
- Cinzia 434
- Cirene 268, 269, 278
- Citerea 65
- Civil, Pierre 290, 456
- Clariana, Pere de 157, 158
- Clario, Giovanni Antonio 316, 373
- Claudiano 102, 277, 279
- Clavería, Carlos 411, 412, 424
- Clemente VII 126, 128, 130, 147, 248, 259, 260
- Clio 75
- Clorida 392, 393, 398,
- Cofano, Domenico 140
- Colapietra, Raffaele 20, 21, 25, 27, 42
- Coll, Miquel 152
- Colocci, Angelo 299, 441, 446
- Coloma, Juan 410, 411, 424
- Colonna, Ascanio 186, 259, (318)
- Colonna, Crisostomo 167
- Colonna, Geronima 186, 374, 377
- Colonna, Gieronima (vid. Colonna, Geronima)
- Colonna, Isabella 236, 259, 298, 356, 258, 373, 375
- Colonna, Maria 375
- Colonna, Prospero 294
- Colonna, Vespasiano 259, 294, 297
- Colonna, Vittoria 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 72, 123, 124, 131, 139, 141, 164, 168, 169, 178, 180, 181, 182, 204, 208, 219, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 253, 254, 256, 257, 259, 265, 266, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 356, 358, 360, 364, 374, 375, 377, 386, 413, 415, 426, 427, 428, 430, 432, 451
- Comas, Ramon N. 148, 160
- Conde Parrado, Pedro 49, 50, 59
- Contarini 310, 313, 317, 318

- Conti, Giusto de' 197
 Conti, Natale 61, 70,
 Contile, Luca 238, 239, 265
 Copello, Veronica 30, 31, 32, 43,
 246, 253, 265, 305, 306, 310,
 319, 320
 Copernic 348, 379
 Cornilliat, François 185, 232
 Corrado, Joanne de 39
 Corti, Maria 89, 108, (457)
 Corzo, Sebastian (vid. Kurtz,
 Sebastian)
 Crescenzo, Antonello 152
 Criado, Jesús 153, 160
 Cristo, Jesús 20, 31, 147, 263, 298,
 305, 306, 307, 308, 309, 311,
 312, 313, 314, 315, 316, 317,
 334, 337, 400, 401, 402, 415,
 416, 422, 431, 433, 435, 436,
 437, 438, 439
 Cristo, Santo (vid. Cristo, Jesús)
 Cristoforo, san 438
 Crivelli, Tatiana 169, 180, 307, 319
 Croce, Benedetto 120, 358, 380
 Cruz, Sebastiano (vid. Krutz,
 Sebastian)
 Cundari, Cesare 30, 43
 Cunicchio, Raimondo (vid. Cunichio
 Ragusino, Raymundo)
 Cunichio Ragusino, Raymundo 61, 70
 Cupido 64, 65, 150, 161, 168, 302
- D**
 D'Orléans, Maria 134
 Da Pistoia, Cino 81, 89, 206, 208
 Da Pistoia, Lionardo 356
 Da Vinci, Leonardo (26), (182),
 (438)
 Dalmases, Núría de 160
 Dall'Olio, Guido 294, 296, 304, 320
 Danzi, Massimo 43, 113, 121, 168,
 180, 233
 Davalo, S. Don Ferrando (vid. Ávalos
 Aquino y Cardona, Fernando
 Francisco de)
 De Blasi, M. 42
 De Blasi, Nicola 164, 180
 De Caprio, V. 45
 De Jennaro, Pietro Jacopo 75, 89, 98,
 170
 De Marinis, Tammaro 134, 139
 De Robertis, Domenico 276, 290
 De Robertis, Teresa 138, 139
 De Vocht, Henri 327, 330, 338
 Dell'Uva, Benedetto 235, 236, 247,
 248, 265
 Della Casa, Giovanni 89, 189, 190,
 197, 206, 232
 Della Rocca, Alfonso 23, 43
 De Rossi, Anna 296, 304
 Delcorno, C. 31, 43, 320
 Della Torre, Francesco 266
 Deramaix, Marc 130, 139, 459
 Descoll, Anna 144, 158
 Descoll, Bernat 144
 Descoll, Bonanat
 Descoll, Francesc 144
 Descoll, Galceran 158
 Descoll, Gianotto 144
 Descoll, Jaume 147
 Descoll, Jeroni 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 151, 153, 155,
 156, 157, 158, 159
 Descoll de Cruïlles, Jerónima 144,
 150, 155
 Descoll, Joan Benet 144, 145, 147,
 149, 152, 157
 Descoll, Miquel 144
 Desplà, Lluís 151
 Di Costanzo, Algelo 164, 170, 177,
 207, 458
 Di Falco, Benedetto 341, 343, 344,
 354, 356, 359, 360, 362, 364,
 370, 371, 372, 380, 385, 451

Di Lega, Giovan Domenico 344, 354, 359, 362, 371, 372, 381
 Di Majo, Ippolita 28, 43
 Di Pinto, Mario 273, 291
 Diana 113, 115, 116, 214, 279
 Díaz González, Francisco Javier 19, 42
 Díez Fernández, José Ignacio 411, 424, 425
 Dionigi, San 307, 308
 Dionisotti, Carlo 105, 248
 Divo Justinopolitano, Andrea 61
 Doglio, M. L. 31, 43
 Dolce, Ludovico 309, 373, 430
 Doni, Anton Francesco 353, 383
 Delcorno, C. 31, 43
 Dolç, Miguel 70
 Donati, Andrea 18, 43, 306, 317, 319
 Domenichi, Lodovico 44, 338, 341, 342, 343, 352, 353, 356, 358, 360, 363, 364, 365, 367, 371, 372, 379, 381, 384, 385
 Domenichi, M. Ludovico (vid. Domenichi, Lodovico)
 Domiciano 65
 Dominico, Sancto 22
 Dominico, Santo (vid. Dominico, Sancto)
 Dominico de Iscla, Sancto 35
 Donati, Andrea 18, 43, 306, 317, 319
 Doria, Andrea 413, 417
 Dorothea 59
 Doussinague, José María 19, 43
 Duran, Agustí 147, 160
 Dürer, Albert 346
 Duso, Elena Maria 173, 180

