

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI  
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI  
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo  
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio -  
Gian Carlo Minichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -  
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXX,1

Gennaio 1988

ATTI  
del Convegno internazionale  
«Dall'Umanesimo Napoletano dell'Età Aragonese  
al Rinascimento in Italia e in Spagna»  
Napoli-Caserta 11-15 maggio 1987

INDICE

Premessa . . . . .	5
<i>Relazioni:</i>	
Félix Fernández Murga, <i>Las ruinas y el Renacimiento</i> . . . . .	7
Rinaldo Frolidi, <i>Antonio de Guevara, manierista?</i> . . . . .	27
Luis Gil, <i>Humanismo y sociedad española</i> . . . . .	41
Franco Meregalli, <i>La Corte Valenzana del duca di Calabria ne «El Cortesano» di Luis Milán</i> . . . . .	53
Giorgio Petrocchi, <i>Spagna e Spagnoli nel Tasso</i> . . . . .	71
Giuseppe E. Sansone, <i>Note sulla versificazione nei sonetti di Garcilaso</i> . . . . .	83
Francesco Tateo, <i>L'immagine della Spagna negli scrittori dell'età aragonese</i> . . . . .	91
Giuseppe Tavani, <i>L'asse culturale Napoli-Barcellona fra Tre e Quattrocento</i> . . . . .	105
<i>Comunicazioni:</i>	
Maria Teresa Acquaro Graziosi, <i>La conquista di Granata nelle farse del Sannazaro: storia e allegoria</i> . . . . .	117
Giovanni Caravaggi, <i>La «Nao de Amor» di Juan de Dueñas</i> . . . . .	123
Francesco Cesare Casula, <i>La scrittura umanistica nella corte di Alfonso il Magnanimo</i> . . . . .	129
Maria Teresa Cattaneo, <i>Al margine dell'«Eufemia» di Lope de Rueda</i> . . . . .	133
Angel Chiclana Cardona, <i>Un periodista o gacetillero español en la Italia del Renacimiento. (Sobre un versátil género literario renacentista)</i> . . . . .	137
Maria Cicala, <i>Cristoforo Castelletti e la sua opera teatrale. Tracce napoletane</i> . . . . .	143
Teresa Cirillo, <i>Plurilinguismo nelle commedie di Torres Naharro</i> . . . . .	173
Domenico Defilippis, <i>Un accademico romano e la conquista di Granata</i> . . . . .	223
Laura Donadio, <i>Tipologia drammatica di Filippo Caetani</i> . . . . .	231
Giuseppe Grilli, <i>Dell'eredità poetica ausiasmarchiana</i> . . . . .	249
Massimo Rosi, <i>Influenze e autonomia nell'architettura meridionale del Rinascimento</i> . . . . .	259
Fiammetta Rutoli, <i>Sui prologhi delle commedie di Giambattista Della Porta</i> . . . . .	263
Andrés Soria, <i>Poesía española en las «Imprese» de Paolo Giovio</i> . . . . .	273

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione definitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono 50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISSN: 0547-2121

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI  
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

**ANNALI**  
**SEZIONE ROMANZA**

*Direttore:* Raffaele Sirri

*Redazione:* Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo  
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio  
- Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli  
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

*Segretario:* Gerardo Grossi - *Segretario aggiunto:* Claudio Bagnati

XXX, 1

Gennaio 1988

**ATTI**  
del convegno Internazionale  
*Dall'Umanesimo Napoletano dell'Età Aragonese  
al Rinascimento in Italia e in Spagna*

Napoli - Caserta 11-15 maggio 1987

RELAZIONI

Félix Fernández Murga (Prof. f.r. di Lingua e Letteratura Italiana, Università di Salamanca; Calle Blasco de Garay, 88 - 7° A., 28015 Madrid), *Las ruinas y el Renacimiento* (la contemplazione delle rovine del mondo antico romano fu per i primi umanisti italiani vivo stimolo per cercare di far *rinascere* quella cultura esemplare. Prevale presto però, dinanzi alle stesse rovine, la meditazione sul destino di morte di tutte le cose umane), pp. 7-25.

Rinaldo Frolidi (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Spagnola, Facoltà di Magistero, Università di Bologna; Via Faenza 21, 40139 Bologna), *Antonio de Guevara, manierista?* (contro le incerte e contraddittorie interpretazioni che finora si sono date della personalità e dello stile di Guevara, si propone come ipotesi di lavoro d'avvicinare i suoi testi — che in molti casi ancora attendono un'edizione critica — nell'ambito del concetto di manierismo finora poco utilizzato per la letteratura spagnola), pp. 27-39.

Luis Gil (Catedrático de la Universidad de Madrid; Ministro Ibáñez Martín, 3, 7° izq., Madrid), *Humanismo y sociedad española* (se exponen las causas político-religiosas de por qué el humanismo español no evoluciona a la par que el europeo, deteniendo su desarrollo en el siglo XVII), pp. 41-52.

Franco Meregalli (Presidente onorario dell'Associazione Internazionale degli Ispanisti; Santa Croce 1337, 30125 Venezia), *La Corte Valenzana del duca di Calabria ne "El Cortesano" di Luis Milán* (*El cortesano* di Luis Milán, pubblicato a Valenza nel 1561 e rappresentante la vita della corte valenzana di Germana di Foix (morta nel 1536) e di Fernando duca di Calabria, è stato quasi del tutto ignorato dalla storiografia letteraria, benché il suo autore sia ben noto agli storici della musica; ma le molte composizioni in verso incluse dimostrano che Milán deve avere un posto importante nella storia dell'italianismo spagnolo. La parte in prosa, narrativa e dialogica, realizza una vivace, varia, raffinata rievocazione di quell'ambiente, anche nelle sue implicazioni politiche), pp. 53-69.

Giorgio Petrocchi (prof. ordinario di Lingua e Letteratura Italiana, Facoltà di Magistero, Università di Roma "La Sapienza"; Via Monte delle Gioie 1/d, 00199 Roma), *Spagna e Spagnoli nel Tasso* (nella relazione l'A. ha percorso i vari momenti della vita del poeta, nato suddito spagnolo, e i continui riferimenti a protagonisti, personaggi minori e situazioni della Spagna e del Regno di Napoli nei suoi scritti giovanili, maturi e senili, soprat-

TESTI

- I. L. Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1)
- II. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples-Paris 1964, pp. 698. L. 40.000
- III. E. Reali, *Le «cantigas» di Juyão Balseyro*. Napoli 1964, pp. 110. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444. L. 30.000
- V. S. Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40. L. 7.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and Introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayrao Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. L. 60.000

STUDI

- I. G. C. Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117. L. 15.000  
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. C. Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*, Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)  
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario norddestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. AA.VV., *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. L. 40.000
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222. L. 25.000
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381. L. 30.000
- VIII. AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. AA.VV., *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. AA.VV., *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. L. 40.000
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988. L. 45.000

La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i manoscritti vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Istituto Universitario Orientale, Largo San Giovanni Maggiore, 30, 80134 Napoli. Non si restituiscono i manoscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia.

La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Raffaele Sirri, va inviata al seguente indirizzo: Viale Nicola Fornelli 16/b - 80132 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza, editi entro il 1986, sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c. c. p. 00906008).

Gli «Annali», pubblicati dal 1987 in poi, sono in vendita, invece, presso la Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l., Via Mezzocannone 39-51, 80134 Napoli (c. c. p. 28152809)

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli  
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)  
Gennaio 1988



# ANNALI

## SEZIONE ROMANZA

XXX, 1

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55166  
Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO  
NAPOLI 1988

## PREMESSA

*Il convegno internazionale di studi sul tema «Dall'Umanesimo napoletano dell'età aragonese al Rinascimento in Italia e in Spagna» si è svolto nelle giornate dall'11 al 15 maggio 1987 articolandosi in relazioni e comunicazioni che si sono tenute nell'aula magna dell'Istituto Universitario Orientale e nell'aula magna dell'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, e si è concluso a Caserta, nel teatro di corte della Reggia, con una tavola rotonda e discussione finale.*

*La Redazione degli «Annali-Sezione Romanza», nell'assumersi la cura della pubblicazione degli Atti, a ciò dedicando il primo numero dell'annata 1988, intende assolvere ad uno dei compiti istituzionali della rivista, che è quello di registrare e comunicare per proporre o, come in questo caso, per riproporre alla meditazione critica e alla discussione contributi scientifici elaborati da studiosi di varia estrazione su un tema specifico.*

*Le relazioni che pubblichiamo sono quelle che ci sono state consegnate subito dopo la lettura in aula o che ci sono state trasmesse successivamente, rivedute e, spesso, notevolmente ampliate, comunque senza discostarsi dall'impostazione iniziale. Mancano alcune relazioni che gli autori non hanno potuto trasmetterci in tempo utile per la stampa. Ce ne rammarichiamo e ne chiediamo scusa. La rivista ha programmi e cadenze temporali ai quali non può derogare oltre una certa misura.*

LA REDAZIONE

FELIX FERNÁNDEZ MURGA

## LAS RUINAS Y EL RENACIMIENTO

Renacimiento y ruinas son términos, en cierto modo, correlativos. Renace lo que real o aparentemente había muerto, lo que había sido total o parcialmente arruinado.

En el momento histórico a que ahora nos referimos, en el llamado por antonomasia *Renacimiento*, lo que realmente renació, o se pretendió hacer renacer, fue la antigua civilización romana en sus variados aspectos: en algún momento, incluso en el de la expresión lingüística, tratando de hacer vivo otra vez el latín clásico.

De la antigua cultura romana, paulatinamente apagada y en gran parte perdida a lo largo de los llamados siglos medievales, las ruinas más evidentes y más al alcance de la contemplación de todo el mundo eran las arqueológicas: las grandes construcciones arquitectónicas derrumbadas a lo largo del tiempo por la intervención o por la incuria de los hombres o, simplemente, por la acción de los agentes de la naturaleza. Que eso precisamente quiere decir la palabra *ruina* (derrumbamiento), del verbo onomatopéico latino *ruere* (derrumbarse).

Sobre esas ruinas arquitectónicas, esparcidas por todos los que fueron territorios del antiguo imperio romano, y sobre la actitud del hombre ante ellas en los diversos períodos de la historia, trataré de ocuparme ahora, aunque no podré agotar el tema en los límites de una ponencia y aunque convendría, por otra parte, subrayar que no fue éste el aspecto más destacable de aquel general hundimiento de la civilización romana, que tuvo efectos más importantes aún en los campos de la filosofía, de la religión, de la literatura etc.

Giosuè Carducci, en uno de los más bellos poemas de sus

famosas *Odi barbare*, el que lleva por título *Alle fonti del Clitunno*, lamenta (con la doliente nostalgia de quien se siente hijo y heredero de aquella gloriosa y en gran parte perdida civilización romana) el hecho de que el triunfante Cristianismo no sólo abatiera o transformara en iglesias los templos paganos, sino que tratara también de demoler los principios fundamentales de aquella filosofía que proclamaba la libertad del pensamiento como base del progreso humano, proponiendo en su lugar servidumbres y autohumillaciones orientadas sólo a lograr la felicidad en una vida, que no es la de este mundo. Por otra parte, el Cristianismo monoteísta no había podido menos de condenar todo aquel tesoro de poesía, que era la fabulación mitológica, aunque a veces tratara de servirse de ella desfrangándola con las socorridas interpretaciones alegóricas<sup>1</sup>.

Todos los diversos aspectos de aquella admirada civilización romana trataría de recuperarlos, en la medida de lo posible, el Renacimiento italiano, procurando conciliar los postulados de la misma con los de la fe cristiana que profesaban sinceramente la casi totalidad de aquellos hombres.

A Giovanni Boccaccio, por ejemplo, se debe principalmente el noble empeño de salvar, en el campo de la Mitología, acudiendo a conciliadoras interpretaciones, los que él llama con bella metáfora «restos del antiguo naufragio» (*veteris naufragii fragmenta*); y al intento de recuperación de aquel tesoro poético dedicó los catorce libros de su tratado latino *De genealogiis deorum gentilium*<sup>2</sup>.

Pero, dejando ahora de lado todos esos otros interesantísimos aspectos del que fue el gran Renacimiento italiano, voy a centrar mi atención en lo que para los hombres que fueron forjando ese Renacimiento significaron la ruinas o restos antiguos romanos esparcidos por todos los pueblos que un día formaron

<sup>1</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976<sup>2</sup>, Vol. II, págs. 819, 820, 823.

<sup>2</sup> Cf. *Proemium* al Libro XIV. Hay traducción castellana reciente de esta obra: Giovanni Boccaccio: *Genealogía de los dioses paganos*. Edición preparada por M<sup>a</sup> Consuelo Alvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias. Madrid, Editora Nacional, 1983.

parte de aquel gran imperio; y, sobre todo, los restos especialmente abundantes y grandiosos en la misma Roma.

Para los hombres del Medioevo esas ruinas o restos, en Italia y en todo el mundo romano, habían tenido, como es fácil constatar, un interés principalmente utilitario, como rica y fácil cantera de materiales ya labrados para sus propias construcciones.

Desgraciadamente sabemos que no sólo en el Medioevo ocurrió así y que ese hecho se ha repetido también en épocas mucho más modernas. Algunos insignes monumentos de la misma Roma como, por ejemplo, el Anfiteatro Flavio, podrían dar buen testimonio de ello.

Refiriéndose a ese tipo de lamentables devastaciones, Jacob Burckhardt recuerda que, el año 1268, el senador Brancalione hizo demoler ciento cuarenta casas de la Roma antigua, que se mantenían todavía en pie; y que, en pleno siglo XV, el año 1443, fue abatido en la misma Roma el gran pórtico del templo de Minerva, para alimentar un horno de cal con el abundante mármol que lo ennoblecía<sup>3</sup>. Y lo mismo ocurrió con algunas estatuas y puertas de bronce.

Sabido es que la estatua ecuestre en bronce de Marco Aurelio, que se admira ahora en la plaza del Campidoglio, se salvó de la destrucción por haberse creído que representaba al emperador Constantino, protector del Cristianismo<sup>4</sup>; y que el mismo «Templo de todos los dioses» el Panteón de Agripa, pudo ser conservado intacto gracias a la estratagema del emperador bizantino Focas que, como cuenta Paolo Diacono en su *Historia Longobardorum*<sup>5</sup>, lo hizo transformar en iglesia cristiana, el año 609, consagrándola a Santa María y a todos los Santos tras haber hecho retirar de él todas las estatuas y símbolos paganos.

En pleno siglo XVI, puesto que los saqueos continuaban, Baltasar Castiglione, por encargo del gran pintor Rafael (que había sido nombrado por el Papa León X como sucesor de Bra-

<sup>3</sup> J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*. Traducción del alemán por Jaime Ardal. Barcelona, Editorial Iberia, 1951, págs. 161-162.

<sup>4</sup> E.R. Curtius, *o. cit.*, Vol. II, págs. 577-578.

<sup>5</sup> P. Diacono, *Storia dei Longobardi*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Rusconi, 1974, Libro IV, 36, pág. 133, nota 99.

mante en la dirección de la fábrica de San Pedro y, en un segundo momento, como «praefectus marmorum et lapidum omnium»), redactaba una larga y vibrante carta, dirigida a dicho Papa, en la que se delataban aquellos continuos saqueos y se señalaba quiénes eran los verdaderos responsables de los mismos: no ya los Godos o los Vándalos, sino quienes con más celo habrían debido proteger tan preciosas reliquias de la antigüedad: «Quelli li quali come padri e tutori dovevano difender queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle». Y continuaba su alegato tratando hábilmente de hacer vibrar el sentimiento patriótico de aquel gran Papa renacentista con la consideración de que aquellos tesoros del arte antiguo eran herencia y patrimonio de todos los italianos: «Non deve adunque, Padre santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che quel poco che resta di questa antica madre della gloria e della grandezza italiana... non sia stirpato e guasto dalli maligni e ignoranti»<sup>6</sup>.

No tuvieron mucho éxito ciertamente éste y otros alegatos en defensa de aquellas venerables reliquias de la antigüedad si, como es sabido, a principios del siguiente siglo, la familia Barberini, emparentada con el Papa Urbano VIII, aprovechaba los sillares del todavía casi intacto Coliseo Flavio para construir su propio palacio en la Ciudad Eterna, a pesar de los mordaces comentarios de la gente, que no se recataba en manifestar: «Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini».

Pero lo importante a nuestro propósito es que personalidades como Rafael y Castiglione, con claro espíritu renacentista, trataran de defender aquellas ruinas, aquellas venerables reliquias, como símbolo de una Roma, «madre de la gloria y de la grandezza italiana», que era preciso restaurar.

No fueron ellos solos. Ese mismo sentimiento ante las ruinas de Roma lo había expresado ya Francisco Petrarca en su famosa Canción *Ai signori d'Italia*, dirigida a Cola di Rienzo o, según otros, al senador Bossone da Guccio.

<sup>6</sup> B. Castiglione, «Lettera a papa Leone X», en *Il libro del Cortegiano, con una scelta delle Opere minori*, a cura di Bruno Maier, Torino, U.T.E.T., 1964<sup>2</sup>, págs. 616-619.

El poeta ve en las arruinadas, pero todavía poderosas, murallas de la antigua Roma y, en los abandonados sepulcros de sus ilustres capitanes una acuciante invitación a recuperar aquella gloria, poniendo de una vez para siempre remedio a los males que afligían a Italia:

*L'antiche mura ch'ancor teme ed ama  
e trema il mondo, quando si rimembra  
del tempo andato e 'ndietro si rivolve  
e i sassi dove fur chiuse le membra  
di ta' che non saranno senza fama,  
se l'universo pria non si dissolve,  
e tutto quel ch' una ruina involve,  
per te spera saldar ogni suo vizio.*

Lo mismo venía a decir en una égloga latina a dicho Cola di Rienzo:

*Sed veterum turpes reparare ruinas  
Da, frater, da, care, manus.*

Esa legítima convicción, tan generalizada en los humanistas italianos, de ser los más directos y genuinos herederos de aquella gloriosa civilización romana, cuya grandezza aparecía testimoniada por sus mismas ruinas, fue para Petrarca un estímulo constante en su deseo de visitar la ciudad de Roma, donde la lección de esas ruinas era más viva y más elocuente. Así lo manifestaba a su amigo Giacomo Colonna, obispo de Lombez, en la *Responsio ad quandam iocosam epistolam* que éste le había enviado: «Nadie puede imaginar cuánto deseo contemplar esa ciudad (aunque ahora sólo sea una desolada y pálida imagen de la antigua Roma), pues no la he visto nunca». Y justificaba la vehemencia de ese deseo precisamente por su condición de italiano. Recordando lo feliz que se había sentido un día Séneca por haber podido visitar en Literno la que había sido casa de Escipión el Africano, proseguía Petrarca: «Si uno que era español experimentó tales sentimientos, ¿qué sentimientos no voy a experimentar yo, que soy italiano, cuando visite no ya la ciudad de Literno o el sepulcro de Escipión, sino la misma ciudad de Roma?».

Terminaba Petrarca su carta añadiendo a esas consideraciones, propias de un humanista italiano, otras dignas de un sincero cristiano, como él era: «Supón que todas esas cosas no me importaran en absoluto. Aun así ¡qué dulce es para un espíritu cristiano contemplar la ciudad que, colocada a manera de cielo en la tierra, está ennoblecida por los huesos y reliquias de los mártires!»<sup>7</sup>.

Poco antes de Petrarca, para Dante, por ejemplo, este último tipo de consideraciones era el que hacía especialmente digna de veneración a Roma, cuya grandeza habría sido decretada por Dios sólo para que sirviera de base al reino de Cristo en la tierra: «Per che più chiedere non si dee a vedere, che spezial nascimento e spezial processo da Dio pensato e ordinato fosse quello della Santa Città. E certo di ferma sono opinione, che le pietre che nelle mura sue stanno siano degne di reverenza, e 'l suolo dov'ella siede sia degno oltre quello che per gli uomini è predicato e provato» (*Il Convivio*, Trattato IV, 5).

A principios del año 1337 logró, por fin, Petrarca ver realizado su anhelado viaje a Roma. Iba con el temor de que la realidad defraudara la alta idea que de aquella ciudad y de sus antiguos monumentos se había forjado a través de sus numerosas lecturas. No fue así y ello le llenó de satisfacción, pues sentía que, en cierto modo, toda aquella grandeza era también suya.

Cuando seis años más tarde, en 1343, pudo visitar también, en las proximidades de Nápoles, los llamados *Campi flegrei*, densamente enriquecidos de restos de antiguos monumentos, constató con igual satisfacción que Roma había sido grande en todos los sitios donde había asentado su poderío. Así se lo decía al cardenal Giovanni Colonna: «Ya no me maravillo de las murallas de Roma, de los alcázares de Roma, de los palacios de Roma, pues hasta tan lejos de la patria... se extendió la grandeza de los romanos»<sup>8</sup>.

Parecidos a los de Petrarca eran los sentimientos de Gio-

<sup>7</sup> F. Petrarca, *Obras I*, «Prosa», al cuidado de Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 1978, pág. LI.

<sup>8</sup> F. Petrarca, «Familiarum rerum libri» (II, 14 y V, 4) en *Prose*. Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1955, págs. 828-831 y 862-871.

vanni Boccaccio al contemplar esas mismas grandiosas ruinas romanas en los antedichos *Campi flegrei*, que él solía visitar con asidua frecuencia durante su larga permanencia en Nápoles. La contemplación de esas grandezas engrandecía a su vez las almas de Florio y Biancifiore, protagonistas de su juvenil novela *Filocolo*, los cuales — dice el autor — «tal volta guardando le antiche meraviglie vanno, e negli animi, come gli autori di quelle, diventano magni»<sup>9</sup>.

Y a Fiammetta, entristecida por la ausencia de su amado Pánfilo, el complaciente marido le propone, como eficaz sedante para sus penas, la visita a esas ruinas, «le quali cose antichissime e nuove a' moderni animi sono non picciola cagione di diporto ad andarle mirando»<sup>10</sup>.

Anteriormente no había sido así. Esas ruinas no engrandecían ni consolaban al alma. Todo lo más, en los espíritus más sensibles, dada, como escribe Giorgio Barberi Squarotti, la «antica sfiducia cristiana nella natura, nel mondo»<sup>11</sup>, aquellos derrumbamientos podían despertar melancólicas consideraciones sobre lo efímero de toda grandeza humana, sobre el «sic transit gloria mundi». Incluso, para muchos de los cristianos medievales, aquellas reliquias de la antigua civilización pagana podían constituir un testimonio tangible de la perenne presencia del espíritu del mal sobre la tierra. Escribe a este propósito Luigi Barzini: «Durante i secoli oscuri del remoto Medioevo i pellegrini, non cessarono mai di giungere (a Roma)... Tutte le strade di quel tempo veramente conducevano a Roma... Nessuno si dava la pena di ammirare le imponenti rovine della Roma imperiale. I più devoti, anzi, erano inorriditi da quelli che ritenevano essere i malefici resti delle opere dello stesso Satana... Gli dei pagani non erano stati camuffamenti del demonio?»<sup>12</sup>.

En otros casos el halo misterioso que envolvía aquellas

<sup>9</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, Libro IV, 73 y Libro V, 5.

<sup>10</sup> G. Boccaccio, *Fiammetta*, V.

<sup>11</sup> G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978<sup>4</sup>, pág. 137.

<sup>12</sup> L. Barzini, «Il perenne pellegrinaggio», en *Gli Italiani*. Milano, Mondadori, 1965, págs. 39-71.



ruinas hacía que el vulgo las poblara de inquietantes fantasmas.

Así, a finales del siglo XII llegaba a la Ciudad Eterna un mercader español, el judío Benjamín de Tudela, que andaba recorriendo diversos países europeos en viajes de negocios. Hombre de cierta cultura, además de políglota, se sintió también él fuertemente atraído por aquellos grandiosos restos de la antigua Roma, algunos de ellos, mucho mejor conservados entonces de lo que están hoy día. Pero, confundiendo curiosamente nombres de personas con los de los monumentos mismos, la descripción que de éstos hace no puede ser más fantástica: «Allí está el palacio de Vespasiano, edificio grande y muy fuerte. También está allí el palacio real de Termal Coliseo; en su interior hay otras trescientas sesenta y cinco moradas, como días tiene el año solar... Allí se encuentra una cueva que va por debajo de tierra y, en ella, se hallan el rey Termal Coliseo y la reina su esposa, sentados en sus tronos. Y, con ellos, hay unos cien hombres, ministros del reino. Todos están momificados por procedimientos del arte de la medicina hasta este día...»<sup>13</sup>.

Sin embargo, ya desde comienzos de aquel mismo siglo, había comenzado a observarse en los espíritus más cultivados una actitud más ponderada, más moderna, en la contemplación de aquellas ruinas: «Vi tornava a profilarsi un nuoyo amore della libertà e si cominciava ad interrogare con animo curioso le reliquie dell'antica civiltà, il cui ricordo, pur a tal punto affievolito, non si era per altro mai spento del tutto», escribe a este propósito Mario Marti<sup>14</sup>.

Idelberto de Lavardin cantaba sin reticencias la belleza de aquellas antiguas estatuas, cuya perfección era tanta, que, según él, hasta los mismos dioses en ellas representados se sentían seguramente satisfechos y desearían estar a la altura de

<sup>13</sup> *Libro de viajes de Benjamín de Tudela*. Versión castellana, introducción y notas por José Ramón Magdalena Nom de Déu. Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1982, pág. 38.

<sup>14</sup> Cf. *La prosa del Duecento*, a cura di Cesare Segre e Mario Marti. Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1959, pág. 375.

sus propios simulacros. Cantaba así en vibrantes versos latinos, dignos de un poeta pagano:

*Hic superum formas superi mirantur et ipsi  
Et cupiunt fictis vultibus esse pares.*

Aunque, como cristiano que es, se apresura a precisar que, si a esas divinidades paganas se les ha dado un rostro en las estatuas que las representan, lo que ahora admiramos en esas estatuas no es la divinidad en ellas representada sino el arte con que se las ha representado:

*Vultus adest his numinibus potiusque coluntur  
Artificium studio quam deitate sua*<sup>15</sup>.

Pero lo verdaderamente importante y significativo en aquel creciente interés de los prehumanistas, y de los humanistas italianos en particular, por todo lo que eran reliquias y testimonios de la antigua civilización romana, no era el mero hecho de que se los admirara ya sin ninguna clase de recelos, sino el que, como venimos diciendo, la contemplación de esas reliquias sirviera a los primeros humanistas italianos de eficaz estímulo para tratar de reconstruir con su propio esfuerzo, procurando imitarlo y hacerlo renacer, aquel mundo culturalmente y humanamente ejemplar.

Por lo que se refiere a las artes plásticas, basta leer las *Vite* de Giorgio Vasari para darnos cuenta de cómo los protagonistas de esas *Vidas* supieron aprovechar la lección de aquellas reliquias, de aquellas ruinas<sup>16</sup>.

Sin embargo, en otro orden de cosas, Machiavelli podía lamentarse en sus *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (Proemio al Libro I) de que, mientras se imitaban en el terreno del arte las obras de los antiguos, no supieran los príncipes ita-

<sup>15</sup> J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*. Londres, 1940, pág. 181. Eugenio Garin, «Le favole antiche», en *Medioevo e Rinascimento*. Bari, Laterza, 1966<sup>3</sup>, págs. 66-89.

<sup>16</sup> G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (Firenze 1550). En «Le opere di Giorgio Vasari», a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1973.

lianos aprovechar en el terreno de la práctica política la gran lección de esos mismos antiguos: «Considerando adunque quanto onore si attribuisca all'antiquità, e come molte volte... un frammento di un'antiqua statua sia suto comperato gran prezzo, per averlo appresso di sé, onorarne la sua casa, e poterlo fare imitare a coloro che di quell'arte si dilettono, e come quegli di poi con ogni industria si sforzono in tutte le loro opere rappresentarlo; e veggiendo, dall'altro canto, le virtuosissime operazioni che le istorie ci mostrono... essere più presto ammirate che imitate, ... non posso fare che insieme non me ne maravigli e dolga».

Dato curioso de ese generalizado afán de recuperación y de imitación del mundo antiguo era ya el hecho de que, a partir del siglo XIII, en Roma y en sus alrededores comenzaran a construirse villas como las de la Roma imperial, con su *hortus* cercado de altas tapias, sus *viridarios* o jardines, sus pajareras y sus *piscinas* o criaderos de peces<sup>17</sup>.

De ese ferviente interés, señalado por Machiavelli, hacia todo lo que fueran reliquias tangibles del viejo mundo romano participaban lo mismo los intelectuales que los aristócratas y los Papas. Fazio degli Uberti contemplaba la historia de Roma a través de aquellas ruinas en el fantástico viaje alegórico que nos cuenta en su *Dittamondo* (1360).

Por su parte, Poggio Bracciolini (1380-1459) hallaba en esas mismas ruinas justificación a su radical pesimismo cuando, en sus tratados latinos *De varietate fortunae* y *De miseria humanae conditionis* habla de la caducidad de todo lo humano, consideración que frecuentemente harán también suya los poetas cantores de tales ruinas.

Con visión más optimista las contempla Flavio Biondo (1392-1459) en su *Roma triumphans*, mientras que una noble melancolía ante su vista se advierte en los *Commentarii rerum memorabilium* del gran erudito y atento viajero Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464), que luego fue Papa con el nombre de Pío II.

<sup>17</sup> Carlo Zaccagnini, *Le ville di Roma*, Roma, Newton Compton Editori, 1978.

Poco después, en tiempos del Papa Alejandro VI, los amantes y estudiosos de las antigüedades romanas no se limitaron sólo a admirar en la Ciudad Eterna los monumentos que por todas partes emergían de sus propias ruinas sino que, bajo la protección del mismo Papa, se promovieron excavaciones para rescatar también otros que se hallaban sepultados bajo tierra, dando como resultado el hallazgo de aquellas preciosas decoraciones que, por haberse encontrado en aquella especie de grutas subterráneas, se denominaron *grutescos*.

Parece que también se contagió de aquel general entusiasmo por las antiguas ruinas don Gonzalo Fernández de Córdoba, a quien los italianos habían dado el título de Gran Capitán y que fue luego el primer virrey español de Nápoles. Se cuenta que, deseoso de visitar los venerables monumentos antiguos que, próximos a Nápoles, enriquecían los antedichos Campos flegreos, pidió al poeta Jacopo Sannazaro, recién regresado de su voluntario exilio en Francia, que le sirviera de guía en aquella visita. Y Sannazaro accedió a ello, pero procurando aprovechar la ocasión para hacer ver a aquel triunfador español cuál es el destino último de todos los grandes poderíos<sup>18</sup>.

Puesto que la lección histórica y cultural de esas ruinas era viva también en las que habían sido antiguamente provincias del gran Imperio romano, los humanistas italianos no dejaron de aprovechar sus viajes a países extranjeros para recoger en ellos el testimonio de otras análogas ruinas. Particularmente interesante es a este respecto la relación que de su viaje a España nos dejó Andrea Navagero, embajador de Venecia ante Carlos V<sup>19</sup>.

#### EL SENTIMIENTO DE LAS RUINAS

Es lógico que todo aquel generalizado interés por las antiguas ruinas tuviera inmediato eco literario. De hecho, así ocu-

<sup>18</sup> Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari, Laterza, 1949<sup>4</sup>, págs. 125-126.

<sup>19</sup> A. Navagero, *Viaje a España (1524-1528)*. Traducción y estudio preliminar de José María Alonso Gamo. Valencia, Castalia, 1951.

rrió. El tema de las ruinas aparece muy pronto en los escritores humanistas italianos con esa especial vibración emocional, que denominamos *sentimiento de las ruinas*. Y en esa vibración emocional, traducida poéticamente en tonos elegiacos, se advierte desde el primer momento un hondo pesimismo y una gran melancolía: pesimismo y melancolía determinados por la inevitable constatación de la caducidad de todo lo humano.

Nota característica de ese pesimismo y de esa melancolía en aquellos poetas al contemplar las antiguas ruinas es otra añadida constatación, particularmente penosa para ellos: la de la degradación de lo humano a lo ferino, es decir, la visión de la obra construida para habitación y cobijo del hombre, convertida ahora en refugio de alimañas.

Para Petrarca, esa degradación, y el consiguiente peligro para el hombre, son todavía de tipo genérico cuando, en el Libro primero de su *Secretum* (o *De secreto conflictu curarum mearum*), pone en boca de san Agustín estas palabras: «Este (se refiere el santo a la muerte de los poderosos) es el común espectáculo que sobrecoge ojos y corazón de los mortales. A ello... se suman también las ruinas de las grandes mansiones, amparo de los hombres antaño y ahora peligro para ellos»<sup>20</sup>.

El antes mencionado Eneas Silvio Piccolomini concretaba ya ese peligro, en la antedicha degradación de lo humano a lo ferino: «Reginarum cubacula serpentes inhabitant»<sup>21</sup>.

También Jacopo Sannazaro, en su bello poema latino *Ad ruinas Cumarum urbis vetustissimae*<sup>22</sup> recalca la presencia de las fieras en las que fueron mansiones humanas: «Y ahora, por entre las abandonadas casas y los edificios doquier destruidos, el cazador acosa a los peludos jabalíes».

El mismo Sannazaro cantó en otros dos no menos bellos

<sup>20</sup> F. Petrarca, *Secretum mío*, en *Obras, I, Prosa*, al cuidado de Francisco Rico. Madrid, Alfaguara, 1978, pág. 56.

<sup>21</sup> Eneas Silvio Piccolomini, *Commentarii rerum memorabilium*, en «Pro-satori latini del Quattrocento», a cura di Eugenio Garin. Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1952, págs. 663-687.

<sup>22</sup> J. Sannazaro, *Ad ruinas Cumarum*, en: Carlo Culcasi, *Poeti umanisti maggiori*. Milano, Società Editrice Nazionale, 1936, págs. 71-72.

sonetos italianos (el V, que comienza: *Famosi colli alteramente nati* y el XXVII, que comienza: *Felici sassi e reverende mura*) las antiguas ruinas, abundantes en los *Campi Flegrei*, insistiendo en la lección de caducidad de aquellas ruinas y sacando, como buen humanista, esta conclusión: «Felice sol chi gli anni e' giorni spende / di fama e gloria in seguitar la strada»<sup>23</sup>.

La imagen de la que fue antigua mansión de hombres, ocupada ahora en sus ruinas por fieras y alimañas se hará tópica y pasará también a la literatura española; por ejemplo, en la famosa *Canción a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro (1573-1647). Aunque, en este caso, en el despejado paisaje sevillano, la presencia de lo ferino sea mínima, reducida como está a los inofensivos lagartos:

*La casa para el César fabricada  
¡Ay! yace de lagartos vil morada.*

En sus meditaciones en prosa sobre aquellas ruinas de Itálica insiste Rodrigo Caro en subrayar esa presencia de alimañas entre las mismas: «las altas murallas yacen hoy por tierra cubiertas de yerbas y monte; ... las anchas plazas y paseadas calles están sin habitantes, y... las casas que antes eran refugio de los hombres ahora son escondrijos de sabandijas»<sup>24</sup>. Y añade por su cuenta esta lírica consideración, de clara ascendencia bíblica: «Parece que aquellos derribados edificios están llorando ahora la larga ausencia de sus dueños», que recuerda las *Lamentaciones* de Jeremías: «Los caminos de Sión están de luto, / faltos de quien venga e la fiesta»<sup>25</sup>.

Lo mismo que Rodrigo Caro, y a imitación de los italianos, otros muchos poetas españoles cantaron las ruinas de famosas

<sup>23</sup> J. Sannazaro, *Rime disperse* (V y XXVII), en *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, págs. 227-28 y 247-48.

<sup>24</sup> Miguel Antonio Caro, *La Canción a las ruinas de Itálica del licenciado Rodrigo Caro*, Bogotá, 1947, págs. 203-204.

<sup>25</sup> *Sagrada Biblia*. Versión crítica... por José María Bover, S.J., y Francisco Cantera Burgos. Madrid, B.A.C., 1953, pág. 1266.

ciudades antiguas de su propia patria: Itálica, Numancia, Sagunto etc.<sup>26</sup>.

Preguntaba el antedicho Sannazaro en su epigrama latino *In theatrum Campanum*:

*Cui licuit tantas saxorum evertere moles,  
quas iam disiectas vix nemora alta tegunt?*

(«¿Quién ha podido abatir piedras de mole tan enorme que, incluso esparcidas por tierra, apenas logran cubrirlas los altos árboles?»).

Y continuaba sentencioso:

*Nunc ubi tot plaususque hominum vocesque canorae,  
tot risus, tot iam gaudia, tot facies?  
Scilicet, heu fati leges, rapit omnia tempus  
et, quas sustulerat, deprimit ipsa dies*<sup>27</sup>.

(«¿Dónde están ahora todos aquellos aplausos y voces sonoras, y aquellas risas y aquella alegría y aquellos rostros? ¡Oh leyes del destino! El tiempo se lo lleva todo y las cosas que un día había levantado ese mismo día las abate»).

Lo mismo venía a decir más tarde, con igual tono de amargo desengaño, su paisano Torquato Tasso (1544-1595):

*Giace l'alta Cartago; a pena i segni  
de l'alte sue ruine il cielo serba,  
Muoiono le città, muoiono i regni,  
copre i festi e le pompe arena ed erba  
e l'uom d'esser mortal par che si sdegni.*

(*Gerusalemme liberata*, XV, 20, vs. 1-3)

El también napolitano Luigi Tansillo (1510-1568) acentuaba la nota horrida de las ruinas al afirmar que hasta las mismas fieras tienen miedo de adentrarse en ellas. Así en dos famosos

<sup>26</sup> Stanko B. Vranich, *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro* (Antología). El Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1971, págs. 14-15.

<sup>27</sup> J. Sannazaro, *Epigrammata*, II, 41; en «Antología della Letteratura italiana», 2, diretta da Maurizio Vitale. Milano, Rizzoli, 1970, p. 854.

sonetos, escritos al parecer en ocasión del tremendo movimiento sísmico que, en la noche del 29 de septiembre de 1538, destruyó la ciudad de Pozzuoli e incluso alteró en parte la fisonomía del paisaje de los antedichos *Campi flegrei*. Dicen así:

*Valli nemiche al sol, superbe rupi  
Che minacciate al ciel; profonde grotte,  
Donde non parton mai silenzio e notte;  
Aer, che gli occhi d'atra nebbia occupi,  
Precipitosi sassi, alti dirupi,  
Ossa insepolte, erbose mura e rotte,  
D'uomini albergo, ed ora a tal condotte,  
Che temon ir fra voi serpenti e lupi;  
Erme campagne, abbandonati lidi,  
Ove mai voce d'uom l'aria non fiede,  
Spirto son io dannato al pianto eterno,  
Che fra voi vengo a deplorar la mia fede,  
E spero alfin con dolorosi stridi,  
Se non si piega il ciel, mover l'inferno.*

La misma correspondencia entre su alma atormentada y la total desolación de un paisaje de ruinas encuentra el poeta en este otro soneto:

*Strane rupi, aspri monti, alte tremanti  
Ruine e sassi, al ciel nudi e scoperti,  
Ove a gran pena pòn salir tant'erti  
Nuvoli in questo fosco aere fumanti;  
Superbo orror, tacite selve, e tanti  
Negri antri erbosi in rotte pietre aperti;  
Abbandonati, sterili deserti,  
Ov'han paura andar le belve erranti.  
A guisa d'uom che per soverchia pena  
Il cor triste ange, fuor di senno uscito,  
Sen va piangendo ove il furor lo mena,  
Vo piangendo io tra voi; e se partito  
Non cangia il ciel, con voce assai più piena  
Sarò di là tra le meste ombre udito*<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> L. Tansillo, *Rime*, II y IX; en «Antología della Letteratura italiana» cit., 3, págs. 231 y 234-35.

Naturalmente, fueron las ruinas de Roma las que, durante todo el siglo XVI y también en el siglo siguiente atrajeron preferentemente la atención de los poetas italianos. Pero ya no buscan en esas ruinas lecciones de historia ejemplar digna de ser imitada. La lección perenne que de esas ruinas se desprende para ellos es, al mismo tiempo que la constatación de la diferencia entre la antigua grandeza y la actual postración de Roma, la confirmación del destino mortal de todo lo humano.

Para el pesimismo de Baltasar Castiglione (1478-1529) ese mismo destino de muerte de todo lo humano era, por otra parte, motivo de consuelo pues, si todo ha de morir, morirá también el dolor. Así lo expresaba en su conocido, y más de una vez imitado, soneto:

*Superbi colli, e voi sacre ruine  
Che 'l nome sol di Roma ancor tenete,  
Ahi, che reliquie miserande avete  
Di tant'anime eccelse e pellegrine!  
Colossi, archi, teatri, opre divine,  
Trionfal pompe gloriose e liete,  
In poco cener pur converse siete  
E fatte al volgo vil favola al fine.  
Così, se ben un tempo al tempo guerra  
Fanno l'opre famose, a passo lento  
E l'opre e i nomi il tempo invido atterra.  
Vivrò dunque frai miei martir contento;  
Che, se 'l tempo dà fine a ciò ch'è in terra,  
Darà forse ancor fine al mio tormento<sup>29</sup>.*

Según Stanko B. Vranich, el verso segundo de este soneto tiene eco evidente en el verso *Sólo el nombre dejaron a Cartago* del soneto XXXIII de Garcilaso («A Boscán desde La Goleta»); soneto que, por otra parte, según el mismo autor, iniciaría en la poesía española el tema de las ruinas<sup>30</sup>.

Una entonación ya más abiertamente barroca, en su gusto por la hipérbole y por el juego de los contrastes, referidos aquí

<sup>29</sup> B. Castiglione, *Rime*, II; en «Antología della Letteratura italiana» cit., 2, págs. 1335-36.

<sup>30</sup> S.B. Vranich, *o. cit.*, pág. 11.

lógicamente a lo pasado y a lo presente, tiene la meditación sobre las ruinas de Roma en el boloñés Girolamo Preti (1580-1626), que las canta así en uno de sus más famosos sonetos:

*Qui fu quella d'impero antica sede,  
Temuta in pace e trionfante in guerra.  
Fu; perch'altro che il loco or non si vede:  
Quella che Roma fu giace sotterra.  
Queste, cui l'erba copre e calca il piede,  
Fur moli al ciel vicine, ed or son terra.  
Roma, che 'l mondo vinse, al tempo cede  
Che i piani inalza e che l'altezze atterra.  
Roma in Roma non è. Vulcano e Marte  
La grandezza di Roma a Roma han tolta  
Struggendo l'opre e di natura e d'arte.  
Voltò sossopra il mondo, e 'n polvere è volta;  
E, tra queste ruine a terra isparte,  
In sé stessa cadeo morta e sepolta<sup>31</sup>.*

Esa misma entonación barroca, acentuada aún más por la reflexión final (un bello epifonema referido a la única permanencia de lo que precisamente es de por sí fugitivo, como el río Tíber), se patentiza en el magnífico soneto de Francisco de Quevedo (1580-1645) titulado *A Roma sepultada en sus ruinas*, que dice así:

*Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!  
y en Roma misma a Roma no la hallas.  
Cadáveres son las que ostentó murallas  
Y tumba de sí propio el Aventino.  
Yace, donde reinaba, el Palatino  
Y, limadas del tiempo las medallas,  
Más se muestran destrozo a las batallas  
De las edades que blasón latino.  
Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,  
Si ciudad la regó, ya sepultura  
La llora con funesto son doliente.  
¡Oh Roma! En tu grandeza, en tu hermosura,  
Huyó lo que era firme y solamente  
Lo fugitivo permanece y dura<sup>32</sup>.*

<sup>31</sup> Giovanni Getto-Edoardo Sanguineti, *Il sonetto*. Milano, Mursia, 1980, pág. 322.

<sup>32</sup> F. de Quevedo, *Obras completas*, II, Verso. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. Madrid, Aguilar, 1967<sup>6</sup>, págs. 513-15.

Este soneto de Quevedo y otra Silva suya titulada *Roma antigua y moderna* aparecen publicados bajo el epígrafe «Imitaciones de Du Bellay». De hecho, según Rufino Cuervo<sup>33</sup>, se trata de verdaderas imitaciones por parte de Quevedo de la obra del poeta francés Joaquín Du Bellay (1525-1560) que, a raíz de su larga estancia en Roma, publicó dos obras de enorme éxito en su tiempo sobre las ruinas antiguas de aquella ciudad: *Le premier Livre des antiquités de Rome* y una serie de poemas elegiacos titulados *Regrets*. Quevedo, que debió de adquirir esas obras en alguno de sus viajes a Roma, se propuso imitar (en realidad, superándolo) uno de aquellos sonetos, que tuvo también otros imitadores<sup>34</sup>.

También Miguel de Cervantes (1547-1616) había tenido ocasión de visitar y admirar en los años de su mocedad, poco antes de ser soldado en Lepanto, aquellas ruinas de la antigua Roma. Pero, al cabo de los años, el recuerdo de Roma que prevalece en su memoria, y aparece nostálgico en varias de sus obras, no es el de la ciudad de las venerables ruinas sino el de la Ciudad Eterna, santificada por la sangre de los mártires y trazada como ciudad de Dios en la tierra.

En este estudio, en el que he tratado de mostrar, aunque muy someramente, lo que para los escritores del Renacimiento (especialmente para los italianos) significaron las ruinas del antiguo mundo romano, no tendría, pues, cabida el también famoso soneto cervantino a Roma, incluido en la última de sus obras, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (Libro IV) y cuyo primer cuarteto dice así

*¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta  
Alma ciudad de Roma! a ti me inclino  
Devoto, humilde y nuevo peregrino,  
A quien admira ver belleza tanta.*

Ya mucho antes de Cervantes, la entusiasta admiración de

<sup>33</sup> R.J. Cuervo, *Dos poesías de Quevedo a Roma*; en «Revue Hispanique», T. XVIII, 190, núm. 54, pág. 431.

<sup>34</sup> Luis Astrana Marín, *Vida turbulenta de Quevedo*. Madrid, Editorial Gran Capitán, 1945, págs. 247-48.

los humanistas italianos ante aquellas ruinas, que en los primeros momentos fue estímulo eficaz para tratar de recuperar la vieja civilización de la que ellas eran testimonio vivo, había ido dando paso desde muy pronto, como hemos visto, a melancólicas meditaciones sobre lo efímero de toda grandeza y sobre el inexorable destino de muerte de todo lo humano.

Cervantes, que había admirado un día con sincero entusiasmo aquellas grandiosas ruinas romanas, prefiere ahora, al igual que había hecho Berceo, cantar a Roma como señora y maestra de toda la Cristiandad.

RINALDO FROLDI

## ANTONIO DE GUEVARA, MANIERISTA?\*

Su tre punti essenzialmente mi soffermerò nel mio breve intervento:

- 1) Situazione attuale della critica attorno alla figura e all'opera del Guevara.
- 2) Spunti per sviluppare un'indagine nuova.
- 3) Il concetto di 'manierismo' come un'ipotesi di lavoro per la riconsiderazione dell'opera guevariana.

1.

Dall'esame della critica relativa al Guevara, si ricava una evidente constatazione: essa, fissandosi prevalentemente ora sulla figura umana del Guevara, ora sul suo stile, è arrivata a conclusioni contrastanti che vanno dal giudizio assolutamente negativo a quello decisamente positivo.

Sviluppando il concetto dell'exasperata artificiosità già messo in evidenza dal Menéndez Pelayo, gli studi d'impronta positivistica del Morel Fatio o di René Costes sottolinearono particolarmente la scarsa attendibilità del Guevara nei riguardi della storia, la sua tecnica della falsificazione, il carattere sprejudicato quando non buffonesco nel trattare temi seri<sup>1</sup>. Giudi-

---

\* Si è fedelmente riprodotto il testo presentato al convegno in forma sintetica e a volte schematica, per l'esigenza di contenere l'intervento nei limiti di tempo prescritti.

<sup>1</sup> M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, in *Obras Completas*, Santander 1943, II, pp. 109-127; A. Morel Fatio, *Historiographie de Charles-Quint*, Paris 1913, pp. 22-41; R. Costes, *Antonio de Guevara. Sa vie. Son oeuvre*, Paris-Bordeaux 1925-26, 2 voll.

zio negativo confermato dall'analisi testuale di María Rosa Lida che vide in Antonio de Guevara l'ultima manifestazione di una lunga tradizione retorica ispanica risalente al Medio Evo e per altra via ribadito nella sostanza anche da Américo Castro che spiegò lo stile gesticolante del frate francescano con motivazioni d'ordine psicologico: prodotto cioè di un insistito suo impegno volto ad acquistare un prestigio che lo consolasse della sua inferiorità sociale, «un darse importancia como compensación de no sentirse importante», tesi fondamentale accolta dal Marichal, pur con una maggiore disponibilità ad accettare del Guevara i valori stilistico/letterari perché in lui riconosce una continua, controllata 'voluntad de estilo'<sup>2</sup>.

Il filone critico che s'è invece impegnato in una interpretazione positiva della figura del Guevara ha puntato essenzialmente sul suo valore come pensatore politico e morale. Così Menéndez Pidal l'ha giudicato una figura di spicco alla Corte di Carlo V, suo predicatore e consigliere, persona alla quale l'Imperatore affidava missioni delicate o dalla quale si faceva addirittura scrivere i discorsi ufficiali, e José Antonio Maravall ne analizzava alcuni aspetti del pensiero politico, nel quale tuttavia scorgeva più che profondità ed originalità, la presenza di un complesso affiorare di idee ed aspirazioni che mescolavano realismo ed utopismo. Il processo di riabilitazione culminava nell'imponente opera del Redondo che è soprattutto una documentatissima biografia ma vuol anche essere un tentativo di sintesi critica intorno all'uomo ed alla sua opera, vista soprattutto sul piano politico/morale<sup>3</sup>. Nelle ottocento e più pagine

<sup>2</sup> M.R. Lida, *Fray Antonio de Guevara. Edad media y Siglo de Oro español* in «Revista de Filología Hispánica», VII (1945), pp. 346-388; A. Castro, *Antonio de Guevara: un hombre y un estilo del siglo XVI* in «Boletín del Instituto Caro y Cuervo», I (1945), pp. 46-67, ripr. in *Hacia Cervantes*, Madrid 1967<sup>3</sup>, pp. 86-117; J. Marichal, *Sobre la originalidad renacentista en el estilo de Guevara* in «Nueva Revista de Filología Hispánica», IX (1955), pp. 113-128, ripr. in *La voluntad de estilo*, Madrid 1971<sup>2</sup>, pp. 71-87.

<sup>3</sup> R. Menéndez Pidal, *Fray Antonio de Guevara y la idea imperial de Carlos V* in «Archivo Ibero-Americano», VI (1946), pp. 331-338, ripr. in *Miscelánea histórica literaria*, Buenos Aires 1952, pp. 139-145; J.A. Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid 1960, spec. pp. 183-205; A.

del lavoro s'avverte una vera e propria entusiastica ammirazione del Redondo per l'oggetto della sua ricerca; per lui il Guevara avrebbe saputo mediare certe sue esistenziali contraddizioni e nella dottrina e nella pratica.

A partire dalla pubblicazione del lavoro del Redondo s'è avuta una intensificazione degli studi sul Guevara i cui risultati più apprezzabili sono il volume di Asunción Rallo che — collocando il Guevara in un ambito decisamente rinascimentale — vuol cogliere la modernità delle sue nuove conformazioni ideologiche e formali, studiate nel genere del trattato, della biografia, dell'epistola e del racconto, ed il volume di Pilar Concejo che evidenzia nelle *Epístolas familiares* il formarsi del 'genere' ispanico dell'*ensayo*, il che sarebbe frutto dell'atteggiamento 'critico', caratteristico del Rinascimento<sup>4</sup>.

In ambito rinascimentale, pur sottolineandone le deviazioni dalla misura linguistica e letteraria umanistica, è collocata la prosa del Guevara dal Prieto che mette ripetutamente in luce quella che nel Guevara sarebbe una costante: la coscienza cioè della superiorità dei moderni sopra gli antichi<sup>5</sup> mentre il Márquez Villanueva, anche e soprattutto in polemica con il Redondo, non è disposto a concedere molta importanza all'uomo politico e al pensatore; piuttosto la concede al letterato, preoccupato della sua arte più d'ogni altra cosa, proteso all'acquisto di una sua vasta cerchia di lettori che consegue grazie alla modernità delle sue nuove forme di scrittura che portano verso la *novela* e l'*ensayo*<sup>6</sup>.

Citerò infine uno studioso italiano, Davide Bigalli, che in

Redondo, *Antonio de Guevara (1840?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Genève 1976.

<sup>4</sup> A. Rallo, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid 1979; P. Concejo, *Antonio de Guevara, un ensayista del siglo XVI*, Madrid 1985.

<sup>5</sup> A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, Madrid 1986.

<sup>6</sup> F. Márquez Villanueva, *Fray Antonio de Guevara o la ascética novelada in Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid 1968, pp. 17-66; Idem, *Marco Antonio y Faustina* in «Insula», XXVIII (1972), pp. 3-4; Idem, *Crítica guevariana* in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XXVIII (1978), pp. 334-352; Idem, *Un aspect de la littérature du 'fou' en Espagne in L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris 1979, pp. 233-250.



un recente ed intelligente saggio s'occupa del progetto politico del Guevara<sup>7</sup>.

Quanto rapidamente sintetizzato credo abbia sufficientemente posto in evidenza come complesso — e, diciamo pure, spesso contraddittorio — sia stato il cammino della critica in questi ultimi settanta anni di fronte ad una personalità indubbiamente sconcertante e difficile da inquadrare negli schemi storiografici o stilistici abitualmente utilizzati. La conseguenza che se ne può facilmente trarre è che il problema critico relativo al Guevara è tuttora apertissimo.

S'aggiunga un'altra constatazione: al di là di pochi specialisti, Guevara non viene letto né l'editoria aiuta a leggerlo. In questi ultimi anni sono usciti l'edizione di *Una década de Césares* (1966), il *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, unitamente all'*Arte de marear* in un volume della collezione *Letras Hispánicas* dell'Editoria Cátedra (1984) ma per l'*Oratorio de religiosos* bisogna risalire a una edizione del 1948 e per le *Epístolas familiares* a una del 1952<sup>8</sup>. Per le altre opere bisogna ricorrere alle edizioni antiche. Mancano persino le edizioni critiche del *Libro áureo* e del *Relox*. Del *Libro Aureo de Marco Aurelio* c'è solo la trascrizione del ms. dell'Escorial, pubblicata nel 1929 da Foulché-Delbosc<sup>9</sup>. Questa la reale situazione attuale. Quale salto dalla situazione cinquecentesca quando i libri del Guevara, in Europa, non solo in Spagna, erano quello che oggi prenderebbero la denominazione di 'best-seller'! Studiando il problema bibliografico delle edizioni dell'opera considerata maggiore del Guevara in un mio saggio del 1971, ho reperito del *Marco Aurelio* ben 37 edizioni spagnole fra il 1528 e il 1946 ed una mia allieva, Livia Brunori, ha individuato in un

<sup>7</sup> D. Bigalli, *Il mito a corte. Pensiero politico e frammenti di utopia in Antonio de Guevara in Immagini del Principe*, Milano 1985, pp. 223-280.

<sup>8</sup> A. de Guevara, *Una década de Césares*, ed. J.R. Jones, Chapel Hill 1966; Idem, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea y Arte de marear*, ed. A. Rallo, Madrid 1984; Idem, *Oratorio de religiosos in Místicos franciscanos españoles*, B.A.C. Madrid, 1948, II, pp. 443-760; Idem, *Epístolas familiares*, ed. J.M. Cossio, Madrid 1950-52, 2 tomi.

<sup>9</sup> A. de Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, ed. R. Foulché-Delbosc in «Revue Hispanique», 76 (1929), pp. 1-319.

altro saggio (1979) fra il 1542 e il 1596 ben 76 traduzioni in italiano delle due opere del Guevara pubblicate presso di noi sotto vari titoli: *Vita di Marco Aurelio*, *Vita, gesti, costumi, discorsi, lettere di Marco Aurelio*, *Instituzione del Principe Cristiano*, *Orologio dei Principi*<sup>10</sup>. Anche questo contrasto fra il successo presso i contemporanei e l'attuale dimenticanza deve essere oggetto di riflessione.

## 2.

Nella bibliografia critica su Guevara precedentemente accennata, non risulta difficile constatare la presenza di una serie di rilievi, intuizioni, osservazioni che si propongono come pienamente accettabili ma che senz'ombra di dubbio appaiono in contrasto con i giudizi conclusivi che i singoli autori propongono: ulteriore manifestazione questa ultima delle incertezze che permangono nell'interpretazione di fondo.

Ad esempio, nel quadro della recente generale proposta interpretativa di un Guevara che si colloca nel Rinascimento (e contro la tesi che era stata soprattutto della Lida della sua riduzione a tardivo, estremo esempio della cultura medievale), appare significativo l'affiorare di annotazioni, sia pur fatte sempre di sfuggita, in vari studiosi, che finiscono con il collocare il Guevara in una dimensione culturale che non è più quella del Rinascimento.

Già Américo Castro aveva accennato a un Guevara che, nel rapporto con il pubblico dei suoi lettori, si faceva interprete di un comune senso d'insicurezza in uno dei momenti più dubbi della storia europea<sup>11</sup> ed ora il Bigalli assume le tensioni esistenziali del Guevara come «sintomo delle dilacerazioni e delle torsioni di un mondo in trasformazione»<sup>12</sup>. D'altra parte assai efficacemente il Prieto sottolinea l'allontanarsi dell'uomo che

<sup>10</sup> R. Frolidi, *Premessa al problema testuale del 'Libro áureo de Marco Aurelio' e del 'Relox de Principes' del Guevara e storia esterna del 'Libro áureo de Marco Aurelio'*, Bologna 1971; L. Brunori, *Le traduzioni italiane del 'Libro áureo de Marco Aurelio' e del 'Relox de Principes' di Antonio de Guevara*, Imola 1979.

<sup>11</sup> A. Castro, *op. cit.*, p. 94.

<sup>12</sup> D. Bigalli, *op. cit.*, p. 217.

visse alla corte di Carlo V, dagli ideali cortigiani rinascimentali per muovere invece verso un concetto di corte che sorge da un vero e proprio «desengaño del ideal de Castiglione»<sup>13</sup>, mentre il Márquez Villanueva parla di una sensibilità del Guevara che lo porta, sia pur disordinatamente, a giudizi lucidi sulla tormentata realtà del suo tempo<sup>14</sup>.

Sul piano più propriamente letterario, Castro aveva attribuito al Guevara autentica energia espressiva<sup>15</sup> ed il Marichal aveva accennato a un puro gusto dello scrivere<sup>16</sup> ed ora la Concejo riconosce che la sua scrittura muove da un *afán individual*, da uno spiccato senso di libertà ed autonomia che lo distinguono dai contemporanei<sup>17</sup> ed il Márquez Villanueva parla di un'arte inseguita solo per sé stessa<sup>18</sup>.

E se ancora il Márquez Villanueva insiste (e con lui la Rallo e la Concejo) sulla sua 'modernità', termine — se vogliamo — alquanto generico, ma che, evidentemente, colloca il Guevara al di là della cultura strettamente umanistico/rinascimentale, non dimentichiamoci che proprio quando più ferveva la polemica sulla collocazione del Guevara nell'ambito della cultura medievale o piuttosto in quella rinascimentale, lo Spitzer (1950) l'aveva giudicato addirittura un autore che nel dualismo del suo stile anticipava una visione 'barocca' del mondo<sup>19</sup>.

Anche solo gli accennati rilievi (che naturalmente vanno chiariti e criticamente approfonditi) portano a suggerire la possibilità di studiare l'opera guevariana al di fuori dell'abituale concetto di Rinascimento e di collocarla piuttosto nell'ambito del cosiddetto Manierismo. A dire il vero, il termine 'manierismo' è già stato usato per il Guevara ma sempre come fuggevole accenno o timido suggerimento. Ricorderò che il Valbuena Prat,

<sup>13</sup> A. Prieto, *op. cit.*, p. 217.

<sup>14</sup> F. Márquez Villanueva, *Critica guevariana*, cit., p. 349.

<sup>15</sup> A. Castro, *Adición sobre Guevara en 1960 in Hacia Cervantes*, cit., p. 114.

<sup>16</sup> J. Marichal, *art. cit.*, p. 128.

<sup>17</sup> P. Concejo, *op. cit.*, *passim*.

<sup>18</sup> F. Márquez Villanueva, *Fray Antonio de Guevara...* cit., pp. 48-49 e 58-66.

<sup>19</sup> L. Spitzer, *Sobre las ideas de Américo Castro a propósito de 'El villano del Danubio' de Antonio de Guevara* in «Boletín del Instituto Caro y Cuervo», VI (1950), pp. 1-14, spec. pp. 5 e 9.

nel 1968, giudicava il *Marco Aurelio* «obra pre-barroca, manierista» non solo per il suo stile ma anche «por lo desmesurado de determinadas figuras y motivos» e che in un altro punto della sua opera storiografica accennava al «primer manierismo» del Guevara<sup>20</sup> mentre lo Hatzfeld, (per il quale tuttavia il termine 'manierista' si riduce all'accezione negativa di 'manierato') riteneva manierista Guevara per lo stile 'hinchado' che avrebbe costituito il modello cui s'ispirò Malón de Chaide<sup>21</sup>. Il Camprubí in un saggio del 1968, pur riconoscendo nello stile del Guevara l'eredità della tradizione, lo considera un sistema originale per la struttura retorica che è cemento di tutti i diversi materiali impiegati e volge l'opera a prospettive puramente ornamentali, manierista appunto nell'acquisizione di una forma che non è più rinascimentale e non ancora barocca<sup>22</sup>.

Il Márquez Villanueva, non proprio esplicitamente vede il Guevara come autore manierista anche se i suoi saggi contengono innumerevoli accenni che fanno pensare a tale qualificazione mentre, esplicitamente, ancorché fuggevolmente, Luisa Lopez Grigera in un pregevole saggio che nel 1975 dedicò allo stile del Guevara, pone soprattutto in evidenza la trasformazione che si realizza negli anni 1527-28 (passaggio dal *Marco Aurelio* al *Relox*) e si continua nelle opere successive, cambio «a nivel de estructuras profundas ... El principio estructurador ya no es el contenido, sino la forma» che porta a una «estructura acumulada» diversa dall'uso precedente di una «estructura generada». Questo nuovo «principio ordenador» è dalla López Grigera definito 'manieristico'<sup>23</sup>.

Personalmente sono dell'opinione che collocare Guevara nell'ambito del Manierismo, non possa ridursi all'uso estempo-

<sup>20</sup> A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1968, p. 478 (1981<sup>9</sup>, II, p. 127).

<sup>21</sup> H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid 1973<sup>3</sup>, p. 305.

<sup>22</sup> M. Camprubí, *Le style de fray Antonio de Guevara a travers les 'Epistolas familiares'* in «Caravelle», II (1968), pp. 131-150.

<sup>23</sup> L. López Grigera, *Algunas consideraciones sobre el estilo de Antonio de Guevara* in *Studia Hispánica in honorem R. Lapesa*, Madrid 1975, III, pp. 299-315.

raneo di un attributo vagamente suggerente, come finora è stato. S'impone il passaggio da quella che può essere anche una felice intuizione a una consapevolezza critica che può nascere soltanto da una profonda conoscenza dei testi guevariani e di tutta la problematica suscitata da quanti si sono occupati, secondo diverse e persino contraddittorie prospettive, del concetto di manierismo ed in particolare della sua applicazione al campo letterario.

Di fronte al manifesto imbarazzo che gli studiosi hanno finora mostrato nell'interpretare la figura dell'uomo e del letterato Guevara, l'adozione del concetto di manierismo per studiarlo secondo una diversa prospettiva, penso sia un'ipotesi di lavoro che può risultare utile come quella che promuove accostamenti inediti, angolazioni visuali disusate, riflessioni inconsuete.

D'altra parte intorno al concetto di manierismo, soprattutto negli ultimi cinquant'anni, s'è accumulato molto materiale<sup>24</sup>, diseguale in verità e talora persino disorientante ma — a mio parere — tale da poter offrire lo spunto ad una rimediazione e migliore comprensione di tanta letteratura spagnola degli anni centrali del secolo XVI. Invece l'utilizzazione di tale materiale è stata scarsa e talora impropria come appare

<sup>24</sup> Per la vasta bibliografia sul Manierismo: R. Studint - E. Kruz, *Manierism in Art, Literature and Music: A Bibliography*, S. Antonio (Texas) 1979; R. Pacciani, *Bibliografia sul Manierismo nelle arti figurative (1972-1982)* in *Manierismo e letteratura*, Torino 1986, pp. 47-97 e J. Triolo, *Bibliografia sull'estensione del concetto di manierismo e maniera nella critica d'arte, letteraria e musicale (1972-1982)* in *Manierismo e letteratura*, cit., pp. 97-103.

Sul manierismo, oltre ai noti e fondamentali studi del Weisbach, Curtius, Hocke, Sypher, Wurttenberger, Hauser, ci piace ricordare alcuni fra i recenti studi che prendono soprattutto in considerazione l'aspetto letterario: R. Scivano, *La discussione sul Manierismo in Cultura e letteratura del Cinquecento*, Roma 1966, pp. 229-284; E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma 1974; G. Weise, *Manierismo e letteratura*, Firenze 1976; A. Quondam, *La parola nel labirinto*, Napoli 1975 e *Problemi del Manierismo*, Napoli 1977; C.G. Dubois, *Le Maniérisme*, Parigi 1979 (tr. sp. Barcellona 1980); Y. Giraud, *Peut-on élaborer des critères formels définissant le Maniérisme littéraire? (le cas de figures d'iteration)* in *Manierismo e letteratura*, cit., pp. 195-209.

evidente dal magro bilancio che si desume dall'unico saggio finora pubblicato sull'argomento, per l'area ispanica: quello del Carilla<sup>25</sup>. Probabilmente ha nociuto il fatto che il dibattito sul manierismo s'è sviluppato nella sua forma più acuta nella cultura soprattutto europea fra gli anni 1930 e 1970, cioè proprio quando in Spagna era in corso il processo di revisione e rivalutazione critica del barocco: divenne così particolarmente difficile introdurre un'ulteriore *matización* storiografica e stilistica fra Rinascimento e Barocco. Del resto il problema, anche se forse in forma meno intensa, si presentò anche per le altre culture nazionali del Cinquecento europeo, difficilmente riconducibile a unità. In un saggio di un po' d'anni fa, Ezio Raimondi, facendo un consuntivo sull'uso del concetto di manierismo in campo letterario, invocava la necessità di analisi specifiche delle singole tradizioni nazionali ed auspicava la descrizione, sulla base di rigorosi e precisi fondamenti storici, della varietà del fenomeno, in vista di una interpretazione globale dello stesso<sup>26</sup>. Appunto ciò non è stato fatto se non in minima parte per la Spagna.

### 3.

Penso siano parecchi gli elementi che possono portare all'interpretazione del Guevara come iniziale rappresentante di quel manierismo che a mio modo di vedere caratterizza tanta cultura spagnola degli anni centrali del secolo XVI (e che non è riducibile semplicemente all'intensificazione di determinati stilemi d'ascendenza più o meno petrarchesca).

Guevara non crede né al filologismo dell'Umanesimo né agli ideali rinascimentali della misura e dell'armonia naturalistica, anzi vive la crisi di questi valori che non sa accordare con quelli della tradizione cristiana. Pertanto la sua arte invece di trovare le ragioni del suo manifestarsi nelle verità esterne alla co-

<sup>25</sup> E. Carilla, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid 1983.

<sup>26</sup> E. Raimondi, *Manierismo* in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino 1973, II, pp. 484-489.

scienza individuale, la ricerca nel suo interno per poi proiettarle verso un pubblico che vive la stessa condizione di crisi e ricerca nella lettura una risposta non tradizionale alle sue incertezze o una diversione che non sia di carattere meramente edificante o fantasiosa. La scrittura de Guevara conduceva all'osservazione psicologica ed all'invenzione realistica, elementi che caratterizzeranno il nascere ormai prossimo del romanzo. Corrispondeva cioè a un preciso orizzonte d'attesa (e in ciò è pensabile consistesse la ragione del suo successo).

Che il Guevara sia stato uomo del suo tempo, come s'è affermato, e protagonista del suo tempo (anche se come uomo pubblico — a mio avviso — meno importante di quanto pensi il Redondo) non può significare ch'egli non abbia sentito disagio di fronte alla realtà storica contemporanea: quel che appare certo è ch'egli non diede a questo disagio una precisa risposta ideologica. Credo sia un errore pensare, come spesso si è fatto, a Guevara come a un filosofo morale. La sua risposta fu sempre eminentemente di natura artistica. Si pensi — ad esempio — al tema del disprezzo del mondo, ricorrente nella sua opera e culminante nella tesa, retoricissima invettiva con cui si chiude il *Menosprecio*: in essa il dramma ha trovato il suo riscatto per via soggettiva in un'operazione di trasfigurazione verbale in cui l'ansia iniziale si placa nella soddisfazione di un raggiunto equilibrio formale. Ed ancora: in un altro motivo in lui ricorrente, quello che si può sintetizzare nella formula del «no hay cosa en esta vida más cierta que ser todas las cosas inciertas», il tema perde la sua potenziale carica d'angoscia e diviene pretesto per una serie di virtuose letterarie variazioni.

Questa primaria importanza data all'elemento creativo, artistico, è l'elemento che accomuna Guevara ai manieristi, soprattutto pittori e scultori, suoi contemporanei, così come il suo rifiuto delle norme e dei canoni codificati: in altri termini — per restare nel campo letterario — il suo costante impegno nella rielaborazione dei 'generi' tradizionali.

Sotto le parvenze, consacrate dalla dottrina rinascimentale, della biografia storica, del trattato morale, del dialogo epistolare, del breviario religioso, in forza di una personale rielaborazione e trasfigurazione dei generi, appare nei testi del Guevara sempre qualcosa d'inaspettato e sorprendente, ricercatamente

nuovo, che la presenza dominatrice dell'autore sa ricondurre a una propria originale unità, cosicché la storia si fa finzione romanzesca, il trattato pedagogia episodica spesso divagante verso i modi della letteratura d'intrattenimento, l'epistola è monologo ricco di psicologismo, trascritto per un vasto pubblico più curioso che profondo e le opere apparentemente religiose cercano il consenso del lettore attraverso i medesimi espedienti delle opere profane e finiscono con l'essere non tanto edificanti quanto dilettevoli perché accarezzano il gusto del pubblico con le osservazioni psicologiche, le annotazioni realistiche, le sortite umoristiche o maliziose quando non lo sollecitano con il pittoresco e persino con l'orrido.

La stessa individualistica indipendenza che Guevara mostra nei riguardi dei generi letterari (e certamente delle tradizioni stilistiche) affiora anche verso le idee politico-morali. Già s'è accennato ai suoi limiti in questo campo: le sue idee politiche non s'alzano in verità al di sopra di quelle incerte e persino contraddittorie che circolavano fra i cortigiani di Carlo V, con acritica mescolanza di realismo ed utopismo, ma è pur vero che su problemi vitali della sua epoca appaiono talora giudizi liberamente e razionalisticamente espressi. È certo ch'egli non perviene — come da altri già è stato osservato — alla libertà d'esame né a una concezione naturalistica del mondo, ma s'avverte ch'egli si muove in questa direzione. Le sue sono felici intuizioni d'artista, più curioso che profondo; non sono il prodotto di un pensiero organizzato e sistematico; sono frutto di una inquietudine sincera che più che trovare risoluzione nella certezza di una convinzione diventa stimolo per una originale trasfigurazione letteraria ch'egli propone suggestivamente al suo pubblico (esempio chiarissimo è il tante volte citato episodio de *Ei villano del Danubio* in cui s'adombrano le perplessità morali del Guevara sui modi della conquista e del governo dell'America ma che si può leggere come una piacevole novella e gustare nei suoi squarci d'elegante oratoria).

Costantemente emerge perentoria dai testi del Guevara l'aspirazione all'autosufficienza del valore estetico, attinto attraverso il dominio di una scaltrita tecnica retorica che sa valorizzare una straordinaria capacità creativa, linguistica ed espressiva.

Ho voluto solo accennare, nei limiti di tempo consentitimi, ad alcuni aspetti che mi sembrano giustificare la possibilità dell'interpretazione dell'opera del Guevara attraverso la nozione di manierismo, inteso quest'ultimo non come mero e astratto fatto formale.

Mi sia consentito aggiungere un'ultima considerazione: annotare una circostanza storica che ritengo particolarmente significativa: in quella Valladolid a lui tanto cara dove era stato per molti anni frate francescano e dove conservava — in una casa di sua proprietà — i suoi libri e dove ritornava frequentemente (addirittura — nell'ultima parte della sua vita — soggiornandovi interi mesi in alternativa con la sede episcopale di Mondoñedo) s'era verificato un fatto decisivo per la storia dell'arte spagnola: vi aveva operato, negli anni successivi al 1520, Alonso Berruguete il maggiore di quelli che in un non dimenticato saggio Roberto Longhi definì i «comprimari spagnoli della maniera italiana»<sup>27</sup>. Ricorderò in particolare quel *Retablo de San Benito* che oggi si conserva ancorché smembrato, nel Museo di Valladolid, opera di significato rivoluzionario per la scultura spagnola cinquecentesca che sorprese e commosse tutti i vallisoletani e certamente — fra questi — l'inquieto e curioso Antonio de Guevara<sup>28</sup>.

Concludendo, esprimo l'opinione che di primaria importanza è, per migliorare lo stato degli studi sull'opera del Guevara, avviare un lavoro filologico che porti innanzitutto alla realizzazione di quelle edizioni critiche del *Marco Aurelio* e del *Relox* che mancano e quindi alla pubblicazione di tutte le altre opere che non hanno lettori probabilmente anche per la circostanza di non essere comodamente reperibili.

<sup>27</sup> R. Longhi, *I comprimari spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone», 53 (1953).

<sup>28</sup> La cosa che più dovette colpire il Guevara fu la capacità dei manieristi di coniugare gli elementi stilistici di tradizione gotica con quelli rinascimentali. Per la capacità del Guevara di realizzare una tale ardita originale costruzione in campo letterario, si possono utilmente leggere alcune intelligenti osservazioni contenute in F. Weber de Kurlat, *El arte de Fray Antonio de Guevara en el 'Menosprecio de corte y alabanza de aldea'* in *Studia Iberica, Festschrift für Hans Flasche*, Bern-München 1973, pp. 669-687.

Questo lavoro filologico è evidentemente premessa indispensabile per un'analisi rinnovata di tutte le opere del Guevara, condotta sui testi ma non astrattamente isolata dal contesto: per tale operazione sono del parere che la nozione di manierismo, finora solo parzialmente e non sempre coerentemente utilizzata per la letteratura spagnola, possa proficuamente essere impiegata per il Guevara.

Questa mia sintetica relazione ha voluto essere un richiamo a un 'caso' critico irrisolto e vuol soprattutto aprirsi a un invito alla riconsiderazione delle opere del Guevara, opere che — torno a sottolineare — costituirono non senza motivo uno dei maggiori successi editoriali dell'Europa della metà del Cinquecento.

LUIS GIL

## HUMANISMO Y SOCIEDAD ESPAÑOLA

Aunque yo había propuesto hablar en estas jornadas sobre un conjunto de documentos inéditos del Archivo General de Simancas, cuyo marbete genérico podría ser «De la sancta empresa de Grecia contra turcos», no he podido negarme a tratar el tema que amablemente me sugirió desarrollar don Avelino Sotelo. El haberle dedicado varios estudios, desde mi ya lejano «El humanismo español del siglo XVI» de 1966, pasando por mi *Panorama social del humanismo español* de 1981, a mis *Estudios de humanismo y tradición clásica* de 1984, me ha conferido la apariencia de ser algo así como un experto en sociología humanística. Y este falso espejismo me aterra ahora que tengo que dirigirme, yo, un filólogo clásico, a esta docta asamblea de ilustres especialistas, españoles e italianos, en el Renacimiento.

Aumenta mi inquietud el temor de no ser capaz de exponer con brevedad una materia sobre la que llevo escritas tantas páginas y el de no acertar en la elección de sus aspectos más significativos. Así que estimo necesario curarme en salud con unas advertencias previas. En primer lugar, he de decir que doy al término humanismo el sentido de *studia humanitatis* que sigue teniendo en la filología clásica, es decir, el de esa manera de abordar el estudio del latín y el griego que aspira a asimilar los elementos enriquecedores de la naturaleza humana existentes en el legado escrito de ambas lenguas. En este sentido, el humanismo fundamentalmente es una corriente educativa, en estrecha conexión con una industria cultural, la edición y comentario de textos clásicos, que tuvo importantes repercusiones en la creación de modos de vida, hábitos de lectura y formación de bibliotecas. En segundo lugar, debo prevenir que en

todos mis trabajos a diferencia de mis predecesores — Menéndez Pelayo, Américo Castro, Bell —, he prestado una atención especial a aspectos, como los económicos, que solían pasarse por alto. Este enfoque diferente, en el que residió su principal novedad, les ha conferido, como me advertía un colega italiano, cierto aire «a mio malgrado» de «análisis marxiana». No está de más avisar que esta apariencia engaña. Por último, quiero advertir que, aunque la economía de espacio me obliga a prescindir de citas, todo lo que voy a decir tiene su respaldo pertinente en la documentación histórica y literaria.

Para entender lo que habría de ser, desde finales del siglo XV al siglo XVII, la trayectoria del humanismo español, es menester profundizar hasta el Medioevo en las raíces históricas de España, en especial, las de Castilla. Hay que tener presente, ante todo, la ruptura *sui generis* con el legado de la Antigüedad clásica que ocasionó la invasión árabe de la península Ibérica a comienzos del siglo VIII, cuando en Europa cobraba auge el movimiento benedictino y se estaba en las vísperas del Renacimiento carolingio. A diferencia de lo ocurrido en otras partes, fundamentalmente en Italia, en el extremo occidental del continente no pudo efectuarse esa ininterrumpida parádoxis textual, que hubiera podido ir reproduciendo, pongamos por caso, la considerable cantidad de códices antiguos que un erudito al estilo de San Isidoro tuvo evidentemente a su disposición en Sevilla a comienzos del siglo VII. El aislamiento cultural y las continuas destrucciones de iglesias y monasterios en los vaivenes de la Reconquista limitaron después la productividad de nuestros escriptorios a los libros de Iglesia imprescindibles para la perduración del culto cristiano.

El retorno al contexto europeo, tímidamente iniciado desde el siglo XI con el camino de Santiago, la reforma litúrgica que acabó con el rito mozárabe y la ocupación de las principales sedes castellanas por obispos franceses, tampoco fue estímulo suficiente para incorporar a Castilla a las actividades intelectuales del momento, ni para conectar de nuevo con la tradición clásica interrumpida. La escolástica que con Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino y Roger Bacon tendría su florecimiento en el siglo XIII no da sus frutos en España, contra viento y marea de la historia, hasta el Renacimiento.

Del siglo XIII arrancan, sin embargo, dos hechos que condicionarían de manera decisiva el nivel cultural castellano del siglo XV y la sociología del saber de las centurias siguientes: la colonización eclesiástica de Castilla por prelados extranjeros, franceses sobre todo a partir del cisma de Aviñón, y la sanción legal en *Las Partidas* de un concepto carismático del saber. Las Cortes de Madrid en 1392 ante Alfonso XI, las de Burgos en 1377, las de Palencia en 1388 ante Juan I, las de Guadalajara en 1390 y las de Madrid en 1393 ante Enrique III denunciaron ante los monarcas castellanos repetidamente el «gran denuesto» que suponía el tolerar lo que otros reinos no consentían: el absentismo pastoral, el desconocimiento de la lengua de los fieles por las altas jerarquías eclesiásticas, la fuga de dineros del país. Pero entre los motivos de queja figuraba, casi siempre en segundo lugar, el hecho de que, precisamente por todo ello, los castellanos «no querían hacer hijos ni parientes clérigos, pues no podían haber Beneficios en Castilla: e por esta razón non curaban de aprender ciencia e el Regno perdía mucho en esto». Ya de entrada nos encontramos aquí con la posible clave de un presunto enigma histórico, a saber, la incompatibilidad de la nobleza y el patriciado castellanos con cualquier tipo de actividad intelectual. Si los nobles y burgueses no ponían a sus hijos a estudiar, no era por considerar impropio del cristiano viejo el ejercicio del pensamiento, como creía Américo Castro, sino porque la senda del estudio cerraba a los hijos la posibilidad de promoción social. Que la vocación de saber y la miseria iban estrechamente unidas, lo indica también la renuencia de los clérigos a ausentarse de sus iglesias para cursar estudios, fuera, o incluso dentro, de la misma localidad. Las diversas constituciones de los concilios castellanos y leoneses que pretendían forzar a los *clerigos habiles ad studium* a aprender el latín y las disciplinas propias de su estado, ofreciendo garantías de sus derechos económicos a quienes estaban *in minoribus beneficiis constituti*, son una buena prueba del riesgo de pobreza que se corría con la aventura de ausentarse del centro religioso donde se tenía asegurado el sustento en la rutina litúrgica cotidiana.

Las Partidas, al generalizar el principio de la retribución pública de los maestros tanto en los Estudios Generales de fun-

dación real o papal, como en los Estudios particulares creados por los preladados o por los municipios, tampoco reconocían lo que de esfuerzo personal había en la tarea de aprender y en la de enseñar, impidiendo así a esta última actividad su comercialización como fuerza de trabajo.

«La sciencia es don de Dios e por ende no debe ser vendida. Ca así como aquellos que la han, la hubieron sin precio e por gracia de Dios, así la deben dar ellos a los otros de grado, non les tomando por ende ninguna cosa. Onde cuando el maestro recibiere beneficio de alguna iglesia porque toviese escuela, non debe despues demandar alguna cosa a los clérigos de aquella iglesia, nin a los otros escolares pobres, ca si lo demandare o lo tomare, sería como simonía».

En cambio este mismo código legal da un trato muy distinto a los docentes del derecho a quienes se les reconocen cuatro clases de privilegios: el de recibir nombre de «maestros e de caballeros», y el de «señores de leyes», el de que se levantarán a saludarlos los jueces cuando comparecieran en un tribunal, el libre acceso a la presencia real y honras de conde después de veinte años de magisterio. La razón de todo ello era el prestigio de la ciencia de las leyes como «fuente de justicia» y el convencimiento de que el mundo sacaba de ella más provecho que de cualquier otra. Lógicamente, este mayor rango legal repercutía directamente en la estima social y en las retribuciones. En la Carta Magna que Alfonso el Sabio otorgó a la Universidad de Salamanca, el maestro de leyes percibía dos veces y media el salario del maestro de gramática, y esta desproporción en los haberes, en lugar de disminuir, se fue acrecentado con el paso del tiempo. Se perfila así una diferencia de *status* entre las *severiores disciplinae* y las *litterarum amoenitates* que se consagrará como un hecho natural en los siglos XVI e XVII.

Se llegó así al siglo XV, el cual, pese a algunas figuras aisladas (Alonso de Cartagena, Fernán Pérez del Pulgar, el marqués de Santillana, Juan de Mena, Juan de Lucena) por sus características socio-económicas, por sus niveles de educación y su actitud frente a la Antigüedad, dista de ser el pórtico del Renacimiento español que creyera Menéndez Pelayo. El proceso de urbanización no había alcanzado en Castilla las proporciones que tuvo en Italia. La economía seguía siendo fundamental-

mente agraria y ganadera. La sociedad, dividida en castas (moriscos, judíos, conversos, cristianos viejos, nobleza y grandeza) estaba altamente jerarquizada. Las actividades secundarias y terciarias las acaparaban los judíos. La ignorancia en el alto clero y entre los segundones de la nobleza por las razones antedichas era casi general. El saber, la «esciencia» de la que a comienzos del reinado de los Reyes Católicos hay gran demanda, a falta de una burguesía a la que dar prestigio social y justificación en sus aspiraciones políticas, no tenía otro lugar donde inclinarse que la realeza en su lucha por imponerse a los nobles levantiscos. La Antigüedad clásica no podía ejercer el mismo atractivo ni la misma función que en las ciudades italianas del Quattrocento. Si en éstas se consideraba la barbarie gótica como la ruina del romano esplendor, para los españoles, en cambio, habían sido los visigodos los instauradores de la unidad peninsular, cuya añoranza había perdurado en el recuerdo a lo largo de toda la Edad Media. Tampoco la autoridad de los autores clásicos se podía oponer a la del clero, en un país que a duras penas, tras largos siglos de lucha, estaba a punto de expulsar definitivamente al usurpador musulmán, y que en la fe católica había encontrado su conciencia nacional y su fuerza cohesiva como pueblo.

El año 1492 marca un hito en la evolución del humanismo español. El descubrimiento de América, con la conquista y colonización ulteriores, abriría un cauce por donde se canalizaría buena parte de las energías de Castilla. La toma de Granada incorporaría al estado unitario recién creado un nuevo foco de tensiones sociales y religiosas. La expulsión de los judíos privaría al país de buena parte de esa infraestructura terciaria que hubiera podido ser un excelente caldo de cultivo para las actividades humanísticas. La publicación de la Gramática española de Nebrija, la primera realizada de una lengua moderna, pese a lo que el autor pudiera creer, privaba de sentido al esfuerzo por aprender latín, cuando la lengua compañera del imperio — una lengua, una fe, una espada — «ein Volk, ein Reich, ein Führer» — venía a suplirlo con creces en las necesidades de la comunicación moderna.

El advenimiento de la dinastía austríaca con Carlos V, al estado de cosas heredado en la península, vino a añadir un con-



junto de problemas de ámbito europeo. De la conjunción de ambos factores y del deseo de armonizar intereses multinacionales a veces contrapuestos, siempre en beneficio de la monarquía, dimanó una serie de medidas coyunturales que tuvieron amplia repercusión en la evolución del humanismo en los siglos XVI e XVII. El aplastamiento de las comunidades y Germanías frenó el desarrollo de un patriciado urbano. La base económica necesaria para la expansión de la cultura humanística, estrechamente unida a la difusión del libro y al negocio editorial, tampoco pudo depararla la masa de metales preciosos llegada del Nuevo Mundo, que se dilapidó en las continuas guerras. La inflación que trajo consigo arruinó las pequeñas industrias e hizo que los pocos ahorros que quedaban se invirtieran en tierras.

Pero el peligro fundamental que amenazó a la rama española de los Habsburgos en el siglo XVI fue la difusión del protestantismo en sus territorios europeos, con el natural quebranto de su autoridad y la consiguiente reacción autodefensiva que la hizo encastillarse en la península y hacer de ella ese instrumento tan gráficamente descrito por Menéndez Pelayo como «martillo de herejes». Que en sus dominios españoles — especialmente en Castilla — pusieran los Austrias el baluarte de su poderío encuentra su explicación histórica en la poderosa organización estatal que ya desde los Reyes Católicos se había implantado en ellos; en el prestigio de la autoridad real como amparo contra los desafueros de la nobleza; en la experiencia militar y colonizadora de los pueblos peninsulares. Pero el que se hiciera de España, especialmente de Castilla, zona de reclutamiento de soldados («los españoles somos los jenízaros del Emperador», se queja en un momento el autor del *Viaje de Turquía*) y de administradores, aparte el sacrificio de hombres y recursos, implicó también ciertas renunciaciones de orden cultural. No es lo mismo educar a un pueblo para los gozos de las Musas que para arrostrar los peligros de guerra, los sacrificios del apostolado y las tareas del gobierno.