E

Earino 65
 Eco 116, 392, 393
 Egido, Aurora 284, 287, 290

Eire, Carlos M.N. 316, 319
 Emperador (vid. Carlos V)
 Endimione 74, 75, 76, 77, 79, 83
 Epicuro, Marc'Antonio 166, 168, 180, (207), 441, 446
 Epicuro Caracciolo (207), 373, 377
 Erasmo da Rotterdam de 20, 317, 319
 Eracle 102
 Eraso, Francisco de 347, 351
 Eros (vid. Cupido)
 Escipión 415, 416, 418, 419
 Este, Alfonso d' 69, 255
 Este, Ercole d' 94, (97), (98), 138
 Este, Isabella d' 294
 Ettore 184, 392, 456
 Eurídice 285
 Euterpe 75
 Eva 81, 433

F

F. Thomas, Richard 72
 Fabris, Giovanni 352, 381
 Fantazzi, Charles 124, 130, 131, 132, 140, 291
 Farmer, Julia L. 105
 Farnese, Alessandro 300
 Farnese, Vittoria 244, 253, 254
 Fascitelli, Onorato 15, 451, 459
 Fayroni, Marta de 35
 Febo (vid. Apollo)
 Febvre, Lucien 20, 31, 43
 Federici, Ferdinando 128
 Federici, Marco 413, 424
 Federico I 134, 255
 Federmayer, Frederik 347, 381
 Felipe II 42, 44, 64, 71, 160, 161, 252, (414), 430, 438
 Fenzi, Enrico 78, 79, 82, 89, 113, 119, 121,
 Fernández Corte, José Carlos 55, 70

- Fernández de Córdoba, Gonzalo 14,
 20, 44, 251, 389, 399, 407, 408,
 413, 415, 417, 418, 419, 425
 Fernández de Córdoba, Consalvo
 (vid. Fernández de Córdoba,
 Gonzalo)
 Fernández de Córdova Miralles,
 Álvaro 20, 43
 Fernández de Velasco, Pedro 152
 Fernández Morera, Dario 93, 105
 Ferrari, Gabriel Giolito de' 191, 192,
 193, 360, 376, 379, 380, 381, 385
 Ferreria, Felip de 158
 Ferrero, Ermanno 265, 319
 Ferroni, Giulio 185, 232, 388, 405,
 429
 Fetonte 81, 211, 246
 Ficino, Marsilio 67, 203, 232
 Fidia 434
 Fiella, Jaume 147
 Filemón 62
 Filippo II (vid. Felipe II)
 Filli 117, 118, 119, 403
 Filocalo, Giovanni 43, (446)
 Finazzi, Maria 112, 121
 Finestres, Josep 146, 161
 Fiorentino, Remigio 378
 Firpo, Massimo 316, 320
 Flaco, Valerio 96
 Flamini, Francesco 279, 290, 381,
 394, 398, 405
 Flaminio, Marcantonio 280, 310
 Flavia, Julia 65
 Föcking, Marc 319, 354, 381
 Foix, Germana di 123, 124, 134, 140
 Fontes-Baratto, Anna 352, 381
 Forment, Damià 147, 160
 Forni, Giorgio 31, 43, 180, 309, 320
 Fosalba Vela, Eugenia 11, 18, 44,
 185, 202, 232, 393, 459
 Fournel, Jean-Louis 20, 47
 Fragnito, Gigliola 316, 317, 320
 Francavilla, Duchessa de 33, 37
 Franco, Nicolò 171, 180, 356, 455
 Francisco I 26, 29
 Frattini, Adriano 27, 43
 Frazier, Alison 27, 43
 Fregoso, Federico 317, 319
 Fretiam Corinaldinum, Antonium
 (vid. Frezza da Corinaldo,
 Antonio)
 Freyre, Isabel 45
 Frezza da Corinaldo, Antonio 124,
 128, 130
 Frisca, Celio (vid. Friscarolo, Celio)
 Friscarola, Celio (vid. Friscarolo,
 Celio)
 Friscarolo, Celio 166, 169, 171
 Fronimo 113, 114
 Fuccari, Antonio 375, 376
 Fuccari, Christoforo 374
 Fucilla, Joseph G. 165, 180, 279, 290
 Fugger, Anton 342, 346
 Fugger, Christoph 361
 Fugger, Johan Jakob 364
 Fulco, Giorgio 429, 430, 455, 457
 Fuscano, Giovanni Berardino 441,
 446
- G**
- Gabriel, san 146
 Gagini, Antonello 152
 Gagini, Antonino 152, 161
 Galán Sánchez, Pedro Juan 57, 71
 Galasso, Giuseppe 28, 42, 43, 46,
 428
 Galatea 58, 128,
 Galeota, Fabio 13
 Galeota, Francesco 441, 446
 Galeota, Mario 15, 451, 457
 Galitiano, Marco 39
 Gallego Morell, Antonio 278, 282,
 290, 270

- Gamba, Bartolommeo 353, 381
 Gambara, Veronica 164, 168, 178, 180, 320
 Garavelli, Enrico 352, 364, 379, 381
 García, Juan V. 153, 160
 García Galiano, Ángel 105
 García García, Bernardo José 44
 Gargano, Antonio 11, 92, 93, 96, 105, 267, 274, 290, 408, 411, 412, 413, 424
 Garavelli, Enrico 352, 364, 379, 381
 Gareffi, Andrea 105
 Gareth, Benedetto 89
 Garret, Benet (vid. Cariteo)
 Garriga, Joaquim 147, 153, 161
 Gattinara, Mercurino de 24, 29, 45
 Gebert, Matthias 348
 Gemini, Erasmo 189, 190
 Genette, Gérald 325, 338
 Gennaro, san 438
 Gentile, Cesare 448
 Gentile, Sebastiano 201, 232
 Gernert, Folke 46
 Gervasio, Agostino 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450
 Gesù (vid. Cristo, Jesús)
 Gherardi, Flavia 91
 Ghignolini, Antonella 138, 139
 Giannantonio, Pompeo 182, 444, 450
 Giberti, Giovan Matteo 248, 310, 317
 Gifuni 35, 39
 Giglio, Girolamo 189
 Giglio, Raffaele 441, 442, 443, 448, 450
 Gioioso, Antonio 165
 Giolito de Ferrari, Gabriel 356, 357, 360, 363, 376, 379, 380, 381, 385, 408, 430
 Giordano, Amalia 253, 265
 Giorgio, san 438
 Giove (vid. Zeus)
 Giovio, Paolo 18, 19, 20, 25, 29, 44, 47, 131, 139, 178, 293, 297, 298, 299, 303, 304, 306, 320, 332, 333, 338, 358, 363, 364, 379, 381
 Girardi, Maria Teresa 315, 320
 Girardi, Raffaele 121, 180, 309, 315
 Girolamo, San 307, 308
 Girón de Rebolledo, Ana 149
 Giunta, Bernardo 352, 360, 384
 Glyd, Michael 64
 Godines de Nájera, Esteban 409, 410, 411, 424, 425
 Goelzer, Henri 72
 Goltz, Hubert 327, 338
 Gómez de Silva, Ruy 14,
 Gómez-Montero, Javier 22, 44
 Gómez Moreno, Javier 46
 Góngora, Luis de 63, 69, 70, 290
 Gonzaga, Aluigi (vid. Gonzaga, Luigi)
 Gonzaga, Cardenal 304
 Gonzaga, Ercole (97), (98), 297
 Gonzaga, Federico (255), 331
 Gonzaga, Ferrante 31, 259, 295, 296
 Gonzaga, Francesco 140, 218, (218), (224)
 Gonzaga, Giulia 235, 236, 259, 262, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 304
 Gonzaga, Ludovico 294
 Gonzaga, Luigi 235, 236, 258, 258, 259, 262, 265, 288, 295, 332, 336
 Gonzaga, Vespasiano 298
 González Iglesias, Juan Antonio 49, 50, 55, 70
 González Sánchez, Carlos Alberto 44
 Goritiis, Pietro de 40
 Gorni, Guglielmo 213, 232
 Gotor 317

Gouwens, Kenneth 19, 44, 298, 304
 Grahit, Josep 148, 161
 Granjon, Robert 352, 381
 Gravina, Pietro 128, 130, 175, 396,
 397, 398, 405, 446
 Grimaldi, Anna 457
 Grimaldi, Floriano 28, 44
 Grippo, Marcella 380, 453
 Grisone, Antonio 134
 Guanter, Antoni Joan 158
 Guaragnella, Pasquale 450
 Guarini, Battista 94
 Guasto, Marchese del (vid. Ávalos y
 Aquino, Alfonso de)
 Guasto, Marqués del (vid. Ávalos y
 Aquino, Alfonso de)
 Guevara, Antonio de 362, 371, 380,
 382
 Guicciardini, Francesco 24, 25, 44
 Guidiccioni, Giovanni 198

H

Häberlein, Mark 343, 346, 347, 351,
 363, 382
 Haebler, Konrad 346
 Hafner, Jochen 379
 Haig Gaisser, Julia 68, 71
 Hamadryades 59, 102,
 Harreld, Donald J. 361, 382
 Heiple, Daniel L. 279, 280, 290, 302,
 304
 Hendrix, Scott H. 317, 320, 338
 Hernando, Carlos José 148, 161
 Hernando Sánchez, Carlos José 17,
 20, 22, 23, 25, 26, 31, 32, 42, 44,
 45, 46, 148, 161, 413, 418, 424,
 425, 456
 Hermann, Julius Hermann 130, 132,
 139
 Hermant, Maxence 131, 134, 139, 141
 Herrera, Fernando de 272, 273, 274,
 279, 280, 290

Hofmann, Heinz 72
 Hofmann, Mara 141
 Homedes, Iohannis de (vid.
 Homedes, Juan de)
 Homedes, Juan de 366, 368
 Homero 61, 68, 71, 131, 185, 268,
 334, 337
 Horacio 57, 176, 190, 227, 330, 447
 Hörmann, Georg 347, 350, 351, 363
 Hurtado, Loppe de (vid. Hurtado de
 Mendoza, Lope)
 Hurtado, Lope de (vid. Hurtado de
 Mendoza, Lope)
 Hurtado de Mendoza, Diego (15),
 (70), 410, 411, 412, 418, 424,
 425
 Hurtado de Mendoza, Juan (15),
 (70), 409
 Hurtado de Mendoza, Lope (15), 21,
 39, (70)
 Hutton, James 396, 405
 Hypnos 151, 153

I

Iurilli, Antonio 444, 450

J

Jacomo, Sancto 35
 Jirasek, Brigitte 350, 382
 Jones, Royston O. 287, 290
 Júpiter (vid. Zeus)
 Juri, Amelia 121

K

Kamelger, Albert 345, 382
 Kellenbenz, Hermann 342, 344, 345,
 346, 347, 361, 363, 367, 382
 Koch, Eoban 166, 177
 Koönig, Eberhardt 141
 König, Bernhard 22, 44
 Kristeller, Paul Oskar 27, 43, 45
 Kühne, Andreas 348, 383

- Kurtz, Carlo de (vid. Kurtz zum Thurn, Karl von)
- Kurtz, Hans (vid. Kurtz, Johannes Joachim)
- Kurtz, Jakob 345
- Kurtz, Johannes Joachim 345, 365, 370
- Kurtz, Leonhardt 341, 342, 343, 344, 345, 347, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372
- Kurtz, Matthias 345
- Kurtz, Sebastian 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 357, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 383
- Kurtz, Sigmund 345, 365
- Kurtz, Ulrich 345
- Kurtz zum Thurn, Karl von 345
- L**
- Lacio, Juan 418
- Lancellotti, Pietro 71, 265, 304
- Landulfo, Agostino 11
- Langer, Ulrich 185, 232
- Lannoy, Carlos de 23, 24
- Lanza, Antonio 89
- Lapesa, Rafael 105, 106, 234, 269, 277, 287, 290, 291
- Lascaris, Giano 67, 396
- Lacaris, Janus (vid. Lascaris, Giano)
- Laskaris, Paola 70
- Laterza, Egidia 28, 43
- Latini, Bernardino 448
- Latona 434
- Laurens, Pierre 396, 405
- Laurenti, Guido 309, 320
- Laurin, Marc 327, 338
- Le Roux, Nicolas 20, 45
- Leonardi, Gian Giacomo 331, 334
- Leonardo, santo 438
- Leone De Castris, Pierluigi 23, 45, 327, 338
- Leoninus, Elbertus 361, 383
- Leiva, Antonio de 21, 36, 37, 39, 331, 334, 336
- Lepidina 49,
- Leyva, Antonio de (vid. Leiva, Antonio de)
- Leva, Antonio de (vid. Leiva, Antonio de)
- Liberti, G. A. 42
- Locci, Antonella 130, 132
- Lomba, Cocha 161
- Longo, Gio. Bernardino 376
- Longo, Fra Iacopo 373, 377
- Longo, Tarquinio 429
- Lopez, Pasquale 364, 383
- López Bueno, Begoña 105, 180, 424, 425
- Lorena, Claudio di 253, (332), (336)
- Lorenzini, Francesco 352, 381
- López Ríos, Santiago 138, 140
- Llopis, Joan 47
- Linans, capitano 39
- Liviano, Livio 332, 336
- Lorenzo, san 307, 308, 309, 313, 314, 438
- Loreto, Donna de (vid. Loreto, Virgen de)
- Loreto, Madonna di (vid. Loreto, Virgen de)
- Loreto, Virgen de 28, 34, 43
- Louis XII 123, 124
- Luca 307
- Lucca, Gio. Michel di (189), 374, 377
- Lucia, santa 438
- Lucrecio 68, 76, 89
- Lucrezio (vid. Lucrecio)
- Luna, Antonio di 178
- Luna, Fabricio (vid. Luna, Fabrizio)