Estando así las cosas, veamos como pudo encajar el movimiento humanista en las funciones que en otras partes le cupo cumplir en la administración, en la investigación de la Antigüedad y en la enseñanza. Los humanistas italianos, que no consti-

tuían propiamente una clase social sino un estamento intermedio entre las clases, cuando no encontraban apoyo en la burguesía capitalista iban a buscarlo en la aristocracia o en las nuevas cortes de los tiranos y de los príncipes. A cambio de protección les ofrecían sus servicios como burócratas y teóricos del poder que reemplazaban a los curiales medievales. En las funciones burocráticas los humanistas españoles fueron desplazados por los «letrados», no sólo por su mayor eficiencia práctica, sino por la gran oferta de empleo público que deparó la administración del enorme imperio que, como llovido del cielo, había caído sobre espaldas de una nación pobre en recursos y culturalmente mal preparada. La grandeza española no pudo asumir el mecenazgo que en otras partes ejerció la alta aristocracia, por la razón de que no era sedentaria y ocupaba su tiempo por entero en las tareas de la milicia y de la diplomacia. En los gustos, por lo demás, de la nobleza, de origen militar, no entraba el de instruirse, aunque sólo fuera por no someter a su prole a las sevicias humillantes de la pedagogía contemporánea. Del alto clero poco era lo que se podía esperar, habida cuenta de que los humanistas, seculares en buena parte, venían a discutir su autoridad y a disputarle el monopolio cultural que detentaba desde la Edad Media. Así que, ni como miembros de la alta burocracia, donde curiales con un baño de latín les suplían con creces, ni como secretarios de los grandes, ni como preceptores de los aristócratas tenían los humanistas grandes posibilidades de empleo. Desde el siglo XV hasta principios del XVII se perciben los ecos de una polémica entre los que se habían arrogado el título de «letrados», «hombres de ciencia», «omes de saber» con los llamados por ellos «gramáticos». De diferentes maneras intervinieron en ella en el siglo XV Alonso de Cartagena, Juan de Lucena, Ruy Sánchez de Arevalo, Nebrija y Arias Barbosa; Luis Vives, Juan de Brocar, Francisco Decio, Juan Maldonado, Lorenzo Palmireno en el XVI y a comienzos del XVII Céspedes y Francisco de Cascales. Los esfuerzos de los humanistas por elevarse de *status* y acercarse a los centros de poder, suplantando la función de los curiales, quedaron condenados al fracaso. Los curiales se encargaron de que no rebasaran la modesta función de los gramáticos medievales. Hace años me encargué de rastrear la curva que del gramático medie-

val ascendía al humanista del XVI y se precipitaba en el abismo del *dómine* del XVII y XVIII.

Las especiales circunstancias españolas tampoco permitieron la labor de edición y comentario de textos clásicos. El trabajo de primera mano sobre las fuentes lo descartaba la inexistencia de una paródosis autóctona de las literaturas antiguas. Los no muy numerosos manuscritos latinos y griegos que todavía se conservan en nuestras bibliotecas son tardíos y tuvieron que importarse. Tampoco la industria editorial — salvo la casi milagrosa Biblia Complutense de Alcalá — pudo suplir la falta de ejemplares de las obras clásicas. Había una penuria total de papel, de tipógrafos, de correctores de imprenta, de capitales que se arriesgaran en alguna empresa editorial de altura. Es sintomático que los helenistas de Alcalá, Demetrio Ducas, Hernán Núñez de Guzmán, Francisco de Vergara, tuvieran que pagar de su bolsillo los tipos griegos necesarios para imprimir los textos escolares empleados en sus clases. La legislación que regulaba la imprenta y el comercio librero, con el establecimiento de visitas periódicas a las bibliotecas públicas y privadas, con sus rigurosas normas de censura, tampoco favoreció la importación de libros extranjeros y la creación de hábitos de lectura. La concesión del privilegio del nuevo rezado a Plantino y sus herederos en 1572, que privaba a los impresores españoles de una saneada fuente de ingresos con la que enjugar pérdidas de aventuras editoriales de cierta envergadura, venía a sumarse a la terrible pragmática de 1558. La de Felipe III de 1598, que imponía la tasación obligatoria, y la de 1610, que impedía a los españoles publicar en el extranjero sin licencia libros «de cualquiera facultad, arte i ciencia que sean i en cualquier idioma», se completaron con la curiosa del 13 de junio de 1627 por la que se prohibía la impresión de libros superfluos, vista la ya excesiva abundancia de ellos en el mercado. En semejantes circunstancias era bien poco lo que en el terreno de la edición y el comentario de textos pudieron hacer los humanistas españoles. Un rayo de esperanza supuso la creación de la biblioteca de El Escorial que, aunque tardía, hubiera podido dar excelentes frutos en las postrimerías del siglo XVI. Pero las reacciones en cadena que preveía Paez de Castro, de haberse situado en una ciudad universitaria, no pudieron efec-

tuarse, porque Felipe II se empeñó en enterrarla en un lugar selvático alejado de todo concurso de hombres y en entregar su custodia a una orden como la jerónima en cuyos estatutos no figuraba el estudio.

Como único recurso para ganarse el pan, a los humanistas seglares les quedaba la enseñanza en las escuelas de gramática sostenidas por los municipios, las catedrales, las fundaciones de algún vecino generoso y las universidades. Fue ésta la ocupación fundamental de los humanistas españoles, fomentada por una demanda de educación en continuo crecimiento desde los Reyes Católicos hasta la crisis económica de finales del siglo XVI y la imparable inflación de comienzos del XVII. Las estadísticas de Kagan demuestran que la Castilla del siglo XVI fue la nación de Europa que contó con el mayor número de estudiantes universitarios. Pero frente al optimismo de un Nebrija o de un Palmireno que creyeron ver en esto un signo de la debelación de la barbarie, la realidad fue muy otra. La masificación acabó con la calidad de la enseñanza. El estudio de las humanidades se redujo al mínimo imprescindible por la presión social de padres y estudiantes que querían abandonar lo antes posible las *litterarum amoenitates* para adquirir los conocimientos *de pane lucrando* que conferían las *severiores disciplinae*. Las críticas al utilitarismo de los estudiantes menudean. Las inicia Marineo Sículo y las prosiguen Juan de Mal-Lara, García Metamoros, Ginés de Sepúlveda, Lorenzo Palmireno, Pedro Simón Abril, Cristobal de Villalón, etc. Para hacer frente a la demanda fue preciso improvisar maestros y multiplicar los centros de enseñanza.

Pero esta demanda social de conocimiento («con latín, florín y rocín andarás el mundo hasta el fin y podrás ver el Miramamolín», decía un proverbio estudiantil), en lugar de contribuir a una elevación de *status* de los humanistas, contribuyó a su degradación y finalmente a su ruina. El reduccionismo gramatical, propio de Nebrija y de los primeros humanistas del siglo XVI, que en el dominio profundo del griego y del latín veía la llave de acceso a la totalidad del saber, si se hacía antipático a juristas y teólogos a fines del XV, al extenderse el protestantismo en el primer tercio del XVI, se consideró peligroso. Fue entonces cuando se hizo correr la especie de la soberbia y la

heterodoxia de los humanistas. Sumada ésta a la mala fama de coléricos e intemperantes que gozaban entre sus discípulos, contribuyó a crear un estereotipo popular del «gramático», particularmente odioso, que condicionó hasta la propia imagen que de sí mismos tenían los que ejercían esa profesión.

Si el humanista, en la acertada definición de Joan Fuster, era un híbrido de gramático y de hereje, las conveniencias del 'establishment' obligaban a despojarle de esta nefasta adherencia y a circunscribirle en los estrechos límites de su condición medieval. Nada mejor para ese fin que los míseros salarios que operaban una selección inversa, garantizando que las personas inquietas e inteligentes no se sintieran atraídas hacia una profesión cuyo *status* apenas difería del de los maestros de primeras letras. Nada mejor también que evitar la contaminación exterior con doctrinas pestilenciales. La real pragmática del 22 de noviembre de 1559 prohibía a los españoles, bajo severísimas penas, estudiar en Universidades extranjeras, salvo en las de Roma, Bolonia, Nápoles y Coimbra. Por último, nada más adecuado que el coartar la libertad de cátedra y amputar los restos de originalidad que pudieran quedar hasta en el puro pensamiento lingüístico. En 1601 se declaró texto único para Castilla y las Indias la gramática latina de Nebrija, «el pecado original de la barbarie» en las palabras del autor del *Viaje de Turquía*.

A culminar el proceso de degradación vino la Compañía de Jesús cuyo crecimiento en España, desde la fundación en 1546 de su primer colegio en Gandía, fue vertiginoso. Allí donde se establecían, los jesuitas hacían una competencia ruinosa a los estudios municipales, a los preceptores seculares y a las Universidades. En 1602 contaban ya con 62 colegios en toda España. Sucesivamente se les fueron encargando las enseñanzas universitarias de humanidades clásicas y retórica hasta el punto de que las tenían prácticamente acaparadas en todas partes, salvo en Salamanca y Alcalá, en el momento de su expulsión por Carlos III.

La razón de semejante auge no sólo ha de buscarse en la eficacia de unos métodos pedagógicos más humanos, sino en el éxito propagandístico de la *virtus litterata* jesuítica que dio a conocer el padre Bonifacio en la *Christiani pueri institutio* y el *De sapiente fructuoso*. Era éste un ideal que subordinaba el

saber a la moral y entendía la educación en las letras humanas como un mero complemento de la formación religiosa. Puestos a elegir entre sabiduría y santidad, la opción del P. Bonifacio era clara: «ya que la Compañía quiere que seamos santos y sabios, seámoslo de veras y, si no podemos ser las dos cosas, seamos por lo menos virtuosos». El primer vicio que debía deponer el gramático era el de la soberbia, haciéndose una idea muy clara de la humildad de su ciencia como la menor de las artes liberales. En segundo lugar, quedaba obligado a someter su vocación a la obediencia. En tercero, a hacer con su profesión una especie de místico desposorio, pues, aunque la gramática sea «de suyo plebeya y de bajo solar, trae consigo infinitos tesoros», como la ausencia de preocupaciones y la *requies in saeculum saeculi*. El ideal, pues, de la *virtus litterata* jesuítica no era sino una versión a lo divino del humanismo literario en su fase personalista *procul negotiis* sucesora de la fase activista del humanismo cívico. Con su puesta en circulación el clero recuperó la función educadora que le habían venido a disputar los humanistas seculares. El intelectual independiente — para expresarnos en la terminología de Merton — fue definitivamente desplazado por el intelectual burocrático, al servicio del poder constituido, cuya función desempeñaron los letrados, los teólogos y los jesuitas, estos últimos como agentes de la socialización de la juventud dentro del orden constituido.

Pero el golpe definitivo al humanismo lo asestó la ruina económica de España. El conocimiento del latín (en su variante al menos de jerga profesional) había sido a lo largo del siglo XVI un instrumento de promoción social, gracias al cual mucha gente del estado llano había podido elevarse al estamento de los letrados.

Pero la burocracia había crecido hasta el punto de saturarse la oferta de puestos de trabajo y sufrir grave quebranto la producción. Arbitristas y «repúblicos», antecesores de los modernos economistas, denunciaron los daños irrogados por el abandono de las profesiones productivas y propusieron soluciones para reconducir a la juventud a la agricultura, la artesanía y el comercio. El origen de los males se encontró en el latín, ya que en los pueblos donde había preceptor o escuela de gramática los labradores y artesanos ponían a sus hijos a estudiar

con la esperanza, las más de la veces fallida, de mejorar su estado. Había en el país, en palabras de Pedro Fernández de Navarrete, exceso de «clérigos, frayles, letrados, médicos, procuradores, escrivanos y solicitadores». Faltaban «labradores, oficiales y gentes para la población y la guerra». En términos parecidos se expresaron Pedro de Valencia, Eugenio de Narbona, Gonzalez de Cellorigo, Lope de Deza y Sancho de Moncada. La Junta de Reformación se hizo eco de este estado de opinión y todo ello abocó a la pragmática del 10 de febrero de 1623, en virtud de la cual se suprimían los estudios de gramática en las ciudades donde no hubiera corregidor; en éstas se reducía su número a uno; y se prohibía impartir la enseñanza del latín en los «hospitales, donde se crían niños expósitos i desamparados», encomendándose a los administradores y superintendentes de estas instituciones que les aplicaron a otras artes «especialmente al ejercicio de la marinería, en que serán muy útiles, por la falta que hay en este reino de pilotos».

Las cuatro mil escuelas de gramática existentes a principios del siglo XVII en España, se redujeron a menos de un centenar; cesó la creación de nuevas cátedras de latín; los humanistas vieron restringirse mucho más las perspectivas de empleo y la cultura media del país sufrió un rudo golpe del que no pudo levantarse. Cuál era el estado en que quedó España entera a comienzos de la centuria siguiente, lo describe el deán Marti del modo más elocuente en sus epistolarios latino y castellano.

FRANCO MEREGALLI

### LA CORTE VALENZANA DEL DUCA DI CALABRIA NE EL CORTESANO DI LUIS MILÁN

Sono note le patetiche vicende degli ultimi aragonesi di Napoli, quasi simboleggiate dalla dispersione della loro celebre biblioteca<sup>1</sup>. D'accordo dapprima nello spartirsi il reame, Francesi e Spagnoli finirono invece con lo spartirsi la famiglia reale. L'ultimo re, Federico I, si rifugiò nel 1501 in Francia, dove visse sotto la protezione di Luigi XII fino alla morte, avvenuta nel 1506. Dopo di lui si rifugiò in Francia la moglie Isabella coi quattro figli minori. Il primogenito ed erede del trono, Ferdinando duca di Calabria, ebbe un altro destino<sup>2</sup>. Gonzalo Fernández de Córdoba, nel 1502 (Ferdinando, o Ferrante, o Fer-

<sup>1</sup> Cf. T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Hoepli, 1952, t. I, 195-198. «Appena un ventesimo di siffatta raccolta è scampata al naufragio e si trova all' "Universitaria di Valenza"» (oltre alla parte conservata alla Bibliothèque Nationale).

<sup>2</sup> Un'ampia, accurata, ma non esplicitamente documentata, ricostruzione della vita del duca di Calabria si trova in F. Almela i Vives, *El duc de Calabria i la seva cort*, Valencia, 1958. Ampiamente e adducendo notizie di prima mano evoca la vita politica di Germana di Foix e di Fernando duca di Calabria M. Fernández Alvarez, *La época de Carlos V*, nel t. XVIII della *Historia de España* diretta da R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa, 1966. Proprio nel 1535-6, epoca in cui, come vedremo, si colloca l'azione de *El cortesano*, Fernando duca di Calabria segnalava «tratos de Barbarroja con los moriscos» (465). Prègevole J. Rómeu Figueras, *Mata Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala*, in *Anuario Musical*, XIII, 1958, 25-101. Le feste descritte da Milán, di cui parleremo, «sin duda se celebraron como despedida del duque, próximo a embacarse para la expedición contra Barbarroja» (65).

nando, aveva allora quattordici anni), lo portò, per ordine di Fernando il Cattolico, in Spagna. Visse alla corte del re, che nel 1506, quando si recò colla seconda moglie Germana di Foix nel regno di Napoli, lo lasciò come luogotenente generale di Catalogna, opportunamente lontano dai suoi vecchi consiglieri italiani. Oscure manovre indussero il re cattolico e far «alloggiare» il duca di Calabria nel Castello di Játiva, dove restò più di dodici anni, fino alla fine del 1523. Il re aveva raccomandato, nel testamento, di trattarlo bene, ma i turbolenti primi anni del suo regno in Spagna dovettero convincere Carlo V a rimandare la liberazione del duca. Questi comunque non si compromise durante l'insurrezione valenzana delle *germanías*, e fu riammesso alla corte: Carlo V lo incaricò addirittura di andare a ricevere, alla frontiera portoghese, la principessa Isabella di Portogallo, con cui si sposò a Siviglia nel marzo 1526. I rapporti dell'imperatore col duca erano così buoni che egli assistette, nello stesso 1526, alle nozze tra il duca e la vedova di Fernando il Cattolico, che aveva nel 1519 sposato in seconde nozze Giovanni di Brandeburgo, ed era stata nominata nel 1523 luogotenente del regno di Valenza, avendo come capitano generale suo marito, che trentadue morì nel luglio 1525. Il duca di Calabria prese il posto di Giovanni di Brandeburgo, fino alla morte (1536) di Germana, che aveva conservato il titolo di regina; e continuò ad essere vicerè e capitano generale di Valenza anche dopo, fino alla morte, avvenuta nel 1550.

Germana di Foix aveva già promosso una brillante vita di corte all'epoca di Giovanni di Brandeburgo; di quell'epoca, sembra del 1524, è il *Coloquio de las damas*<sup>3</sup> di Juan Fernández de Heredia, autore anche di alcune composizioni raccolte già nel *Cancionero general*, pubblicato a Valenza nel 1511. Fernández

<sup>3</sup> Ora si può leggere nell'ed. delle *Obras* di Juan Fernández de Heredia, a cura di F. Ferreres, in *Clásicos castellanos*, Madrid, Espasa, 1955, 138-160. Il *Coloquio* è in ottosillabi e fu «representado delante de la Reina Germana y el Marqués de Brandambúrch sú marido» (ed. cit., 137). Fernández de Heredia morì nel 1549. Egli «nos ha dejado gran variedad de estrofas, todas usadas antes del triunfo de la métrica italiana» (Ferreres, XLII). Secondo Ferreres (XL) «se puede decir que hasta Gil Polo no se da el poeta renacentista» a Valenza (XL). Vedremo in che senso tale affermazione sia da correggere.

de Heredia appare come personaggio importante, quasi come antagonista dell'autore-protagonista, nell'opera rappresentativa dell'epoca successiva della corte valenzana, quella di Germana e di Fernando: *El cortesano* di Luis Milán, che, pubblicata nel 1561, non ebbe successo, benché fosse dedicata a Filippo II; diventò rara e rimase poco studiata anche dopo la ristampa che se ne fece a Madrid nel 1874.<sup>4</sup> Esaminando i pochi scritti che ne trattano<sup>5</sup> sorge spontanea la domanda se gli autori di essi abbiano effettivamente letto l'opera nel suo insieme, o non si siano limitati ad utilizzarla per i fini specifici che li indusse a consultarla, talora con prevenzione, derivante particolarmente dalla coincidenza del titolo con quello dell'opera di Castiglione. Date queste circostanze, sembra anzi tutto consigliabile esaminare il libro nel suo insieme: come sia costruito e quali siano i suoi contenuti.

*El cortesano* si presenta come una narrazione in prosa ampiamente dialogata, divisa in *jornadas*. Nella prima si parla di una «real caza de monte» alla quale prendono parte, con la regina e il duca Fernando, cavalieri e dame: molti a coppie sposate, ma non sempre ben affiatate, benché preoccupate delle convenienze. Di ogni persona si descrive accuratamente il modo

<sup>4</sup> *Libro intitulado El cortesano*, compuesto por D. Luis Milán. *Libro de motes de damas y caballeros*, por el mismo, Madrid, Imprenta Aribau, 1874, pp. 502. Le citazioni che seguiranno, tra parentesi, nel testo del mio studio si riferiscono alle pagine di questa edizione. Non ho potuto vedere la *princeps*.

<sup>5</sup> Citerò qui Henri Merimee, *L'art dramatique à Valence*, Toulouse, 1913, ora in trad. sp., Valencia, Institutió Alfons el Magnanim, 1985, e J. Romeu i Figueras, *Literatura valenciana en El Cortesano de Luis Milán*, in *Revista de filologia valenciana*, 1951, 313-339. Ambedue sono scritti pregevoli, ma si limitano a considerare l'opera di Milán rispettivamente dal punto di vista della storia teatrale e del coefficiente valenzano. Romeu i Figueras pone in rilievo la «rara impressió de cosa real popular» che danno alcune pagine. Malgrado tenaci tentativi non ho potuto vedere Sabor de Cortazar, *Luis Milán*, in *Universidad*, Santa Fe Rep. Argentina, 1961 (47), 5-25. La pregevole monografia di J.B. Trend, *Luis Milán and the vihuelistas*, Oxford, 1923, è stata ignorata da quasi tutti i ricercatori successivi, benché non da R.O. Jones, *The golden Age; Prose and Poetry*, in *A literary history of Spain*, London, 1971, che ricordi l'unico manuale di letteratura spagnola che citi *El cortesano*. Trend è molto influito dal confronto con Castiglione, ma riconosce anche che «the conversation has qualities which are not found in the work of Castiglione. One of these is naturalness» (76).

di vestire, che ha come componente essenziale il velluto variamente ricamato. Ecco Fernández de Heredia con sua moglie Hierónima, Diego Ladrón con sua moglie María, molte altre coppie; ed ecco Luis Milán, ma senza moglie, perché evidentemente preferisce il celibato. Milán e Fernández si impegnano in ciò che quest'ultimo chiama «escaramuza de coplas». A mezzogiorno il duca fa cessare la caccia ed iniziare il banchetto: esotici uccelli arrostiti, che il maggiordomo assicura arrivati dalle Indie; quindi pavoni e dolci. Finito il banchetto Fernández e Milán gareggiano con le loro *coplas* ed altri cavalieri intervengono per illustrare l'«oficio de galán». Ogni tanto si racconta qualche aneddoto; la regina prega donna Hierónima di parlare valenzano, «que en vuestra boca es gracioso» (68); Fernando abbozza un codice di comportamento per l'uomo di corte (in sostanza, «saber hablar y callar donde es menester», 79), e chiede l'opinione degli altri, che obbediscono con variazioni sul tema; più ampiamente interviene Milán, che il duca incoraggia a scrivere un trattato sul cortigiano; e infine «su excelencia», come Fernando viene talora chiamato, conclude: «no he visto tan grandes veras en tan buenas burlas» (87).

Nella seconda *Jornada* Milán legge suoi sonetti. I cavalieri li commentano, con aneddoti e frecciate. Milán canzona Diego Ladrón per la sua francofilia (che chiama, con intenzionale anfibologia, «mal francés»); ma è proprio Ladrón che ricorda l'ingratitude di Francesco I di Francia, il quale dopo essere stato liberato dall'imperatore, che gli aveva anche dato in moglie sua sorella (Eleonora, sposata nel 1530), non rispettò i patti e riprese la guerra (117-118). Intervengono anche le dame, ed una «convida» Milán a suonare la sua *vihuela*, «qu'es un gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar» (122). Così Milán canta la storia di Belerma e Durandarte e quindi un *romance* su Roncisvalle che si conclude coi versi:

porque fuera tiranía  
Francia reinar en España. (128)

Ladrón si dichiara guarito del «mal francés» e fa un compli-

mento ad una dama citando Laura, «por quien Petrarca decía: "Amor ma posto come seño astrale"» (129)<sup>6</sup>.

Nella terza *Jornada* si riprende la conversazione tra cavalieri, e comincia Milán dicendo: «muy solo me hallo cuando no estoy en compañía de Joan Fernández» (132) benché già abbia avuto modo di polemizzare con lui: evidentemente ha bisogno di qualcuno da cui dissentire, che può essere una maniera di essere amici. Legge un sonetto su Sansone e Dalila, e cita un aneddoto su «el gran poeta Dante Florentino» (139), sdegnoso nei confronti dei suoi concittadini. Alcuni di questi vanno chiedendo «qui sa lo bene?», e Dante, tra di loro in incognito, risponde: «qui ha provato lo male»<sup>7</sup>; ma un cavaliere fa osservare che Milán ha esagerato un poco paragonando se stesso a Dante e gli altri ai fiorentini. Milán legge un altro sonetto, ed una dama gli ricorda «como hacía Laura a su Petrarca, que lo gobernaba como a caballo bien enfrenado» (149). Diego Ladrón propone quindi di andare al *Real*, cioè alla residenza del vicere, e il gruppo infatti vi va, e incontra il duca, che ben volentieri li invita. A palazzo ha luogo un'azione scenica, in cui si rappresentano dei cavalieri di Malta che combattono contro i turchi. Più che di teatro, si tratta di una specie di balletto<sup>8</sup>, in cui ogni personaggio recita (o piuttosto canta) una composizione in versi, e che si conclude con una lunga tenzone pure in versi tra i cavalieri di Malta e le dame, disposte a dare la libertà ai turchi, che la meritano, perché hanno combattuto valorosamente. Autore del tutto (anche, presumibilmente, della musica, senza

<sup>6</sup> Rime, CXXXIII.

<sup>7</sup> G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (in A. Solerti, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Milano, Vallardi, 1904, 51) dichiara Dante «di animo alto e disdegnoso»; A. Vellutello (*ivi*, 207) dice di lui che «parlava rado e tardo, ma nelle sue risposte era sottilissimo». L'episodio riferito da Milán, come quello di cui parleremo più avanti, si inserisce in questa immagine di Dante; ma non ho trovato tracce specifiche di essi nella tradizione biografica dantesca. Nel secondo episodio narrato da Milán si cita la casa Colonna; ma E. Petrucci, *Enciclopedia dantesca*, Roma, 1970, voce *Colonna*, afferma che «la famiglia Colonna... non trova nel suo insieme e neppure nei suoi membri nessuna particolare menzione nell'opera di Dante». I Colonna non sono menzionati nelle vite di Dante raccolte da A. Solerti.

<sup>8</sup> Così sembra anche a H. Merimee, *op. cit.*, 98.

la quale i versi ci risultano assai noiosi) è, naturalmente, Luis Milán, con cui si complimenta il duca, poiché ha mostrato che «no son farsas las que vos hacéis, pues de vuestras burlas se pueden sacar avisadas veras» (182). Si passa quindi a un'altra rappresentazione: un «rey de armas», che si presenta come il «caballero andante» «Miraflores de Milán» (chi sarà mai?) porta un cartello di sfida. È tardi, e il duca scioglie la riunione, convocando dame e cavalieri per l'indomani, «que mucho querría más largamente practicásemos de la corte del rey Priamo de Troya, desde el principio de este reino hasta su malaventurado fin» (204).

Nella quarta *jornada* si raccontano le tristi vicende dei troiani. La vera protagonista è Cassandra, che esprime in versi intensi il suo sentimento del destino. Creusa, Enea, Priamo, Ecuba alternano presentimenti di morte a speranze. Ettore e Troilo cercano di fugare le tristezze, sicché la *Montería de Troya* si conclude con una notte di «fiestas y fuegos», con «juegos y alegría»<sup>9</sup>.

La quinta *jornada* si apre con scene comiche, realizzando così una non inefficace *variatio*. Il duca invia due suoi servitori, di cui uno è il canonico Ester, ai cavalieri, per invitarli. I messaggi vengono accolti con reazioni scherzose dei destinatari a carico di Ester, che se ne lamenta coi suoi signori, piagnucoloso. Fernández e Milán polemizzano; e Ladrón interviene, prendendo le parti di Milán, appoggiato anche dal saggio Mastre Zapater. Si parla di loquacità controproducente, e Milán commenta il caso riferito da Fernández, di un pretendente castigliano che voleva conquistare una dama a furia di parole, permettendo così al suo rivale portoghese di figurare meglio, sapendo tacere a tempo (281). Una volta tanto, i due sembrano essere d'accordo. Così termina la *jornada*, che sembra una pausa nella vita cortigiana, poiché non intervengono il duca e la regina. Essa è anche la più breve delle *jornadas*: solo 38 pagine. La prima ne occupa 81, la seconda 42, la terza 73, la

<sup>9</sup> Benché qui si parli di Cassandra, nessuna relazione esiste tra l'opera di Milán e l'*Auto de la Sibila Casandra* di Gil Vicente. La *Montería de Troya* mi pare la migliore opera in versi di Milán.

quarta 43. Ma soprattutto la sesta è sproporzionatamente lunga, poiché occupa tutto il resto dell'opera, 182 pagine. L'*explicit* ci assicura che l'edizione fu «corregida a voluntad y contentamiento del autor» (472), e non abbiamo ragione di dubitare di questa affermazione; ma è evidente che l'autore a un determinato momento si stancò, o si scordò, della divisione in *jornadas*.

All'inizio della sesta, Milán annuncia un suo programma: «dar la cena que me mandaron de lengua y manos, de tañer y cantar, y a la postre daré por confituras la aventura del monte Parnaso» (289). E così ci propina una «carta de amor», «Las siete angustias de amor», «Los siete gozos de amor». È un «jubileo de música», nota una dama: «que por jubileos se deja oír Don Milán» (308). Il duca, da parte sua, nota la brevità come carattere di Milán, quella brevità che era caratteristica dei lacedemoni e non dei latini: cita il *De prospera et adversa fortuna* del Petrarca e afferma: «es tan cortesano el corto hablar que "vorria senza parlar esser inteso"» (310)<sup>10</sup>. Invitato dal duca a «cantar sus sonetos», Milán non si lascia pregare: eccone quattro, commentati anche con aneddoti dai presenti, sicché Milán si rivolge al duca per osservare che «si más salen cuentos, yo no sacaré sonetos» (315), e la regina stessa afferma che ha ragione, poiché «cuando la música es de caballeros hase de escuchar si ya él no quiere hablar» (315) e Milán è un cavaliere, benché ben noto come musicista: non è pagato per suonare, come invece erano i numerosissimi membri della cappella del duca. Così ha via libera e ci infila indisturbato ben ventitré sonetti uno dopo l'altro, ben costruiti, pronti per un'analisi jakobsoniana, e mortalmente noiosi. Infine la stessa regina lo interrompe, e gli chiede delle *coplas* (327). Viene naturalmente soddisfatta; ma dopo un po' il duca interviene dicendo: «si os cansais de cantar, no os canseis de contar más sonetos» (330); ed ecco dieci altri sonetti, questa volta commentati dai cavalieri e dalle dame, che osano intervenire, dopo che l'avevano fatto la regina e il duca. Questi infine toglie la seduta, riconvocando i cortigiani per l'indomani (347).

<sup>10</sup> Non si tratta di un verso delle *Rime* del Petrarca (cf. *Concordanza delle Rime di F. Petrarca*, a cura di K. Mc Kenzie, Oxford, 1912) né della *Divina Commedia*.

«No vieron la hora como acudir y acudieron muchos caballeros y damas a la sala-corte» (347), il giorno dopo, sicché l'autore avrebbe fatto bene a chiamare questa ripresa «Jornada séptima». Intervengono infatti molti personaggi nuovi, ognuno dicendo la sua, a commento delle dieci leggi del cortigiano che il duca annuncia. A un dato momento, questi invita a scendere in giardino, «que mis cantores quieren hacer la fiesta del Mayo que hacen en Italia» (361). Ecco infatti «los de mayo con gran música» che cantano

Bien venga magio  
El Confaloner selvagio (366).

Il gonfaloniere, che personifica il maggio che «renueva lo que el invierno envejece» (367), è circondato da ninfe. Perfino il duca fa il galante con sua moglie la regina. Qualcuno sembra burlarsi della lingua valenzana, ed una signora reagisce coi «castellans que van per la terra, que per burlar de nostra lengua nos furten les peraules» (372). Fernández nota che ci sono «cuentos valencianos de castellanos», che si burlano di questi; «que burlar del burlador es de avisado» (372). Si avvicina «Mirafior de Milan», che beve alla fonte del desiderio, e che l'autore ad un dato punto (382), sia intenzione o svista, chiama senz'altro «yo». Egli non ci risparmia versi debitamente apprezzati dal duca. Inserisce addirittura una rassegna in versi in cui sono nominati molti personaggi valenzani: una specie di «chi è» della buona società valenzana intorno al 1535, in circa 1300 versi; qualcosa che poteva praticamente interessare a Valenza nel 1535 e può interessare lo storico; ma come poteva Milán immaginare che potesse ancora interessare il lettore, tanto più il lettore non valenzano, un quarto di secolo più tardi? Vengono poi commenti vari, qualcuno significativo, come quello di Mastre Zapater contro i protestanti (411) o il secondo aneddoto dell'opera riguardante Dante (414-415). Non è un cavaliere, ma un baccelliere che lo racconta: un Colonna «trabajó mucho de tener en su servicio al Dante»; ma poi trattò meglio il suo bufone. Questi, passando durante una festa, in cui brillava «haciendo muchas locuras para hacer reir», con un ricco vestito regalatogli dal padrone, accanto a Dante, come al solito «mudo

al rincón», gli disse: «Qui sa far el bufone e rico garzone». Dante rispose: «Quando io troverò un signore simile a me, come tu hai trovato simile a te, sarò ricco» (415). Il baccelliere alludeva alla trascuratezza del duca nei suoi confronti, e il buffone Gilot lo fa osservare al duca; questi prende la cosa con ironia, improvvisando, come suole, delle sentenze rimate. Nella conversazione si mescolano momenti scherzosi, anche con allusioni «grasse» che fanno scoppiare dal ridere il duca (419), a considerazioni serie, come quelle di Mastre Zapater. Arriva quindi una sfilata di personaggi in costume: ecco Priamo, Paride, Enea ecc., ognuno descritto e commentato con monotona diligenza. Finito il «torneo», «moviose una conversación que turó hasta el dia» (446). Il duca pone delle questioni sui diversi caratteri: i gelosi, i «demasiado dulces», quelli di «condicion descuidada», gli avari, i pigri, i chiacchieroni. Si parla anche dell'onore, dell'onore coniugale, ma quasi di sfuggita, e con l'intenzione di sdrammatizzarne i conflitti: «nunca debria satisfacer las injurias con obras donde se puede con palabras» (452). Il duca infine chiede a Milán «en que punto tenéis el Cortesano que las damas os mandaron hacer» (465)<sup>11</sup>; e Milán risponde che è fatto. La notte prima è uscito a veder le stelle: Marte, la sua stella, prevaleva sulle altre. «Este planeta, por ser mi estrella, señaló ser mi libro que será vencedor de sus envidiosos» (465). Aveva avuto una visione: la Razón gli aveva «tomado la residencia». Si erano presentati testimoni a carico: l'invidioso, l'ignorante, il pazzo. Egli si era difeso, dicendo che quattro cose doveva avere un libro per essere buono: essere utile, essere dilettevole, essere «inventivo» («para que no sea aborrecido por

<sup>11</sup> Milán afferma nel Prologo diretto a Filippo II: «hablándome con ciertas damas de Valencia, que tenían entre manos el Cortesano del conde Baltasar Castillon, dixerón qué me parecía del, yo dixé:

Más quería ser vos conde  
Que no don Luis Milán,  
Por estar en esas manos  
Donde yo quería estar.

Respondieron las damas: «Pues haced vos un otro». Aggiunge che durante la caccia descritta nella prima *jornada* «fui mandado que pusiese por obra el Cortesano, que las damas mandaron que hiciese y que lo dirigiese a vuestra Real Majestad» (5). Evidente anacronismo: nel 1535 Filippo II aveva otto anni.



ladrón si le hallan con el hurto en las manos», 469), essere «arte, servando las partes de la retórica» (470). Nel *Cortesano* intendeva «representar todo lo que en cortes de principe se trata: diversidad de lenguas, por las diversas naciones que suele tener; uso de todos los estilos» (470), l'alto, il medio e il basso, «que no hay bajedad mal dicha si está como debe», «que de bur-las se saquen provechosas veras». La *Razón* aveva approvato Milán, con un carne latino che chiude il libro.

La conclusione si collega abbastanza chiaramente al 'prologo' diretto a Filippo II, in cui Milán afferma di aver voluto evocare «la corte del real duque de Calabria y la reina Germana, con todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo» (5). Il *prologo* è ovviamente di non molto anteriore alla pubblicazione, cioè al 1561; ma di quando è il corpo dell'opera? L'ambiente evocato è precisamente databile: siccome Germana di Foix morì nel 1536 ed è un personaggio importante della narrazione, e siccome l'azione si svolse in primavera, possiamo con pratica certezza collocarla nel 1535<sup>12</sup>, che è anche la data della pubblicazione delle altre due opere di Milán: *El libro de motes* e *El maestro*, trattato per i principianti di «vihuela de mano»<sup>13</sup>. Anche i pochi riferimenti politici si riferiscono alla metà degli anni trenta del secolo XVI. Solo tre accenni a Lope de Rueda sembrano alludere all'inizio degli anni sessanta<sup>14</sup>,

<sup>12</sup> Cf. particolarmente: Romeu Figueras, *Mata Flecha* ecc., cit., 65.

<sup>13</sup> Di *El maestro*, o *Libro de música de vihuela de mano*, abbiamo due eccellenti edizioni moderne, l'una del 1927 (*Libro de música*, in der Originalnotation und Übertragung, hgg. Leo Schrade, Leipzig, Breitkopf) l'altra del 1971 (*El maestro*, ed. transl. Charles Jacobs, Pennsylvania State U.P., 319 pp.). Grazie ad esse Milán è considerato nelle grandi enciclopedie musicali, come la *Enciclopedia della Musica* Rizzoli e *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mc Millan, 1980, in cui Charles Jacobs fornisce una aggiornata bibliografia. L'ignoranza degli studi sul Milán musicista contribuisce a spiegare l'indifferenza anche per *El cortesano* da parte degli storici letterari. Isabel Pope, *La vihuela y su música en el ambiente humanístico*, in *Nueva revista de Filología hispánica*, 1961, 364-376, studia adeguatamente la musica e specialmente la *vihuela* alla corte degli Aragonesi di Napoli, ricorda l'alogio della musica da parte del Castiglione e cita *El maestro*; sembra invece ignorare *El cortesano*.

<sup>14</sup> Cf. Romeu i Figueras, *Literatura valenciana*, cit., 326-7.

poiché Lope de Rueda solo in quegli anni fu a Valenza, e pare difficile che egli fosse noto nel 1535 in questa città.

Comunque sembra evidente che i testi introdotti sono anteriori al testo in prosa che li inquadra. Di quanto anteriori? Forse possiamo credere alla contemporaneità dei testi in verso con l'azione, cioè datarli 1535, cosa che non sarebbe priva di un notevole significato storico-metrico: nel 1535 dunque in Spagna, e da parte di una persona che non era mai stata in Italia, furono scritte decine di sonetti metricamente accettabili<sup>15</sup>. Nella prefazione dedicata a Filippo II l'autore afferma che l'idea di scrivere un trattato sul cortigiano risale all'epoca della corte di Germana e Fernando; nel testo, poi, come abbiamo visto, il duca chiede a Milán a che punto sia *El cortesano*, e Milán risponde che è finito. Pare poco credibile che ciò corrisponda alla realtà storica, cioè che l'opera fosse finita nel 1535. Le ultime pagine appaiono come una difesa dell'opera, fatta a distanza di tempo. Risulta verosimile che, avendo notizia dell'imminente edizione, da molto tempo progettata, dei versi del suo rivale Juan Fernández de Heredia<sup>16</sup>, Milán si sia deciso a pubblicare i suoi versi degli anni più belli, specificamente le composizioni preparate per le feste del maggio 1535 inseriti in una cornice narrativa. L'opera ha infatti un duplice scopo: delineare la figura del cortigiano, attribuendo i tratti fondamentali della delineazione al duca di Calabria, e approfittare dell'occasione per pubblicare i propri versi. Milán conosceva senza dubbio quell'affermazione di Fernández de Heredia, secondo cui egli doveva continuare a fare quel che sapeva fare, cioè suonare la vihuela, e lasciare quel che non sapeva fare, cioè dei versi<sup>17</sup>; e voleva dimostrare che sapeva fare anche versi. Li sapeva fare, tecnicamente; ma gli risultavano in genere molto noiosi; per questo aspetto i posteri hanno dato ragione a Fernández de

<sup>15</sup> Milán distingue diversi tipi di sonetti, il «4.7.», il «5.6.», e chiama sonetto anche il «6.6.». Comunque è tecnicamente coscientissimo.

<sup>16</sup> Questi morì nel 1549; suo figlio Lorenzo si propose di pubblicare le sue poesie, ma morì prima di farlo; solo un amico di Lorenzo lo fece: cf. *Prólogo*, p. 3 dell'ed. cit.

<sup>17</sup> «Si la vihuela olvidáis / y trováis y componéis, / tomáis lo que no sabéis / y lo que sabéis dejáis»: *Obras*, 189.

Heredia. Diverso giudizio, secondo me, merita la parte narrativo-dialogica in prosa. La prosa è senza dubbio gravata dalla funzione strumentale che l'autore le ha affidato, di inquadrare le composizioni in verso; ma si rivela spesso vivace, varia, ricca di ironie e di contrappunti. La stessa necessità di giustificare l'inserzione delle composizioni in verso è talora utilizzata scaltramente per drammatizzare espressioni di caratteri umani e gusti letterari diversi: soprattutto l'inserzione dei trentasette sonetti è fatta in modo da rivelare tali gusti: Germana è legata alle *coplas* e si annoia coi sonetti; il duca, senza rifiutare le *coplas*, ama i sonetti. Il rapporto così stretto tra Milán e il duca, che viene intenzionalmente ed insistentemente rappresentato da Milán, è anche un rapporto specifico di questo col gusto italiano. Juan Fernández de Heredia non scrisse mai un sonetto; almeno, la raccolta delle sue poesie non ne contiene<sup>18</sup>. Egli viveva alla corte di Germana e Fernando, come Milán; ma era vissuto prima alla corte di Germana e Giovanni di Brandeburgo, cosa che non si può dire di Milán. La rivalità dei due rappresenta quindi anche una disparità di gusti: Milán rappresenta la novità italianista, introdotta da Fernando. Che Milán conoscesse ed utilizzasse il sonetto italiano già nel 1535 è documentato da *El maestro*, che contiene sei «sonetti», o per meglio dire composizioni o parti di composizioni in versi italiani, prevalentemente sonetti, musicati<sup>19</sup>. Di questi, tre sono di Petrarca e uno di Sannazzaro<sup>20</sup>, e Petrarca è citato all'inizio della prefazione a *El Maestro*<sup>21</sup>, diretta a Giovanni III di Porto-

<sup>18</sup> Cf. Ferreres cit., XLI.

<sup>19</sup> Cf. le edd. cit. di Schrade e di Jacobs.

<sup>20</sup> «Amor che nel pensier mio vive e regna»: Petrarca, *Rime*, CXL; «Nova angetta sovra l'ale accorta»: Petrarca, *Rime*, CVI; «Gentil mia donna i' veggio»: Petrarca, *Rime*, LXXII (Milán chiama anche questa composizione «sonetto», ma si tratta di una canzone, di cui sono musicati i soli primi sei versi; anche il sonetto «Madonna per voi ardo» viene musicato solo in parte); «O gelosia d'amanti horribil freno»: Sannazzaro, secondo Jacobs, che cita *Opere volgari*, in *Scrittori d'Italia*, 155. Gli altri due sonetti, «Madonna per voi ardo» e «Porta ciascun ne la fronte signato» sono di autori non identificati.

<sup>21</sup> «El muy famoso Francisco Petrarcha dize en sus sonetos y triumphos: que cada uno de nosotros sigue su estrella: con estas palabras: Ognium seque

gallo. Se aggiungiamo le citazioni del Petrarca attribuite ne *El cortesano* al duca di Calabria possiamo stabilire con chiarezza che la corte di Valenza nel 1535 era, per ispirazione di Fernando e col contributo del suo protetto Luis Milán, un centro di italianismo: un italianismo accentuatamente toscaneggiante e significativamente alieno da riferimenti specificamente napoletani<sup>22</sup>.