- Luna, Fabrizio 131, 140, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 356, 358, 399, 405
- Lupi, Maria 319
- Luque Moreno, Jesús 56, 71
- Lutero, Martín 305, 306, 316, 319, 320, 366, 437
- Luther, Martin (vid. Lutero, Martín)
- Luzio, Alessandro 331, 338
- M**
- Macrón, Collocutores 64,
- Maddalena, Maria 306, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 316
- Madonna (vid. Maria, Virgine)
- Madurell, Josep M^a 146, 147, 148, 158, 161
- Maffei, Nicola 300, 301
- Magii, Bartholomeo de 38
- Magnani, F. 106
- Magno, Marc'Antonio 167
- Mai, Angelo 442
- Majorana, Cristoforo 131, 132, 133, 139, 141
- Malato, Enrico 75, 76, 89, 458
- Malcolm, Noel 367, 383
- Malfitano, Cesare 25
- Malipiero, Girolamo 430, 432
- Malla, Isabel de 149
- Mallet, Michael 20, 45
- Mancino, Ivana 152, 161
- Mandarini, Enrico 443, 448, 450
- Manera, Francesco 448
- Mangione, Felice Antonio 169, 177
- Mannelli, Girolamo 197
- Manelli, Soveria 458
- Mantuano, Baptista 59
- Mantuano, Hieronimo 41
- Manuzio, Aldo 67, 167
- Manzi, Pietro 130, 140, 164, 171, 180
- Maracca, Baldassare 354, 359
- Marcatto, Dario 316, 320
- Marcial, Cayo Valerio 57, 65
- Marcolini, Francesco 324, 325, 328, 329, 338
- Marcolino (vid. Marcolini, Francesco)
- Maria, Vergine (vid. Maria, Virgine)
- María, Virgen (vid. Maria, Virgine)
- Maria, Virgine 28, 33, 34, 35, 149, 166, 167, 168, 307, 378, 315
- Mariani Canova, Giordana 139, 140
- Marín, Fernando 21, 29
- Marino, Giovan Battista 432
- Marsiglia 134, 197
- Marte 20, 61, 115, 116, 246, 260, 268, 281, 414, 415, (417), 434
- Marte, Aragonio 85
- Marte, Toledo (417)
- Marti, Mario 89
- Martí de Prat, Francesc 146, 161
- Martin, Joseph 89
- Martín, Fernando 153, 160
- Martín Millán, José 161
- Martino, san 438
- Martirano, Bernardino 13, 14, 99, 158, 185, 214, 232, 388, 451, 453, 458
- Marullo, Michele 167, 169, 177, 180
- Matij, Feliciano de 35
- Mauro, Alfredo 89, 181, 266, 291, (447)
- Mauro d'Arcano, Giovanni 299
- Mauro, Gio. Angelo di 374
- Mayr Alamanno, Sigismundo 74, (121), 140, (459)
- Mazzoncini, Carlotta 238, 239, 265
- Mazzuoli, Giovanni 352
- Medici, Alessandro de' 254
- Medici, Ippolito de' 241, 254, 259, 260, 261, 295, 297, 299, 330

- Medici, Lorenzo de' 206,
 Medina, Gil de 147, 149
 Medina, José Toribio 346, 347, 383
 Meliseo 117, 118, 119, 272, 403
 Melzi, Gaetano 359, 360, 383
 Menalca 115, 109
 Mendoza, Mencía de 152
 Mendoza, Pedro de 361
 Mengaldo, Pier Vincenzo 93, 105
 Menozzi, Andrea 106, 458
 Mercado, Joan de 39
 Mercati, Giovanni 181
 Mercurio 110, 113, 434
 Merlini, Ilaria 99, 102, 105
 Mesocco, Conte de 38
 Meyer, Andreas 348, 383
 Michelangelo 43, 266, 296, 304, 306,
 310, 318, 319, 320, 458
 Michiel, Marcantonio 131, 140
 Miguel, San 146, 148
 Milán, marqués de (vid. Sforza,
 Francesco)
 Milburn, Erika 15, 163, 164, 181,
 233, 406, 416, 417, 421, 422,
 425, 457
 Milella, Marina 89
 Milite, Luca 108
 Minerva 26, 42, 45, 61, 71, 75, 113,
 115, 116, 225, 283
 Minonzio, Franco 139, 297, 298,
 304, 320
 Minturno, Antonio Sebastiani 169,
 170, 177, 183, 184, 185, 186,
 187, 189, 190, 194, 195, 196,
 197, 198, 200, 201, 202, 203,
 204, 205, 206, 208, 209, 213,
 214, 215, 228, 232, 233, 244,
 297, 360, 373
 Mizzi, Joseph 368, 383
 Moisés (vid. Mosè)
 Molas, Pere 144, 161
 Mollet, Jeroni 145
 Molza, Bartolomea 260
 Molza, Francesco Maria 65, 71, 235,
 236, 237, 238, 239, 240, 241,
 242, 243, 244, 246, 247, 248,
 249, 251, 252, 253, 254, 255,
 257, 258, 260, 261, 262, 263,
 265, 266, 299, 300, 303, 304,
 337
 Monjo, Joan 145, 146, 148
 Mons 44, 190, 381
 Montagnani, Cristina 93, 97, 105,
 106
 Montanile, Milena 164, 181
 Montano 109, 110, 111, 112
 Montemayor, Jorge de 409, 410, 411,
 417, 418, 425
 Montero, Juan 408, 409, 410, 425
 Montesinos, José F. 304
 Monti, Vincenzo 453
 Monti Sabia, Liliana 71
 Montserrat, Virgen de 17, 18, 28, 32,
 42, 257, 310, 317
 Montserrat, Virgen of (vid.
 Monterrat, Virgen de)
 Muñíz Muñíz, María de las Nieves
 106, 278, 291
 Mutini, Claudio 447, 450
 Mopso 115
 Moron, Hieronimo (vid. Morone,
 Gerolamo)
 Morone, Gerolamo 19, 23, 24, 26,
 38, 320
 Morone, Geronimo (vid. Morone,
 Gerolamo)
 Morone, Giovanni (vid. Morone,
 Gerolamo)
 Morone, Girolamo (vid. Morone,
 Gerolamo)
 Morossi, Paola 73, 74, 89, 108
 Morra, Isabella di 13, 14, 451
 Morrison, M. G. 69, 71
 Morros, Bienvenido 33, 45, 100, 106,
 234, 279, 291