Tutto questo ha anche un sottinteso politico. La collocazione politica dell'opera è quasi sempre solo accortamente insinuata o addirittura solo implicita; ma deve essere tenuta in conto anche ai fini di una sua valutazione letteraria. Milán non era intimamente un politico, come non era intimamente un militare, benché affermi nelle pagine dirette a Filippo II che «el caballero armado virtuoso es la mejor criatura de la tierra» (2), e sostenga nelle ultime pagine dell'opera che la sua stella era Marte: era piuttosto un uomo di corte, raffinato, galante, vanitoso. Ma si rendeva conto di quale fosse la situazione politica dei suoi anni più belli, dal punto di vista del duca di Calabria, grande protettore suo e, in generale, della musica e dei musicisti<sup>23</sup>. Il duca di Calabria spendeva per la sua cappella musicale anche più di quello che le sue finanze gli permettessero; ma Luis Milán non era un suo stipendiato: egli infatti apparteneva alla classe dei cavalieri; più di una volta la regina cita come tale un suo cugino, Pedro Milán. Luis suona, canta, recita sonetti, organizza spettacoli, ma lo fa per essere approvato dal duca e ammirato dalle donne. Ovviamente parla castigliano, pur essendo valenzano, perché questa è la lingua della corte. Il valenzano lo utilizza per dare un aspetto vario alla sua

sua stella». Non si tratta di un verso delle *Rime*: cf. Mc Kenzie, *Concordanza*, cit. La stella di Milán era la musica: «Siempre he sido tan inclinado a la musica que puedo afirmar y dezir: que nunca tuve otro maestro sino a ella misma».

<sup>22</sup> Abbiamo visto l'inserzione di un sonetto di Sannazzaro in *El maestro*; ma di Napoli vi è, ne *El cortesano*, un'unica citazione, che si riferisce a Diomede conquistatore di Troia: «Parte del reino del Dauno / de fortuna le fue dado / cerca del monte Gargano / ciudades ha edificado. / Los suyos edificaron / Napoles por su mandado» (446).

<sup>23</sup> Secondo Juan de Timoneda «no había en España quien tantos y tan buenos músicos tuviese»: cf. Romeu Figueras, *Mata Flecha*, cit., 67.

opera, per personaggi pittorescamente popolari<sup>24</sup>. Non mancano citazioni in italiano e in portoghese; non ve ne sono invece in francese. Milán si rendeva conto della delicatezza della posizione di Germana di Foix, che era francese ed anzi prima cugina di Francesco I; Germana ha nell'opera una posizione di tutto rispetto, ma certo meno centrale di quella del duca suo marito, e ad un certo momento non si fa più parola di lei. Un rapporto molto accentuato rivela l'opera col Portogallo. Ripetutamente appaiono cavalieri portoghesi confrontati con cavalieri castigliani: sempre escono vittoriosi dal confronto. Il rapporto tra Castiglia e Valenza, osserva un personaggio valenzano de *El cortesano* (152), sono i rapporti tra suocera e nuora. In realtà, se noi pensiamo al duca di Calabria, vediamo che egli non doveva nulla specificamente alla Castiglia. Sappiano quanto poco fosse castigliano l'Imperatore. Il superiore immediato del duca di Calabria era l'imperatrice reggente del regno di Spagna durante le lunghe assenze di Carlo V; e il duca aveva i rapporti che abbiamo visto con la portoghese Isabella. Luis Milán dedica *El maestro* a Giovanni III di Portogallo, notoriamente ricco, e fratello dell'imperatrice.

Milán era tutto preso dai suoi veri o presunti successi artistici e galanti, ed era tutto inserito nel mondo aristocratico; ma non gli sfuggiva che la corte in cui viveva era un fiore sul vulcano. Al largo potevano navigare le navi di Kaireddin Barbarossa, e questa era una delle preoccupazioni dominanti del duca di Calabria<sup>25</sup>; ma anche la situazione interna era delicata. Gli anni delle *germanias* non erano molto lontani nel 1535, ed erano ben chiari nel ricordo anche nel 1561. Luis Milán introduce nella corte che rappresenta (non so se lo fa perché ciò corrisponde alla realtà storica, ma lo considero verosimile) un personaggio singolare. In un ambiente di cavalieri e di servitori di cavalieri, vive il citato Mastre Zapater, saggio e colto conversatore, trattato con tutto rispetto. Il nome e la qualifica lo indicano inequivocabilmente come il rappresentante, riconciliato col potere aristocratico, oltre che col potere reale, della classe artigianale e borghese di Valenza che tante preoccupazioni

<sup>24</sup> Cf. Romeu Figueras, *Literatura valenciana*, cit.

<sup>25</sup> Cf. p. es. Fernandez Alvarez, *op. cit.*, 360.

aveva dato a Carlo V e che senza dubbio i vicerè erano incaricati di vigilare e di trattare, possibilmente con le buone, cosa per la quale il duca di Calabria, con la sua ironia, nutrita fin dall'infanzia di traumatiche esperienze, era senza dubbio preparato. Non senza un profondo significato deve considerarsi il fatto che l'unica enunciazione di politica religiosa che troviamo nell'opera sia messa sulle labbra di questo Mastro Zapater, che analizza e respinge il punto di vista protestante. Egli rappresenta appunto il ceto che si era ribellato negli anni 1519-22 ed era particolarmente suscettibile di simpatie verso il movimento protestante: risultava rassicurante che proprio lui polemizzasse coi protestanti, così come è significativo che le critiche a Francesco I siano attribuite a un cavaliere francofilo, Diego Ladrón.

Queste osservazioni, così come quelle che abbiamo fatto sulle realizzazioni dei tre livelli stilistici che appaiono nella teorizzazione finale del carattere dell'opera, devono renderci cauti di fronte alle accuse di frivoltà e superficialità che si sono fatte all'autore<sup>26</sup>. Quei critici che hanno rimproverato a *El cortesano* di contenere anche qualche accenno «grossolano», come quelli al «mal francés», trascurano che tali accenni avevano una intenzionale funzione di contrasto, realizzavano uno degli stili nella cui compresenza risiedeva, secondo Milán, l'arte: «no hay bajedad mal dicha si está como debe».

Milán ha intitolato la sua opera *El cortesano* pensando a *Il cortegiano* di Castiglione: il riferimento è intenzionale; esiste tuttavia il pericolo che ciò induca a giudicare l'opera di Milán in funzione di quella di Castiglione. Qualcuno di coloro che citarono il libro senza averlo letto, in qualche caso nemmeno visto, l'ha chiamato addirittura una «traduzione» o un «adattamento». In realtà, lo scritto di Milán non ha molto in comune con quello di Castiglione, salvo naturalmente l'intenzione generale di delineare, anche, l'immagine di un cortigiano ideale. Soprattutto, è determinante in Milán l'inserzione di numerosissime composizioni in verso, quasi tutte di Milán stesso: un'inserzione ingombrante, ma non senza rapporto collo spirito generale dell'opera.

<sup>26</sup> Da parte di Trend, Romeu Figueras e altri.

Menéndez Pelayo affermò nella sua *Antología de poetas líricos castellanos*, che «foco y centro» della «rezagada escuela trovadoresca, que conservó sus prácticas hasta muy entrado y aun mediado el siglo XVI», «fue la corte de los Duques de Calabria, retratada tan al vivo en *El Cortesano* de Luis Milán»<sup>27</sup>. In realtà, l'interruzione dell'*Antología* si risolse anche nella mancata analisi, da parte del grande santanderino, dell'opera e della personalità di Milán. Se avesse continuato, Menéndez Pelayo si sarebbe accorto che, caso mai, della «rezagada escuela trovadoresca» era il suo «émulo Juan Fernández de Heredia», che rappresentava più la corte di Germana e di Giovanni di Brandeburgo che quella che egli chiama «de los duques de Calabria». Il duca di Calabria portò un'apertura al gusto italiano che fu realizzata da Luis Milán; un'apertura tuttavia meno intollerante e polemica di quella rappresentata dalla lettera di Boscán alla duchessa di Somma: non corrispondeva al carattere e agli interessi del duca di Calabria, e nemmeno a quelli di Milán, la contrapposizione; non sentivano i due gusti come inconciliabili.

La mancata analisi di Menéndez Pelayo fu determinante della scarsa attenzione generale per l'opera e la personalità di Milán. Nel 1923 Trend scrisse una breve ma non irrilevante monografia su questo; nel 1926 Schrade pubblicò la sua accurata ed abbondantemente commentata edizione de *El maestro*; ma l'insufficiente informazione bibliografica e linguistica, ed anche l'isolamento in cui lavoravano e lavorano spesso storici politici, storici letterari e storici della musica, fecero sì che tali lavori fossero pressoché ignorati in Spagna. Per giunta, alcuni eruditi valenzani pensarono bene di scrivere in valenzano i loro studi sul duca di Calabria e su Luis Milán, benché questi, pur valenzano, avesse scritto in castigliano. In tal modo contribuirono ad isolare lo studio dei loro temi proprio nel momento in cui davano ad esso degli apporti anche importanti.

Un certo afoso moralismo fece il resto. Luis Milán non è una grande e profonda personalità; ma non è nemmeno l'essere

<sup>27</sup> Santander, t. III, 1944, 408.

frivolo e superficiale dell'immagine divulgata<sup>28</sup>, che risulta anche un comodo alibi per il disinteresse. Egli almeno ha un'acuta apperçzione di se stesso, sia come musicista nato, sia come raffinato cortigiano, sia come autore de *El Cortesano*. Era vanitoso e dava un valore esagerato, mosso anche dalla nostalgia dell'uomo anziano, che vuol salvare dal naufragio i prodotti dei suoi begli anni, ai suoi versi d'un tempo, che non erano piaciuti ai rivali, ma erano stati apprezzati dal duca di Calabria e dalle dame. Comunque *El cortesano* ha non soltanto un valore di testimonianza storica: ha, nel suo supporto narrativo-dialogico in prosa, una grazia ed una vivacità considerevoli. Non può continuare ad essere trascurato, né in sede di storia politica, né come espressione d'un momento e di un ambiente musicale e letterario.

<sup>28</sup> Alcuni spunti dimostrano che le norme di comportamento mondano sono anche, talora, norme di elegante saggezza, in Milán. P. es.: «nadi pierde por otro sino por si» (40); «las burlas no deben ser largas» (60); «mal estoy con la parlería inconsiderada» (463); anche più importanti sono alcune affermazioni da me citate nel riassunto dell'opera.

GIORGIO PETROCCHI

### SPAGNA E SPAGNOLI NEL TASSO

Nato suddito spagnolo e imperiale nel vicereame mentre era ripresa la guerra tra Carlo V e Francesco I, e il padre Bernardo si trovava al campo al servizio del Sanseverino, vissuto fanciullo nel dominio o, se vogliamo dire, in una provincia del re di Spagna, ritornato vecchio e malato in questa terra spagnola (ma giova ripetere circostanze biografiche così note?), Torquato, nonostante l'accondiscendenza di rime encomiastiche, non ebbe mai a sottolineare propri legami con i dominatori spagnoli, con la terra di Spagna, e così con l'impero di Carlo V. Diciamo subito che nessuno degli eroi del poema è proveniente dalla Spagna, sfiorata dalla navicella di Carlo e Ubaldo. Ma se i suoi miti sono diversi, se preminente è il fascino delle corti dell'Italia settentrionale, dovette fare i conti con la realtà politica del reame di Napoli. Certamente il padre gli avrà narrato le vicissitudini dell'ambasceria del Sanseverino presso la corte di Augusta, e gli avrà parlato della figura leggendaria di Carlo V, così me lo vide trattare con gli ambasciatori napoletani, e gli avrà raccontato l'esito positivo delle richieste di revoca dell'intenzione del viceré di introdurre l'Inquisizione a Napoli, il trionfale ritorno nella città partenopea, l'irritazione di Don Pedro de Toledo, la congiura di Don Garcia e il fallito tentativo di assassinare il Sanseverino, l'esilio di lui e la triste partenza di Bernardo, il quale aveva provveduto nel frattempo a trasportare la famiglia a Napoli, e infine la condanna da parte del viceré, la confisca dei beni e del Sanseverino e dei suoi seguaci. Torquato se ne ricorderà nella *Risposta all'Accademia della Crusca*. Esperienze che coinvolgevano la vita del fanciullo, e perciò indimenticabili: la fine delle rendite paterne, il non pingue

sostentamento della famiglia con le sostanze materne, il timore di ulteriori vendette di Don Pedro, l'ostilità del parentado filospagnolo quando l'esule Principe di Salerno e Bernardo con lui passano dalla parte francese. Torquato soffrì di questa condizione d'esser figlio d'un fuoriuscito, anche se non tutti i maggiori del Reame avevano abbandonato la madre e i fanciulli, e quella potè godere della protezione di donna Giovanna d'Aragona<sup>1</sup> quando Torquato, ormai decenne, raggiunge il padre a Roma, mentre l'inflessibile viceré non manteneva la promessa di lasciar partire Porzia.

Di questa puerizia sorrentina e napoletana, così ricca d'echi nella memoria del poeta, resterà un'immagine non positiva del dominio spagnolo e soprattutto dei sistemi di governo del marchese di Villafranca. Nel dialogo *Del Nifo ovvero del piacere* scriverà tanto più tardi (1580 è la prima redazione dedicata ai Seggi e al popolo napoletano), ricordando l'impegno del Sanseverino, riandando a quei tempi calamitosi come se essi fossero dell'oggi: «Non vedete che qui si tratta de la quiete e de l'onore e de la salute de la città, e che 'l popolo ha preso l'arme e la nobiltà ministra al furor de la plebe il foco e le fiamme e ricusa apertamente d'ubbedire a' severi comandamenti di don Piero», da leggere con l'addizione di  $\beta$ : «e non par ch'egli disegni di governare come viceré, ma di signoreggiare come principe soprano? Laonde dall'un lato non senza ragione è odioso alla città, dall'altro non dovrebbe esser men sospetto all'imperadore di quel ch'al re cattolico avolo suo fosse il gran capitano; anzi tanto gli dovrebbe recar maggior suspizione quanto minor senza alcun dubbio di quella di Consalvo è la virtù di don Piero»<sup>2</sup>, e con l'addizione del testo del *Gonzaga ovvero del piacere onesto*: «anzi tanto più esser sospetto gli dovrebbe, quanto meno era ragionevole che della virtù e della grandezza d'animo di Consalvo si temesse o s'aspettasse alcuna cosa indegna della sua fede, ove dalla rapacità e dall'ingordigia di don Piero ogni

<sup>1</sup> Vedi A. Solerti, *Vita di Tasso*, vol. I, Torino-Roma, Loescher, 1985, pp. 11-19.

<sup>2</sup> Vedi T. Tasso, *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, vol. II, T.I., Firenze, Sansoni, 1958, p. 177 e n. (per il *Gonzaga* v. vol. III, *ibid.*, p. 207).

male si può ragionevolmente temere e aspettare». Il dialogo *Del Nifo*, visto nella integrità del suo apparato, è rilevante ai nostri fini, sia per i giudizi sulla nobiltà napoletano-spagnolesca, sia per il giudizio in generale sugli Spagnoli: «Volete sapere in qual parte d'Italia sia la nobiltà d'Aragona e di Spagna? La troverete co 'l sangue de' cavalieri napolitani mescolata dal lato del padre nel duca di Montalto e da quel di madre nel principe nostro e ne gli Avali e ne' Colonnesei loro parenti»<sup>3</sup>, dunque i due marchesi, del Vasto e di Pescara, e Vittoria Colonna sullo sfondo, ma anche l'omonima moglie di Don Garcia de Toledo, e al centro Carlo V: «Nessun mai dopo Carlo Magno, o più tosto dopo Cesare Augusto, fu prodotto da la natura più atto a comandare a gli altri uomini di Carlo Quinto»<sup>4</sup>; sui rapporti di giudizio del Tasso con Carlo V ritorneremo, ma per non abbandonare il dialogo del *Piacere* o del *Piacere onesto* si guardi a questo breve ritratto che mette in luce i caratteri spagnoli e non spagnoli dell'imperatore «com'a colui che non era spagnuolo, ma fiammingo di nazione: e quantunque egli fosse spagnuolo, è monarca e, conoscendo che si conviene al monarca acquistare egualmente gli animi di tutte le nazioni, non meno ha giudicati degni del suo favor gli Italiani de' gli Spagnuoli o de' Fiamminghi»<sup>5</sup>.

La distinzione tra Carlo V e don Pedro de Toledo è nettissima e, dunque, dei racconti di Bernardo. L'apparato non è meno interessante del testo, anche se mostra qualche riserbo o ripensamento di Torquato, così per l'espressione: «il quale [il Toledo] non come viceré governa, ma piuttosto come viceré assoluto, e forse come tiranno disegna di signoreggiare»; valutazioni che Bastiano de' Rossi non dimenticherà di sottolineare al Mannelli in quanto le pagine, impropriamente ritenute come la *Risposta di Bernardo Tasso al parere attribuito da Torquato al Martelli*, erano suonate offensive per la nazione fiorentina. Torquato aveva voluto prendere pretesto dalle accuse al viceré per coinvolgere anche «il fasto e l'arroganza spagnuola», poiché «la città di Napoli ricusa di ricevere la severità dell'Inquisi-

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 175-176.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 213.

zione, che secondo le leggi e l'uso di Spagna il viceré vuole introdurvi»: d'altronde il tema dell'Inquisizione era stato a Ferrara argomento di tanti conflitti, e sconvolgenti nell'animo del Tasso, e costituirà sempre un cruccio, un terrore, un motivo di dubbi e di scrupoli morali.

Tuttavia i rapporti con i de Toledo non si fermano alla tardiva valutazione dell'operato napoletano di don Pedro. Undicenne, mortagli la madre e disperato dalla situazione di Cornelia rimasta presso gli zii e della minaccia alla sua parte del patrimonio materno e di quello di Bernardo (inizio di un conflitto giudiziale che lo travaglierà per tutta la vita) scriverà alla moglie di don Garcia per implorare l'aiuto di lei e del marito, il celebre ammiraglio spagnolo: quella che sembra essere la prima lettera di Torquato e che manifesta già tanta capacità di ragionamento e l'inizio di quei moduli imploratori che caratterizzano l'epistolario. Ma la Colonna non dovette far gran che, o non poté, tanto era ingarbugliata la causa. Molti anni dopo, nel 1589, si rivolgerà supplice a Don Pedro Alvarez per pregarlo di interporre «il suo favore co 'l viceré, acciò Sua Eccellenza si contenti che la città mi dia venticinque scudi il mese, e sottoscriva il «liceat», come dicono essi, ordinario»<sup>6</sup>. La miserevole condizione di quegli anni gli aveva fatto dimenticare le soperchierie dei Toledo verso il Sanseverino e, di conseguenza, il padre Bernardo, e che la supplica di Torquato fanciullo fosse scritta col consenso di Bernardo prova il fatto che la lettera era andata a finire nell'epistolario di questi, giustamente ricollocata in quello di Torquato dal Guasti, e l'approva il Solerti, anche se quest'ultimo confonde don Pedro viceré con colui che sarà più tardi il Governatore di Milano, Pedro Alvarez, dal 1616 al 1618.

Il mito di Carlo V continua invece nel tempo, e sarà una nota costante di Torquato rimatore, quasi un assillo della memoria che si rivolgerà agli anni delle reminiscenze paterne: «Fra mille lumi che la fama accende, / di Carlo invitto all'immortal memoria», o il sonetto precedente nelle *Rime d'encomio*,

<sup>6</sup> Vedi T. Tasso, *Le lettere* disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. Guasti, vol. IV, Napoli, Rondinella, 1857, pp. 174-175. La supplica romana alla consorte di Don Garcia è nel vol. I, *ibid.*, pp. 6-7.

ove è ripercorsa tutta la vita dell'imperatore e la sua conclusione:

Di sostener qual nuovo Atlante il mondo  
Il Magnanimo Carlo era omai stanco:  
— Vinte ho, dicea, genti non viste unquanco,  
Corsa la terra e corso il mar profondo

Fatto il gran re de' Tracii a me secondo,  
Preso e domato l'Africano e il Franco  
Supposto al ciel l'omero destro e l' manco,  
Portando il peso a cui debbo esser pondo. —

Quindi al fratel rivolto, al figlio quindi,  
— Tuo l'alto imperio, disse, e tua la prisca  
Podestà sia sovra Germania e Roma.

E tu sostien l'ereditaria soma  
Di tanti regni, e sii monarca agl'Indi:  
E quel che fra voi parto Amor unisca. —<sup>7</sup>

Non mancano sonetti alla figlia di Carlo V, Maria d'Austria, vedova di Massimiliano II (dell'autunno 1581), alla Spagna:

La bella Ispana che nutriro in fasce  
Le ninfe, e vagheggiar l'Ibero e 'l Tago...

e tra le rime sacre, a dichiarare l'ammirazione che Torquato doveva nutrire per l'abdicazione e la vita a S. Jerónimo de Yuste, un evento che l'aveva colpito da fanciullo, *La Spagna che la terra e 'l mar già tinse*; infine ne *Il Conte overo dell'impresa* si entusiasmava al ricordo dell'imperatore «gloriosissimo, il quale trapassò tutti i termini della gloria mondana». Su Filippo II, oltre quell'accenno che s'è visto, nelle poesie c'è un sonetto per il dono di un cavallo italiano, e un'allusione alle vittorie spagnole è contenuta nel sonetto in lode di Inigo d'Avalos, cardinale d'Aragona, *La spada che la terra 'l mar già tinse*<sup>8</sup>, che

<sup>7</sup> Vedi T. Tasso, *Le Rime*. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe, a cura di A. Solerti, vol. III, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1900, p. 246.

<sup>8</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 141 (ma 1902). Si veda il riferimento a «Filippo invitto» nella canzone *Spirto gentil, ch'i più lodati esempi*.

però appartiene al periodo romano; forse l'essersi piegato a scrivere componenti in lode di Filippo II, come in altro sonetto, *Questo maggior de le corone eccelso*, era aspro ricordo delle amarezze provate dal padre quando s'indusse o fu indotto a cambiare la dedica dell'*Amadigi* dal re di Francia a quello di Spagna, costringendo se stesso alla fatica di cambiare le lodi di gentiluomini francesi in quelle di spagnoli, sempre nella speranza, che sarà sua e di Torquato, di riottenere i beni confiscati: favore che non ottenne da Filippo II, come non ricevette alcun visibile apprezzamento per la dedica del poema, nonostante l'intercessione del Ruscelli, pronto a scagionare Torquato, in quel tempo della condanna ancora fanciullo e di nulla perciò responsabile<sup>9</sup>. Tentò tuttavia molti anni dopo di ottenere da Filippo II un salvacondotto per poter tornare a Napoli, e quando infine fu in questa città rivolse una calorosa preghiera al duca di Urbino affinché desse incarico al suo ambasciatore a Madrid di intercedere presso il re, e solo nelle lettere al Maschio si effonde in elogi di Filippo II, ma possiamo muovergli accuse conoscendo il clima politico di Madrid e la necessità di avere comunque una risposta alla supplica inviata al re spagnolo, di cui si professa<sup>10</sup> «devotissimo servidore»: una costumanza dell'epoca che mostra semmai un certo riserbo, anziché un eccessivo servilismo verso «cotesto invittissimo e grandissimo principe»<sup>11</sup>, servilismo che invece è aperto nel *Forno secondo ovvero della nobiltà*, quando scrive «or vive Filippo, re così grande, così prudente, così giusto, così pietoso e così amator della religione e dell'onesto che non trova né superiore né eguale in tutta la memoria de' secoli passati e in tutta la lettura delle istorie cristiane e gentili»<sup>12</sup>.

Una galleria di principi e condottieri anche spagnoli è infatti nel *Forno secondo ovvero della nobiltà*: tutta la storia europea del sec. XVI passa dinanzi alla memoria del Tasso, anche spagnola, ripeto dalle «nobilissime azioni» di Carlo V pur

<sup>9</sup> Vedi Solerti, *Vita*, cit., I, p. 42.

<sup>10</sup> *Lettere*, cit. IV, p. 171.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>12</sup> *Dialoghi*, ed. cit., vol. III, p. 98.

in Africa, al duca d'Alba «quando fece ritirare ne' confini del Regno di Napoli il Duca di Ghisa capitano d'infinito valore», alla conquista di Granata, alle imprese di Antonio Leyva e dei re d'Aragona, con un andare indietro e avanti nelle vicende cinquecentesche e in quelle del secolo precedente che impegna l'impressionabile memoria storica di Torquato. Una particolare sosta meritano i rapporti ch'egli nel periodo napoletano avrà con la famiglia Zúñiga, soprattutto col viceré Juan de Zúñiga conte di Miranda, viceré dal 1586 al 1595, così come l'elogio di Filippo II nella *Conquistata*.

È il periodo più triste della precoce senilità del Tasso: avrebbe l'intenzione di vivere tranquillamente a Napoli, stipendiato da questa città: e scrive lettere in ogni direzione, persino al Cardinal Datario, a don Pedro junior, al reggente Perricaro, al Manso, a Matteo di Capua, e direttamente al viceré allegando un memoriale e promettendo «che resti perpetua memoria de la mia gratitudine e de la sua cortesia»<sup>13</sup>. Quando la figlia di don Pedro Zúñiga e di donna Juana Pacheco de' Cabrera andò a nozze col di Capua, e fu lo stesso viceré ad accompagnare la sposa al palazzo maritale, il Tasso si prodigava in composizioni encomiastiche: una canzone, *S'era fermo Imeneo fra l'erto monte*, due sonetti, *Eran già le virtù divise e sparte* e *Gli archi son due che piega Amore e tende*, e un madrigale, *Già discende Imeneo là dove alberga*, e tanto per ottenere più facilmente permesso e favori, manda un sonetto anche al padre dello sposo, il vecchio principe di Conca<sup>14</sup>. Queste vicende, cui non si può non guardare con una certa commiserazione, sono state raccontate dal Solerti, e non giova ripeterle: d'altronde l'epistolario tassiano è molto esplicito al riguardo: Torquato chiede anche l'intercessione di Vincenzo Gonzaga, certo più di lui ascoltato dal viceré. La copia dei versi encomiastici alla famiglia Zúñiga non si arresta qui, e allorché sarà giunto a Napoli e sarà ammesso alla presenza del viceré e di sua moglie, donna Maria, sentirà di sdebitarsi, come del resto aveva promesso, dei favori e dell'onore ricevuto, e lo farà senza risparmio: un sonetto e quattro madri-

<sup>13</sup> *Lettere*, cit., n. 1474, vol. V, p. 157.

<sup>14</sup> Vedi Solerti, *Vita*, cit., vol. I, p. 645.



gali in lode di donna Maria, un altro madrigale «in cui paragona i due figli maschi e le due femmine a due Amori e due Grazie: *Quel che d'antichi dei*; e quando morì la figlia minore, Tecla, compose il sonetto: *Alma gentil che nulla aspersa al mondo*. A don Pietro, scrisse pure un sonetto: *Qual peregrina pianta in verdi sponde*»<sup>15</sup>.

La lite giudiziale non finiva mai, e Tasso aveva bisogno ancora del viceré per esser aiutato ad uscir fuori della lunghissima controversia; quindi don Juan è e resta oggetto di particolari attenzioni anche quando il poeta ritorna a Roma. E non è da escludere che l'esito, sia pure parzialmente disastroso, della causa si dovesse alle buone parole dello Zúñiga e alle pressioni del principe di Conca e fors'anche di donna Juana, che s'era vista fatta oggetto degli elogi di Torquato in un capitolo, quella Juana «ch'a la dorata sponda / Del Tago, d'eroi nacque e semidei». Più di chiamare semidei gli Zúñiga, che poteva fare il nostro povero poeta, che s'era tanto compromesso su «Filippo invitto»?

Altri personaggi spagnoli passano nell'opera tassiana, ma nessuno con l'insistenza degli Zúñiga: così il domenicano Pedro Gonzales, gli Avalos per quel che spagnoli a tutto titolo potevano ancora dirsi, Alfonso e Maria, gli Aragona, il conte Guevara, Eleonora e Anna e Giovanna, i de Leyva, don Pedro e don Antonio, Diego d'Ayedo arcivescovo di Palermo, il figlio del conte d'Olivares, ecc. ecc. (non vogliamo costringerci ad una elencazione). Preme piuttosto di rilevare due circostanze, che non vogliono assolutamente sfiorare un argomento ben altrimenti ponderoso qual è quello dell'influsso del Tasso sui poeti e letterati spagnoli: cioè i rapporti tra Torquato e i suoi «colleghi» di Spagna, e infine il giudizio dato sul carattere degli spagnoli, poiché sulla letteratura contemporanea non si pronuncia in modo esplicito (l'Infarinato aveva cercato di trascinarlo a discutere della *Spagna* in rima), e anzi proprio nei *Discorsi del poema eroico*, ove è così elogiato l'*Amadigi di Gaula*, esclude che si possano trattare in poesia le vittoriose imprese di Carlo V, anche se riconosce che «più nobilmente e con maggior costanza sono descritti gli amori da' poeti spagnuoli che da'

<sup>15</sup> *Ibid.*, I, p. 700.

francesi»<sup>16</sup>, ma nel *Porzio overo de le virtù* mette in bocca al Pignatelli la dichiarazione «i poeti spagnuoli sono maravigliosi in descrivere la lealtà de' cavalieri», Tasso entra in rapporto diretto con alcuni letterati della sua età. Il più rilevante è Cristóbal de Mesa, che aveva conosciuto Torquato nel suo viaggio in Italia e che si può definire il primo suo imitatore nella *Valle de lágrimas* e soprattutto ne *La restauración de España*. Al Mesa, che gli aveva indirizzato un sonetto, risponde:

Quei che con sommo studio il mondo ammira  
Traesi gli alberi Orfeo, le pietre Anfione,  
E i pesci fuor de le sals'onde Arione  
Con la cetra, col canto e con la lira;  
Saggio Mesa, così gli uomini tira  
L'alto vostro poema, e due corone  
Di valor l'una, ha l'altra di ragione,  
Ond'il suo nome a gloria eterna aspira.  
Da l'armonia qual indi altrui rendete  
Nascon più degni effetti, alti e divini,  
Più grato suon, voci più dolci e liete.  
Quelli selve, animai, sassi e delfini  
Giungeano insieme, e voi con quel giungete  
Belli spiriti e ingegni pellegrini<sup>17</sup>.

risposta che descrive il contenuto de *Las navas de Tolosa*, di cui il sonetto al Tasso era stato premessa e biglietto di presentazione per un pubblico non soltanto spagnolo, ma italiano ed europeo, stante la rapidissima ascesa di Torquato nella fortuna letteraria contemporanea e l'importanza delle sue attestazioni (si pensi al sonetto in onore di Camões, che i copisti dell'epoca storpiano in Corma e ritengono autore di un poeta spagnolo sopra i viaggi di Vasco).

Altro letterato contemporaneo cui Torquato si rivolge e che fu anche diplomatico al servizio di Milano, inviato per qualche tempo alla corte di Ferrara, fu Jorgi Manrique, nipote dell'omo-

<sup>16</sup> Vedi T. Tasso, *Le prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 119-120.

<sup>17</sup> Vedi Solerti, *Vita*, cit., I, 690-691; anche T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1964, vol. II, pp. 273-274; G. Caravaggi, *T.T. e Cristóbal de Mesa*, in «Studi Tassiani», XX, 1970.

nimo insigne poeta quattrocentesco. Un sonetto a don Jorgi fu occasione per tessere l'elogio della Spagna:

La vincitrice e gloriosa Ispagna  
 Che le temute insegne innalza e stende  
 Oltra le mète che divide e fende  
 L'ocean che l'inonda e 'n parte bagna  
 A sé de le vittorie alta compagna  
 L'Italia giunse e seco ancor risplende:  
 E se quella con questa oggi contende  
 Per contesa di fede altri si lagna.  
 Né tanto le disgiunge il mare o 'l monte  
 Quanto l'onore, il rege, il fine istesso  
 Le stringe, e i pegni Amor dà quindi e quinci.  
 E questo è 'l laccio e 'l nodo e 'l guado e 'l ponte;  
 E tu, che sei per grazia a noi concesso  
 Tutti gli altri, Manrique, adegui o vinci<sup>18</sup>.

Poesie mediocri aveva scritto Manrique, e se ne trovano anche in raccolte italiane, come nelle *Rime* di Giovan Mario Agaccio; ma Torquato guardava qui, a differenza del Mesa che fu buon poeta, alle cariche politiche di personaggio. Una piccola *crux* spagnola è costituita dal sonetto tassiano ad un Consalvo: è poeta di «soavi e chiari accenti», e una tarda edizione secentesca, del 1666, delle *Opere non più stampate* del Tasso ce lo definisce «scrittore di tragedie in lingua spagnola»<sup>19</sup>. Dice il Solerti che nei manoscritti estensi si trovi anche scritto «Ceralvo»: la mancanza di un'edizione critica non ci permette di ricostruire il testo con esattezza, ma nessun Consalvo o Ceralvo risulta tra i drammaturghi spagnoli del Cinquecento. Si può formulare un'ipotesi. Nel dialogo *Il conte overo de l'imprese* (anche qui uno sperticato elogio di Filippo II «mio signore» dice il Forestiero Napolitano) si ricorda il motto «del signor Consalvo Perez»<sup>20</sup>: un minotauro nel labirinto e l'iscrizione *In silentio et spe*. Consalvo potrebb'essere italianizzazione

<sup>18</sup> Vedi *Rime*, ed. Solerti, III, p. 509 e n. Il periodo ferrarese del Manrique risalirebbe al 1584. Tasso è chiuso in Sant'Anna: che don Jorgi gli andasse a far visita? È probabile.

<sup>19</sup> Vedi Solerti, *Vita*, I, p. 692; Maier, cit., II, p. 1624.

<sup>20</sup> *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit. II, II, p. 1107.

di Gonzalo, e trovarci qui in presenza di un finissimo letterato del tempo, Gonzalo Perez, segretario di Carlo V e di Filippo II, celebre per la traduzione dell'*Odissea* e per essere il padre del più noto Antonio, il contrastato ministro di Filippo II, l'appassionato bibliofilo e l'esule sfortunato. Le fonti ci danno don Gonzalo morto verso il 1567, ma questa è la data in cui si hanno per l'ultima volta sue notizie, e può essere vissuto anche molto dopo, all'epoca delle disavventure politiche del figlio, che era nato tra il 1534 e il 1539, quindi quasi coetaneo del Tasso. Il Perez padre meritò senza dubbio la stima di Torquato; padre e figlio furono più volte in Italia, e aggiungesi così la trama filospagnola del nostro poeta, sempre così desideroso di tornare a Napoli e riottenere il patrimonio materno, ansioso di placare «il gran disdegno / Che per alta cagion si move e desta, / E tranquillar il verno e la tempsta / De' miei pensieri e de l'affetto indegno».

Certamente, se si ricostruisce l'intera *summa* dei pensieri e degli affetti di Torquato il tema spagnolo non appare dominante in lui. Ma esiste in ogni momento, dinanzi ad una realtà storica vissuta e sofferta in ogni età e circostanza. Il Patrizi potrà avvertire nel *Trimerone* la necessità di richiamare l'attenzione del Tasso sulle cause della nascita della lingua spagnola, e tuttavia egli ne capì e utilizzò le qualità formali, persino, nel *Forno primo*, la per lui lodevole abitudine spagnola di utilizzare il cognome della madre accanto a quello del padre, anche se la riflessione è attribuita ad Agostino Bucci. In un convegno come il presente, il nome di un poeta noto suddito della corona di Spagna e al tempo stesso maestro e modello dei poeti spagnoli di fine Cinquecento e del Seicento<sup>21</sup>, non poteva mancare, anche se il suo lato, per così dire, spagnolo lo costrinse, ma tutte le corti italiane e la Curia romana lo costrinsero, ad una lunga e affaticata attività encomiastica.

<sup>21</sup> Vedi A. Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino 1929; G.M. Bertini, *T.T. e il Rinascimento spagnolo*, in AA.VV. *T.T.*, Marzorati, Milano, 1957, pp. 607-671 (con ampia Bibl., forse il Bertini ebbe a sottolineare eccessivamente gli «elementi iberici nella formazione» del Tasso); G.L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968 (che cita anche un passo degli *Intrighi d'amore*, p. 188, e *ibid.*, il giuoco scherzoso su «buscare ed aprobechiarsi» nel *Gonzaga* [*Dialoghi*, III, 195]).

GIUSEPPE E. SANSONE

### NOTE SULLA VERSIFICAZIONE NEI SONETTI DI GARCILASO

Debbo subito premettere che gli appunti che qui di seguito si ordineranno in progressione tematica non intendono in alcun modo presentare l'intero spettro della versificazione di Garcilaso de la Vega, ma solo saggiare alcune tendenze della strutturazione lirica, soprattutto sulla base delle riflessioni che sono andato maturando durante il lavoro di versione poetica dei Sonetti<sup>1</sup>. Tale limite impone di conseguenza un'estrema circospezione nel prospettare soluzioni più generali circa le risultanze tecniche del versificare garcilasiano nella stretta consonanza con i modelli italiani, che è argomento il quale, a prescindere dal fatto che va suffragato dall'analisi della totalità dell'opera, richiede più esigenti messe a punto (nonostante il non poco che si sia scritto sull'italianismo del poeta di Toledo), fondate, appunto, su vaste e minuziose verifiche degli strumenti formali: della versificazione in primo luogo.

Per quel che concerne l'organismo endecasillabico nella sua formulazione accentuale, vanno ribaditi due aspetti che non sono di poco momento in rapporto a quel che era andato accadendo in Italia dall'epoca di Dante in poi.

Il primo di essi investe la presenza, nei Sonetti, del modulo *a minore* nella variante di 4-7-10<sup>2</sup>, ossia di una struttura che,

<sup>1</sup> Garcilaso de la Vega, *Sonetti*, Parma 1988. Si tratta della prima versione (in sonetti italiani) dell'intera raccolta.

<sup>2</sup> Secondo T. Navarro, *El endecasílabo en la tercera égloga de Garcilaso*, in «Romance Philology», V, 1951-52, pp. 205-11, in tale testo «Tampoco se regi-

ancora ben presente in Dante, subisce, con l'esperienza petrarchesca e ancor più con quella dei petrarchisti italiani, una ingente rarefazione, tale da sfiorare il dileguo. Alcuni versi garcilasiani non consentono dubbi dal punto di vista della dislocazione degli accenti<sup>3</sup>:

hallo, según por do anduve perdido	I,3
en tantos bienes porque deseastes	X,13
del grave mal que en mí está de contino	XX,11
Cortaste 'l árbol con manos dañosas	XXV,3
y yo en aquesto no tan inhumano	XXXIV,10
que, vista, turbas el cielo sereno	XXXIX,4

Probabilmente, più interessanti appaiono i casi in cui l'ictus centrale presenta una connotazione dubbia, consentendo l'enfatizzazione sia della settima posizione, sia di quella immediatamente precedente o seguente, pressoché sempre, come ben s'intende, a causa della natura sostanzialmente mobile o anche ancipite della battuta ritmica. Se infatti in un luogo come, ad esempio:

pienso remedios en mi fantasía	III,6
--------------------------------	-------

il problema ritmico non s'annida nel luogo dell'accento ritmico, bensì risiede essenzialmente in quell'aspetto, consistentemente attivo ovunque in poesia, della frizione fra sistema metrico e sistema linguistico, che lascia porre una battuta principale su semitonica o addirittura su atona fonologica, il caso dell'ambiguità è ben visibile in versi del tipo:

como remedio m'es ya defendido	II,4
por vos nació, por vos tengo la vida	V,13
No pierda más quien ha tanto perdido	VII,1

nei quali l'oscillazione ritmica fra sesta sede e settima è di notevole consistenza, così come, in altri casi, è parimenti dubbia

stran ejemplos de endecasílabos dactílicos con acentos en cuarta y séptima»: p. 205.

<sup>3</sup> I testi sono citati secondo l'edizione di E.L. Rivers: Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid 1981.

l'assunzione, quale tonica ritmica, della settima o dell'ottava posizione, come, ad esempio, in:

En esto estoy y estaré siempre puesto	V,5
mátame estotra por ser yo tan suyo	XXXVI,11
ejemplos tristes de los que han caído	XXXVIII,11

Il secondo aspetto riguarda la presenza, nei Sonetti, di una struttura endecasillabica assolutamente eccezionale (visto che non è ritmicamente plausibile la piatta linea di pura atonia ritmica per ben quattro sillabe<sup>4</sup>) e cioè quella che assume ictus solo sulle sedi 1-6-10. È una formula pressoché ignorata, e quindi negata, nei testi di versificazione italiana, che tuttavia, come ho avuto occasione di rilevare altrove<sup>5</sup>, è presente almeno in Dante; anche se è da presumere (ma mancano i necessari spogli sul tema) che, dopo tale epoca, sia quasi del tutto scomparsa. Garcilaso (il dantista Garcilaso?) non è affatto estraneo a tale uso, sebbene anche qui vada distinto fra casi in cui una battuta intermedia (ovviamente su terza o quarta posizione) è inammissibile e quelli in cui, magari con forzato reperimento d'ancipite debole, essa può ipotizzarsi. Valgano anche qui indicazioni essenziali:

donde la sequedad y el aspereza	II,10
libre de la tormenta en que se vido	VII,8
éntranse en el camino fácilmente	VIII,5
todo lo mudará la edad ligera	XXIII,13

cui potrebbero contrapporsi altri versi in cui l'accento secondario di lessema polisillabico<sup>6</sup> può significare un ictus, come ad

<sup>4</sup> Secondo U. Sesini, *L'endecasillabo: struttura e peculiarità*, in «Convivium», XI, 1939, pp. 547-70: «gli schemi... in cui si trovano perfino quattro o cinque atone consecutive, sono ritmicamente assurdi»: p. 548.

<sup>5</sup> Cfr. il secondo capitolo del mio volume *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso*, Firenze 1988.

<sup>6</sup> Cfr. il capitolo «Palabras con dos acentos rítmicos» in J. Balaguer, *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, Madrid 1954, pp. 189-201.

esempio:

no las escaramuzas peligrosas	XVI,5
décima moradora de Parnaso	XXIV,2
libre, desesperado y ofendido	XXXV,14
díjele, lastimado: «Ten paciencia	XXXVII,13

o quelli in cui non sarebbe del tutto illecito supporre arsi, o ascesa melodica, su deittici del tutto inaccentuati, come in:

¡basten las que por vos tengo lloradas	II,12
África se aterró de parte a parte	XXXIII,8
vi que con estrañeza un can hacía	XXXVII,3

Un altro tratto ritmico della versificazione garcilasiana nei Sonetti che merita di esser menzionato è la strutturazione non infrequente dell'endecasillabo secondo uno schema interamente giambico<sup>7</sup>. Quel che conta, in questi luoghi, non è tanto la distinzione, talora ardua, di ciò che è accento primario (salvo quelli di sesta e decima) e di quel che è secondario, quanto il ritmo assai battuto, iterativo, sincopato dell'organismo metrico. Valgano anche qui solo poche indicazioni:

si no es morir, ningún remedio hallo	III,13
Por otra parte, el breve tiempo mio	VI,9
en otro tal peligro como vano	VII,11
cayendo, fama y nombre al mar ha dado	XII,11
con dulce son qu'el curso al agua enfrena	XXIV,10

In altri passi — e non rarissimi — è solo l'emistichio a disporsi secondo la stretta curvatura giambica, sia il primo,

<sup>7</sup> Questo aspetto (seppure sommariamente e senza estendere la valutazione agli emistichi) era già stato notato da H. Keniston, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*, New York 1922, p. 279: «In general it may be said of his verse, and this has already been remarked as characteristic of the poets of the sixteenth century in Spain by Rodríguez Marín, that it has a strongly marked iambic rhythm». Il Keniston conduce un attento spoglio della versificazione garcilasiana (pp. 277-346), studiando particolarmente i fenomeni interni (dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe) alle pp. 291-329.

come in:

los blancos pies en tierra se hincaban	XIII,7
la voz de vuestro nombre alto y profundo	XXI,6

sia il secondo, come in:

en amoroso fuego todo ardiendo	XXIX,2
¡Oh celoso temor! ¿a quién pareces?	XXXI,12

sicché, sommando la prima serie alle altre due, si raggiunge un numero non certo esiguo di endecasillabi ad andamento ribattente, a forte tramatura accentativa, di non disteso disegno melodico. Si tratta chiaramente di una tendenza verso un'organicità elementare del verso, anche se va subito precisato che, per sostenere debitamente una tale affermazione, occorrerebbe analizzare interi passi, o addirittura testi completi, allo scopo di individuare opportunamente la rete di relazioni fra i versi, tenendo nel debito conto anche la spinta dei significati.

In rapporto all'organizzazione strofica, è stato rilevato già da tempo come Garcilaso, mentre si riserva una qualche libertà distributiva nel collegamento rimico delle terzine, applichi, in sede di quartine, il più comune modello italiano con rigida osservanza, come uno schema inderogabile verso il quale non si tenta mai una soluzione alternativa e diversificante: tutti i quaranta Sonetti, infatti, conoscono solo il modulo della rima abbracciata, ossia ABBA ABBA<sup>8</sup>.

Che si tratti di una scelta economica è indubbio, così come è indubbio che tale scelta comporti, in alcuni passi, una qualche meccanicità rappresentativa, un certo livello di fissità espositiva (naturalmente del tutto assente nei testi di più vibrante realizzazione, che son poi gli esemplari giustamente memorabili). Ma quel che occorre aggiungere, in questo ambito, riguarda la qualità del legame rimico, sia nelle quartine e sia, anche, nelle terzine, e cioè un tratto morfologico che non rimane senza incidenza sulla versificazione garcilasiana.

<sup>8</sup> Cfr. Keniston, *op. cit.*, p. 332; T. Navarro, *Métrica española*, New York 1956, p. 184; R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid 1984, p. 393.

Si prenda come esempio proprio il primo sonetto. Il quadro delle rime è il seguente:

'stado  
traído  
perdido  
llegado

olvidado  
venido  
sentido  
cuidado

arte  
acabarme  
querello

matarme  
parte  
hacello

ed è subito chiaro come predomini — in questo caso anzi dilaghi — la rima grammaticale, visto che sono quattro i lessemi sostantivali contro dieci uscite verbali. L'uso della flessione è un tratto tutt'altro che discaro al poeta, naturalmente con momenti di più alta adesione e momenti di distacco; ma appare quanto meno legittimo chiedersi se, anche qui, non si sia optato per una scelta non altamente dispendiosa e abbastanza semplificante.

È fatto noto che la precettistica ha indicato, fin da tempi antichi, i modi di distribuzione della materia fra le due quartine e le due terzine del sonetto<sup>9</sup>, raccomandando conseguentemente la divisione dei periodi, lo stacco frastico, meglio ancora se al compimento di ogni strofa; mentre è ancor più antica la raccomandazione di dare al singolo verso un senso il più possibile compiuto.

Per quel che concerne la separazione strofica Garcilaso, in linea di massima, si attiene alla regola della quadruplici suddi-

<sup>9</sup> Cfr. Baehr, *op. cit.*, p. 385; E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid 1949, p. 246.

visione sintattica (basti controllare l'esempio dei primi cinque sonetti); ma, naturalmente, le deroghe non mancano. Così, nel testo XI sono strettamente collegati i primi otto versi e poi gli ultimi sei, ma, nel testo XVI, il collegamento si ha fra la seconda quartina e la prima terzina, mentre sono più autonome la strofa d'apertura e quella di chiusura, mentre nel testo XXII sono apparentate le quartine e scisse le terzine, così come, nel testo XXV, accade esattamente il contrario. Ma, occorre ribadire che si tratta di deroghe — certo pregevoli rispetto a uno schema rigido e coibente — contro una norma che dispone i quattro periodi strofici come unità autonome seppur progressive.

In rapporto alla integrità versale, invece, il modulo garcilasiano conosce quegli sconfinamenti senza dei quali sarebbe quasi impossibile comporre altra poesia che non le filastrocche; sicché gli *enjambements*, ossia i fluidificanti contrastivi (fra metro e sintassi) che tanto sommuovono i livelli ritmici, sono ricorso tutt'altro che eccezionale nella scrittura del toledano. E tuttavia, non in misura tale da promuovere una superiorità numerica delle strutture accavallate rispetto a quelle chiuse in una propria autonomia sintagmatica: che anzi sono proprio queste a prevalere con palese adeguamento, più ancora che ai dettami retorici e normativi, a una formulazione stichica quale esatto contenitore della concezione testuale, ben allineata nella sua ordinata progressione.

Tuttavia, se ciò è valido in linea generale, ben altro discorso sarebbe richiesto dalla natura dell'*enjambement*, visto che, sempre a mo' di solo esempio, tra un versamento accavallante quale *mi trabajosa / vida* e quello *pueden tanto / que o ser escuchada / la voz* (tutti nel sonetto XV) passano differenze immediatamente percepibili, ben note e, per altro, studiate<sup>10</sup>. Per cui, ove si voglia dare riconoscimento di sconfinamento ultraversale essenzialmente a quei tratti di scissione sintagmatica effettivamente «abruptos», ancora una volta la versificazione garcilasiana, in linea generale e per quel che attiene ai soli

<sup>10</sup> Cfr. A. Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid 1964.

Sonetti, palesa un movimento che l'allinea a una quasi scolastica applicazione di schematica progressione.

Ma anche questa linea di tendenza (come, per altro, quelle prima indicate sommariamente) richiede più esaustivi esami e analisi dettagliate. E sempre allo scopo di rispondere documentatamente a un interrogativo che già mi posi anni or sono in rapporto al testo più decisamente petrarchesco di Garcilaso, il sonetto XVII<sup>11</sup>, vale a dire quello dei prezzi pagati da questo straordinario poeta (prezzi formali, prezzi concettuali) al momento di quella sua scelta italianizzante compiuta per intima necessità, la quale doveva segnare la storia della lirica spagnola.

<sup>11</sup> In «Lingua e stile», XI, 1976, pp. 223-44 (ripreso ora, con modifiche, quale capitolo sesto nel volume cit. alla nota 5). Già il Keniston, *op. cit.*, p. 286, annotava come «The fact remains, however, that Garcilaso's technique was not perfect».

FRANCESCO TATEO

### L'IMMAGINE DELLA SPAGNA NEGLI SCRITTORI DELL'ETÀ ARAGONESE

Dei numerosi, ma sparsi e frammentari, accenni alla Spagna che s'incontrano nelle opere pontaniane, un gruppo significativo è contenuto nell'*Antonius*, il dialogo dedicato — com'è noto — alla celebrazione della gaia sapienza del Panormita e dell'Accademia napoletana<sup>1</sup>. La satira contro il degenerare costume popolare e la superstizione, con cui si inizia il dialogo, coinvolge la Spagna che viene indicata come la matrice delle cattive abitudini invalse nel popolo napoletano: i giuramenti osceni (*iurandi impuritatem*) e sconvenienti (*per deorum capita et corda*) provengono dal frequente commercio con i Catalani<sup>2</sup>. Successivamente l'idealizzazione dell'età di Ladislao da parte di

<sup>1</sup> Cfr. F. Tateo, *Umanesimo etico di G. Pontano*, Lecce 1972.

<sup>2</sup> «[...] hanc quidem iurandi impuritatem mare attulit, utinamque hoc solum a Catalanis didicisset noster populus! Sicam ab iis accepimus, nec est quod Neapoli quam hominis vita minoris vendatur; quod nisi vester Blancas, Aesculapius alter, curator accessisset, maiorem civium partem excisis auribus, labiis aut naso mutilo videres. Scortari quoque sine pudore didicimus atque in propatulo habere pudicitiam... ideoque innocentissimus olim populus, dum a Catalonia reliquaque Hispania comportandis gaudet mercibus, dum gentis eius mores ammiratur ac probat, factus est inquinatissimus [...] Quod autem ad iusiurandum attinet, Scythas maxime laudare solebat Antonius, quibus non per deorum capita aut corda, ut his ipsis Hispanis, non per corpora, ut nostris, sed per convictum iurare mos esset» (*Antonius*, nei *Dialoghi* a cura di C. Previtera, Firenze 1943, pp. 51-52). Suppazio raccontava di essere stato consultato da un capuano: «Consuluit quid item rei familiari multum prodesset. - 'A Catalano mercatore mutuum non accipere'» (ivi, p. 93). Anche per una scappatella in Toscana del Pontano si citava, come esempio di facili costumi, una *Gaditana* (ivi, p. 95).

un *laudator temporis acti* come Errico Poderico sfocia nel biasimo dell'attuale *impudica voluptas*, che assale perfino vecchi e sacerdoti, e dell'uso di andar cantando follemente canzoni d'amore, che proverebbe *e media Valentia*<sup>3</sup>.

Il primato spagnolo della prostituzione e della mania cantantina, come quello catalano dell'avarizia, trovano una ripetuta conferma, mentre la lode per il carattere «acre» e «ingegnoso» degli Spagnoli sembra trovare una smentita nelle parole del comico viaggiatore Suppazio, quando Enrico gli chiede come mai avesse evitato di andare in Spagna, dove il *genus hominum* è *acre atque ingeniosum*, e lui risponde che aveva voluto evitare di incorrere nei pirati, sospinto dalla vana ricerca del sapiente<sup>4</sup>. In effetti la battuta all'indirizzo degli Spagnoli seguiva ad un'altra all'indirizzo dei Francesi, dati per stolti, e insieme ad essa sembra racchiudere i difetti umani nelle regioni transalpine, da aggiungersi però a quelli morali e mentali di vari centri italiani. Da una parte la stoltezza dei Francesi, privi d'*animus*, cinici nel senso originario del termine<sup>5</sup>, dall'altra l'animo offensivo e piratesco degli Spagnoli, che è il risvolto negativo di quelle qualità intellettuali che generalmente si attribuiscono loro.

Benedetto Croce ha accuratamente raccolto queste ed altre testimonianze in quel magistrale quadro — che sappiamo — della Spagna nella vita italiana<sup>6</sup>, trattandole appunto come testimonianze di una situazione storica e culturale e come segni di uno scontro-incontro fra civiltà diverse: la barbarie spagnola e la civiltà italiana. Il contesto «umanistico», forse dovremmo

<sup>3</sup> «Dii boni, Ladislao rege quae nostrorum civium domi forisque erat industria! quam honesta de omni virtute contentio! [...] Nunc placet ocium atque mollities: sequimur scorta, desidemus, in gameis, alea in manibus est atque fritillus, turpissima quaeque habentur in pretio [...]» (ivi, p. 55).

<sup>4</sup> Herr. [...] Hispanis vero adire quae te ratio vetuit, ubi genus hominum acre atque ingeniosum? Supp. Ne, dum sapientem quaero, in piratas inciderem remoque adicerem; neque enim tam Silicia tritici, quam praedonum Hispania ferax est» (ivi, p. 88).

<sup>5</sup> «Quod scirem Gallos maxime stolidos esse corpusque curare quam animum colere [...]» (ivi).

<sup>6</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari 1968<sup>5</sup>, pp. 33 sgg.

dire specificatamente pontaniano, in cui si inseriscono queste facezie — perché tali sono — dell'*Antonius*, ci dice però qualcosa di più complesso. L'*Antonius* non difende la civiltà italiana, ma la sapienza, cioè la civiltà salvata dalla cerchia accademica, una sorta di aristocrazia culturale che, se si scopre politicamente, lo fa attraverso l'idealizzazione dei tempi nobili e gloriosi di Ladislao (un re di stirpe angioina — si badi). Anche Sannazaro negli stessi decenni avrebbe celebrato il mito eroico e cortese di Ladislao<sup>7</sup>, e lo avrebbero seguito, in questa idealizzazione, storici come Jacopo di Castanzo, per il quale valevano ovviamente i cattivi esempi della violenta politica antibaronale di Ferrante e la scontentezza dell'attuale dominazione spagnola<sup>8</sup>.

Ma a parte le reazioni che insorgono sul piano ideologico nel sec. XVI in seguito alla conquista spagnola, episodi come l'arrendevolezza del Pontano verso Carlo VIII, la scelta francese di Michele Marullo, la propensione francese degli Acquaviva, specie dell'umanista Andrea Matteo<sup>9</sup>, suggeriscono una riflessione circa la mentalità umanistica e i suoi modelli nobiliari su cui ora non è il caso di soffermarsi, ma che sono importanti per intendere come soltanto con Federico, il re che in un certo qual modo riprendeva certe maniere cortesi e che finirà col preferire la dimora in Francia, ci fosse con gli Umanisti una perfetta intesa.

Ora, l'*Antonius* del Pontano proponeva nelle forme capovolte della facezia una forma di *humanitas* fondata sulla virtù della moderazione e sul costume di un'accorta signorilità, di cui è fattore e manifestazione principale il sorriso superiore, una sorta di *esprit* nemico della volgarità, come degli accessi e della violenza verbali. E non è un caso che i ripetuti accenni ai difetti

<sup>7</sup> «Quid si animos roburque ducis, praeclaraque nesses / pectora, et invictas dura per arma manus» (J. Sannazaro, *Epigr.* I iv).

<sup>8</sup> Cfr. B. Croce, *Angelo di Costanzo poeta e storico*, in *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari 1927, pp. 87 sgg.; F. Tateo, *L'immagine del potere svevo nella letteratura meridionale*, in *Potere, società e popolo nell'età sveva*, Bari 1985, pp. 269-70.

<sup>9</sup> Sugli Acquaviva cfr. quanto ho scritto in *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Bari 1984.



spagnoli, che valgono come esempio e matrice di un costume dal quale gli accademici si ritraggono inorriditi, quantunque divertiti del proprio ruolo di spettatori, si condensino in un capitolo del più tardo trattato *De sermone*, a proposito di Marziale che viene con disinvoltura assunto quale modello d'arguzia spagnola. All'inizio del *De sermone*, dove sono elencate le caratteristiche del parlare dei vari popoli entro i limiti delle testimonianze classiche (*Hispani, Graeci, Romani, Lacedaemonii, Athenienses, Afri*), l'aspetto difettoso prevale, perché capace di caratterizzare più decisamente, sul pregio; sicché la *magniloquentia* degli *Hispani*<sup>10</sup> va presa nel suo significato negativo e si conetterà con quella che nel capitolo su Marziale è individuata nei *verba ampullosa*. L'accezione di «ampullosa» nel senso di «eccessiva», «arrogante» più che «gonfia», si chiarisce nella serie degli attributi che l'accompagnano: *verba oscena, scurrilia, acida, ampullosa*. La facezia spagnola è insomma esattamente il rovescio dello spirito colto e cortese, specie se si guarda alle espressioni popolari, colpevoli — come abbiamo visto — di aver intaccato i costumi napoletani: «Sebbene gli Spagnoli siano fra i primi a coltivare la facezia, se si considerano le persone del ceto popolare e plebeo, si troverà che i loro scherzi non propendono al gioco e al piacere, ma a dar frecciate (*summorsiones*) e riguardano più l'invettiva e l'azzannamento (*subsannationes*) che non il riso e il divertimento che provengono dal brio...»<sup>11</sup>.

Ed anche l'arguzia che appartiene ad un livello superiore è qualificata con caratteri non perfettamente in regola con il modello cortese della facezia: *abstrusae sententiae eademque rarae, salsae, aculeatae*, parole che ti colpiscono, forse non gradevolmente, ma che ti lasciano dentro una certa insofferenza, una

<sup>10</sup> I.I. Pontani, *De sermone*, a cura di S. Lupi e A. Riscato, Padova 1954, I IV, p. 5: «Magniloquentia delectat Hispanos».

<sup>11</sup> «Nam etsi Hispani cum primis sunt facetiarum studiosi, tamen, si populares respexeris ac plebeios gentis eius homines, invenies eorum iocos non tam propendere in lusum ac delicias quam in summorsiones, magisque spectare in invectivas et subsannationes quam in risum voluptatemque e iucunditate conceptam, quae in facetis viris tenerrima quidem est» (*De sermone* cit., p. 112, III xviii).

specie di velato solletico (*tacitam quandam quasi subtitillationem*)<sup>12</sup>. Gli esempi positivi, pur proponibili, che vengono scelti come fiori rarissimi, sono sempre al limite dello scurrile e del salace, spesso ti fanno vergognare più che sorridere — dice lo stesso Pontano<sup>13</sup>.

Ma il riscontro con il *De sermone* e l'individuazione del particolare modello umanistico che sottende a questo discorso sulla facezia, in cui Pontano intende definire in genere la volgarità, non esauriscono il problema dei motivi «spagnoli» dell'*Antonius*, che si conclude, sia pure in modo non chiaramente riconoscibile, con l'immagine della Spagna nello scherzo — fino a qual punto uno scherzo? — del poemetto epico sulla fine di Sertorio<sup>14</sup>. In effetti, quando nel concludere l'*Urania* Pontano vanta i suoi meriti di poeta, sembra non ricordare che in quel poemetto aveva travestito i personaggi dell'Accademia e che aveva presentato quei versi come recitazione dei canterini nordici, improvvisatori e imbonitori di piazza: «Ordinò le ali della cavalleria — dice di sé il poeta — e fece uscire sui campi d'Esperia le insegne di Sertorio, tingendo di sangue le glebe; e si gonfiò il fiume, inghiottendo nel gorgo le armi, i guerrieri, i corpi dei cavalli con tutte le borchie»<sup>15</sup>. Un riferimento, questo, alla prova epica dell'*Antonius* in perfetta sintonia con la poetica dell'*admiratio*, del sublime, che sarà teorizzata nell'*Actius*.

<sup>12</sup> «Sunt tam dicta eius in universum arguta suptiliterque conquisita; abstrusae sententiae eademque rarae, salsae, aculeatae; ingenio vero maxime acuta; verba autem praecipue accomodata, quaeque non prima tantum facie atque in ipso explicatu lectorem alliciant atque auditorem, verum quae in eius animo relinquant tacitam quandam quasi subtitillationem» (ivi).

<sup>13</sup> «Eiusmodi sunt igitur Martialis dicta, ut pleraque multum habeant salis nec minus fellis atque ampullosi proque loco et iocentur et delectent, interdum ruborem inducant magis quam risum; alia vero quae non prurimum tantum exciant aut titillatum, verum etiam petulantiam prae se ferant lususque parum omnino modestos» (ivi, p. 116).

<sup>14</sup> *Antonius* cit., pp. 102-119.

<sup>15</sup> «Instruxitque alas equitum, ac sertoria signa / Extulit Hesperiae in campis, tinxitque cruore / Arva super; tumuitque amnis, dum gurgite mersat / Arma, viros, phalerasque, et corpora quadrupedantum» (*Urania*, V 959-62, in I.I. Pontani, *Carmina*, a cura di B. Soldati, Firenze 1902, pp. 176-77).

Confinata nella cornice, la buffoneria dei canterini mascherati, nuova merce venuta dalla Gallia Cisalpina, va a collegarsi con gli aspetti degradati del costume popolare, ma evoca la tradizione della narrativa cavalleresca che proprio in Spagna aveva un teatro preferito con lo scontro mitico fra Cristiani e Saraceni. Il poemetto su Sertorio, al di là del gioco dei nomi e della trovata autoironica per cui le sorti della guerra sono affidate a *Pontius* e alla sua rudimentale arma da fuoco, è un trasferimento — se pensiamo al tono serio della citazione dell'*Urania* — della narrativa epica medievale e popolare nelle forme di un poema classico-umanistico ispirato all'impresa sfortunata di Sertorio. Il teatro di guerra è infatti la cruenta Spagna, rimasta collegata al ricordo delle campagne dei cavalieri cristiani e pagani, la Spagna che l'amico Cariteo esaltava con evidente allusione a quella memoria e con un accenno di rivestimento classico, anche lui<sup>16</sup>:

Da la feconda e gloriosa Iberia  
madre di re, con l'Hercule aragonio  
et da la bellicosa, intima Hesperia  
verran mill'altri eroi nel regno ausonio.

I combattenti sono anch'essi romani e ispani con presenze mauritane che ricordano i saraceni. Lo stesso personaggio di Sertorio è sicuramente il risultato di imprecisabili contaminazioni fra l'antico pretore ribelle ai Romani, ucciso in una congiura, e taluni personaggi della tradizione canterina che, cristiani o destinati ad esserlo, militavano nell'esercito nemico, e per i quali si era recuperato il tema omerico della morte immatura, ma prevista dal fato (penso a Ruggero, per esempio). Sertorio, oltre tutto, era stato offerto alla dea della luna, e Diana interviene attraverso l'ancella Pirene per far morire l'eroe ed evitare ulteriori stragi<sup>17</sup>.

La classicizzazione degli elementi che evocano il mondo

<sup>16</sup> *Le Rime di B. Gareth detto il Chariteo*, a cura di E. Percopo, Napoli 1892, parte II, pp. 412-413 (*Pascha*, cantico sexto, 1-4).

<sup>17</sup> *Antonius* cit., p. 118, 11 sgg.

cavalleresco ha quale tramite la «Vita» plutarchea di Sertorio, tradotta da Guarino<sup>18</sup> e ampiamente diffusa: non ultimo elemento della sua suggestione è stato, forse, il tema iniziale della fortuna, di cui appunto la vita sertoriana figura, in Plutarco, come un eccellente *exemplum*. Pontano, seguendo il suo consueto arbitrio, non rispetta alcunché della storia. Tutto avviene sulla riva di un fiume innominato, come nelle battaglie più classiche e pittoresche. Ma c'è la *cava rupes* di un episodio plutarcheo e c'è soprattutto la cerva, l'animale caro a Sertorio, che diventa nei versi del Pontano la messaggera di Diana, sotto cui si nasconde la dea dei Pirenei, e che Sertorio riconosce come inviata dalla dea, mentre nella biografia antica si dice che egli aveva pensato di attribuirle poco alla volta una provenienza divina, facendo credere di essere per mezzo della cerva in comunicazione con la divinità<sup>19</sup>.

La vita plutarchea di Sertorio, che suggeriva all'umanista di ribadire in chiave classica l'immagine della bellicosa regione occidentale volgarizzata dai poemi cavallereschi, forse non era estranea nemmeno alla scelta della guerra intestina spagnola accanto alle stragi operate dai Turchi e dai Parti per illustrare il malefico effetto delle comete nel poemetto delle *Meteore* («lotte fraterne ed empì scontri sopportò la Spagna che gode di guerre continue, si empì di stupore e di gemiti la rocca mauritana di fronte alle immense vele e alle armi risonanti nell'Oceano, agli incendi che distruggevano le case di Tangeri e ai campi invasi da un putrido e squallido fiume di sangue»)<sup>20</sup>. Ma il testo plutarchiano non sollecitava l'umanista ad evocare la «terra di Spagna», nonostante il passo non trascurabile sulle isole fortunate<sup>21</sup>. Quando Pontano dové parlare della creazione del mondo nell'*Urania*, la Spagna vi assunse il posto che le spettava come uno dei «capi» della terra abitata<sup>22</sup>. Al centro il

<sup>18</sup> Per la fortuna di Plutarco cfr. G. Resta, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova 1965.

<sup>19</sup> Plutarco, *Vita di Sertorio*, cap. 20.

<sup>20</sup> I.I. Pontani, *Meteororum liber*, 1260 sgg. (M. de Nichilo, *I poemi astrologici di G. Pontano*, Bari 1975, p. 128).

<sup>21</sup> Plutarco, *Vita di Sertorio*, cap. 8.

<sup>22</sup> *Urania*, 1026 sgg.

Tevere e i fiumi italici si ricoprono di vegetazione, poi da una parte i fiumi orientali rivestiti di piante odorose, dall'altra il Tago e l'Ana, il Sicori e l'Ebro. Dei primi due fiumi spagnoli si poteva trovare una scarna notizia in Plinio<sup>23</sup>; sull'oro trasportato dalle sabbie del Tago c'era un cenno anche in Ovidio<sup>24</sup>. I *Saxa rigentia* dei Pirenei, che si ricoprono di verde, sono una generica nota poetica, anche se è di un certo interesse la prevalenza di quella nota paesistica nell'immagine della Spagna; così l'unione delle viti agli olmi nella valle dell'Ebro coronato di canne non risulta di particolare interesse topografico. Si sa, del resto, che i parametri astrologici erano più familiari al Pontano, che invece trovava confermato il carattere della *pugnax Hispania* dalla disposizione della fascia terrestre che la include sottoponendola al Sagittario e a Giove<sup>25</sup>. Lo stesso Valla, che trent'anni prima si era impegnato in una descrizione della Spagna per narrare le gesta di Ferdinando re d'Aragona, aveva seguito Plinio e discusso della etimologia dei nomi geografici, ma aveva mostrato prevalente interesse storico e filologico.

Dal racconto del Valla Pontano avrebbe però tratto, se non l'idea della Spagna come di uno dei «capi» del mondo, uno dei più significativi *exempla* per illustrare la «magnanimità». L'atteggiamento distaccato assunto da Ferdinando I di fronte alla successione al trono, fino a rinunciare a una facile elezione favorendo il nipote minore, serve infatti al Pontano per far risaltare l'usurpazione di Ludovico il Moro<sup>26</sup>. L'Italia scaduta nella barbarie delle guerre intestine e dei delitti politici, abbandonata al gioco disastroso della fortuna, aveva bisogno di modelli di grandi virtù, ed è superfluo dire che il vecchio poeta cercava anche una protezione da parte dei vincitori spagnoli.

<sup>23</sup> Plinio, *Hist. Nat.*, 4. 22. 35 115-16.

<sup>24</sup> Ovidio, *Metam.*, II 251.

<sup>25</sup> «[...] Nam quos de rupibus altis / Pyrene spectat populos, quaeque aurea findit / unda Tagi, quaeque arva secat Sicorisque vagique / Fontis Anas multoque trahens se gurgite Iberus, / Qua vasto circum pugnax Hispania ponto / Alluitur [...]» (*Urania*, V 384-89).

<sup>26</sup> I.I. Pontani, *De magnanimitate*, a cura di F. Tateo, Firenze 1969, II v 52-54.

Il fatto ha però una motivazione culturale più complessa. Il *De fortuna*, che metaforicamente registrava la situazione italiana, era dedicato, pur senza una parola di dissociazione dai Francesi, a Consalvo di Cordova all'indomani della vittoria di Cerignola, a celebrazione della sua *humanitas* e della sua opera di pacificazione, anche se la dedica avrebbe dovuto dimostrare l'affezione alla gente spagnola e la fiducia nei regnanti Ferdinando ed Isabella. In realtà, più che soffermarsi sulle ragioni di opportunismo, o eventualmente prendere per buone le ragioni addotte dallo stesso Pontano che sosteneva la continuità fra gli Aragonesi di Napoli dei quali era stato ministro e i nuovi signori<sup>27</sup>, bisognerà forse riflettere sul fatto che l'immagine negativa della Spagna apparteneva ad un discorso sui *populares* e sui plebei, e che la *pugnax Hispania* dei sanguinosi scontri si prestava benissimo ad essere nobilitata in senso umanistico e a divenire il fondamento della virtù eroica che domina le passioni (la magnanimità) e gli eventi esterni (la fortuna).

Non è un caso che la virata in favore degli Spagnoli si manifestasse nel Pontano con l'elogio di un gran capitano, vincitore dei Galli ma soprattutto non vinto dalla fortuna<sup>28</sup>. Anche per la *Magnanimità*, dove pure era dato spazio alla citazione di Ferdinando I, la scelta per la dedica era caduta su un gran condottiero, umanista per giunta come Andrea Matteo Acquaviva, che pur militava dalla parte opposta. Nella versione aristocratica dell'umanesimo pontaniano il primo posto lo occupavano non i re, ma gli *heroes* quando la virtù li uguagliava ai sapienti, e non c'era posto nemmeno per lo sciovinismo italico, sostanzialmente contrario al concetto di *humanitas*.

Pontano recepiva i malumori spagnoli all'interno dell'etica aristotelica, della *sua* etica aristotelica, il cui modello non era

<sup>27</sup> «[...] me authorem inter amicos atque clientes tuos recipe, quem superiores regni Neapolitani Reges non amaverint modo, verum etiam et suspexerint et honoribus ac magistratibus fuerint honestissime prosecuti» (I.I. Pontani, *Opera omnia soluta oratione composita*, Venezia 1518, I, p. 264v).

<sup>28</sup> «Etenim fortuna adversari prudentibus consuevit tum viris, tum ducebus; hanc tu tibi vel virtute tua devinctam conciliasti, vel adversari fortasse aut ludere arte studentem sua vicisti, superasti, sub ditionem retraxisti tuaeque subiecisti prudentiae ac magnanimitati» (ivi, p. 264r).

connaturato alla gente italica ed alla razza latina: i Romani potevano essere esempi di virtù, ma anche di nefandezze. L'*acre ingenium* spagnolo poteva diventare virtù eroica come anche volgarità. La volgarità cavalleresca, in mano all'umanista, poteva diventare epicità.

Se le pagine di un altro umanista meridionale, Antonio Galateo, sono tanto più cariche d'informazioni sul costume spagnolo, ciò è dovuto non solo al diretto impegno satirico che egli si era assunto nel libro *De educatione*, e che il Croce ha abilmente sfruttato per definire l'impatto della tradizione italiana con quella spagnola<sup>29</sup>, ma è dovuto soprattutto ad un senso ed a una prospettiva diversi, che inducono a non generalizzare sulle ragioni dell'accomodamento umanistico alla nuova condizione politica. La *gravitas* latina per Pontano era un atteggiamento al limite del vizio, l'*humanitas*, identificabile con la *facetas*, è una conquista fra la scurrilità e la gravità, mentre per il Galateo è un carattere connaturato soprattutto alla stirpe italica erede dei Greci e dei Romani<sup>30</sup>. Così per il Pontano la bellicosità degli *Hispani* è una disposizione naturale che si può trasformare in virtù eroica, mentre per il Galateo la qualità degenerare dei Goti dipende dalla loro natura barbarica<sup>31</sup>.

La prospettiva è quella biblica della degradazione progressiva del genere umano, simboleggiata dalla figura del sogno di

<sup>29</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana...*, cit., pp. 112 sgg.

<sup>30</sup> Nel passo del *De sermone* dove si parla della *magniloquentia* spagnola, del sermo «*fuscatus*» dei Greci, dell'*oratio «horrida»* degli Spartani, ecc., si dice «*Romanorum gravis fuit oratio*» (I iv). All'inizio del *De educatione* sono contrapposti i costumi degeneri degli spagnoli alla *gravitas italica*: «*Vereor ne ob blandos Hispanorum sermones in peregrinos mores transierit, et ne inter externas delicias et vanitates litteras dediscat et obliviscatur italicae gravitatis*» cito il *De educatione* di A. de Ferrariis Galateo della recente edizione a cura di C. Vecce, in «*Studi e problemi di critica testuale*», 36, 1988, pp. 23-82. Il passo è a p. 51).

<sup>31</sup> «*Quid sentiam de Gallorum Hispanorumque, seu mavis dicere Celtarum et Iberorum sive Francorum et Gothorum educatione, si vis scire, Chrysostome, nihil boni. Negligunt litteras, non enim conveniunt moribus nostris [...] Utrique hypocritae sunt, neque apud ullas gentes tantum regnat hypocrisis quantum apud Gothos et Francos; neque ii sunt antiqui Galli et Hispani quos Romani suis moribus, pulsa barbarica immanitate, instituerunt, sed Gothi et Franci, illi ex Scythia, hi ex Germaniae inviis paludibus profecti*» (ivi, p. 63).

Nabuccodonosor, dove ai Romani toccava il livello del ferro. Ma al di sotto del ferro dell'età romana c'è il fango, simbolo della mollezza dei Goti e dei Galli<sup>32</sup>. È difficile, anzi impossibile, ridurre ad una teoria organica e lineare la filosofia della storia sottesa al discorso concitato del Galateo, sia per l'ambiguità con cui sono denominati i popoli, sia perché sulla fondamentale considerazione delle naturali qualità dei popoli e della caduta originaria, si innestano almeno due schemi diversi dell'evoluzione storica: l'uno che fa dei Romani i civilizzatori e quindi modellatori della rozzezza barbarica, l'altro che ne fa un momento della caduta riscattata dal Cristianesimo. Ne è un segno l'oscillazione fra l'accusa rivolta a Spagnoli e Francesi di gloriarsi della loro antica barbarie, crudeltà e disprezzo delle lettere, che appartengono alla fase antica, e l'accusa di aver introdotto forme di lassismo fra cui l'uso di monili e di frivolezze, e forme di emancipazione femminile<sup>33</sup>.

La tendenza a tradurre il problema etico in termini storici, ma di una storia universale di tipo biblico-cristiano, escatologica e provvidenziale (implicante un ambiguo giudizio sul ruolo della romanità), dove affiora la problematica agostiniana, è

<sup>32</sup> «*Sed vereor, Chrysostome, ne devenerimus vere in fines saeculorum et ad Babiloniorum regis statuae pedes. Si romano imperio ferrum tributum est, quibus lutum conveniat videto: Gallis puto et Hispanis, seu ut ipsi malunt Francis et Gothis (hoc enim exigit ratio temporum et locorum). Ii sunt ultimi hominum, et pessimi*» (ivi, p. 51).

<sup>33</sup> «*Non est viri illa frequens consuetudo puellarum, ex qua non modo remittitur, sed extinguitur igniculus animi adolescentium. Galli et Hispani hoc faciunt, non Itali. Ideo nobis nefanda crimina obliciunt, nec non illos molles, mulierosos et effeminatos, calamistratos, comatulos, unguentatos, pictos, vanos, leves appellamus; et iam omnes ornatus, armillas, pictas et auratas vestes, alienas comas, unguenta, laxas, amplas et manicatas vestes, ut saepe dixi, a mulieribus accepimus*» (ivi, p. 72). Ma l'argomento è ampiamente sviluppato nelle pagine successive. Singolare è la considerazione della serietà dei Turchi rispetto agli Spagnoli, soprattutto nel regolare il rapporto con le donne e nel definire il loro spazio: «*Vetant in exercitu vinum et scorta habere, cum mulieribus longos trahere sermones invirile putant. Putant enim ii, nescio an recte, mulieres in deliciis tantum et in cubiculis habendas esse et non in consiliis aut conciliis, domi latere, antiquo Graecorum more, in gynaeceis lanam et sericum tractare, semotas a virorum etiam domesticorum conspectu*» (ivi, p. 59), dove il dubbio insinuato sulla giustizia di questo antico costume conservato dai Turchi non esclude un sostanziale consenso.

l'aspetto più interessante della polemica galateana e dello scioglimento di essa nella successiva fase filospagnola, a parte la curiosità delle sue testimonianze di costume. *Gothi e Franci* rappresentano la barbarie post-romana e post-cristiana, *Hispani* e *Galli* rappresentano l'antica barbarie preromana<sup>34</sup>. Galateo, che ad un certo punto chiarisce questo dato, talora non si attiene alla distinzione<sup>35</sup>; ma la confusione ha un senso. In effetti la distinzione fra *Galli* e *Franci* gli interessa scarsamente e preferisce chiamare indiscriminatamente «Galli» i Francesi<sup>36</sup>, mentre tiene molto alla distinzione fra «Hispani» e «Gothi», lamentandosi, ad esempio, che gli Spagnoli preferiscano chiamarsi «Gothi» piuttosto che «Hispani», rinnegando il pregio di questa denominazione che comporterebbe la loro nascita «romana» a nazione civile. I cattivi costumi degli *Hispani* attuali deriverebbero dall'influsso della degenerare barbarie dei Francesi e dei Mauritani<sup>37</sup>. Gli *Hispani*, molti dei quali provengono dai Romani — e qui scatta il principio razziale del popolo privilegiato — possono quindi appaiarsi (cosa che non è detta per i Galli) agli Itali<sup>38</sup>. Altro è il problema

<sup>34</sup> «Romani [...] Gallos et Hispanos ab innata feritate ad mitiores vivendi mores revocaverunt, adeo ut illis nihil utilius evenire potuisset quam a Romanis vinci» (ivi, p. 53). «Gothi et Franci sacram et innoxiam parentem Italiam, a qua litteras, leges, instituta vitae et ipsam humanitatem habuerunt, ut sacrilegi et parricidae, foedant, violant, lacerant necant [...] Omnium malorum causa est avaritia et ambitio, pro qua, ut saepe dixi, non pro gloria, bella geruntur» (ivi, pp. 56-57). Si direbbe che quei popoli siano in una fase di riimbarbarimento.

<sup>35</sup> «[Calixtus hispanus] Gallos et Hispanos, seu potius Francos et Gothos in nostram perniciem coniuratos convocavit» (ivi, p. 55). Cfr. n. 31.

<sup>36</sup> «De generibus vestium quid dicam, nescio. Singulis annis ea mutantur et inconstantiam francicae levitatis demonstrant. Nunc acutis, nunc latis calceis [...] nunc nudante humeros veste utuntur Galli [...] Puto, si Francis visum fuerit nudis incedere et apertis pudendis, omnes eundem morem sequeremur» (ivi, pp. 76 sg.).

<sup>37</sup> «Laudant et imitantur leves Gallos, colunt et admirantur Mauros, a quibus vestes et mitras et equitandi disciplinam acceperunt» (ivi, p. 64).

<sup>38</sup> «Hispani quidam, qui inter caeteros plusculum valere, et quos puto non a Gothis aut Hispanis, sed a Romanis ortos, Ioannes Mena, et Villena in Laboribus Herculis et Lucena in Vita beata execrantur aulicorum fidalgorum mores [...]» (ivi, p. 66).

della definizione di quali Itali abbiano conservato la originaria qualità romano-cristiana, e che sfocia nella discreta polemica contro i Fiorentini e nella condanna di Roma a favore di Venezia, il baluardo antiturco<sup>39</sup>.

Lo schema umanistico della *renovatio* viene in effetti eluso per uno schema che prevede la contaminazione tra il principio del popolo eletto e quello della vicenda di incivilimento e di decadenza. La distinzione tra una condizione anteriore all'incivilimento e una condizione di barbarie depravata s'intravede nell'epistola al Sannazaro *De situ terrarum*, dove addirittura la degenerare civiltà europea è indicata come la causa della corruzione delle genti d'oltremare<sup>40</sup>, un tema di cui non è necessario ricordare l'enorme e vario, e contraddittorio, sviluppo.

Interessa invece rilevare che nel *De educazione*, dai motivi anticlericali e antispagnoli condannato ad una diffusione limitata, erano già contenute le premesse ideologiche della virata filospagnola, la quale in verità ha nel Galateo una profonda motivazione etico-religiosa che lo induce a curare la raccolta delle epistole — come ho altrove cercato di dimostrare, — per farne un'opera programmatica<sup>41</sup>. Il racconto della disfida di Barletta, che non a caso cita come *strenuos et feroces* i campioni galli e ricorda la virtù degli Itali, memori di aver riscattato i barbari «a feris moribus»<sup>42</sup>, e si sofferma sulle lodi della civiltà italica fatta da uno spagnolo consapevole della civiltà romano-cristiana, intende ricollegarsi a quella prospettiva che accomunava gli *Hispani* al popolo eletto degli *Itali*. A tal punto che la vittoria di Tripoli e la gloria dell'impero di Ferdinando il Cattolico diventa, in un'altra epistola, la dimostrazione del cammino compiuto dalla civiltà da oriente ad occidente («ordo et series quaedam rerum humanarum a deo instituta»)<sup>43</sup>, una concezione provvidenziale che non è un sem-

<sup>39</sup> «Florentia, et ipsa alumna liberalium studiorum et excellentium ingeniorum, suis viribus male utitur [...]» (ivi, p. 62).

<sup>40</sup> A. De Ferrariis Galateo, *Epistole*, a cura di A. Altamura, pp. 24-25.

<sup>41</sup> *La raccolta delle Epistole di A. Galateo*, Convegno della società di studi neolatini, Wolfenbüttel, Agosto 1985.

<sup>42</sup> *Epistole*, cit., pp. 174-75.

<sup>43</sup> Epistola *Ad Catholicum Regem Ferdinandum*, op. cit., pp. 157-58.

plice omaggio politico, ma ha alle spalle una sofferta meditazione mossa dalla necessità di spiegare i continui sovvertimenti cui il mondo è sottoposto.

Certo il *topos* provvidenziale, il tema della esemplarità del cammino solare, tornava utile, giacché aveva funzionato anche per l'interpretazione cristiana del viaggio di Enea. Il Valla, nella descrizione geografica della Spagna per la storia di Ferdinando, capovolgendo ma in effetti dissolvendo questo simbolismo religioso, aveva trovato il modo, elegante, di spiegare anche lui il nascente primato della Spagna, quando aveva messo in dubbio il privilegio dell'Oriente dovuto al fatto di veder sorgere il sole<sup>44</sup>.

In nessuna cosa il principio è più nobile della fine. Né in un luogo sorgono prima le tenebre, senza che prima sia sorta la luce. E se in oriente il giorno sorge prima, anche la notte viene prima, sicché si può dire che dall'oriente vengano le tenebre [...]. Ma è inutile contendere con gli orientali, i quali non possono mostrarci perfettamente da dove cominci, presso di loro, la terza parte del mondo, come noi invece possiamo fare nel caso della Spagna, la quale deve dirsi — e lo abbiamo provato — il capo dell'Europa.

Di fronte alle ragioni etiche del Pontano e alle ragioni etnico-cosmologiche del Galateo il passo valliano è una magistrale applicazione della dialettica alla critica dei pregiudizi religiosi: una provocazione, o una parodia, come al solito.

<sup>44</sup> Nam nullius rei principium est suo fine prestantius. Neque alibi prius oriuntur tenebre, quam ubi prius orta est lux. Et in oriente ut dies, ita nox prior est, ut ab eis etiam tenebre venire videantur. Oriens videt primum solem quasi florentem, occidens postremum quasi fructiferum; illi dant lumen, nos accipimus, ab illorum hospio prodit, a nostro excipitur; de iis ad nos, de nobis ad eos commeat. Sed supervacuum est de hac cum orientalibus contendere, qui nullum certum locum ubi apud eos pars orbis tertia recte incipiat possint ostendere, ut nos in Hispania facimus, quam iure meritoque caput debere dici Europe terrarumque probavimus» (Laurentii Valle *Gesta Ferdinandi Regis Aragonum*, a cura di O. Besomi, Padova 1973, p. 10).

GIUSEPPE TAVANI

#### L'ASSE CULTURALE NAPOLI-BARCELLONA FRA TRE E QUATTROCENTO

«Ad illa que de Francisco Patrarchae queritis, respondo quod fuit digne laureatus poeta, et maxima habetur reputatione: hicque multorum librorum volumina compilavit, et inter ceteros reputo meliores librorum *Rerum Senilium* et de *Vita Solitaria*, per eum compilatum in quidam nemore prope Nuceriam, Salernitanæ diocesis»<sup>1</sup>.