Morte, Carmen 152, 153, 161
 Mosè 149, 307
 Müllich, Christoph 350, 361, 362, 371
 Müller, Giuseppe 265, 319,
 Muñíz Muñíz, María de las Nieves 106, 278, 291
 Muscettola, Giovanni Francesco 168, 178, 237
 Musella Guida, Silvana 327, 338
 Murano, Giovanna 43
 Museo 67, 68, (354), (359)
 Museo, Lesina (359), 376
 Musi, Aurelio 44
 Muto, Giovanni 425

N

Naczarro, abate de (vid. Leiva, Antonio de)
 Naharro, Torres 26, 45
 Nájera, abad de (vid. Marí, Fernando)
 Nájera, Esteban de (vid. Godines de Nájera, Esteban)
 Naldi, Riccardo 18, 27, 45, 152, 16
 Nanna 323, 324, 326, 330, 336,
 Napoletano, Notturmo 45, 441, 446, 447
 Nardella, Cristina 166, 181
 Nasalli Rocca di Corneliano, Emilio 366, 383
 Nassichuk, John 68, 71
 Navarra, Laura 356
 Navarra, Margarita de 31, 309, 310,
 Navarra, Margherita di (vid. Navarra, Margarita de)
 Navarra, Michele 356
 Navarra, Principe de 36
 Navarra, Re di 38
 Navarro, Luis 45
 Nemesiano 267, 271
 Nemoroso 92, 96, 99, 100, 269, 285, 286, 287, 288

Neptuno (vid. Nettuno)
 Nettuno 115, 116, 414, 415, 417, 446
 Niccolai, Elena 106, 458
 Nicolini, Fausto 131, 140, 189
 Niccolò, Marco di 333, 334, 337
 Nifo, Agostino 185, 186, 201
 Nise 269, 285, 286, 287, 288
 Noè 307, 313, 315
 Nola, Giovanni da 152
 Nola, Trantillo di 165, 167
 Nomicisio, Iacobo 39
 Nunes, Pedro 28,
 Nuvoloni, Laura 130

P

Padova, Antonio da 438
 Padova, Gaspare da 131, 132, 140, 141
 Padula, Marchesa della 197, 202, 205, 208, 209, 213, 214, 215
 Paganelli, D. 89
 Palas (vid. Minerva)
 Palas Atenea (vid. Minerva)
 Paleologa, Margherita 255
 Paleologo, Gian Giorgio (vid. Paleologo, Giovan Giorgio)
 Paleologo, Giovan Giorgio I 255, 266
 Palomba, P. 42
 Palombo 359, 373, 377
 Pan 86, 111, 112, 115, 116
 Panarella, V. 42
 Panfilo della Marca, Ganimede 165, 166, 170, 172, 177, 180
 Pano, José Luis 161
 Panooyotova, Stella 141
 Panormita 442, 444
 Paoli, Marco 325, 338
 Paolo III 300, 145, 253, 318
 Paolo, San 50, 307, 308, 401, 436, 438

- Papa, Giovanni 320
- Papadia da Galatina, Baldassarre 444, 449
- Papworth, Amelia 361, 383
- Parenti, Giovanni 79, 83, 84, 85, 89
- Parrilla, Carmen 105
- Parténope 15, 51, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 136, 250, 402, 403, 415
- Pasqualoni, Salvatore 429, 430
- Passero, Marcantonio 194, 353, 356, 358, 364, 374, 375, 380
- Passero, Marco Antonio (vid. Passero, Marcantonio)
- Passero, Paolo 377
- Pastorello, Ester 360, 384
- Pastore, Renato 202, 233
- Pellegrini, Marco 20, 45
- Pellegrino, Camillo 246, 265
- Penelope 288, 392
- Pensa, Girolamo 368, 384
- Pèrcopo, Erasmo 14, 74, 76, 83, 84, 85, (86), 89, 399, 406, 451, 454
- Pereda, Francisco 361, 374
- Peretti 189
- Pérez Pascual, Ignacio 105
- Perriccioli Saggese, Alessandra 130, 132, 139, 140, 454
- Perosa, Alessandro 124, 130, 131, 132, 140, 180, 291
- Pescara, Marchese di (vid. Ávalos Aquino y Cardona, Fernando Francisco de)
- Pescara, Marqués de (vid. Ávalos Aquino y Cardona, Fernando Francisco de)
- Pescara, Marquesa de (vid. Colonna, Vittoria)
- Pescara, Marquis of (vid. Ávalos Aquino y Cardona, Fernando Francisco de)
- Pescara, Marquise de (vid. Colonna, Vittoria)
- Pescenio Negro, Francesco 165, 181
- Pestarino, Rossano 15, 106, 108, 181, 233, 387, 399, 405, 406, 413, 416, 417, 421, 422, 424, 425, 426, 457, 458, 459
- Pestilli, Livio 141
- Petrarca, Francesco 43, 75, 89, 93, 102, 113, 171, 174, 175, 195, 197, 204, 208, 209, 246, 277, 279, 359, 360, 383, 384, 401, 404, 405, 424, 432
- Pétrarque (vid. Petrarca, Francesco)
- Petri, Franz 382
- Petrucci 115
- Pettegree, Andrew 352, 384
- Peyronel Rambaldi, Susanna 294, 297, 299, 300, 303, 304
- Piano, Pierluigi 255, 265
- Pignatelli, Camillo 186, 190
- Pignatelli, Girolamo 184, 215
- Pignatti, Franco 235, 237, 242, 263, 266, 300, 304
- Pietro, San 26, 27, 28, 43, 307, 315, 388, 389, 436, 452, 458
- Piferrer, Pau 146, 161
- Pintacuda, Paolo 22, 45, 70
- Pio V 165, 189,
- Pio de Carpi, Rodolfo (36), 362
- Piombo, Sebastiano del 296, 331
- Pippa 323, 324, 326, 336
- Pisanelli, Vito 134
- Pizzini, Margot 370, 384
- Platón 64, 384
- Plinio il Vecchio (83), (244), 394, 395, 398
- Poggi 296, 300, 304, 319
- Pole, Reginald 310, 318
- Polión 96
- Poliziano, Angelo 70, 102, 172, 173, 197, 200, 276, 352, 380, 384, 386
- Pölnitz, Göt von 342, 344, 351, 361, 363, 384

- Pomona 115
- Ponce Cárdenas, Jesús 13, 18, 30, 45, 49, 413, 418, 424, 425
- Pontano, Giovanni 32, 49, 50, 51, 52, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 117, 170, 250, 272, 280, 291, 403, 441, 442, 443, 444, 446, 448, 449
- Pontani, Filippo Maria 396, 397, 405
- Pontani, Ioannis Ioviani (vid. Pontano, Giovanni)
- Ponte, Giovanni 96, 106,
- Porrino, Gandolfo 258, 259, 266, 295, 296, 299
- Pladevall, Antoni 146, 161
- Plauto 5
- Prada, Joan Mateu de 158
- Prassitele 434
- Priapo 112
- Prieto, Antonio 106
- Prims, Floris 361, 384
- Procaccioli, Paolo 187, 232, 233, 266, 323, 325, 327, 329, 338, 457, 458
- Prometeo 102
- Prosperi, Adriano 308, 309, 317, 320
- Puccini, Valeria 344, 358, 360, 384
- Puddu, Raffaele 22, 45
- Puiggarí 147
- Pulci, L. 197
- Pulci Fiorentino, Bernardo 95
- Putaturo Murano, Antonella 130, 132, 140, 454
- O**
- O'Hara, James J. 64, 71
- Ochino, Bernardino 310, 317, 318, 319, 353, 383
- Ofelia 109, 110
- Oliva, G. 294, 452
- Omero (vid. Homero)
- Orazio (vid. Horacio)
- Ordóñez, Bartolomé 160
- Orfeo 96, 99, 103, 285, 287
- Orsilago, Francesco 377, 378
- Orsilago, Pietro 360, 378, 383
- Orsini, Farfa Napoleone 258
- Orsini, Girolama 253
- Orsini, Latino 356
- Orsola, santa 308, 309, 438
- Örtel, Abraham 361
- Örtel, Matthäus 351, 361, 371, 374
- Orosio y Pimentel, María 330
- Ovidio 56, 57, 61, 62, 63, 68, 200, 207, 274, 277, 280, 283, 392, 393, 447
- Q**
- Querol Roso, Luis 134, 140
- Quinto, Carlos (vid. V, Carlos)
- Quondam, Amedeo 20, 45, 181, 185, 232, 388, 405, 426, 427
- R**
- Ra 318
- Rabelais 43
- Rafael, san 146
- Raimondi, Ezio 175, 181, 205, 233, 331, 388, 405
- Raimondi, Marcantonio 331,
- Ramírez, Jerónimo 64, 71
- Ramírez de Verger, Antonio 70
- Rangone, Claudio 332, 336
- Rangone, Guido 332, 336
- Ranieri, Concetta 31, 45, 181, 246, 257, 266, 307, 320
- Rapazetto, Francesco 184, 187, 233
- Redondo 152
- Requesens, Galcerán de 28, 47
- Resta, Ilaria 353, 384
- Rétor, Menandro el 96
- Reyes, José María 290
- Rhodes, Elisabeth 410, 425

- Ribera, Catalina 152
 Ribera, Per Afán de 152
 Ricca, Erasmo 358, 384
 Riccucci, Marina 94, 97, 98, 105, 106, 115, 121
 Rios Lloret, Rosa E. 134, 140
 Ritrovato, Salvatore 170, 181
 Riquer, Martín de 156, 158
 Rivero Rodríguez, Manuel 24, 45
 Rivers, Elias L. 273, 284, 290, 291,
 Rocco, san 438
 Rödel, Walter Gerd 366, 384
 Rodio, Apolonio 96
 Rodomonte (vid. Gonzaga, Luigi)
 Rodríguez-Moñino, Antonio 409, 410, 425
 Rodríguez Villa, Antonio 21, 45
 Roigny, Iohanni 71
 Rodomonte 235, 236, 258, 265, 288, 295
 Romanato, Mikaël 180, 181
 Rolle, Claudio 319
 Rosa, A. Asor 180, 232
 Rosa, Aniello de 356
 Rosa, Maria di 377
 Roseo da Fabriano, Mambrino 359, 365, 371, 372, 379, 382, 384
 Rossetti, Gabriele 451
 Rossi, Antonio 167, 181
 Rossi, Giovanni de
 Rosso Gallo, Maria 283, 291
 Rota, Bernardino 28, 32, 164, 170, 171, 177, (199), (200), (206)
 Rowland, Ingrid 141
 Rozzoni, Alessandra 26, 45
 Rubió, Jordi 146, 158, 161
 Ruscelli, Dolce 194
 Ruscelli, Girolamo 183, 184, 185, 186, 187, 190, 195, 196, 201, 215, 232, 233, 458
 Russo, Alessio 124, 132, 140
 Russo, Emilio 121, 457
- S**
- Sabbatino, Pasquale 164, 181, 185, 233
 Sabeo, Fausto 65, 71
 Saboya, Luisa de 24
 Sacco 248
 Sáenz, Jesús 160
 Sáenz de Santa María Vierna, Alberto 19, 46
 Sagarriga, Benasque Carles 150
 Sainati, Augusto 68, 71
 Sánchez Domingo 19, 46
 Sánchez Montes, Francisco 44
 Salazar, Pedro de 413, 424
 Salerno, Principessa di (vid. Villamarino, Isabella di)
 Salicio 99, 100, 269
 Salmon Macrin, Jean 69
 Salvati, Giovanni 253
 Salvis, Sebastiano de 40
 Samósata, Luciano de 61, (71)
 Sánchez García, Encarnación 32, 45, 46, 290, 385, 424, 425, 426, 458
 Sandoval, Prudencio de (420), 425
 Sandoval de Castro, Diego 13, 14, 420, 451, 454
 Sannazaro, Jacopo, 13, 15, 72, 76, 89, 98, 99, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 164, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 178, 179, 181, 197, 199, 200, 205, 206, 209, 233, 244, 250, 251, 266, 267, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 287, 290, 291, 320, 338, 386, 388, 402, 405, 441, 442, 444, 448, 451