L'epistola latina scritta dal barcellonese Pere de Pont — scrivano regio — il 16 marzo 1382<sup>2</sup>, può a ragione essere considerata l'atto di nascita dell'umanesimo catalano. Le notizie che l'estensore fornisce al suo maestro Lluís Carbonell — segretario del vescovo di Girona — sulla grande fama di cui godeva in Italia Francesco Petrarca — morto ormai da dodici anni ma più che mai vivo nelle sue opere —, sono la prima manifestazione, pur tra qualche inesattezza<sup>3</sup>, di un interesse destinato

<sup>1</sup> Bibl. de Catalunya, ms. 1249, c. 28. Il codice contiene varie lettere sullo Scisma d'Occidente e la corrispondenza tra Pere de Pont e Lluís Carbonell. La citazione è tratta dall'epistola VIII, nella quale si allude — come ad avvenimento recente — alla morte di Carlo III di Durazzo, re di Napoli e di Ungheria (24 febbraio 1386). L'epistola in questione è pubblicata in José Morera Sabater, *Una curiosa correspondencia del año 1386 relativa al Cisma de Occidente*, in «Spanische Forschungen des Görresgesellschaft», XXII, 1965, pp. 212-213; cf. M. de Riquer, *Obras de Bernat Metge*. Edición crítica, traducción, notas y prólogo por —, Barcelona 1959, pp. 49\*-51\*.

<sup>2</sup> Cf. M. de Riquer, *Boccaccio nella letteratura catalana medievale*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a c. di F. Mazzoni, Firenze 1978, pp. 107-126 [110].

<sup>3</sup> Pere de Pont riteneva il *De Vita Solitaria* — redatto in prima versione a Valchiusa e più volte rielaborato in tempi e luoghi diversi — concepito e

ad accentuarsi nel tempo per colui che «fuit digne laureatus poeta», e per quelli tra i suoi scritti che per primi esercitarono un influsso profondo sulla cerchia della cancelleria barcellonense: i *Rerum Senilium libri* e il *De Vita Solitaria*. Se mi è consentito il fin troppo facile gioco di parole, l'epistola di Pere de Pont è la prima pietra di quel ponte sul quale transiteranno ininterrottamente — in quello scorcio di secolo e soprattutto nel successivo — le innovazioni ideologiche e letterarie che in pochi decenni determineranno un radicale mutamento di indirizzi nell'elaborazione culturale catalana, con il progressivo distacco dalla ormai stancamente ripetitiva tradizione trobadorica — tenuta artificiosamente in vita dai «Consistori» tolosano e barcellonense — e con l'accostamento, sempre più convinto e partecipe, al modello istituito in Italia dalle tre corone. In effetti, Petrarca, — e in primo luogo il Petrarca latino — è la chiave che apre all'umanesimo italiano la porta della cultura catalana, fino ad allora saldamente chiusa sull'antico retaggio provenzale; una porta da quel momento spalancata ad accogliere le «invenzioni» italiane, e attraverso la quale — nella scia della prosa petrarchesca, prezioso incentivo all'affinamento stilistico degli scrivani regi — penetreranno a Barcellona e València il Petrarca poeta latino e volgare, il Dante della *Commedia*, il Boccaccio del *De Claris Mulieribus*, del *Corbaccio* e del *Decameron*.

Il ragguaglio fornito da Pere de Pont sul luogo, Nocera, in cui sarebbe stato composto il *De Vita Solitaria* — anche se falso, anzi soprattutto perché falso — è un indizio importante della provenienza napoletana della notizia; e a Napoli, alla corte angioina di Carlo III — quindi tra l'81 e l'86 — aveva compiuto in effetti un soggiorno, per motivi presumibilmente connessi con il suo ufficio, lo scrivano regio Pere de Pont, il quale — curioso di novità letterarie come tutti i suoi colleghi della can-

---

scritto a Nocera. Ma l'imprecisione della notizia nulla toglie al valore della testimonianza, prezioso indizio dell'interesse degli ambienti intellettuali catalani per le opere latine del Petrarca e preludio alla loro immediata fortuna in Catalogna, dove già alla fine del Trecento — cioè a brevissima distanza di tempo dalla lettera citata — venne trascritto il testo del *De Vita Solitaria* in un codice conservato nell'Archivio della Corona d'Aragona (cf. R. D'Alòs-Moner, in *Homeatge a Antoni Rubió i Lluch*, 3 voll., Barcelona 1936, I 653).

celleria — non aveva mancato di registrare e di notificare da quanta stima e notorietà fosse circondato, ovunque in Italia, il nome di Petrarca: soprattutto a Napoli, dove evidentemente permaneva ancora pressoché intatta — anche se soffusa di qualche elemento leggendario — l'eco del pubblico esame, preludio all'incoronazione romana, cui più di quarant'anni prima il poeta aveva voluto sottoporsi dinanzi a Roberto d'Angiò.

Si potrebbe forse avanzare l'ipotesi — a suffragio della quale gli indizi appaiono tuttavia troppo labili per poter aspirare al rango di prove — che Pere de Pont si sia recato a Napoli proprio nel 1381, eventualmente con l'incarico di sondare le intenzioni del nuovo re Carlo III nei confronti del commercio barcellonense. Nonostante la scarsità della documentazione di cui disponiamo sulle relazioni mercantili tra Barcellona e Napoli nel periodo angioino, sappiamo per certo che i collegamenti marittimi diretti tra le due capitali erano piuttosto radi, specie se confrontati con quelli istituiti sulle rotte per Genova, la Sardegna, Porto Pisano e soprattutto, com'è ovvio, la Sicilia. Nel periodo 1376-1385, in particolare, si ha notizia di un solo viaggio tra Barcellona e Napoli, effettuato nel 1381 dalla nave del napoletano Angelo Porco<sup>4</sup>. Certo, mi guarderò bene dal sostenere che Pere de Pont abbia compiuto la traversata proprio su quella nave: potrebbe averlo fatto a bordo di altre navi di cui non abbiamo notizia, in quello stesso anno o negli anni successivi; potrebbe anche aver effettuato il viaggio in due tappe, da Barcellona a Cagliari o a Palermo, e di qui a Napoli, percorsi entrambi molto più battuti. E tuttavia ritengo lecito almeno insinuare la congettura che a Pere de Pont fosse proprio affidato il compito di accertare quali conseguenze potessero derivare alla corona catalano-aragonese dalla caduta di Giovanna I, che aveva applicato nei confronti dei mercanti stranieri una politica di liberalità di cui si erano molto avvantaggiati anche i mercanti catalani: e questa congettura implica che il nostro scrivano regio fosse presente nella città partenopea non molto dopo l'assunzione del potere da parte di Carlo III.

---

<sup>4</sup> M. Del Treppo, *Els mercaders catalans i l'expansió de la corona catalano-aragonesa al segle XV*, Barcelona 1976, pp. 160-161.

Quel che in ogni caso sembra certo è che Pere de Pont deve essersi trattenuto a Napoli, in missione ufficiale: infatti, pur trattandosi di personaggio di spicco della cancelleria — come risulta dall'epigrafe delle lettere indirizzategli da Lluís Carbonell («Venerabili et discreto Petro de Ponte, scribe Domini Regis»<sup>5</sup>) —, si nota in questo periodo l'assenza, in calce alla corrispondenza ufficiale, della sua firma, che invece ricompare regolarmente a partire dal novembre 1390 e fino all'aprile 1407, quale redattore di lettere di Giovanni I (1390-1396) e di Martino I (1398-1407); nel 1398 egli riceve anzi da Martino l'incarico di completare una trascrizione dello *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, e viene delegato dallo stesso sovrano a recarsi ad Avignone per sollecitare dal papa la creazione di uno Studio Generale a Barcellona. Non appare quindi troppo avventato supporre che Pere de Pont si sia trattenuto a Napoli per buona parte degli anni '80 — ciò che spiegherebbe l'assenza di documenti sulla sua attività di scrivano nel decennio che si chiude con il 1390 —; da Napoli, quindi, egli avrebbe inviato le notizie su Petrarca contenute nella lettera a Lluís Carbonell di cui si è detto; e da Napoli avrebbe provveduto — per iniziativa propria o sollecitato dai colleghi della cancelleria, tra i quali sicuramente Bernat Metge — ad acquistare o far copiare alcuni dei testi del Petrarca o del Boccaccio dei quali già nel 1388 è assicurata la presenza fisica a Barcellona.

Il primo a raccogliere il messaggio petrarchesco — con una rapidità davvero sorprendente — è Bernat Metge, anch'egli personaggio di spicco della cancelleria, dapprima in qualità di aiutante di registro al seguito della regina Eleonora (1371-1375), poi con la carica di scrivano del primogenito, al servizio del quale rimase anche dopo l'assunzione di questi al trono con il nome di Giovanni I.

Nel 1388 — la data è ormai universalmente accettata —, Bernat Metge traduce in catalano, dal XVII libro delle *Seniles*, la terza epistola, indirizzata al Boccaccio e contenente la versione latina dell'ultima novella del *Decameron*, quella — divenuta immediatamente famosa proprio nella rielaborazione

<sup>5</sup> M. de Riquer, *Obras de Bernat Metge*, cit. p. 50\*, nota 6.

petrarchesca — di Gualtieri e Griselda. Poiché è stato dimostrato che la traduzione di Metge — contemporanea o di poco posteriore alla prima traduzione francese di Philippe de Mezières, databile tra il 1384 e l'89 — riproduce il testo delle *Senili* (1374) e non la prima redazione, trasmessa a Boccaccio in forma isolata nell'aprile del '73 e mai giunta a destinazione, possiamo ritenere con qualche fondamento che — presumibilmente da Napoli e ancora grazie ai buoni uffici di Pere de Pont — Metge avesse ricevuto l'intera raccolta epistolare, che Petrarca aveva finito di emendare e aveva pubblicato un mese prima di morire: tanto più che, nell'epistola a Isabel de Guimerà, da lui redatta a modo di cornice per la propria traduzione della novella, Metge scrive:

A mi, ensercant entre ls libras dels philòsoffs e poetas alguna cosa ab la qual pogués complaura a les dones virtuosas, ocorrech l'altra dia una istòria la qual recita Patrarcha, poeta laureat, en les obres del qual yo he singular affecció.

Si può ritenere — sulla base dell'ultima frase citata — che Bernat Metge quando la scriveva avesse già acquisito una certa dimestichezza con il Petrarca latino: non solo con le *Senili*, ma anche con il *De Vita Solitaria*, l'altra opera petrarchesca citata da Pere de Pont nella sua lettera di Lluís Carbonell, e che era certo fisicamente arrivata in Catalogna, come dimostra l'esistenza di una copia di essa, trascritta a Barcellona in questo scorcio di secolo e tuttora conservata nell'Archivio della Corona d'Aragona. E pochi anni dopo, il Bernat Metge di *Lo Somni* (1399) mostra di conoscere anche il Petrarca dell'*Africa* e del *De Remediis utriusque fortunae*, che egli traduce e parafrasa disinvoltamente in vari luoghi della sua opera principale. In quegli stessi anni — tra il 1396 e il 1407 — fra' Antoni Canals (dal 1395 professore di teologia a València, nel '98 e '99 cappellano e lettore di corte) traduce e inserisce nel suo *Scipió i Aníbal* un lungo passo del poema petrarchesco.

Ma non è solo Petrarca: sempre nell'ultimo decennio del Trecento comincia ad affacciarsi in Catalogna anche l'opera di Boccaccio. Il certaldese, al contrario, pare essere conosciuto prima per gli scritti in volgare che per quelli in latino. È infatti



mia opinione che Bernat Metge, avendo rilevato dalle due epistole con cui Petrarca inviava a Boccaccio la propria versione della novella di Gualtierio e Griselda che quest'ultimo era l'autore del testo originale, sia stato preso dalla curiosità di collazionare i due testi e che, auspice sempre Pere de Pont, se ne sia fatto spedire una copia: pur lasciando in sospeso la questione controversa se davvero molte novelle del *Decameron* abbiano conosciuto una diffusione separata — come voleva il Barbi —, è comunque accertato che, almeno la novella in questione, circolò indipendentemente in esemplari fatti eseguire dall'autore e da lui inviati non solo a Petrarca, ma anche ad altri amici, tra cui certo qualcuno dei numerosi che si era conquistati a Napoli. Tutta una serie di coincidenze lessicali, sintagmatiche, fraseologiche, sintattiche della traduzione catalana con l'originale italiano — in disaccordo con il testo latino — lo indica in modo a mio parere inequivoco<sup>6</sup>. E ancora Bernat Metge, in *Lo Somni*, traduce alla lettera la lunga invettiva contro le donne che, nel *Corbaccio*, comincia: «La femmina è animale imperfetto, passionato da mille passioni spiacevoli e abbovinevoli...», e che Metge, senza far parola della sua fonte, mette in bocca a Tiresia: «Ffenbra és animal inperfet, de passions diverses, desplaents e abhominables passionat...»; un plagio — se vogliamo usare un concetto ignoto all'epoca — del quale già nel Quattrocento il copista di un manoscritto di *Lo Somni* (il n° 17 della Biblioteca Universitaria di Barcellona) e l'umanista maiorchino Ferrán Valentí nel prologo alla sua traduzione dei *Paradoxa* ciceroniani si sono resi conto, ristabilendo la paternità del brano<sup>7</sup>. D'altra parte, era abitudine costante di Metge di non denunciare i propri debiti letterari, tranne — e non sempre — quando la sua fonte era Cicerone o Petrarca. L'umanista

<sup>6</sup> G. Tavani, *La Griseldis del Petrarca e la Griselda di Bernat Metge*, in *Litterature Comparate. Problemi e metodo*. Studi in onore di Ettore Paratore, 4 voll., Bologna 1981, III 1273-1281 (in trad. cat., «Els Marges», n° 16, maig 1979, pp. 99-104). Vedi ora anche G. Tavani, *La nouvelle de Griselda, de Florence è Lisbonne*, in *Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Trèves, 19-24 mai 1986)*, VI, Trier 1988, pp. 271-278.

<sup>7</sup> M. de Riquer, *Boccaccio nella letteratura catalana medievale*, cit., pp. 112-113.

catalano, ad esempio, non poteva ignorare che la versione petrarchesca della novella di Griselda derivava da un originale di Boccaccio: le esplicite dichiarazioni in tal senso dello stesso Petrarca nelle due epistole sopra ricordate non potevano lasciar adito a dubbi. E tuttavia egli non fa cenno del certaldese: una omissione che, nel caso di *Valter e Griselda*, può trovare spiegazione nel fatto che il nome di Boccaccio, nel 1388, era ignoto in Catalogna; ma che nel caso del *Corbaccio* — tradotto in catalano dal mercante barcellonese Narcís Franch prima del 1397<sup>8</sup> — non ha giustificazioni di sorta; alla fine del secolo, quando Metge compone *Lo Somni*, le opere di Giovanni Boccaccio circolavano senza dubbio a Barcellona, se l'inventario dei beni di una certa Agnès Oliver compilato l'8 luglio 1400 comprendeva «hun libre ab certes obres de Bocassi» (oltre a «certes obres de Francesch Pratarca»)<sup>9</sup>.

Quali che siano stati i motivi del silenzio di Metge, la strada era ormai definitivamente tracciata, e negli anni successivi sarebbe stata percorsa quasi senza interruzioni da decine di manoscritti e da un flusso continuo di notizie letterarie che Napoli convogliava costantemente verso Barcellona. Anche se ad essa si affiancheranno altre fonti di informazione e di approvvigionamento di testi umanistici italiani — ad esempio, Avignone, dove ancora Bernat Metge, tra il febbraio e l'aprile del 1395, ebbe l'opportunità di leggere il *Secretum* —, la fonte napoletana rimarrà a lungo la più ricca e la più generosa dispensatrice, alla letteratura catalana, dei nuovi modelli letterari.

Perché questo flusso sia pienamente attivo non occorrerà attendere la definitiva conquista del regno e l'insediamento a Napoli della corte di Alfonso il Magnanimo, anche se si deve riconoscere che l'infittirsi delle comunicazioni dirette Napoli-Barcellona — dal 1445 assicurate da una linea-navetta servita da due galere armate — fu una conseguenza diretta dello sta-

<sup>8</sup> Ma cf. Id., *ibid.*, p. 114, dove si avverte che David Romano «possiede argomenti validi per dimostrare che il traduttore» non è il Narcís Franch, cittadino di Barcellona e impiegato giudiziario presso la Generalitat, morto nel 1397, bensì «un altro Narcís Franch più giovane».

<sup>9</sup> Id., *ibid.*, p. 114.

bile inserimento del porto di Napoli nelle rotte catalane d'oriente<sup>10</sup>. L'interesse del mercato barcellonese per determinati prodotti di pregio — il lino, la seta e soprattutto il vino greco, che valeva il doppio di quello francese e provenzale<sup>11</sup> — alimentava anche prima un traffico navale che poteva essere utilizzato per il trasferimento di libri. E tuttavia va riconosciuto che alla figura di Alfonso e alle sue imprese italiane è legata l'acquisizione — da parte dei catalani — di due delle opere più importanti del Trecento italiano e di tutti i tempi: il *Decameron* e la *Commedia*.

Del *Decameron* esiste in catalano la prima e di gran lunga la migliore traduzione integrale, eseguita con cura e intelligenza notevoli da un anonimo cittadino della «vila de Sant Cugat del Vallès», e terminata il 5 aprile 1429; la «Comèdia de Dant Alighieri, de Florença» è stata invece «translatada» a Barcellona «per N'Andreu Ffabrer, algutzir del molt alt príncep e victoriós senyor lo rey don Alfonso, rey d'Aragó, de rims vulgars toscans en rims vulgars catalans», e la versione è terminata il 1° agosto dello stesso anno 1429. Che entrambe le traduzioni (o anche una sola di esse) siano state compiute per incarico o dietro suggerimento di Alfonso, è forse azzardato supporre; così come è da ritenere infondata — con Martí de Riquer — l'ipotesi che le due imprese siano state realizzate in esecuzione di un programma comune, concordato tra i due traduttori. Ma si può ammettere — sempre con Martí de Riquer — che la coincidenza tra la data in cui si dichiara concluso il *Decameron* catalano e quella dell'ingresso solenne di Alfonso il Magnanimo e della regina Maria a Barcellona — provenienti da Saragozza —, possa non essere casuale, ma anzi dettata dal desiderio dell'anonimo traduttore di offrire al re il proprio lavoro in una circostanza di tanto rilievo. Una conferma — aggiungerei — potrebbe essere offerta dal fatto, invero singolare, che per la centesima novella l'anonimo di San Cugat — anziché tradurre dall'originale italiano come aveva fatto per le altre novantanove — ha utilizzato, con lievissimi ritocchi, la

<sup>10</sup> M. Del Treppo, *op. cit.*, pp. 160-188.

<sup>11</sup> Id., *ibid.*, pp. 169-170.

versione condotta da Bernat Metge sulla rielaborazione petrarchesca. Un comportamento del genere, anziché dettato da «buon senso letterario» — come ritiene Martí de Riquer — o da pigrizia — come anche sarebbe lecito congetturare —, potrebbe essere stato dettato dall'urgenza di far coincidere la conclusione dell'opera con l'arrivo del re a Barcellona. In effetti, il testo di Metge appare in troppo stridente contrasto espressivo con il corpo coerentemente omogeneo della traduzione di San Cugat, sempre rispettosa delle peculiarità stilistiche e tonali boccacesche, perché si possa del tutto escludere che il suo inserimento sia stato suggerito dall'assillo di una scadenza improrogabile.

In ogni modo, l'ipotesi che le due traduzioni siano in qualche misura legate alla presenza del re a Barcellona non è certo da scartare. Anche Andreu Febrer — fino a quel momento poeta di stretta osservanza tardo-trobadorica, e repentinamente convertito all'ammirazione più entusiastica per Dante — può aver approfittato del soggiorno barcellonese di Alfonso — prolungatosi fino al 18 maggio — per offrirgli, ancorché incompleto, il frutto del suo lavoro; potrebbe persino — suggerisce Martí de Riquer — averne ricevuto l'incoraggiamento a concluderlo al più presto<sup>12</sup>.

L'accrescersi continuo del flusso di testi e di informazioni raggiunge ovviamente il punto massimo nel momento in cui Alfonso il Magnanimo si insedia definitivamente a Napoli il 26 febbraio 1443 e, al suo seguito, si infittisce la circolazione di uomini, di idee, di costumi, ora non più da Napoli a Barcellona soltanto, ma anche da Barcellona (e da altre località della gigantesca confederazione) a Napoli. Il catalano — assieme al castigliano — è lingua ufficiale della corte, e i contatti più frequenti e continuativi facilitano l'assorbimento di italianismi: che non sono più esclusivamente parole di uso pratico, legate per lo più all'esercizio della marineria e della mercatura, ma includono — accanto a queste — termini letterari o legati alla vita cortigiana: *novel·la*, *sonet*, *facècia*, *cortesà*, *llustre*, ecc. Lungo l'asse cultu-

<sup>12</sup> M. de Riquer, *Boccaccio nella letteratura catalana medievale*, cit., pp. 117-118.

rale si muovono disinvoltamente le opere e gli uomini, portando con sé tasselli di un mosaico bipartito che vanno a inserirsi stabilmente ciascuno al suo posto, sull'una o sull'altra sponda del mare catalano. Dante, Petrarca, Boccaccio continuano ad essere importati, letti, trascritti, glossati, commentati e assimilati, oltre che tradotti; in Catalogna, l'italiano penetra e si insedia come lingua di cultura, e numerosi sono — lungo tutto il secolo XV — i catalani in grado di accostarsi ai nostri autori nell'originale: da Pere de Queralt — che parafrasa uno dei sonetti più famosi del Petrarca<sup>13</sup> — a Melchior de Gualbes — la cui poesia echeggia non solo Petrarca e Dante, ma anche Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti<sup>14</sup> — e allo stesso Ausiàs March, nonostante in quest'ultimo la conoscenza degli italiani abbia agito — com'è ovvio in un grande poeta — più come stimolo di fondo che come repertorio tematico, stilistico o ideologico.

Napoli esporta anche traduzioni italiane di autori latini, e queste traduzioni vengono ritradotte in catalano. Catalani si formano in Italia e intrattengono relazioni letterarie con gli umanisti italiani, come «mister Ferrando Valentí, doctor egregi de la ciutat de Mallorques», il quale ebbe per maestro Leonardo Bruni e fu in corrispondenza con il Panormita: o come Lluís Fenollet, che traduce la *Història d'Alexandre* di Quinto Curzio Rufo di sulla versione di Pier Candido Decembrio. Si continua a tradurre Boccaccio — del quale la *Fiammetta* in versione catalana è conservata in tre manoscritti della fine del XV secolo —, ma si traduce anche il Commento al Purgatorio di Cristoforo Landino, nonché l'epistola di Petrarca a Nicolò Acciaiuoli (*Fam.* XII 2), poi inserita da Joanot Martorell nel cap. 143 del *Tirant lo Blanc*. Poeti di prima e di seconda fila subiscono il fascino dell'Italia letteraria, conosciuta personalmente — com'è il caso di Gilabert de Pròixita che prese parte alla spedizione di Sicilia del 1392, di Pere de Queralt il quale oltre che in Sicilia nel '92 fu nel '97 ambasciatore a Roma, di Jordi de Sant Jordi che nel 1422 era con il re a Napoli dove l'anno

<sup>13</sup> «... d'on eu maldich lo jorn e'l punt e l'ora» («Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno / e la stagione e 'l tempo e l'ora e l' punto»); cf. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Barcelona 1964, I 614-616.

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, pp. 617-619.

seguito fu sorpreso, catturato e imprigionato da Francesco Sforza —, o anche conosciuta indirettamente, come fu per Melchior de Gualbes; ma in un modo o nell'altro, sempre per il tramite napoletano. E Napoli ha funzionato anche quale trampolino di lancio verso Barcellona nel caso di innovazioni scritte, se, come dimostra Cesare Casula, la scrittura umanistica fa la sua prima comparsa nei registri della cancelleria barcellonense con la riproduzione di due lettere di Alfonso redatte durante il suo primo soggiorno italiano, e una delle quali appare datata, appunto da Napoli, il 29 agosto 1421<sup>15</sup>.

E tuttavia la capitale partenopea, quando vi si insedia stabilmente la corte del magnifico Alfonso, non si limita ad esportare i prodotti della cultura umanistica italiana, per i quali assume la funzione di emporio per la diffusione in Catalogna e, attraverso questa, in Castiglia: si fa anche centro importatore e diffusore, in Italia, dei prodotti culturali catalani. Oltre a numerosi elementi di cultura materiale — moda, canzoni, danze, cucina —, Napoli accoglie non pochi intellettuali della sponda opposta del Mediterraneo occidentale: in genere poeti che celebrano il re e le sue imprese, talvolta in catalano come Lleonart de Sors con il poema allegorico *La Nau* o Perot Johan con la sua composizione in lode di «madama Lucrecia»; per la più parte, ormai, in castigliano<sup>16</sup>. E tra di essi non manca qualche umanista, talmente permeabile alle lettere italiane da farsi egli stesso italiano, come quel Benet Gareth che — con il nome italianizzato da Cariteo — è entrato a far parte a pieno titolo della nostra storia letteraria.

La morte del Magnanimo e la separazione del regno di Napoli dal resto della confederazione non comporta una sospensione del rapporto Napoli-Barcellona, ma solo un suo ridimensionamento. Ormai le fonti di conoscenza si moltiplicano: entrano direttamente in gioco Firenze, Venezia, Milano,

<sup>15</sup> C. Casula, *La scrittura umanistica nella corte di Alfonso il Magnanimo*, pubbl. in questi stessi *Atti*, pp. 129-132.

<sup>16</sup> M. de Riquer, *Alfonso el Magnánimo visto por sus poetas*, in *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo*. Curso de Conferencias (mayo de 1959), Barcelona 1960, pp. 17-18 dell'estratto.

la Roma dei Borgia; e il centro ricettore — e al tempo stesso emanatore — non è più soltanto Barcellona, poiché accanto ad essa si affaccia prepotentemente València — che nel Cinquecento esporterà in Italia il suo *Tirant lo Blanc*; e dietro ad entrambe urgono ormai le province e la cultura castigliane.

MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI

LA CONQUISTA DI GRANATA NELLE FARSE DEL SANNAZARO:  
STORIA E ALLEGORIA

La conquista di Granata, capitale dell'estremo frammento di Spagna musulmana, della «Damasco dell'occidente», definita dai poeti arabi «un lembo di cielo caduto in terra», avvenne nel gennaio del 1492. Era la conclusione di un progetto definito sacro già iniziato nel 1482 e portato avanti tra enormi difficoltà da Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia, e tutta l'impresa aveva assunto toni di alta epicità, quella stessa epicità che aveva caratterizzato ogni azione bellica, condotta in difesa del mondo cristiano, fin dalle diverse e drammatiche Crociate. Naturalmente il motivo religioso che aveva entusiasmato e spinto alla lotta contro i Turchi in difesa della fede aveva sollecitato la fantasia dei poeti nei secoli, dai cantari celebranti le imprese dei Paladini di Francia ai poemi epici di diversa e ben più alta qualità artistica. Non meraviglia dunque che questa guerra avesse una risonanza diversa, una forza immaginifica particolare, per l'ovvio collegamento che i fatti avevano con le gesta dei Paladini di Carlo Magno e dei cavalieri di re Artù<sup>1</sup>.

La notizia della caduta di Granata giunse in Italia nei primi mesi dell'anno successivo, in coincidenza con il carnevale, e naturalmente le manifestazioni d'entusiasmo furono spettacolari, soprattutto a Roma, centro della Cristianità, e a Napoli, dominio degli Aragonesi. In questo clima esaltante si inseriscono le rappresentazioni di lavori teatrali di notevole rilievo. A Roma, sotto il patrocinio del cardinale Raffaele Riario, Carlo Verardi scrive un'azione drammatica in 23 scene in prosa latina, l'*Historia Baetica* sulla conquista di Granata, e il nipote Marcellino Verardi, nell'entusiasmo per la vittoria dell'Aragonese, mette in scena una tragedia, il *Fernandus servatus*<sup>2</sup>, nel dicembre dello stesso anno, allorché arriva la notizia di una fallita congiura ai

<sup>1</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1968, pp. 98-99.

<sup>2</sup> M.T. Graziosi, *Tradizione e realtà nel «Fernandus servatus» di Marcellino Verardi*, «Atti e Memorie dell'Arcadia» s. 3, vol. VI, fasc. II, 1973, pp. 55-71.

danni del Sovrano. A Napoli, fra le numerose manifestazioni, fa spicco la rappresentazione di due farse, *La presa di Granata* (è questo il titolo che si assegna comunemente al lavoro pervenutoci senza titolo alcuno), e *Il Triunfo de la Fama*, scritte da Iacopo Sannazaro, opere certo non di grande valore artistico, ma documenti di una realtà storica e cortigiana idealizzata e nobilitata dalla letteratura. Le farse, scritte con chiaro intento apologetico, sono dedicate a Isabella del Balzo, moglie di Federico d'Aragona, e si inseriscono in un ricco filone letterario, che qualifica le feste tenute dalla nobiltà, in un clima, in cui il gusto dell'arte pura e dell'elaborazione letteraria era accresciuto, se non addirittura soverchiato dal piacere della magnificenza, dello sfarzo, del lusso, carattere senza dubbio non soltanto della produzione letteraria di Napoli, ma sicuramente in questa in maggior misura evidenziata.

A Roma i motivi politici e storici dell'impresa, innervati da una notevole carica religiosa, avevano ben altro peso, nell'equilibrio fra le potenze cristiane e non cristiane, quindi i due lavori teatrali dei Verardi possedevano tutt'altra etichetta e natura, prevalendo sia nella struttura che nel contenuto un alto tono epico, che risalta nei richiami a modelli storici e mitologici, circostanziali e figurati, più drammatici; sono infatti facilmente avvertibili, nel crudo realismo, gli echi di Virgilio, di Ovidio, di Stazio, di Seneca. A Napoli il fatto storico viene visto da angolazioni diverse, soprattutto quale trionfo di una dinastia, quella aragonese, che assume una posizione preminente, quale prescelta dal destino a distruggere la potenza musulmana, realizzando un nuovo polo europeo di interesse, quindi risulta preminente l'intento encomiastico e cortigiano, pur in un soffuso sentimento religioso naturale, espresso con pacata delicatezza, nell'uso strumentale di favole mitologiche e di rappresentazioni allegoriche. In effetti tali rappresentazioni non sono interamente ispirate a personaggi mitologici, ma ad altri, o meglio i personaggi mitologici esprimono concetti astratti personificati, stilemi già realizzati nel Medioevo con intenti morali, e caratterizzanti il Rinascimento, nell'arte e nella letteratura. «A Napoli nella seconda metà del '400 si ebbe una ricca fioritura di farse, dal latino "farcire", con un evidente richiamo strutturale alle antiche Sature drammatiche, ossia composizioni combinate risultanti di diversi elementi conglobati in una fittizia unità e riducentisi ai due principali motivi dell'allegoria e della mitologia, con qualche infiltrazione di storia»<sup>3</sup>. In esse il caratteristico ritmo frotolato emerge e qualifica il componimento, destinato sotto forma di monologo alla recitazione, mimazione, o rappresentazione.

*La presa di Granata* si svolge in un preciso scenario, in un legame ideale tra Cristianesimo e classicità, il primo elevato alla funzione di erede della tradizione antica: «In mezzo de ditta sala fu collocato un

<sup>3</sup> I. Sanesi, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954, vol. I, p. 209.

templo bellissimo, fatto a modo antiquo, sopra vinte colonne, con multi ornamenti d'intorno... sopra a la summità de detto templo fu alzata una croce con la bandera de Castiglia»<sup>4</sup>.

I personaggi sono Maometto, la Fede e la Letizia, con un più scoperto riferimento al valore storico e morale dell'avvenimento e alla collocazione di esso in un disegno politico più vasto. Nel monologo di Maometto in fuga infatti, al di là delle espressioni lamentose e tristi, si ipotizzano ulteriori imprese per Ferdinando: «Africa mia, Darraime tu la via, o la paura Non ti fa star sicura? E con ragione, Ché vedi il gran Leone di Castiglia Destender molte miglia le sue branche. Né quelle fian mai stanche di far guerra, Fin che di terra in terra col mio danno Discacciato m'arranno...»<sup>5</sup>, e «O gran Ferranto, tu darrai, battagliando, ai Turchi eccidio»<sup>6</sup>. I tre personaggi si succedono in uno stretto legame logico di crescente trionfalismo tutto raccolto intorno alla figura centrale, la Fede, coronata d'alloro, nel cui monologo appaiono più evidenti i calchi linguistici di alta tradizione letteraria, senza tuttavia raggiungere quella epicità, che d'altra parte non poteva essere adeguata e confacente al fine del lavoro. Il richiamo alla poesia di Dante è infatti presente, sia nella scelta lessicale che in quella concettuale: così il v. 52 «tenni e corressi il mondo» riferito alla Fede richiama il v. 60 del V canto dell'*Inferno* «Tenne la terra che 'l Soldan corregge», come quando traspare (è sempre la Fede che parla) la visione dantesca del Paradiso, dove la gioia viene raffigurata da luci, movimenti e suoni: «ché oggi è giorno Da non perdersi intorno a cose meste, Sì non in giochi e feste e plauso e riso, Sì come in paradiso, poco avanti, Con dolci suoni e canti Ho già lasciati Festeggiare i beati, et omne stella, Lieta di tal novella, in luce varie Far chiare luminarie»<sup>7</sup>. E il tono diviene solenne e compassato, con un chiaro ricordo dei *Trionfi* del Petrarca nella raffigurazione di un corteo ben più solenne di quelli dei grandi condottieri della storia romana (è l'umanista Sannazaro che riprende un paragone caro tra le imprese del passato e quelle del presente): «Taccia Cesare e Scipio e 'l gran Metello, Taccia Fabio e Marcello, e taccian tutti»<sup>8</sup>. L'Aragonese è seguito dai più feroci capitani musulmani che hanno dominato nel Mediterraneo, avvinti in catene, una sorta di processione in cui le sconfitte cristiane vengono ricordate con un rigoroso ordine cronologico, in un immobilismo gestuale proprio delle raffigurazioni dei mosaici medioevali.

L'ultimo personaggio è la Letizia, e ad essa fanno corona le figure mitiche di tre ninfe, felice espressione di un sentimento estremamente

<sup>4</sup> I. Sannazaro, *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 277.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, vv. 24-31, p. 278.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, vv. 139-140, p. 281.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, vv. 93-100, p. 280.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, vv. 118-119, p. 280.

umano «accompagnata da tre altre Ninfe, de le quale l'una sonava una soavissima cornamusa, l'altra una violetta ad arco e la terza uno flauto...»<sup>9</sup>. Indubbiamente gli strumenti stessi usati dalle Ninfe, quasi esse stesse raffigurassero le Muse, hanno un valore simbolico, come del resto ogni elemento della rappresentazione: dalla serenità felice, stato ideale dell'uomo, nasce la poesia: la poesia pastorale (la cornamusa), la poesia cortigiana (la viola ad arco), la poesia lirica (il flauto) (e qui torna alla memoria la produzione letteraria del Sannazaro). Insomma il tema prevalente, che poi sarebbe in effetti quello fondamentale, è l'encomiastico, svolto in un'atmosfera gioiosa, che si rispecchia anche nel trionfo della natura.

La celebrazione del Sovrano aragonese riflette una diffusa opinione sulle sue qualità morali e sulla sua capacità di governo; un testimone autorevole è appunto il ben noto Cartolaio fiorentino Vespasiano da Bisticci, il quale nella *Vita* del cardinale di Girona, spagnolo, Giovanni de' Margariti, volendo consegnare ai posteri la memoria delle opere di pace e del riordinamento giuridico del Regno di Ferdinando scrive: «... et i Signori che solevano governare a' loro modo, et non ubidire il Re, sono ridutti in luogo con la sua prudenzia, che ognuno istà a' termini sua, et tutto è proceduto dalla sua inviolabile giustizia che egli osserva, non avendo rispetto a persona, ma facendo universalmente ragione a tutti, così a' Signori, come agli inferiori»<sup>10</sup>.

La seconda farsa, *Il Triunfo de la Fama*, rappresentata con una fantastica scenografia ideata dallo scultore modenese Guido Mazzoni, è strutturata in modo più complesso e vario, sia nella scelta delle fonti, che in quella metrica. Si tratta anche qui di tre monologhi, il secondo dei quali, quello della Fama, si distingue per l'uso della terzina dantesca e petrarchesca. La centralità dello spettacolo è qui pure essenziale, nel rapporto tra poesia e prosa, allorché il Sannazaro descrive tra un monologo e l'altro la scenografia e i costumi dei personaggi, in un dettato ricco di immagini e di colori, che prelude in certo qual modo il barocco napoletano e che per alcuni aspetti sarà ripreso nell'*Arcadia*. A questo proposito risulta interessante l'uso continuo del sostantivo «pompa» e dei suoi derivati, che si potrebbe dire distingue la scrittura del Sannazaro: «le pompose camere» nel Prologo dell'*Arcadia* (sono solo alcuni esempi)<sup>11</sup>, «con sumptuosissima pompa», «sopra un carro pomposo» ne *La presa di Granata*<sup>12</sup>, «vestita multo ricca e pomposamente», «bella e pomposa», «molto pomposamente vestita», «ricca e pomposissima memoria» ne *Il Triunfo de la Fama*<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 282.

<sup>10</sup> Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, ediz. critica con introduz. e commento di A. Greco, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, vol. I, pp. 211-212.

<sup>11</sup> I. Sannazaro, *Opere volgari*, cit., p. 3.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 276, 281.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 287, 289, 294.

I personaggi sono divinità mitiche, il cui significato allegorico assume un importante valore strumentale, quale espressione caratteristica del pensiero umanistico: Minerva, la Fama che si accompagna alla Fortuna, Apollo. L'ingegno con il valore, con la prudenza e la saggezza (Minerva) aiuta gli uomini a perseguire le grandi imprese che attribuiscono la fama, ma questa potrebbe dileguarsi se non intervenissero i letterati «istorici e poeti» (Apollo), che con i loro scritti consegnano ai posteri il ricordo dei grandi uomini e donano ad essi l'immortalità.

Proprio il monologo della Fama emerge tra gli altri due quale trionfo del classicismo. La raffigurazione della Fama infatti è di diretta derivazione virgiliana: «(la Fama)... mox sese attollit in auras Ingrediturque solo et caput inter nubila condit. Illam Terra parens... Progenit, pedibus celerem et perniciousis alis, Monstrum horrendum, ingens, cui, quot sunt corpore plumae, Tot vigiles oculi subter (mirabile dictu) Tot linguae, totidem ora sonant, Tot subrigit auris»<sup>14</sup>, e Sannazaro: «Sotto le penne de le mee grand'ale Orecchie, occhi e lingue son nascoste, Cussi nuncie de ben come de male... Col capo iungo al cerchio de la luna Quando mi piace e coi piè vo' per terra»<sup>15</sup>. Molto diffusi anche qui si rivelano gli echi danteschi, così il verso del Sannazaro «e di mutazion son sempre amica»<sup>16</sup> riprende il verso di Dante assegnato alla Fortuna «Le sue permutazion non hanno triegue»<sup>17</sup>. La solennità del ritmo, la scelta linguistica, la collocazione di determinate parole all'interno dei versi, un esempio la voce «danni» preceduta da un aggettivo e posta alla fine dell'endecasillabo «e fa vendetta de' passati danni»<sup>18</sup> è ripresa da numerosi versi danteschi «e va piangendo i suoi eterni danni»<sup>19</sup>, «Quivi si piangon li spietati danni»<sup>20</sup>, «Com'a l'annunzio di dogliosi danni»<sup>21</sup>, «giusto verrà di retro ai vostri danni»<sup>22</sup>, riecheggia esiti, risonanze e tonalità della *Commedia*, pur con variazioni; così l'accento ironico e sferzante del verso di Dante «Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande»<sup>23</sup> assume in Sannazaro un carattere solenne e profetico, spesso presente nei luoghi danteschi, facendo perno su quel «Godi» iterato all'inizio di due versi consecutivi: «Godi, aragonea invitta inclita gente! Godi, che dal tuo sterpo escon doi rami, E l'un fa ombra qui, l'altro in ponente»<sup>24</sup>.

<sup>14</sup> *Eneide*, IV, vv. 176-183.

<sup>15</sup> I. Sannazaro, *Opere volgari*, cit., vv. 63-70, p. 290.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, v. 77, p. 290.

<sup>17</sup> *Inferno*, VII, v. 88.

<sup>18</sup> I. Sannazaro, *Opere volgari*, cit., v. 113, p. 291.

<sup>19</sup> *Inferno*, XV, v. 42.

<sup>20</sup> *Inferno*, XII, v. 106.

<sup>21</sup> *Purgatorio*, XIV, v. 67.

<sup>22</sup> *Paradiso*, IX, v. 6.

<sup>23</sup> *Inferno*, XXVI, v. 1.

<sup>24</sup> I. Sannazaro, *Opere volgari*, cit., vv. 120-123, p. 291.

«Il genere letterario della farsa porta il Sannazaro», afferma la Corti, «ad esprimersi in una colorita lingua di coiné napoletano-cortigiana, sconfinando in alcuni sparuti casi, verso esiti dialettali»<sup>25</sup>, ma soprattutto, a mio avviso, è da mettere nel giusto rilievo che nella varia recezione di modelli diversi, confluenti in lavori organici, in una sorta di voluta disorganicità, un apporto consistente linguistico-concettuale offrono al Sannazaro la poesia virgiliana e quella dantesca, in uno sperimentalismo complesso e tuttavia estremamente interessante. In conclusione, in queste farse la religiosità, la storia e l'adulazione si fondono in una tematica esemplificatoria di origine classica attraverso l'esemplarità della favola pagana, ancora una volta scintilla che accende la fantasia letteraria.

<sup>25</sup> *Dizionario critico della lett. ital.*, Torino, Utet, 1986 (2<sup>a</sup> ed.).

GIOVANNI CARAVAGGI

LA NAO DE AMOR DI JUAN DE DUEÑAS

Fra gli autori «cancioneriles» della prima metà del Quattrocento, Juan de Dueñas spicca per la ricchezza e la varietà della produzione poetica; tuttavia il suo ruolo letterario attende ancora di essere adeguatamente valutato.

L'indagine biografica è ferma alle scarse notizie derivabili da un ristretto gruppo di documenti appartenenti all'Archivo de la Corona de Aragón e all'Archivo de la Cámara de Comptos de Navarra<sup>1</sup>; l'indagine ecdotica non è andata molto oltre i discutibili risultati dell'antologizzazione proposta da R. Foulché Delbosc<sup>2</sup>, poiché la presunta edizione critica curata da Nancy Marino<sup>3</sup> rappresenta una giustapposizione curiosa di criteri diplomatici e di principi bederiani.

Juan de Dueñas è figura per molti aspetti degna di attenzione. Il suo soggiorno napoletano e i suoi contatti letterari con vari poeti contemporanei ne fanno un personaggio di rilievo della corte letteraria di Alfonso V d'Aragona; la sua vita avventurosa e tormentata lo qualifica come uno dei testimoni delle contese politiche e delle vicende culturali che caratterizzano il lungo antagonismo fra Juan II di Castiglia (o meglio ancora, Álvaro de Luna, il suo potente *Condestable*) e gli *Infantes de Aragón*, durante la prima metà del secolo XV.

Castigliano, probabilmente dei dintorni di Palencia, negli anni Venti servì alla corte di Juan II di Castiglia come leale vassallo,

<sup>1</sup> Francisca Vendrell Gallostra, *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma* [Juan de Dueñas, Pedro de Santa Fe, Juan de Tapia], Madrid, Facultad de Letras 1933, cap. III, pp. 73-88, parzialmente ripreso nell'ed. di *El Cancionero de Palacio*, Barcelona, CSIC 1945, pp. 73-75, e integrato poi con le aggiunte di *Las poetas inéditas de Juan de Dueñas*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXIV, 1958, pp. 149-155, e di *La posición del poeta Juan de Dueñas respecto a los judíos españoles de su época*, «Sefarad», XVIII 1958, pp. 108-113. Di utile consultazione inoltre Jules Piccus, *El Marqués de Santillana y Juan de Dueñas*, «Hispanófila», 10, 1958, pp. 1-7. Una rassegna bibliografica esauriente si trova nel denso paragrafo compendiarario dedicato a Juan de Dueñas in Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra 1977, pp. 78-84.

<sup>2</sup> *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Nueva BAE, t. II, 1915, pp. 195 sgg.

<sup>3</sup> *A Paleographic and Critical Edition of the Works of Juan de Dueñas*, Univ. of Massachusetts 1974, tesi dottorale.

«maguer que pobre»; dovette però venire in contrasto con qualche esponente della nuova categoria ascendente dei ricchi «*conversos*», forti della protezione di Don Álvaro de Luna, ed ebbe l'ardire di scrivere versi mordaci contro il *Gran Privado* stesso, che non era certo molto tollerante; forse per questo incidente dovette lasciare la Castiglia, al più tardi verso il 1428, e passò alla corte di Alfonso V il Magnanimo. Nel novembre del 1429, in occasione di un duro scontro fra i due *bandos*, il giovane e baldanzoso don Iñigo López de Mendoza, futuro Marchese di Santillana, ma per il momento «*capitán mayor de la frontera de Agreda*», scrisse un pungente *Dezir contra los Aragoneses* («Uno piensa el vayo / otro el que lo ensilla»), e Juan de Dueñas gli tenne testa energicamente con una *respuesta* per le rime, *Coplas sobre razones que dezían algunos mancebos de Castilla* («Aunque visto mal argayo / rióme de esta fablilla...»).

Poco dopo Dueñas dovette passare alla corte di Navarra, dove regnava Juan II, il secondogenito dei bellicosi *Infantes de Aragón*; risulta dai documenti menzionati che fra il settembre del 1432 e il gennaio del 1433 almeno ricoprì la carica di *maestresala* del re (funzione più o meno corrispondente a quella del *maitre d'hôtel* delle corti francesi).

Appartiene a questa epoca una complessa produzione lirica, nonché un dialogo vivacissimo fra un cavaliere e una dama, che configura in termini parateatrali le pretese amorose dell'uno e i dinieghi decisi dell'altra, e che si conclude con l'appello a due esperti di nomina regia, don Rodrigo de Medina, «*Contador Mayor*» della corte navarrese, e don Fernán Pérez de Ayala, allora ospite della stessa corte.

In seguito Juan de Dueñas partecipò alla prima, sfortunata spedizione di Alfonso V per la conquista di Napoli, e nel 1435, durante la battaglia navale di Ponza, catastrofica per il *bando* degli *Infantes de Aragón*, venne fatto prigioniero. Stando alla testimonianza della rubrica dell'autorevole *Cancionero* ms. esp. 226, f. 48r, della Bibliothèque Nationale di Parigi, il poeta avrebbe scritto una vivace allegoria, la *Nao de Amor*, «*estando preso en la torre de San Vicente en Nápoles*». La sua prigionia dovette concludersi, fra il 1437 e il 1438, grazie a un intervento del monarca aragonese.

Infatti nella spedizione militare per la conquista del Napoletano, il poeta aveva il grado di «*uxer d'armes*», comandava una pattuglia di quattro «*lanzas*» e ancora nel marzo del 1439 risultava iscritto sui libri-paga con una assegnazione di 160 ducati. Il 12 marzo del 1439 egli ricevette, a titolo di gratificazione, una somma di 100 ducati, nonché il congedo ufficiale per far ritorno in Castiglia; altri 300 ducati d'oro gli sono assegnati da Alfonso V in un ordine di pagamento al Viceré di Sicilia, emesso a Capua lo stesso 12 marzo, a titolo di risarcimento per l'attrezzatura militare che lasciava a disposizione del re: tre ronzi e una giumenta (110 ducati), un corsiero (70 ducati), una tenda (24 ducati), due armature nuove (60 ducati), tre selle alla *jineta* con freni

e tre targhe (15 ducati), e poi ancora coperte, fiancali, gualdrappe, ecc.<sup>4</sup>.

Non sappiamo che cosa gli accadde in Castiglia nel 1439, al suo ritorno, ma certo non dovette ricevere un'accoglienza entusiasmante, poiché già l'anno dopo lo troviamo in Navarra, sua patria elettiva, dove iniziò una interessante corrispondenza poetica con altri autori influenzati dalla cultura napoletana, come Juan de Villalpando, più giovane di vari anni, come l'ebreo «*converso*» Pedro de Santa Fé, e soprattutto Juan de Tapia, altro cavaliere-poeta di origine castigliana passato al *bando* degli *Infantes de Aragón* e caduto prigioniero durante la battaglia di Ponza (scontò una detenzione non troppo lunga «*en la Mala Paga, presión de Génova*», dove scrisse varie liriche).

Questa corrispondenza poetica conferma l'importanza dell'esperienza italiana compiuta da alcuni poeti della corte alfonsina. Le tracce di Juan de Dueñas si perdono verso la metà del secolo.

Fra le sue opere merita particolare attenzione la *Nao de Amor*, un *dezir* allegorico concepito secondo schemi di raffigurazione collegabili direttamente alla tradizione petrarchesca. Occorre chiarire subito come tale collegamento non implichi affatto l'esistenza di una corrente letteraria orientata in modo programmatico verso l'imitazione del *Canzoniere* petrarchesco; cioè non esiste ancora, a questo livello cronologico, un preciso presupposto, anche teorico, per una rielaborazione consapevole della poetica petrarchesca. Pertanto fenomeni sporadici di questa portata non consentono di sostenere che la data di nascita del petrarchismo spagnolo vada anticipata di numerosi decenni.

Trasmessa da una dozzina di canzonieri, in versioni distinte, spesso incomplete, la *Nao de Amor* di Juan de Dueñas consta, nella stesura più accreditata, di 22 *coplas* otosillabiche di nove versi, chiuse da una *finida* o congedo. La *Nao* presenta una struttura narrativa coerente; una premessa incisiva ne anticipa l'intero svolgimento, sottolineando la fatalità degli eventi (vv. 1-9)

En altas ondas de amar  
navegando con fortuna,  
al tiempo vela ninguna  
no pudiendo comportar,  
contrarios vientos a par  
sacudiendo las entenas,  
esforcé con velas buenas,  
mas no pude contrastar  
al gran poder de mis penas.

Uno sviluppo diegetico di tipo contrastivo si attua poi attraverso lo

<sup>4</sup> F. Vendrell Gallostra, *La corte...* cit., pp. 81-82. Sugli anni napoletani di Juan de Dueñas, cfr. anche Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril* cit., pp. 81 sg., dove si solleva un dubbio sulla partecipazione del poeta alla battaglia di Ponza, ma si considera certo il suo intervento all'assedio di Napoli (1437).



sdoppiamento dell'allegoria della navigazione tempestosa nella bufera della vita sentimentale; il nucleo centrale della raffigurazione allegorica si dilata infatti in due episodi distinti: nel primo si descrivono le varie fasi della costruzione di una nave robustissima, equipaggiata di tutto il necessario alla navigazione:

Nave de grand omildanza  
fiz por compás nivelando,  
en amor fortificando  
su camino de esperanza:  
las tablas de lealtanza  
juntadas con discrición,  
empegadas de razón;  
en la caja de tempranza  
servando justo el timón...

nel secondo episodio si illustra il risultato negativo di tali sforzi, poiché dopo un varo felicissimo la nave non riesce ad evitare l'impeto di una terribile tempesta e compie un misero naufragio.

Nella parte conclusiva Juan de Dueñas si appella al monarca e ne invoca la generosità, che gli consentirà di mettere in cantiere un'altra nave, costruita con materiale ancor più solido, reperibile solo in Spagna; allusione palese alla speranza di riscatto e di ritorno in patria.

La *Nao de Amor* è dedicata, secondo alcuni testimoni manoscritti, «al rey nuestro señor, que Dios haya»; dovrebbe trattarsi di Alfonso V il Magnanimo, al cui servizio si trovava il poeta quando cadde prigioniero, e a cui spettava il compito di riscattare il leale vassallo. Un'altra fonte manoscritta (Paris, Bibl. Nationale, ms. esp. 227, f. 195r) conferma la rubrica del codice parigino menzionato in precedenza, attestando che sono «coplas que fizo Juan de Dueñas en la Torre de Sancto Vincenço, estando en prisión».

L'invocazione finale alla munificenza del re non basta a trasformare in poesia politica un testo concepito secondo gli schemi della lirica amorosa (fin da Giraut de Bornelh e Bertran de Born). Fondandosi invece sulla testimonianza isolata della *rúbrica* del *Cancionero de Gallardo-San Román*, f. 194r. («Coplas de Juan de Dueñas al señor rey de Castilla») Nancy Marino sostiene perentoriamente<sup>5</sup> che la chiave di lettura del poemetto vada cercata in un tentativo di riconciliazione con il re Juan II di Castiglia, e che pertanto la *Nao de Amor*, in quanto «poem of reconciliation», fu ispirata «by a political situation», ed

<sup>5</sup> A *Paleographic...* cit., pp. XXXII-XXXV. Quest'avventata ipotesi di lettura è stata sviluppata ultimamente da N. Marino in *Un exilio político en el siglo XV. El caso del poeta Juan de Dueñas*, «Cuadernos hispanoamericanos» 416, 1985, pp. 139-151. Più equilibrato sembra il giudizio di Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, cit., p. 83: «es una larga alegoría donde, a nuestro parecer, se entremezclan el plano amoroso y el de la actividad cotidiana».

esalta metaforicamente l'amore per la patria lontana, un «love of country and of monarch», anziché un «romantic love». La data di composizione, comunque, non si discosterebbe molto dai termini già considerati (1438 o 1439).

A mio parere, la *Nao de Amor* di Juan de Dueñas costituisce un caso letterario interessante sia per la ripresa di un motivo del Petrarca sia soprattutto per l'adozione di un sistema di traslati dalla tipica struttura petrarchesca. Infatti proprio nel famosissimo sonetto 189 del *Canzoniere* («Passa la nave mia colma d'oblio...») il Petrarca istituiva una correlazione sistematica fra i due campi semantici, quello reale, psichico (uno stato d'animo) e quello figurato, avventuroso e calamitoso (un naufragio), e non solo in linea generale, bensì in ogni particolare della grandiosa scenografia: la nave è «colma d'oblio»; timoniere è l'amore; ai remi siedono pensieri arditi... ecc.; avvicinando in tal modo termini che appartengono a due livelli espressivi distinti, il Petrarca offriva insieme una trasposizione allegorica ed una precisa chiave di decodificazione delle immagini; perciò l'interpretazione del traslato viene favorita in ogni momento, spesso anche attraverso la specificazione dell'essenza, della «materia» di cui si compone il particolare considerato: «un vento umido, eterno / di sospir, di speranze e di desio» (vv. 7-8); «pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni» (v. 12); «sarte / ... d'error con ignoranza attorto» (vv. 13-14).

Le parti costitutive della trasposizione allegorica vengono così giustificate, e una vicenda sentimentale che si presume catastrofica può proiettarsi nitidamente nel naufragio della nave.

In stretta analogia con questi procedimenti, Juan de Dueñas estende ed amplifica il sistema delle correlazioni: la sua è una «nave de gran omildanza» (v. 10), costruita con «tablas de lealtanza» (v. 14) «empegadas de razón», con un «mastel» fatto «de fortaleza» (v. 19), con «xarcias de firmeza» (v. 23), «la sorra ... de sal» (v. 25), ecc. Malgrado tante precauzioni e tanto accurato disegno, «los muros / del contemplar y servir» (v. 84) non possono resistere all'impeto dei marosi, e sono i primi a cedere, finché un po' per volta la nave viene distrutta dalla tempesta.

Indubbiamente l'esperienza napoletana di Juan de Dueñas, pur così sfortunata dal punto di vista politico, dovette rivelarsi proficua dal punto di vista letterario, favorendo un primo contatto con la tradizione poetica italiana.

FRANCESCO CESARE CASULA

### LA SCRITTURA UMANISTICA NELLA CORTE DI ALFONSO IL MAGNANIMO

Mentre tutti conoscono il ruolo svolto da Alfonso V *il Magnanimo* nella diffusione dell'Umanesimo in Europa, pochi sanno quanta parte ebbe il re d'Aragona nell'affermazione della scrittura Umanistica nel mondo cristiano d'allora la quale, poi, attraverso la stampa di Giovanni Gutemberg, giunge fino a noi canonizzata nei caratteri ordinari dei nostri libri.

Fino all'avvento di Alfonso sul trono di Barcellona, nei territori continentali e oltremarini della Corona d'Aragona — ovverosia negli Scrittori pubblici e privati aragonesi, catalani, valenzani, balearini, sardi e siciliani — si scriveva in Gotica: una scrittura da noi definita ad impianto obliquo perché «parte già con una esclusiva impostazione angolare di circa 45 gradi che facilita i chiaroscuri, invita a rompere le curve ed acutizza gli angoli».

In un nostro volume di circa dieci anni fa, sulla *Scrittura in Sardegna*, prendemmo in esame per la prima volta la grafia gotica *documentaria* catalano-aragonese degli atti sciolti, sempre sacrificata dagli studiosi alla più facile ed evidente scrittura *libraria* dei codici, e ne facemmo la storia, soffermandoci in particolare sul ramo della scrittura comunitaria delle Cancellerie statali, centrali e periferiche, chiamata appunto *documentaria cancelleresca*, frutto di una maniera di disegnare la scrittura corrente da parte di gruppi di scrivani professionisti, incaricati di formalizzare le decisioni di governo, in modo da renderla emblematica e riconoscibile come prodotto nazionale.

La nostra storia rivedeva in certo qual modo le teorie del paleografo spagnolo Mariano Usón Sesé sulla peculiarità aragonese della grafia gotica cancelleresca negli Scrittori della Corona e metteva ordine al coraggioso tentativo di classificazione della stessa scrittura fatto dal compianto vicedirettore dell'Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona, Antonio Maria Aragò Cabañas, al IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona su Alfonso *il Magnanimo*, svoltosi proprio qui a Napoli dall'11 al 15 aprile del 1973.

Riassumendo in breve i risultati a cui giungemmo allora, possiamo dire che intorno al 1250 nella Cancelleria centrale di Giacomo I *il Con-*

quistatore apparve all'improvviso per sostituzione, con volontà di rinnovamento e di emblematicità, una scrittura documentaria cancelleresca erroneamente creduta di scuola aragonese ma che noi dimostriamo essere di matrice più propriamente catalana, per cui la ribattezzammo, appunto, col nome di *letra catalana*.

Tale *letra* restò in vigore in tutti i territori continentali e oltremarini della Corona, più o meno personalizzata dai singoli scrivani, fino a circa il 1380.

Essa, fisicamente, aveva di gotico solo l'impianto obliquo di 45 gradi rispetto al rigo-base di scrittura. Però, poi, non arrivava a rompere le curve, a ridurle ad angoli acuti o a tratti rettilinei o a vertici gugliati, con impressione di slancio ascensionale. La radicata tendenza all'ariosità, alla rotondità proveniente dalla scrittura precedente chiamata *carolina* permaneva, così come permaneva la tradizione romana nei moduli architettonici del gotico catalano, di tipo «quadrangolare» invece che «triangolare» come quello francese e italiano.

Come nell'architettura anche nella scrittura catalana di quel tempo si avverte un armonico sviluppo orizzontale che cercava di supplire alla mancanza di verticalità del gotico generale europeo allungando le lettere astate (b, d, h, l, t) e gambate (g, p, q) in proporzione di 3:1:3, e cioè: nel noto sistema quadrilineare delle scritture minuscole (si ricordino le righe dei nostri quaderni alle Elementari) la zona centrale del corpo delle lettere era di 1 mm, mentre la parte superiore e la parte inferiore delle lettere astate e gambate era rispettivamente di 3 mm.

La *letra catalana*, come si è detto, durò fin quasi allo scadere del regno di Pietro IV il Cerimonioso.

Intorno al 1380, improvvisamente, la grafia documentaria della Corona si snaturò, perse la sua riposante bellezza ed ariosità, il suo svolgimento orizzontale, la sua identità, e si uniformò alle cancelleresche oltrepirenaiche. Come quelle, diventò angolosa, chiaroscurata, austera. Abbandonò il canone catalano che interpretava a suo modo il gotico ed entrò nella più vasta area dello stile «triangolare», ma spersonalizzandosi, e senza più distinguersi dalle consorelle europee se non per la corruzione di alcuni fregi: secondo noi, essa era la forma veicolare, simbiotica, del pre-umanesimo italiano che, passando attraverso la Francia con la sua carica letteraria innovativa, si rivestiva della grafia della *lettre bâtarde* gallica ed entrava accattivante nel mondo culturale catalano-aragonese trasformandolo nella sostanza e nella forma, per cui, nelle nostre pubblicazioni paleografiche, l'abbiamo chiamata genericamente *bastarda catalano-aragonese*.

Sul fenomeno del pre-umanesimo alla corte di Barcellona sappiamo molto, grazie agli studi di Martí de Riquer e di padre Batllori. A causa di esso, dice il primo, intorno al 1380 si nota nella letteratura catalana un nuovo periodare, con «intencionades transposicions», con «una cadència que domina tota la frase i un període llarg amb encertades subordinacions».

Era l'effetto sicuro dei pre-umanisti italiani come il Petrarca, ammirati e imitati dagli scrittori barcellonesi quali Bernat Metge che si rivolgeva al poeta aretino chiamandolo «... poeta laureat, en les obres del qual jo he singular afecciò, ... lo qual viurà perpetualment en lo món per fama e per los insignes llibres que ha fets a nostra instrucció».

Ma non era ancora l'umanesimo pieno, in cui — scrive Giuseppe Petronio — «i principi cristiani si fondono con valori del mondo classico ripristinati nella loro purezza, in una visione dell'uomo tutta nuova e moderna, anche se appoggiata a una meditata coscienza dell'antichità». Quello, si maturava a Firenze nei primi del Quattrocento con Coluccio Salutati (1331-1406), Niccolò Niccoli (1364-1437), Poggio Bracciolini (1380-1459), Leonardo Bruni (1370-1444), Marsilio Ficino (1433-1499) e altri; a Milano con Francesco Filelfo (1398-1481); a Ferrara con Guarino de' Guarini (1374-1460); a Roma con Lorenzo Valla (1407-1457).

Ma gli umanisti, come si sa, studiando e ricercando gli antichi testi classici latini si trovarono spesso di fronte a codici scritti chiari e facilmente leggibili, lontani dal manierismo della «gotica» e dal suo cupo mondo medioevale, e se ne innamorarono, copiandolo e riproducendolo anche nell'espressione grafica.

Non sapevano, però, che, in realtà, ciò che vedevano non erano originali latini, scritti in *littera antiqua*, ma copie effettuate nei secoli bui, prima del Mille, soprattutto da diligenti monaci benedettini, amanti del passato e benemeriti della sua conservazione, nella grafia del loro tempo, cioè in *carolina*.

Fu quindi la *carolina*, tracciata con nuovo spirito dagli umanisti, e chiamata per questo *umanistica*, che sostituì in Europa le varie scritture gotiche, librerie e documentarie, fra cui la *bastarda cancelleresca catalano-aragonese*.

L'*umanistica*, come la *carolina*, era una scrittura ortogonale, con attacchi e stacchi perpendicolari formanti sempre angoli di 90 gradi fra loro e col rigo-base, ed archi a tutto sesto. Aveva un rapporto di 2:2:2, cioè di parità fra l'altezza delle lettere basse e l'altezza delle lettere astate e gambate (se si vuol conoscerla, oggi, basta guardare i caratteri di un qualsiasi volume a stampa o di una comune macchina da scrivere).

Alfonso il Magnanimo conobbe l'Umanesimo e la scrittura *umanistica* sicuramente in Italia, in una delle sue campagne di conquista mediterranea. Però, finora, s'era creduto che il sovrano fosse stato influenzato dal nuovo stile letterario durante il secondo soggiorno italiano, quello che va dal 1432 alla sua morte nel 1458.

Anzi, sia il Cencetti che il Mazzatinti che l'Aragò fanno intendere che Alfonso imparò l'Umanesimo nella prigionia di Milano, dopo l'ingloriosa sconfitta di Ponza (5 agosto 1435); tant'è che danno come prima scrittura umanistica della sua cancelleria una sua lettera scritta nel capoluogo lombardo il 5 ottobre 1435, ed alcune cedole della sua tesoreria del 1437.

Invece, sfogliando i Registri dell'Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona, abbiamo trovato che fin dal 25 agosto 1427 — ben otto anni prima di quanto si credesse — gli scrivani regi già conoscevano la *littera antiqua* e l'applicavano nella copiatura delle carte anche se, per ora, incidentalmente ed eccezionalmente.

Si tratta di due lettere del primo soggiorno italiano di Alfonso (1421-1423), di cui una scritta a Napoli il 29 agosto 1421 dal sovrano stesso che si trovava alla corte della volubile regina Giovanna II, poi riprodotte al foglio CLXXVI del Registro di Cancelleria n° 2627 dallo scrivano di concetto Guglielmo Bernardo de Burgada, stando a Valenza alla data suddetta del 25 agosto 1427.

È chiaro cosa era accaduto: Alfonso V in persona, o uno degli amanuensi al suo seguito, aveva redatto l'originale in *umanistica* e il Burganda l'aveva ricopiato sul Registro non solo nel tenore ma anche nella forma grafica, introducendo così per la prima volta la nuova scrittura nei territori della Corona.

Ovviamente, quello che nel 1427 fu un fenomeno accidentale e transitorio divenne comune e permanente nei documenti cancellereschi catalano-aragonesi nel secondo periodo del soggiorno italiano di Alfonso il Magnanimo, dopo l'entrata trionfale a Napoli del 26 febbraio 1443, quando — come dice Dupré-Theseider — il sovrano fece della città partenopea «il centro del suo impero».

A questo punto finisce la paleografia e si rientra nella tradizionale storia della letteratura italiana, dov'è nota l'importanza che ebbe la corte di Alfonso V nella cultura e nella diffusione dell'Umanesimo, ospitando uomini e scrittori come Lorenzo Valla, Antonio Beccadelli (il Panormita), Tristano Caracciolo, Francesco Lignamine, e, soprattutto, Giovanni Pontano. Ma lasciamo agli specialisti il compito di riprendere ed esaltare quest'aspetto del contributo dei sovrani d'Aragona alla civiltà di un'Europa che stava per lasciare il Medioevo ed entrare nell'Età Moderna.

#### BIBLIOGRAFIA

- F.C. Casula, *Breve storia della scrittura in Sardegna*, Cagliari 1978.  
 M. Usón Sesé, *Contribución al estudio de la cultura medioeval aragonesa. La escritura en Aragón del siglo XI e XVI*, Saragozza 1940-41.  
 A.M. Aragó Cabañas, *Prenotaciones a la escritura cancelleresca de Alfonso Magnànimo*, in *Atti del IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona*, II, Napoli 1982.  
 M. De Riquer, *Literatura Catalana medieval*, Barcellona 1972.  
 Idem, *Elements comuns en la cultura i en l'espiritualitat del món aragonès*, in *Atti del IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona*, I, Napoli 1978.  
 M. Batllori, *Elements comuns de cultura i d'espiritualitat*, in *Atti del IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona*, I, Napoli, 1978.  
 G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura*, ediz. Firenze 1979, p. 160.  
 G. Cencetti, *Compendio di paleografia latina*, Napoli 1963, p. 78.

MARIA TERESA CATTANEO

#### AL MARGINE DELL'«EUFEMIA» DI LOPE DE RUEDA

Joan Timoneda è legato, come tutti sappiamo, all'opera di Lope de Rueda da molteplici e intriganti legami: il «batihoja» che Cervantes è riuscito a trasformare anche per noi in un mitico «ritratto di teatrante» è oggi conosciuto solo attraverso l'edizione che delle sue opere apprestò Timoneda e pertanto attraverso il filtro dall'editore stesso confessato di due successive riscritture, volte a un'operazione di regolarizzazione insieme letteraria e moralizzante<sup>1</sup>.

Ci troviamo quindi dinnanzi al teatro di Rueda un po' come dinnanzi agli «scenari» della commedia dell'arte, impegnati in un esercizio di riinvenzione drammaturgica sul dato «raffreddato» del testo. Ma se le responsabilità di Timoneda per quanto riguarda la stesura dei testi sono cospicue, anche se possiamo ipotizzare che non siano state sostanziali rispetto alla struttura delle opere, vi sono poi altri interventi marginali, interessanti nell'ambito del rapporto tra l'editore e l'autore e talora di esito critico curioso.

Ad esempio, alla fine della *patraña quincena del Patrañuelo* («Finea en haber perdido / casa, estado y pasatiempo / Pedro se llamó y por tiempo / fue juez de su marido»), lo scrittore valenciano aggiunge una breve notazione: «Deste cuento pasado hay hecha comedia que se llama *Eufemia*»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Si vedano la *Epistola satisfactoria* e la *Epistola [...] al considerado lector*, premesse all'edizione delle *Quatro comedias y dos coloquios pastoriles*, Valencia 1567. Riporto solo alcune frasi particolarmente significative: «Por do me dispuse (con toda la vigilancia que fue possible) ponellas en orden y sometellas baxo la correction de la sancta madre yglesia. De las quales por este respecto, se han quitado algunas cosas no lícitas mal sonantes, que algunos en vida de Lope hauran oydo... (*Epistola satisfactoria*); «Sapientissimo lector, el trabajo que a mi se me ha puesto de sacar a luz y emprimir las presentes Comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, no te des a entender que ha sido vno, sino muchos, y de harto quilate. El primero fue escreuir cada vna dellas dos vezes y escriuiendolas (como su autor no pensasse imprimirlas) por hallar algunos descuydos, o gracias por mejor dezir en poder de simples, negras o lacayos reyerterados, tuue necesidad de quitar lo que estaua dicho dos vezes en alguna dellas, y poner otros en su lugar» (*Epistola [...] al considerado lector*).

<sup>2</sup> Cito dall'edizione a cura di J. Romera Castillo, *El Patrañuelo*, Cátedra, Madrid 1978, pp. 199-206.

Il dato è apparso presto dubbio ad alcuni commentatori: la storia raccontata da Timoneda (e che rimanda alla novella 9,II, del *Decameron*) presenta con il *plot* della commedia di Rueda, molto più lineare, un solo significativo punto di contatto, quello della mala fede del seduttore che attraverso l'inganno esibisce prove atte a dimostrare di aver posseduto la donna, della cui virtù si fa questione.

Il racconto di Timoneda e la commedia *Eufemia* appartengono infatti a un gruppo tematico ricchissimo ed eterogeneo che è stato studiato da Gaston Paris come *Le cycle de la «gageure»*<sup>3</sup>. Lo schema base della vicenda tematica<sup>4</sup> è il seguente:

— un uomo (marito, qualche volta fratello) scommette con un altro che questi non riuscirà a sedurre la moglie (sorella);  
— il seduttore raccoglie con l'inganno prove che attestano l'avvenuto possesso;

— la donna, sfuggita al castigo dell'uomo che si ritiene disonorato, riesce a palesare la diffamazione;

— ciò avviene in due distinte maniere: (a) mediante l'astuzia di accusare del furto di un gioiello il presunto seduttore che confessa di non averla mai vista, (b) travestendosi da uomo con un più complesso sviluppo di vicissitudini e peripezie, che comunque le permettono alla fine di sbugiardare il diffamatore. (È questo il gruppo in cui si può inserire la *patraña* XV, la novella 9,II, del *Decameron*, il *Cimbelino* di Shakespeare).

Ognuno dei nuclei della vicenda è ovviamente passibile di variazioni molteplici che Paris ha cercato di classificare, nonostante le difficoltà di un materiale molto ricco (letterario e folclorico insieme) e talora databile solo con approssimazione. Al di fuori di ogni proposito classificatorio, utilizzerò questo schema per dimostrare rapidamente come le perplessità più volte suscitate dall'affermazione di Timoneda (Bourland, Menéndez Pelayo, fino all'ultimo commentatore del *Patrañuelo*, Romera Castillo)<sup>5</sup> siano del tutto giustificate.

<sup>3</sup> G. Paris, *Le cycle de la «Gageure»*, in «Romania», 1903, 32, pp. 481-551. Una ripresa interessante, volta al versante anglistico, si ha nel saggio di G. Almansi, *Il ciclo della scommessa. Dal «Decameron» al «Cimbelino» di Shakespeare*, Bulzoni, Roma 1976.

<sup>4</sup> Tralascio quella che Paris ritiene la forma primitiva del gruppo tematico: in cui il seduttore, spesso mosso da una scommessa, crede di aver compiuta l'impresa, di cui fa fede la mutilazione (un dito, una treccia...) da lui operata sulla donna posseduta, che si rivela poi non essere la donna ambita, ma per lo più una serva, in seguito ad una astuta sostituzione. Si deve tuttavia notare che nell'*Eufemia*, l'esibizione da parte del seduttore Paulo di un «pedaço de un cabelo que le nasce del hombro izquierdo en un lunar grande» ripropone, seppure in altro contesto, l'elemento della mutilazione, con un procedimento comune a racconti popolari italiani, quali *La Stivala* (cf. *Fiabe italiane*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1967, p. 866). L'edizione dell'*Eufemia* utilizzata è quella di A. Hermenegildo, Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, Taurus, Madrid 1985.

<sup>5</sup> C.B. Bourland, *Boccaccio and the «Decameron» in Castilian and Catalan Literature*, in «Revue Hispanique» 1905, XII, p. 86; M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid 1961, p. 80; J. Romera Castillo, ed. cit. Cf. anche J. Arce, «Boccaccio nella letteratura castigliana», in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze 1978, p. 89.

Con generosa imprecisione, Timoneda vuol probabilmente solo segnalare al lettore il ricordo dell'autore amico e apprezzato, del quale nello stesso anno di edizione del *Patrañuelo* (1567) egli pubblicava le commedie di *El Deleitoso*. L'imprecisione d'altra parte pare presiedere al suo stesso metodo di lavoro, mosaico libero e inventivo di ciò che «en diversos años he oído, visto y leído» piuttosto che elaborazione cosciente di una fonte: come è visibile anche nella *patraña* XV, dove le distanze dal Boccaccio sono molte, con omissioni e introduzione di elementi eterogenei, che spostano, nella classificazione di Paris, la *patraña* dalla sezione B3 a, in cui inserisce Boccaccio (L'héroïne est la femme du parieur, elle s'habille en homme, avec spontané du traître — à la cour d'un roi étranger) alla sezione B4 a, in cui «l'héroïne est la femme du parieur; la femme juge, avec forcé du traître — intervention du père».

Sempre nella classificazione di Paris, la *Eufemia* di Rueda si situa invece nella sezione B1 (l'héroïne est soeur du parieur; le galant ne l'a pas vue; accusation de viol — et de vol), nella sottosezione a, contraddistinta da un'importante variante: «pas de gageure»<sup>6</sup>.

Con l'aggiunta della scommessa, possiamo connetterla anche a racconti italiani (B1, b) come *Justa Victoria* di Feliciano Antiquario, *La pianella* che appare nella *Raccolta di novelle* di D. Batacchi, *La stivala* nella raccolta *Fiabe, novelle e racconti popolari* di G. Pitre, ecc.

La fabula dell'*Eufemia* poggia dunque da una parte sul sempre fecondo motivo della «diffamazione» alla fine punita, dall'altra però riduce all'essenziale le entità narrative. Cade il motivo della gelosia, del castigo immeritato, del travestimento da uomo, delle conseguenti peripezie, del giudizio con la donna come giudice: e si cancella anche la situazione intensamente teatrale e godibilmente ambigua, della presenza notturna del seduttore nascosto (generalmente in un baule) nella camera della donna, a favore di una rigida funzionalità da racconto popolare, che produce anche talune sprezzature della coerenza psicologica già sottolineate dai critici<sup>7</sup>. I quali, d'altro canto, si sono trovati sempre imbarazzati di fronte alla giustificazione di un tale esito imposto rispetto alla presunta fonte boccaccesca, tanto da essere indotti a ipotizzare una commedia italiana perduta come testo intermedio<sup>8</sup>: procedimento critico che ha un curioso parallelo nello studio delle fonti del *Cimbelino*<sup>9</sup>, per cui veniva pure ipotizzato un testo teatrale

<sup>6</sup> Per Paris (*op. cit.*, p. 487) la sottosezione B1 a è composta anche da: Manoscritto di Tours 468, f° 33 v°; Guillaume de Dole; Novella di Sens (Vat. Reg. 1716).

<sup>7</sup> Si veda soprattutto O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid 1969, pp. 93-94.

<sup>8</sup> Cf. O. Arróniz, *op. cit.*, p. 94; A. Cardona Gibert - D. Garrido Pallardo, *Estudio preliminar a Lope de Rueda, Teatro completo*, Bruguera, Barcelona 1967, p. 20; A. Hermenegildo, *Estudio preliminar* all'ed. citata, p. 29.

<sup>9</sup> G. Almansi, *op. cit.*, p. 15.

inglese perduto, e che appare come una lettura «facilior», non appoggiata da prove, né davvero indispensabile.

Quando si resista alla suggestione di Timoneda e all'ostinato impegno a voler sempre vedere riflessi i modelli della commedia italiana nell'opera di Rueda, basterà ricondurre l'*Eufemia* a uno schema narrativo di meno ambiziosa derivazione, ma certamente di grande diffusione europea e almeno a tutt'oggi non determinabile con sicurezza.

Si aggiunga che l'intreccio dell'*Eufemia* è certamente labile ed episodico, mancante di incastri causali di situazioni, ma è arricchito dall'affollarsi delle figure dei servi (Melchior, Valiano, Ximena, Cristina, Polo) o di analoghe figure subalterne (la gitana, la negra), personaggi minori ma costruttori di giocosità e di lazzi che danno movimento alla commedia, ne costituiscono la sostanza scenica.

Siamo con Lope de Rueda di fronte alla costruzione di una commedia in cui è sempre verificabile una tensione tra la struttura di base — che può essere riconosciuta nello schema costante, ricavato dai modelli latini e della commedia cinquecentesca italiana, che si regge sul motivo matrimoniale e sullo svolgimento da un iniziale disordine a una finale armonia — e l'inserzione spesso disintegrante di singole scene comiche (i *pasos*) in cui emerge la personalità dell'istrione, dell'attore-autore disposto a riassumere in sé le varie possibilità comiche, ad essere i differenti personaggi, che sapeva cari al suo pubblico, senza troppa complicazione di apparato e di scena.

Per fare ciò Rueda trova una formula teatrale tutta autonoma e originale, in cui flessibilmente usa le strutture e i meccanismi dell'affabulazione teatrale tradizionale per aprirvi spazi per la propria vitalità istrionica, per il gioco ludico che sfrutta lo «spazio storico»<sup>10</sup> contemporaneo, cogliendovi le eccezionalità, non solo linguistiche, dei gruppi marginali ed emarginati, veicoli pertanto di riso, e virtuosisticamente riproponendo l'eterna dialettica servo-padrone.

Questa breve postilla al margine dell'*Eufemia* fa quindi emergere un fascio di problemi, di interrogativi per ora disordinati, che vanno nella direzione di invitare a rivedere sotto differente angolazione l'insieme della presenza italiana in Rueda, puntigliosamente indicata da Stiefel<sup>11</sup> e da Arroniz: non certo per negarne l'importanza, ma per proporre una valutazione più attenta, volta piuttosto a evidenziare, nell'ambito di una ripresa tutto sommato sempre meccanica e di superficie, due diversi sistemi di scrittura «comica» che risalgono a tradizioni culturali differenti ma soprattutto a un pubblico differente che l'attore Rueda, con affinata sensibilità teatrale, avvertiva dinnanzi a sé, portatore di un preciso orizzonte di attesa, cui egli cercava di rispondere con quel successo che Cervantes ci attesta.

<sup>10</sup> Si vedano le acute osservazioni a proposito nel ben calibrato studio di A. Hermenegildo, già citato.

<sup>11</sup> A.L. Stiefel, *Lope de Rueda und das italienische Lutspiel*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 1881, XV, pp. 183-216 e 318-343.

ANGEL CHICLANA CARDONA

UN PERIODISTA O GACETILLERO ESPAÑOL  
EN LA ITALIA DEL RENACIMIENTO  
(SOBRE UN VERSÁTIL GÉNERO LITERARIO RENACENTISTA)

Dentro del marco general de este congreso, El Renacimiento en Italia y en España, el tema que presento plantea una cuestión literaria difícil de encajar desde el punto de vista de la periodización o de la ideología, pero, de fácil excusa por las circunstancias que rodean al autor y a la obra de los que voy a hablar. Francisco Delicado es un español afincado en Roma en tiempos de León X y de Clemente VII, testigo de excepción del saqueo de 1527 (también del que tuvo lugar en 1524 por las tropas de Hugo de Moncada, aunque inexplicablemente no nos diga una sola palabra sobre el mismo), instalado en Venecia a partir de aquella fecha, siguiendo las huellas de Pietro Aretino con el que tantas veces se le ha comparado, colaborador en el mundo editorial veneciano con las ediciones de la *Celestina* y el *Primaleón* y autor misterioso y fantasmal de algunas obras tan misteriosas y fantasmales como él mismo.

La obra de la que vamos a hablar, *La Lozana Andaluza*, nos enfrenta con una serie de problemas que hace difícil su crítica, su clasificación genérica, su encasillamiento, en suma, en el movimiento renacentista. No es obra que encaje en las coordenadas estéticas e ideológicas que definen el Renacimiento ni es obra que se deje clasificar en ninguno de los géneros literarios de moda en este período. Su estructura, su técnica, su lenguaje son, simplemente, originales y únicos.

Como todos sabemos, se trata de un texto en el que el autor se manifiesta, según propia confesión, como simple amanuense en la descripción de lo que él «vió y entendió» viviendo en Roma; y así es. Por eso mismo, se trata de un texto que nos ofrece una casi infinita posibilidad de lectura porque se aparta, formal y estructuralmente, de cualquier intento de clasificación genérica y hasta lingüística.

La obra está estructurada en tres bloques, muy desiguales en extensión e inspiración y no menos dispares en tratamiento e intencionalidad. El primero (prescindiendo de la *Dedicatoria* y del *Argumento*) empieza al anunciarnos el autor «Comienza la historia o retrato...», aunque en mi opinión esta parte no se corresponde todavía con la ver-

dadera historia y he preferido llamarlo en mi edición<sup>1</sup> «prehistoria», porque, efectivamente, viene antes del verdadero argumento que sería «la vida que la Lozana lleva en Roma».

Este bloque está formado por los cinco primeros capítulos o mamotretos y su finalidad es ponernos en antecedentes sobre quién es la protagonista y cómo y por qué llega a Roma. Pero en una simple lectura superficial podemos darnos cuenta de que estos antecedentes no interesan al autor más que en cuanto tales, es decir, para conseguir presentarnos a la Lozana y colocarla *in media res*. Antes de ese momento Aldonza no actúa como personaje que domina la situación sino más bien como víctima de la misma, como un pelele al que zaran dean las circunstancias. Le falta todavía la *virtus* maquiavélica que la caracterizará, la voluntad y la capacidad de obrar.

De la falta de interés del autor por esta «prehistoria» tenemos buena prueba en la forma en que se nos presentan estos mamotretos: en pocas líneas se nos dice que nació en Córdoba, que era de natural inteligente y avispado, que pierde la virginidad en un accidente y que tras unas peripecias verdaderamente dignas de toda una novela bizantina aunque narradas en pocas palabras, llega a Roma. Llama la atención, igualmente, la forma en que todo estos nos viene dicho: mientras el resto de la obra está escrito en forma dialogada, estos mamotretos son eminentemente narrativos. Debemos tener en cuenta, además, que ambas estructuras son vehículo de una doble intención expresiva. Por una parte, la forma dialogada, inminente e inmediata en la representación de escenas singulares es al mismo tiempo *morosa* y detallista precisamente por la atención que presta a los fragmentos o cuadros que constituyen la obra, casi siempre desligados entre sí aunque contribuyendo a la visión panorámica del retrato. Y, al contrario, los cinco primeros mamotretos son narrativos y están caracterizados por la *premiosidad* y por la falta de interés por los detalles.

La verdadera historia empieza, pues, sólo cuando el autor conoce a la protagonista en Roma donde la tratará durante largos años, en diversas situaciones de cada día, lo que le permite recoger los datos concretos (los apuntes o bocetos, por usar la terminología propia de la pintura) con los que va a ir pintado su retrato:

«porque este retrato es tan natural — nos dice —, que no hay persona que haya conocido la señora Lozana en Roma o fuera de Roma, que no vea ser sacado de sus actos y meneos y palabras; y asimismo porque yo he trabajado de no escribir cosa que primero no sacase en mi dechado la labor, mirando en ella o a ella».

A partir del mamotreto VI y pasando de la narración al diálogo empieza el verdadero retrato, al que yo llamo historia no gratuitamente sino porque es ahora cuando aparece el verdadero argumento, si argumento se puede llamar a la larga serie de cuadros independien-

<sup>1</sup> *La Lozana Andaluza*, edición, prólogo y glosario de A. Chiclana, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

tes, unidos, en todo caso, por la presencia constante del personaje principal. En cada uno de los 66 mamotretos se encierra un episodio argumental completo, una anécdota o situación que se plantea y se resuelve sin pasar de los límites del capítulo. En la suma de todos ellos se nos presentan nada menos que 125 personajes. Alguno de ellos, como Rampín, compartiendo con la protagonista casi toda la historia, pero la mayoría participando sólo en unos rápidos esbozos de sus relaciones con la Lozana en las que la engañan o son engañados por ella.

Esta acumulación de personajes y la forma en que contribuyen al desarrollo del argumento nos recuerdan la dinámica argumental de la novela picaresca, es decir, un rápido desfile de tipos representantes de los diversos estamentos o clases sociales a los que el autor va criticando. Pero es sólo una ilusión, a la que contribuye, además, la profesión de la protagonista: no es una novela picaresca. Primeramente, porque no son los desplazamientos de Aldonza, huyendo de algo o de alguien, los que nos trasladan de un ambiente a otro, sino precisamente esos «algo o alguien» los que van sucesivamente aproximándose a un ambiente ya dado e inmutable, presonificado por la Lozana. En segundo lugar, aunque el ambiente sea picaresco, no lo contemplamos a través de los ojos de la protagonista, pícaro o pícara que nos habla en primera persona. Aquí el autor aparece como personaje pero no como protagonista. (Su presencia en la obra sería un tema digno de estudio, pero desgraciadamente no cabe en los límites de esta comunicación). Los episodios que constituyen el argumento no los actúa él ni recaen sobre él, aunque sí es cierto que los contempla desde muy cerca. Ya desde el principio nos ha advertido que renunciaba a darnos su valoración crítica y que se limitaría a retratar lo que veía.