- Sans i Travé, Josep Maria 160
 Sanseverina, Felice 376
 Sanseverina, Leonora 376
 Sanseverino, Antonello 124, 140
 Sanseverino, Dianora 356
 Sanseverino, Ferrante 354
 Sanseverino, Laura 27
 Sanseverino (vid. Sanseverino, Antonello)
 Santa Cruz, Alonso de 346, 347
 Santa Cruz, Francisco 346
 Santa Cruz, Francisco Leandro 346
 Santacroce, Girolamo 152, 161
 Santagata, Marco 89, 94, 95, 98, 99, 106, 181, 232, 405, 458
 Santiago, san 29
 Santoro, Marco 181, 266, 456
 Santoro, Mario 20, 46, 450, 452
 Sapegno, Maria Serena 32, 46, 180, 319, 320
 Sarnowsky, Jürgen 367, 384
 Sassi, Giuseppina 238, 243, 244, 245, 246, 253, 256, 257, 259, 266
 Sassone, Adriana 32, 403
 Saturnio 62
 Sbordone, F. 396, 405
 Scandiano, conte di 93, 94, (105), 379
 Scève, Maurice 197
 Scherillo, Michele 109, 121
 Schipano 166
 Schuzte, Sebastian 141
 Schwarz, Friedrich 360, 385
 Scoto, Girolamo 169, 184, 233
 Sebastián, San 151, 438
 Sebastiano, san (vid. Sebastián, san)
 Sebeto 54, 57, 58, 59, 60, 62, 65, (118), (119), (250), (251), (252), (253), (254), (255), (403)
 Secundus, Johannes 60, 69, 71
 Segre, Cesare 70, 290, 405
 Seidel Menchi, Silvana 44, 37, 320
 Selvaggio 113, 114, 115, 116
 Seneca 393, 405
 Serassi, Pierantonio 236, 238, 245, 265, 299, 304
 Sereni 175, 177, 185, 356, 359, 360, 453, 457
 Serio, Alessandro 32, 46
 Serra, Jaume 148
 Serrano Cueto, Antonio 64, 69, 71
 Servidio, E. 396, 405
 Sessa, Duque de (vid. Fernández de Córdoba, Gonzalo)
 Severo 92, 99, 100, 103
 Severo, San 442, 445
 Shaw, Christine 20, 45
 Shemek, Deanna 357, 385
 Siebmacher, Johann 349, 385
 Silvio Piccolomini, Enea 165, 173
 Simeone 307, 313
 Simoncelli, Paolo 309, 320
 Sincero 117, 402
 Siqueo 64
 Siscar, Antoni Agustí 152
 Sisto V 189
 Sforza, Francesco II 23, 24, 29
 Sorella, Antonio 164, 181
 Soranzo, Giovanni 317, (447)
 Soranzo, Marco Antonio 260, (447)
 Soria, Lope de 21, 332, 336
 Soria, Lopes (vid. Soria, Lope de)
 Spagnoletti, Angelantonio 23, 46, 366, 385
 Spicola, Ioan Andrea 40
 Spinelli, Giovanni Battista 134
 Spinelli, Isabella 391
 Spinosa, Nicola 22, 46
 Spiteri, Stephen 368, 385
 Spira, Fortunio 356
 Stabile, A. 42
 Stampa, Gaspara 320

- Stampa, Jacopo Maria 168
 Stampa, Massimiano 330, 332, 336
 Stefano, san 307, 308, 309, 313, 315
 Steinert, Paul 368, 385
 Storace, Baldassarre 130, 140
 Strozzi, Alfonso 141
 Strozzi, Tito
 Subirana 148
 Sultzbach, Giovanni 164, 180, 253
 Summonte, Pietro 121, 131, 140,
 181, 441, 442, 446, 459
 Summonzio 117
 Susanna, santa
- T**
- Tamayo de Vargas, Tomás 273, 291
 Tanganelli, Paolo 68, 70
 Tansillo, Luigi 13, 14, 15, 46, 72,
 141, 164, 165, 170, 177, 178,
 179, 181, 197, 199, 200, 202,
 206, 209, 233, 320, 360, 377,
 386, 387, 388, 389, 390, 391,
 392, 393, 394, 395, 396, 398,
 399, 400, 401, 402, 403, 404,
 405, 406, 407, 408, 412, 413,
 414, 415, 416, 417, 418, 419,
 420, 421, 422, 424, 425, 426,
 429, 441, 448, 451
 Tarlato Vitali, M. 328, 329
 Tarsia, Galeazzo di 13, 15, 72, 181,
 199, 429, 451
 Tasso, Bernardo 46, 170, 177, 197,
 202, 204, 206, 240, 246, 252,
 262, 266, 276, 279, (280), 293,
 300, 301, 302, 303, 304, (397),
 (398), 414, 415, (447)
 Tasso, Torquato 186, 199, 200, 201,
 204, 206, 207, 208, 209, (280),
 393, (397), (398), 406, 447
 Teano 14, 448
 Tebaldeo, Antonio 128, 168, 197
 Tedesco, Alessandro 352, 363, 385
 Tenenti, Alberto 20, 46
 Tenerello, Giovanni Antonio 152
 Teocrito 107, 109, 111, 112
 Terminio da Contursi, Antonio 13,
 15, 177, 385, 451, 457
 Teseo Galateo, Giovanni 177, 448, 450
 Tetis 268
 Terracina, Elionora 373
 Terracina, Hippolita 375
 Terracina, Iacopo 373
 Terracina, Laura 341, 342, 343, 344,
 354, 356, 357, 358, 359, 360,
 361, 362, 363, 371, 372, 376,
 380, 383, 384, 385
 Terracina, Prothonotario 375
 Terracina, Scipione 375
 Tessalonica, Antipatro di 395, 396
 Thánatos 151, 153, 161
 Thérault, Suzanne 181, 246, 266, 178
 Thomam Aquinatem (vid. Aquino,
 Santo Tomás de)
 Thomaso, San (vid. Tomás, san)
 Tiberio 439
 Tibulo 56, 63, 68
 Tissoni Benvenuti, Antonia 93, 97,
 105, 106, 321
 Títiro 58, 459
 Tityre (vid. Títiro)
 Tityron (vid. Títiro)
 Tiziano Vecellio 22, 296, 304, 306,
 334, 337
 Tobriner, Alice 330, 339
 Todeschino, Ioan 123, 124, 131, 132,
 134, (139)
 Toledo, Isabella di 358, 374
 Toledo, Pedro de (vid. Álvarez de
 Toledo, Pedro)
 Toledo, Pietro di (vid. Álvarez de
 Toledo, Pedro)
 Tolède, Isabelle de (vid. Toledo,
 Isabella di)
 Tolède, Pedro de (vid. Álvarez de
 Toledo, Pedro)

- Tolomei, Claudio 295, 299
 Tolomeo 337, 401
 Tomás, San 18, 27
 Tomasi, Franco 46, 195, 232, 360, 379, 385
 Tordi, Domenico 253, 318, 319, 320
 Tornaquinci, Giovanni 356, 375
 Torras Tilló, Santi 28, 46, (145)
 Torre, Francesco Della 266
 Torre Ávalos, Galdrick de la 23, 44, 46, 232, 300, 304, 459
 Torrentino, Lorenzo 352, 356, 357, 364, 371, 381, 383, 384, 385, 386
 Toscano, Gennaro 123, 131, 132, 134, 138, 139, 140, 141, (158), (164), (166), (171), (175), (176), (178), (185), (186), (194), (206), (318), (356), 380, (389), (391), (392), (400), (414), (417), (420), (422), (423)
 Toscano, Tobia Raffaele 11, 13, 14, 15, 18, 23, 31, 32, 46, 47, 49, 56, 72, 74, 130, 131, 136, 141, (158), (164), (166), (171), (175), (176), 178, 181, (185), (186), (194), (206), 232, 233, 242, 265, 266, (318), 320, 341, 342, 343, 344, 351, 354, (356), 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 380, 385, 386, (389), (391), (392), (400), 406, 413, (414), (417), (420), (422), (423), 425, 445, 451, 459
 Tort, Aldonça 150
 Tours, Joan de (vid. Tours, Juan de)
 Tours, Juan de 28, 148
 Trevisani, Federico 140
 Tribarco, Gaspare 94
 Trinsocco, Conte de 36
 Triulci, Ioanni Giacomo (vid. Trivulzio, Gian Giacomo)
 Trivulzio, Gian Giacomo 26, 42, 45
 Tufano, Vera 53, 65, 72, 272, 291
 Turriano, Juanelo 286
- U**
 Ubaldini, Io. Pauli 168
 Ubaldini da Ripa, Filippo 377
 Ulisse 334, 337, 392
 Urania 75, 220
 Urbino, Joan de 39, (304), (331)
 Urrea, Jerónimo de 409, 418
 Ussia, Salvatore 185, 233
 D'Urso, Teresa 131, 134, 139
- V**
 Vaganay, Hugues 361, 386
 Valdaura, Bernard (vid. Valdaura, Bernardo)
 Valdaura, Bernardo 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339
 Valdés, Juan de 297, 298, 304, 360, 445
 Valeri, Elena 137, 141
 Valeriano, Pierio 364, 381, 386
 Valerio, Adriana 309, 321, 401
 Valerio Massimo 244, 265, 401, 406
 Valgrisi, Vincenzo 194, 307, 308, 316, 318, 320, 357, 360, 362, 371, 375, 382
 Valla, Lorenzo 60, (317)
 Vallone, Aldo 444, 450
 Valvassori, Giovan Andrea 184, 233
 Van Orley, Bernardt 22,
 Van Praet, Joseph 124, 141
 Varagine, Jacopo da 309
 Varchi, Benedetto 199, 215, 356, 360, 375, 377
 Varnbühler, Johannes 346
 Varnbühler, Nikolaus 346
 Varnbühler, Ulrich 346
 Vasto, Marchese del (vid. Ávalos y Aquino, Alfonso de)

- Vasto, Marqués del (vid. Ávalos y Aquino, Alfonso de)
- Vasto, Marquesa del (vid. Aragona, Maria d')
- Vauchez, André 308, 321
- Vecce, Carlo 19, 47, 121, 134, 141, 170, 176, 178, 182, 266, 277, 291, 402, 403, 404, 405
- Vecchi Galli, Paola 166, 182
- Vega, Garcilaso de la 11, 15, 33, 45, 70, 91, 92, 93, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 202, 206, 232, 234, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 290, 291, 293, 300, 302, 303, 304, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 451, 459
- Vega, Juan de la 407, 408, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424
- Vega Ramos, María José 50, 72
- Vela, Claudio 121
- Venafro, Mascanbruno da 166, 169
- Venere (vid. Venus)
- Venus 54, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 71, 168, 297, 302, 303, 304, 434
- Vergine Adultera 307
- Vergini Prudenti 307
- Vergini Samaritana 307, 308, 313, 315
- Vertumno 115
- Vicenzo, fra 35
- Vicenzo, San 35
- Villamarina, Isabella (vid. Villamarino, Isabella)
- Villamarino, Isabella 300, 374
- Villena, Francisco 350, 361
- Vigevano, Marchesa de (vid. Viglievano, Marchesa de)
- Vigevano, Marchese de (vid. Trivulzio, Gian Giacomo)
- Viglievano, Marchesa de 35, 36, 38, 40
- Vinegiano, Nigro 165
- Virgilio 56, 57, 59, 60, 65, 67, 68, 72, 94, 102, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 117, 131, 185, 267, 268, 271, 277, 278, 280, 283, 290, 447, 459
- Vigliena Spagnuolo, Francesco 373, 374, 377
- Vinitiano, Clemente 356,
- Visceglia, Maria Antonietta 20, 47
- Visconti, Pietro Ercole 238, 265
- Viscusanus, Michäel 71
- Vitale, Giuliana 20, 47
- Viterbe, Gilles de
- Viterbo 45, 128, 232, 233, 310, 318, 458
- Vives, Juan Luis 317, 323, 327, 330
- Vogel, Christoph 347, 351
- Von Hutten, Ulrich 167, 182
- Vulcano 118, 268, 281, 327, 420, 421
- W**
- Walsby, Malcolm 352, 384
- Wassermann, Sammlung 370, 384
- Webb, Diana M. 309, 321
- Weinberg, Bernard 185, 234
- Weinrich, Harald 288, 291
- Wesselski, Albert 352, 384
- Wiesflecker, Hermann 345, 386
- Wilkinson, Alexander 352, 384
- X**
- Ximénez de Urrea, Lope 153, 160
- Y**
- Yaco (vid. Dionisio)
- Yeguas i Gassó, Joan 26, 28, 47, 144, 147, 148, 152, 153, 155

Z

Zaja, Paolo 195, 234

Zanato, Tiziano 94, 106, 352, 384,
386

Zancarini, Jean-Claude 20, 47

Zappella, Giuseppina 187, 188, 190,
191, 192, 234

Zarri, Gabriella 317, 320, 321

Zefiro 225, 434

Zeus 60, 61, 62, 110, 112, 222, 224,
239, 240, 243, 246, 264, 417,
434

Zeusi 434

Ziletti, Giordano 169, 233

Zurla, Francesco 41