De la lectura de la obra y de las múltiples confesiones del autor tenemos que deducir que tampoco nos encontramos ante una obra comprometida con una determinada ideología. Creo que se ha exagerado al hablar del erasmismo de Delicado. Las moralizaciones que aparecen en el libro, las referencias al saco de Roma como castigo del cielo por las disipadas costumbres de la ciudad papal son saltuarias y no llegan a constituir la estructura ideológica ni el punto de partida intencional de la obra. Todas esas «moralizaciones» están entremetidas o añadidas una vez terminada la *Lozana*, con la intención postiza de darla a la imprenta con una leve pátina de ejemplaridad. Aunque nos encontremos en Roma no vemos más que un par de ligeras referencias a personajes eclesiásticos: se habla del orgullo de un determinado prelado y se nos cuenta de un cierto canónigo que dejó preñada a la Lozana. *Pecata minuta* y, desde luego, de los que no podemos sacar consecuencias que nos permitan hablar de erasmismo.

«porque en semejantes obras seculares — nos dice el autor — no se debe poner nombre ni palabra que se apertenga a los libros de sana y santa doctrina, por lo tanto en todo este retrato no hay cosa ninguna que hable de religiosos, ni de santidad, ni con iglesias, ni eclesiásticos, ni otras cosas que se hazen que no son de dezir.»

Desde el punto de vista formal, el diálogo, la actuación de la acción ante nuestros ojos por medio del diálogo y los títulos o didascalías de los mamotretos, que nos recuerdan las acotaciones de una obra dramática, pueden hacernos pensar que se trate de una comedia. Pero es otra falsa impresión, otro espejismo. Ni siquiera con las salvedades con respecto a la representatividad de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* podemos ver en *La Lozana Andaluza* una obra dramática: la amplia extensión del texto, la variedad de las «escenas», la gran cantidad de personajes nos ponen de nuevo ante una obra insólita.

La referencia a *La Celestina* era obligada pero recurro a ella con la clara intención de señalar las diferencias que separan a ambas obras más que de poner de manifiesto las señas de identidad que puedan unir las, porque creo que el carácter y las actuaciones de ambas protagonistas han deslumbrado demasiado a la crítica. Aldonza, como Celestina, es el motor y principio de toda acción, la que trama, enreda, previene, goza y triunfa; pero, al contrario de la vieja salmantina, la lozana andaluza no pierde en ningún momento las riendas de la situación. No es menos hábil y rica en recursos que su antecesora, perita como ella en tercerías y afeites, pero mientras a la vieja la encontramos en la cima de su saber y madurez, a Aldonza la acompañamos a lo largo de su aprendizaje, duro en sus comienzos pero siempre ascendente. Pero hay algo más: Celestina se emplea a fondo en su propio beneficio mientras ayuda en sus amores a Calisto, pero es la historia de los amores de éste con Melibea la que sirve de argumento y de pretexto para que conozcamos a la genial vieja, mientras que Aldonza es su propio argumento. Como nos dice el autor en la portada de su obra, ésta «contiene muchas más cosas que la *Celestina*» y aunque estas palabras sean prueba (si prueba hiciera falta) de la clarísima filiación de la obra de Delicado, son, al mismo tiempo, manifestación de las diferencias que separan a las dos obras. La tragicomedia se enmarca en un género literario de añeja tradición, la comedia elegíaca, lo que no resta ni un ápice a su originalidad aunque le añada unas determinadas ataduras: en primer lugar, un argumento dramático con un determinado desenlace, optativamente indiferente pero casi obligatoriamente moralizante; en segundo lugar, el seguimiento de unas fuentes, unos recursos y unos convencionalismos literarios. Por el contrario, el retrato de Delicado es, sin lugar a dudas, una obra abierta, tanto en su lectura como en el proceso de su creación. Es una obra formada por anécdotas más que por episodios, anécdotas que se nos presentan deshilvanadas, sueltas, sin más relación que las una que el desarrollo vital del personaje protagonista y el ambiente en que se mueve. No hay argumento paralelo como los amores de C. y M., no hay un *tempo* literario, salvo el paso de los años que van madurando a Aldonza, no hay, finalmente, una intención moralizadora previa en la mente del autor. La obra no pertenece al género celestinesco a pesar de presentar tantos elementos que nos recuerdan el ambiente creado por Rojas. La

*Lozana* no pertenece a ningún género literario localizable porque ella inaugura un nuevo género literario que, por desgracia, no va a tener continuación.

Como si ambos autores hubieran huido de las denominaciones tradicionales, tanto Rojas como Delicado acuñan otras nuevas, tragicomedia el uno, retrato el otro. Delicado, además, se extiende en la explicación del término y al exponernos la técnica de la composición nos va describiendo un género literario nuevo, que está inventando al mismo tiempo que le va dando nombre: «Solamente diré lo que ví y oí». Y, efectivamente a ello se atiene; e insiste, más adelante, en que se deje su obra tal como él la escribió, porque su intención no es otra que reflejar la verdad de unos hechos que él conoció, no ejemplares, pero sí reales:

«muchas cosas que en nuestros tiempos pasan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir».

Por eso mismo,

«que ninguno quite ni añada palabra ni razón y lenguaje, porque aquí no compuse modo de hermoso dezir, ni saqué de otros libros, ni hurté elocuencia, porque para dezir la verdad poca elocuencia basta».

Argumento y expresión, pues, no inspirados en fuentes ni acomodados a las reglas de la retórica en uso durante el Renacimiento. Por esa misma razón el autor confiesa que no busca fama ni nombre y sí solo «dar olvido al dolor». Una clara invitación a que consideremos la *Lozana* como puro «divertimento», simple diversión, para lo cual, unas veces echando las culpas sobre los tiempos que corrían («es pasado el tiempo que estimaban (a) los que trabajaban en cosas meritorias») y otras escudándose con el ejemplo de los antiguos («pues los hombres santos, por más saber y, otras veces, por desenojarse, leían libros fabulosos»), va construyendo su obra «de cosas de amor, que deleitan a todo hombre».

Divertir, pues, con materia de poca monta, como en una charla intrascendente de hechos cotidianos. En esto y sólo en esto consiste el retrato y sólo así nos explicamos otro de los aspectos desconcertantes de la *Lozana*: la total falta de referencias a personas, acontecimientos y situaciones de la más absoluta actualidad. Tratándose de un autor español, afincado, además, en Italia, no deja de extrañarnos que no haya en toda la obra (quitando las referencias al saco de Roma que, como ya hemos dicho, son postizas y añadidas *a posteriori*) un solo dato que apunte a su conocimiento o a su simple interés por la problemática política de su tiempo y el importante papel que juega en ella España y su monarca. No se nombra ni una sola vez a Carlos V, no hay la más leve referencia a la batalla de Pavía ni a la prisión de Francisco I, acontecimientos que no podían ser ignorados por el español



Delicado y que eran de extrema trascendencia para los asuntos europeos en general e italianos en particular.

Ya nos hemos referido anteriormente a la falta de intencionalidad ideológica de la obra, pero con respecto a estos inexplicables silencios hemos de añadir que creemos que Delicado se oculta voluntariamente en aras de la repetidamente declarada voluntad de realismo. El mundo de prostitutas y rufianes que nos describe no es, a todas luces, un ambiente en el que esos acontecimientos políticos o intelectuales tuvieran entrada o pudieran interesar. Las críticas a la corte de Roma son inexistentes o, en todo caso, mínimas, en comparación con las que se hacen a la vida cotidiana y menuda de la ciudad. Estas últimas, además, son completamente superficiales, ni comprometidas ni enconadas. El supuesto reformismo de nuestro autor no aparece por ninguna parte; ni le interesa. Incluso en sus críticas a las costumbres es patente la intención selectiva de retratar exclusivamente la vida de las clases bajas; cuando alguna vez levanta la vista, lo hace de manera superficial, con rápidas y nada venenosas referencias al lujo, a la ostentación o a las costumbres lupanarias de una sociedad hedonista y despreocupada.

Resumiendo e intentando finalmente colocar a *La Lozana Andaluza* en alguno de los géneros literarios en boga durante el Renacimiento, hemos de renunciar a cualquier etiqueta de las ofrecidas por los preceptistas. Con los géneros literarios tradicionales sólo algún elemento en común. Así, pues, ni diálogo en el sentido clásico, ni libro de pícaros, ni comedia. Como se ha hecho con Pietro Aretino, hay que buscar un título nuevo y yo en mi edición de *La Lozana Andaluza* propongo, adelantándose en muchos siglos al costumbrismo romántico, el de autor de cuadros de costumbres o, en todo caso, el de «gacetillero español, enviado especial en la Italia del Renacimiento».

MARIA CICALA

### CRISTOFORO CASTELLETTI E LA SUA OPERA TEATRALE. TRACCE NAPOLETANE

In questo intervento mi limiterò a tracciare i contorni e le coordinate di uno studio al quale mi dedico da tempo e che trova più largo spazio in altra sede. La natura stessa della comunicazione va intesa — credo — in questo senso: designazione del problema e indicazione delle direzioni di ricerca; punti di partenza che hanno stimolato certe 'curiosità napoletane' e schemi di valutazione dei documenti reperiti.

La scelta meditata del titolo è già una precisa indicazione propeudeutica, tradisce l'ottica 'napoletana' prescelta per una rilettura del teatro di Castelletti, a carico del quale ho istituito quasi un 'procedimento indiziario', inseguendo e documentando tutte le possibili 'tracce napoletane', con una mobilità che sposta i campi di indagine dall'opera alla biografia, dai testi alla critica. Di qui l'esigenza di ricostruzioni bibliografiche che però non potevano prescindere da una accurata ricerca di archivio, che già ha prodotto qualche frutto, ma nel tempo potrebbe portare ad ulteriori e più concreti risultati. Ecco perché per il momento ho preferito parlare con molta cautela di 'tracce', sul filo delle ipotesi di lavoro.

«Nel secolo XVI tutto il pubblico italiano prendeva diletto alla recitazione delle commedie, talché questa forma letteraria spiegò una grande fecondità. [...] Con una sì grande passione del pubblico per le commedie, si capisce facilmente che il numero dei commediografi dovesse crescere a dismisura. La dedica della *Suocera* del Varchi e il prologo dell'*Arzigogolo* attribuito al Lasca deplorano che tutti, giù giù fino ai più ignoranti artigiani, credano di poter fare commedie.»<sup>1</sup>.

Non si può dunque prescindere da una valutazione di base che ne qualifichi e ne giustifichi la considerazione.

Nel prologo dei *Duoi fratelli rivali* cogliamo il suggerimento per un primo criterio di discriminazione: Della Porta si rivolge al suo pub-

<sup>1</sup> A. Gaspari, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Loescher 1887-1901, parte II, vol. II, pp. 250-251.

blico con tono grintoso e certo polemico<sup>2</sup> sostenendo che «l'opre son giudicate dall'applauso de' dotti di tutte le nazioni: perché si veggono stampate per tutte le parti del mondo e tradotte in latino, francese, spagnolo e altre varie lingue; e quanto più s'odono e si leggono tanto più piacciono e son ristampate, [...]»<sup>3</sup>. Il numero tanto nutrito di edizioni e ristampe registrato delle tre commedie di C. Castelletti non lascia dubbi sulla sua fortuna editoriale, tra gli ultimi anni del Cinquecento ed almeno i primi trenta del Seicento: un *best-seller* dell'epoca.

Ci limitiamo in questa sede a produrre un bilancio numerico indicativo, risultato di una indagine accurata nei repertori e nelle biblioteche italiane<sup>4</sup>, che non solo ci consente ora di preparare il terreno alla edizione critica di tutte le opere di C. Castelletti, ma ci autorizza anche a collocare inequivocabilmente la sua produzione teatrale in una posizione di successo, anche dopo la sua morte (1596).

Nel 1580 il giovane Castelletti esordisce con l'*Amarilli*, una pastorale di tipo ferrarese: ne conosciamo ben tredici edizioni<sup>5</sup>, collocabili tra il 1580 (la *princeps*, Ascoli, G. Degli Angioli) ed il 1620 (Viterbo, Discepolo); tre sono redazioni diverse<sup>6</sup>, otto sono postume (una delle quali napoletana, Napoli, Longo 1610). Si tratta di stampe prodotte da editori diversi (Sessa, Imberti, Bertani, ...) e in diverse città (da Ascoli a Venezia, da Napoli a Viterbo).

Nel 1581 Castelletti ha già scritto due commedie, *I torti amorosi* ed *Il furbo*, entrambe precedute da dedica e prologo con esplicito ruolo teorico-pragmatico, densi in altri termini di informazioni utili alla delineaazione di una biografia artistica ed intellettuale dell'autore (formazione culturale, linea poetica, etc.).

Dei *Torti* si leggono a stampa una decina di edizioni, tra il 1581 e il 1628<sup>7</sup> (sette postume) tutte veneziane, ma non tutte dello stesso editore (G.B. Sessa e fratelli, eredi di Marchio Sessa, G. Imberti, P. Bertani).

La prima edizione del *Furbo* invece è di tre anni posteriore alla sua composizione, come apprendiamo dalla dedica<sup>8</sup>. Anche queste

<sup>2</sup> Lo stesso atteggiamento polemico manifestato da C. Castelletti nel prologo dei *Torti* e quindi nel *Furbo*. In altra sede propongo infatti una lettura comparata dei prologhi (e dediche) programmatici dei due autori (*Frat. riv. e Carb. / Torti e Furbo*).

<sup>3</sup> G.B. Della Porta, *Gli duoi fratelli rivali* (a c. di M. Villani), prologo, in G.B. Della Porta, *Teatro*, a c. di R. Sirri, vol. III, Napoli, I.U.O., p. 33.

<sup>4</sup> Che tiene conto ovviamente come punto di partenza delle indicazioni degli unici due critici moderni che si sono interessati di C.C. in senso completo, A. Greco, che lo ha riscoperto, e quindi P. Stoppelli, curatore dell'unica ediz. moderna di una sua commedia (*Le stravaganze d'amore*).

<sup>5</sup> Si veda lo schema prodotto da P. Stoppelli, come premessa alla sua edizione de *Le stravaganze d'amore* (Firenze, Olschki 1981, p. 35) al quale ho fatto solo una piccola aggiunta.

<sup>6</sup> Si veda G. Romano, *Le tre «Amarilli» di Crist. Cast.*, in «F.M. Annali dell'Ist. di Filologia Moderna dell'Università di Roma», 1, 1979, pp. 115-143.

<sup>7</sup> Aggiungo un solo elemento allo schema di Stoppelli (1981, cit., pp. 35-36).

<sup>8</sup> «La presente Comedia del *Furbo*, che composi già tre anni sono, mentre passava con Aristotile, col Petrarca, e talvolta con Plauto il tempo, che hora passo con Vlpiano,

sono tutte stampe veneziane (A. Griffio, A. De Vecchi, G. Alberti, i Sessa), nel numero di otto circa dal 1584 al 1634 (quattro postume)<sup>9</sup>.

Tra la composizione di questa seconda commedia e la sua prima stampa si collocano le *Rime spirituali* del 1582 (Venetia, Heredi di Marchio Sessa), breve raccolta petrarchesca, unica opera poetica organica finora conosciuta del Castelletti, ma ho potuto constatare la presenza di molti altri componimenti lirici sparsi in opere di varia letteratura e paternità<sup>10</sup>, e potrei essere in grado di produrre anche venti sonetti inediti, reperiti in un manoscritto cartaceo del XVII sec., patrimonio della Biblioteca dei Girolamini di Napoli.

Arriviamo così alla più nota delle tre commedie, *Le stravaganze d'amore* del 1585; se ne contano quattro edizioni complete dal 1587 al 1605<sup>11</sup> (due postume), tutte veneziane (G.B. Sessa e frat., Gio. Batt. e Gio. Bern. Sessa, Bertano). Delle *Stravaganze* esiste un'ottima edizione moderna, curata da un filologo, P. Stoppelli (Firenze, Olschki 1981) con una interessante introduzione che riprende tra l'altro le linee essenziali della fortuna critica di C. Castelletti<sup>12</sup>, rendendo onore al merito del prof. A. Greco, che di fatto nel nostro secolo ne ha riscoperto il teatro, ad esso dedicando un saggio specifico nel 1976<sup>13</sup>, preceduto da due brevi premesse indirette, rispettivamente del 1945, nel contesto di uno studio su *La vita romana nella commedia del Rinascimento*<sup>14</sup>, e quindi del 1971, nell'ambito delle sue *Note inedite di Teodoro Amaideno sulla commedia del Rinascimento*<sup>15</sup>.

T. Amaideno (un curiale pontificio, letterato belga) è autore di un «documento curioso, fino a poco tempo fa sconosciuto» — ci informa appunto A. Greco<sup>16</sup> — *La censura de' Poeti toscani*, iniziato a Roma nel 1610, che raccoglie «una serie di giudizi e di osservazioni intorno a centoventitrè commedie (la metà delle quali editate nel Seicento), rispecchianti i gusti dell'epoca per il valore scenico dei testi, sotto l'aspetto poetico e linguistico.»<sup>17</sup>.

& con Modestino, che [...], giaceua appiattata nel fondo della mia cassa. [...], mi son risoluto [...] mandarla fuori in questo tempo, [...]» (dedica del *Furbo*, in Venetia, appresso G. Alberti M.DCXIII., 3r-v).

<sup>9</sup> Aggiungo tre stampe allo schema di Stoppelli (*ivi*).

<sup>10</sup> Per fare qualche esempio concreto e documentato ricordo il sonetto, in A. Ongaro, *Alceo*, Ven. 1582 (ho letto l'es. della Bibl. Naz. di Fir.); o il sonetto in onore di Roma, in A. Ceccarelli, *La serenissima nobiltà dell'alma città di Roma* (ms. Vat. Lat. 4909, c. IV, 3); etc.

<sup>11</sup> Mi attengo alla descrizione di P. Stoppelli (1981, cit., p. 23 sgg).

<sup>12</sup> P. Stoppelli 1981, cit., p. 11 n. 3.

<sup>13</sup> «Le stravaganze romane del Castelletti», in *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Liguori, 1976, pp. 139-179.

<sup>14</sup> Conferenza tenuta al Reale Ist. di Studi Romani il 2 marzo 1945; poi stampata nello stesso anno (Reale Ist. di Studi Romani ed.), pp. 16-20.

<sup>15</sup> A c. di A. Greco, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», s. 3, vol. V, fasc. 2-3 (1971), p. 209 sgg.

<sup>16</sup> «Roma e la commedia italiana del Rinascimento», in A. Greco, *L'ist. del teatro comico...*, cit., p. 85.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

I giudizi largamente positivi di T. Amaideno sul *Furbo* («perfetta e buona [...] satirica assai [...] ne' motti e detti porta il vanto [...] l'azione è ingegnosa et ridicolosa [...] la viddi recitare in Roma l'anno 1603 con gran piacere de gli ascoltanti»<sup>18</sup>), sui *Torti* («non meno piacevole [...] ornata anch'ella de' motti e detti; insomma è del Castelletti»<sup>19</sup>) e quindi sulle *Stravaganze* (superiore alle commedie di «Bernardino Pino e Sforza D'Oddi [...] giudiciosa, scritta con buona locutione, vaga nell'inventione, prudente circa le cose del mondo, dotta et erudita, insomma insegna piace e muove, talché vo' chiamare l'auttor suo perfetto comico»<sup>20</sup>), questi giudizi — dicevo — non lasciano dubbi sul fatto che nei primi decenni del Seicento il nostro fu «tra gli autori teatrali cinquecenteschi che godettero di maggior fortuna»<sup>21</sup>; ci riferiamo anche alla testimonianza offerta dal Verrucci nel prologo della *Colombina*, nell'invocare contro i suoi detrattori il modello del teatro di Castelletti<sup>22</sup> e «de tanti altri valenti uomini litterati c'hanno fatto stare insieme le commedie con la dignità»<sup>23</sup>.

Inoltre — ricorda Stoppelli<sup>24</sup> — «gli autori secenteschi di teatro [...] dimostrano grande familiarità con le opere del Castelletti, dando corso a numerosi titoli che richiamano quelli dello scrittore romano»; sarebbe interessante ad esempio un confronto sistematico con *Il Furbo* di Lorenzo Stellato da Capoa<sup>25</sup>, o *Le stravaganze d'amore* di F. Zaccone<sup>26</sup>, entrambe seicentesche e di ambiente napoletano. Ma come dicevo all'inizio devo rimandare ad altra occasione questi sviluppi.

Anche di alcune messe in scena esiste qualche documento. Il 1 marzo 1581, «di Roma», Castelletti scrive una dedica dei suoi *Torti* a Clelia Farnese de' Cesarini, documentando due diverse rappresentazioni: una certo già avvenuta senza la «nobilissima presenza» della Signora, «costretta dal sospetto commune, che la sala per la grande moltitudine delle genti, che vi s'erano adunate, fosse per cadere»; l'altra probabilmente opinata dall'Autore, privata, in casa della Farnese: «poiché la mia disauentura non volse, che potesse vederla nella Scena — dice Castelletti — ho voluto che possa vederla in Camera, sempre che la verrà in piacere»<sup>27</sup>. Nel prologo poi lascia intendere alcuni par-

<sup>18</sup> Note inedite di T. Amaideno..., cit., pp. 218-219, 221-222.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> P. Stoppelli 1981, cit., p. 11 n. 23.

<sup>22</sup> Ivi, p. 17 n. 39.

<sup>23</sup> In L. Mariti, *Commedia ridicolosa*, Roma, Bulzoni, 1978, p. CLXXI.

<sup>24</sup> Stoppelli (1981, cit., p. 11 n. 23) in questo caso riprende J. Chater, *Castelletti's «Stravaganze d'amore» (1585): a comedy with interludes*, in «Studi Musicali», VIII, 1979, p. 111.

<sup>25</sup> In Napoli, per Roberto Molla 1638; poi, Napoli, Troyse 1701 (esempl. della Bibl. Naz. di Napoli).

<sup>26</sup> Commedia rappr. a Napoli nel 1652; stampa Napoli, Cicconio 1653 (esempl. della Bibl. Naz. di Napoli).

<sup>27</sup> Venetia, Heredi Marchio Sessa, M.DCII., 2v-3r.

ticolari scenografici (sui quali devo purtroppo soprassedere) e dichiara che «la Comedia si rappresenta in Roma»<sup>28</sup>.

Abbiamo inoltre notizia di altre rappresentazioni di questa stessa commedia, di una ci informa A. Greco, dell'altra un commediografo dell'epoca, Ottavio Glorizio da Tropea. Nel primo caso si fa riferimento ad «una lettera del 23 dicembre 1591, scritta da Annibale Chieppio a Vincenzo Gonzaga duca di Mantova, nella quale il duca veniva esortato a procrastinare la rappresentazione del *Pastor Fido* del Guarini a dopo Pasqua» per varie ragioni che vengono enumerate, ma — aggiunge A. Greco nel riferire la notizia<sup>29</sup> — il rinvio di quella rappresentazione era sollecitato anche dal «pensiero» che i giovani attori avevano di «recitare per loro passatempo *I torti amorosi*, commedia che si legge alla stampa, ben gentile. Onde — scriveva ancora il segretario — se pur volesse l'Altezza Vostra valersi intanto di questo trattenimento, ad un minimo cenno ch'Ella ne facesse mi prometto che tosto l'haveriamo impronto per recitarla, con poca spesa e brevemente» e la proposta venne accolta, a quanto pare.

Nel prologo de *L'impresa d'amore* di Ottavio Glorizio, rappresentata a Tropea il 23 settembre del 1600, si fa espressamente riferimento a «quel piacevole, [...] nella Primauera gustato [...] hora di *Torti amorosi*, & hor di *Stravaganze d'amore*»<sup>30</sup>, una prova (completa di particolari scenografici) di una recita delle due commedie del Castelletti nell'ambito di un vero e proprio ciclo di rappresentazioni, promosso appunto a Tropea (nel Regno di Napoli) ad opera di una locale Accademia degli Amorosi<sup>31</sup>.

Dai *Torti alle Stravaganze* che prima della recita seicentesca contavano al loro attivo una notissima messa in scena<sup>32</sup>, tramandata dai

<sup>28</sup> Ivi, 4r-v, 5r-v, 6r.

<sup>29</sup> Cfr. A. D'Ancona, *Il teatro mantovano nel secolo XVI*, in «Giorn. stor. della lett. ital.» vol. VII (1886), p. 59; poi, A. Greco 1976, cit., p. 142.

<sup>30</sup> Abbiamo letto la ristampa veneziana del 1607 (cfr. p. 2) reperibile c/o la Bibl. Naz. di Napoli; la notizia è ripresa da B. Croce ne *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, nuova ed., Bari, Laterza 1916, p. 51.

<sup>31</sup> Oltre al Glorizio, C. Minieri Riccio (*Notizia delle Accademie istituite nelle Provincie Napoletane*, estratto dall'«Archivio storico delle Prov. Napoletane», anno II, fasc. 2° eseg., Napoli, St. Tip. Cav. F. Giannini 1878, in C. Minieri Riccio, *Opuscoli*, Arch. di Stato di Napoli, p. 69) ci dice qualcosa di questa Accademia: «Di tre Accademie si dà notizia, che fiorirono nella città di Tropea, cioè:

1° Degli *Amorosi* istituita nel sec. XVI e tuttavia esistente nell'anno 1600, come lo dimostra la commedia di Ottavio Glorizio canonico e nativo di Tropea, stampata a Messina nel 1605 in 4°, col titolo di *Impresa d'amore*, commedia rappresentata il 24 di settembre del suddetto anno 1600 in Tropea dagli Accademici Amorosi, che poi fu ristampata a Venezia nel 1607 in 12°. Oltre il Glorizio anche Giuseppe Capialbi fece parte di questa Accademia, degli altri accademici non si sanno i nomi.

2° Degli *Affaticati* in latino detti *Allaborantium* [...] fondata circa nel 1630 [...].

3° La *Colonia de' sinceri laureati dell'Arcadia Reale di Napoli*, dedotta in Tropea nell'anno 1793 [...].

<sup>32</sup> Nota e citata spessissimo.

cosiddetti «Avvisi di Roma»<sup>33</sup>, avvenuta di «Domenica sera, dopo un ballo di due hore nel palazzo del Duca di Sora»<sup>34</sup> [...], nell'istesso luogo, conforme d'apparato et di pompa alla brevità del tempo, [...] et durò fin alle quattro hore, d'arte e di fauola alquanto difettosa [...] dell'autore Castelletto notaro<sup>35</sup>. [...] le singolarità di cinque histrioni la sostentaro dilettoissimamente, cioè di un franzese italianato, d'un norcino, d'un pedante, d'una serva romanesca et d'un napolitano, et in essa gentilmente furono [...] punti nel vivo gli archimisti<sup>36</sup>, i mariti [...], gli innamorati [...] et i fuorusciti che hanno fatto il mondo impraticabile per non essere castigati come si deve». La citazione è obbligata anche se abusata, in quanto rivela al lettore attento una miriade di notizie importanti, da quelle relative alla recita (luogo, ambiente, pubblico, attori, durata, data precisa) a valutazioni inerenti l'intreccio e l'«incontro-scontro» — come lo definisce Stoppelli — dei registri linguistici (sottolineo in particolare il romanesco<sup>37</sup> e il napoletano); dalle punte polemiche che traspaiono nell'opera a notizie che guidano l'indagine biografica (*Castelletto notaro*).

L'unica traccia invece di una recita del *Furbo* si rinviene in Teodoro Amaidenò che la vide «recitare in Roma l'anno 1603 con gran piacere degli ascoltanti».

Nel Seicento Castelletti fu molto apprezzato, tuttavia «a questa presenza avrebbe fatto seguito nei secoli successivi un lungo oblio, interrotto solo saltuariamente negli ultimi cinquant'anni e non sempre sotto la spinta di interessi propriamente teatrali. Alla scarsa fortuna recente ha certamente contribuito la sua assenza nella fondamentale ricostruzione del Sanesi (I. Sanesi, *La Commedia*, 2 voll., Milano, Valardi, 1911-1935); per cui le commedie del Castelletti o sono state oggetto di attenzione erudita da parte dei romanisti o, dopo il saggio linguistico di Clemente Merlo sulla lingua di Perna, hanno costituito un riferimento obbligato degli studi sull'antico romanesco. Per trovare il primo saggio specifico sul teatro di C. Castelletti bisogna scendere fino al 1976, grazie ad Aulo Greco»<sup>38</sup>.

Sarebbe incauta presunzione ritenere esaurita in così poche righe una ricostruzione critica che merita una rassegna bibliografica accu-

<sup>33</sup> Roma, Bibl. Apost. Vat. ms. Urb. Lat. 1053, c. 110r-v. Si tratta di una raccolta manoscritta di «note informative sulla politica e sulla vita romana inviate a Francesco Maria Della Rovere, duca di Urbino» (cfr. P. Stoppelli 1981, cit., p. 51 n. 1).

<sup>34</sup> Giacomo Boncompagni (o Buoncompagni-o), figlio naturale di Ugo, il futuro papa Gregorio XIII, duca di Sora e marchese di Vignola.

<sup>35</sup> Sottolineiamo l'indicazione biografica relativa alla grafia del cognome *Castelletto-Castelletti*, come *Buoncompagno-Buoncompagni* o *Gaetano-Gaetani*, etc.

<sup>36</sup> Cfr. l'*Astrologo* di G.B. Della Porta.

<sup>37</sup> C. Merlo (*Le stravaganze d'amore di C. Castelletti, sec. XVI*), in «L'Italia dialettale», vol. VII, Pisa, Simoncini 1931, pp. 114-137 e p. 329) ne ha evidenziato il valore storico (rom. ant. di tipo ital. centro merid.) ed il duplice livello.

<sup>38</sup> Cfr. P. Stoppelli 1981, cit., p. 11 n. 23.

rata. In questa sede la sintesi è sufficiente a dare una precisa e motivata collocazione al presente studio che da quei presupposti prende avvio. Alcune considerazioni in particolare hanno stimolato un interesse specifico. Mi riferisco ad una nota biografica di P. Stoppelli<sup>39</sup>; ad una definizione di «realismo» in termini di tessuto urbanistico, ricostruzione di ambienti interni oltre che esterni, di usi, costumi e modi di dire — dovuta ad A. Greco e relativa a Roma, ma a mio avviso estendibile anche a Napoli; ad uno strano (e comunque da motivare) accostamento del nome di Cristoforo Castelletti a quello di G.B. Della Porta (più di una volta il nome del nostro scrittore compare nelle Storie del Teatro Napoletano, a cominciare dai *Teatri di Napoli* di Benedetto Croce o la *Storia del teatro napoletano* di V. Viviani<sup>40</sup>, per fare due nomi concreti), accostamento che assume quasi un senso alternativo quando il nome è invece quello di Torquato Tasso (la famosa questione degli *Intrichi d'amore*, sollevata da P. Stoppelli, che in occasione della prima edizione critica della commedia, a c. di E. Malato, ne contestò la paternità attribuendola, non senza suscitare scalpore, al Castelletti appunto<sup>41</sup>).

In un saggio apparso nel volume a c. di Maristella de Panizza Lorch dedicato al *Teatro italiano del Rinascimento*<sup>42</sup> P. Stoppelli, nel riprendere la *vexata quaestio* avviata nel 1978, mostra una meditata cautela nei riferimenti biografici che ritengo opportuno evidenziare: «Cristoforo Castelletti, un giurista<sup>43</sup> e commediografo» — requisiti che l'Autore stesso esibisce esplicitamente<sup>44</sup> — «che viveva a Roma alla fine del Cinquecento»<sup>45</sup>. Effettivamente il soggiorno romano di

<sup>39</sup> Non a caso del 1981 (ultimo dei suoi studi già editi sull'Autore).

<sup>40</sup> Napoli, Guida 1969.

<sup>41</sup> Ho ricostruito una fitta rete di interventi a favore della tesi Malato (Tasso) o Stoppelli (Castelletti) ma ritengo opportuno per il momento riferire soltanto quelli che hanno aperto e 'attizzato il caso': P. Stoppelli, *Gli «Intrichi d'amore» da Torquato Tasso a C. Castelletti*, in «Belfagor» XXXIII, 1978, pp. 267-278, e Id., *Tra «Stravaganze» e «Intrichi»: il teatro di C. Castelletti*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di Maristella de Panizza Lorch, Milano, ed. di Comunità, 1980, pp. 285-300.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> «L'apprendistato giuridico avrebbe condotto il Castelletti al titolo notarile» (P. Stoppelli 1981, cit., p. 8), infatti l'Avviso (cit.) che riferisce la recita delle *Strav.* le attribuisce ad un «Castelletto notaro».

<sup>44</sup> Nella dedica del *Furbo* ad es.: «composi (la commedia) già tre anni sono, mentre passava con Aristotile, col Petrarca, e talvolta con Plauto il tempo, che hora passo con Vlpiano, & con Modestino, [...] ho abbandonato affatto la Filosofia, & la Poesia, [...] mi sono appigliato allo studio delle leggi, [...] essendo io da pochi mesi in quà diuentato Bartolista [...]» (Cito dall'es. Venetia, appresso Giouanni Alberti, M.DCXIII, 3r-v; ma non ho registrato varianti degne di nota nelle altre edizioni. Il «codice di Bartolo», come i riferimenti giuridici non sono rari nella lettura dei testi. Oltre ai testi si vedano A. Greco 1976, cit., p. 165 e P. Stoppelli 1981, cit., p. 8 n. 10).

<sup>45</sup> P. Stoppelli 1980, cit., p. 285. Per quanto concerne la complessa trama di rapporti che legò il nostro autore all'ambiente musicale romano di fine Cinquecento, da Ruggiero Giovannelli e Luca Marenzio, che musicarono gli intermezzi delle *Stravaganze* («quasi cer-

Castelletti è il più documentato dalle cronache dell'epoca, ma anche quello che registra i suoi successi e non solo quelli letterari.

Dal 1580-81 circa al 1585 abbiamo le prove di una sua permanenza nella capitale, e possiamo anche individuare gli ambienti da lui frequentati: da quello di Clelia de' Cesarini Farnese (anni 1580-82 circa) al circolo di Girolamo Ruis, nobile portoghese residente a Roma (anni 1582-84 circa); quindi (intorno al 1585) lo vediamo in qualche modo inserito nel brillante ambiente mondano animato da Giacomo Boncompagni, duca di Sora, figlio naturale di Gregorio XIII<sup>46</sup>.

Per questo 'itinerario clientelare', che coincide con la ricostruzione biografica puntuale di circa cinque anni (1580-1585), rimando all'utile schematizzazione di Stoppelli<sup>47</sup>.

Altrettanto ricca è la documentazione relativa all'ultimo periodo, 1592-1596, nel quale Castelletti, divenuto auditore del cardinale Pietro Aldobrandini<sup>48</sup>, giungerà fino al segretariato della Consulta nel gennaio del 1594<sup>49</sup>. Poco più di un mese dopo, a due anni dalla morte, l'ordinazione sacerdotale<sup>50</sup>, quando ormai aveva toccato il vertice

tamente eseguiti nel corso della recita» del 1585 al palazzo Boncompagni) ad un gruppo di compositori meridionali, da G.B. Pace a G. Vopa a S. Dentice, si veda J. Chater, cit., p. 181 e P. Stoppelli 1981, cit., p. 8 n. 11.

<sup>46</sup> Cfr. oltre al Diz. Biogr. degli italiani le varie Istorie della Città e Regno di Napoli (Famiglie nobili, Insegne, etc.) a cominciare da quella del Summonte.

<sup>47</sup> P. Stoppelli 1980, cit., p. 291 n. 19.

<sup>48</sup> «La fonte più antica che documenta l'attività del Castelletti al servizio del cardinale Pietro Aldobrandini [...] è l'Avviso di Roma del 24 giugno 1592 (ms. Urb. Lat. 1060, pt. I, c. 388 e 398), dove nel dare la notizia dell'avvenuta traslazione dei corpi dei SS. Proto e Giacinto dalla chiesa del Salvatore a quella di S. Giovanni dei Fiorentini si dice che il Castelletti «auditore del S.r. Pietro (Aldobrandini) fece una bellissima oratione latina sopra la vita dei detti santi» che uscirà a stampa con dedica all'Aldobrandini [...]» (P. Stoppelli 1980, cit., pp. 291-2 n. 19). (Abbiamo letto gli es. della Bibl. Comunale degli Intronati di Siena: C. Castelletti, *Traslazione de' Corpi de' beatissimi Martiri Proto e Giacinto...*, in Roma, ne la Stamperia Vaticana, M.D.XCII; e *Oratio habita Romae...*, in Roma, ne la Stamperia Vaticana, M.D. XCII).

<sup>49</sup> «L'incarico di auditore è confermato dall'Avviso del 22 gennaio 1594 (ms. Urb. Lat. 1062, c. 49v), che informa dell'avvenuta elezione del Castelletti a segretario della Consulta: «È stato fatto segretario della Consulta il Signor Christophoro Castelletti auditore del Card.le Aldobrandino». Il nuovo compito fa del Castelletti una personalità di primissimo piano dell'amministrazione pontificia. La Congregazione della Consulta, composta di cinque cardinali e di un segretario che aveva la direzione effettiva del dicastero, era un organismo d'appello ai tribunali civili e penali, e anche l'organo a cui era demandato lo scioglimento delle controversie giuridiche (cfr. N. Del Re, *La Curia romana*, Roma 1970, p. 346 sgg.). La copia del breve di nomina firmato da Clemente VIII si conserva presso l'Archivio segr. Vaticano (*Secretaria Brevium*, 211, f. [172r]), [...]» (P. Stoppelli 1980, *ibidem*, ma si vedano anche A. Greco 1976, cit., p. 139; e ancora P. Stoppelli 1981, cit., pp. 8-9).

<sup>50</sup> Il 3 marzo 1594 Castelletti scrive a Monsignor Ludovico de Torres, arcivescovo di Monreale: «Sabato, piacendo alla Maestà di Dio, sarò in essere per pigliare l'ordine del sacerdozio. Supplico perciò V.S. Ill.ma, che se Ella averà comodità di ordinarli, sia contenta di farmelo sapere, acciocché io possa fra tanto provvedere a quello che occorre per poter godere di questa grazia, assicurandola che io ambisco di potermi vantare d'essere suo Prete, come credo di poter di ragione gloriarmi d'essere suo antichissimo (quell'antichissimo presuppone una stretta familiarità precedente, come tra breve ipotizzeremo,

della carriera nell'amministrazione pontificia, potrebbe rappresentare lo sbocco naturale di una svolta della sua vita che affonda le radici più a monte. Infatti da un certo momento in poi i documenti che lo riguardano non lo colgono più in eventi che lo additano all'attenzione mondana, ma denunciano senz'altro «la consuetudine dei personaggi più importanti nel pontificato di Clemente VIII»<sup>51</sup> e non a caso tutti mantengono una relazione con la Congregazione dell'Oratorio e soprattutto si riconoscono «nella direzione spirituale di S. Filippo Neri, il vero ispiratore del papato di Clemente VIII»<sup>52</sup>.

La notizia relativa all'ordinazione sacerdotale non ci consente di stabilire esplicitamente l'adesione del Castelletti proprio all'ordine di S. Filippo Neri, «congregazione di chierici secolari che non richiedeva l'obbligo di vivere in comunità»<sup>53</sup>, ma potrebbe implicitamente attestarlo il fatto che, morto in casa Della Molara, il 9 agosto 1596, venne poi sepolto nella Chiesa Nuova<sup>54</sup>, nella tomba dei padri dell'Oratorio<sup>55</sup>. Certo è che egli fu legato indiscutibilmente al circolo

n.d.r.) servitore» (G.B. Tondini, *Lettere di uomini illustri*, Macerata 1782, t. II, p. 18; cfr. anche A. Greco 1976, cit., p. 139 n. 2; e P. Stoppelli 1980, cit., p. 291 n. 18; poi, Id. 1981, cit., p. 9 n. 15).

<sup>51</sup> «dallo stesso Pietro Aldobrandini a Silvio Antoniano, dal Gallonio all'arcivescovo di Monreale Ludovico de Torres dalle cui mani Castelletti riceverà gli ordini sacri [...] risulteranno ancora i nomi di famiglie come i Massimi, i Cesarini, i Della Molara, presso le cui case, che sorgevano in prossimità dei SS. Apostoli, il Castelletti abiterà fino alla sua morte» (P. Stoppelli 1981, cit., pp. 9-10).

<sup>52</sup> *Ibidem*. In particolare il de Torres fu «stretto amico di Filippo Neri, oltre che di Silvio Antoniano e Cesare Baronio, conobbe anche il Tasso e ne fu protettore» (*Ivi*, p. 9 n. 15. Cfr. in proposito, A. Dragonetti de Torres, *Lettere inedite di Ludovico de Torres*, Aquila 1929, pp. 15-22); Antonio Gallonio fu «scrittore religioso del circolo di S. Filippo Neri, due sonetti del Castelletti si leggono stampati in due sue opere: *Istoria di Elena de' Massimi...* a c. di D. Rebaudengo, Roma 1857, p. 72 nota; e Id., *De SS. Martyrum cruciatibus*, Roma 1594» (P. Stoppelli, *Ibidem*).

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>54</sup> Lo documenta il necrologio Vallicelliano (Arch. di Stato di Roma. Stato civile. Appendice. Libri parrocch. reg. 3 Liber Mortuorum 1575-1623 S. Mariae in Vallicella, c. 33v). (Cfr. A. Greco 1976, cit., p. 139 n. 1; P. Stoppelli 1980, cit., p. 292 n. 23; e P. Stoppelli 1981, cit., p. 9 n. 16): «D. Christophorus Castelletus, secretarius sacre Consultae, [...] aetatis annorum supra quadraginta moram trahens in domo eorum della Molara sub parochia Sanctorum Apostolorum [...] animam reddidit; cuius corpus die 9 Augusti 1596 hora supra 24 sepultum est in nostra Ecclesia S. Marie in sacello dicato Deipare Virgini Sinestrorsum in ingressu ecclesie in sepulcro nostre Congregationis».

Altri due necrologi registrano la morte di C.C., quello del libro dei morti della Chiesa dei SS. Apostoli (Arch. del Vicariato di Roma. SS. XII Apostoli. Morti I, 1573-1610, c. 30v), secondo il quale l'età di Castelletti era al momento di trentacinque e non di quaranta anni (in proposito cfr. anche P. Stoppelli 1980, cit., p. 293 n. 23), e quello degli *Avvisi di Roma* (ms. Urb. Lat. 1064, c. 494; e c. 498) dal quale si evince l'accompagnamento della salma da parte di «tutta la famiglia del Card.le Aldobrandino» (Stoppelli, *ibidem*).

<sup>55</sup> Tomba che dal 1580 Silvio Antoniano aveva fatto restaurare dotandola a sue spese (cfr. P. Stoppelli 1981, cit., p. 10).

Nelle *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio...*, raccolte e date alla luce

filippino<sup>56</sup> negli ultimi anni della sua vita; la documentazione che ce lo dimostra parte dal 1592 (auditore del cardinale Aldobrandini), ma nulla ci vieta di formulare l'ipotesi che il fascino filippino avesse coinvolto Castelletti già prima di questa data, tanto più che gli anni immediatamente precedenti costituiscono ancora un vuoto biografico di ben sette anni. La vita di C. Castelletti dal 1585 al 1592 non è documentata direttamente in alcuno modo.

In questo spazio di tempo potrebbe collocarsi una lettera indirizzata da Silvio Antoniano al custode della libreria Vaticana Federico Ranaldi (Roma, Bibl. Apost. Vatic. ms. Lat. 2023, f. 15) «lettera in cui lo scrittore è presentato come persona ricca di bontà e virtù»<sup>57</sup>. L'ipotesi, proposta da P. Stoppelli, è più che plausibile, e sollecita ulteriori riflessioni a carico di quel periodo anonimo: è chiaro che Castelletti

da Giovanni Marciano, Sac. della Congreg. dell'Oratorio di Napoli (in Napoli M.DC.XCIII, per il De Bonis, Stampatore Arcivesc. con Licenza de' Superiori), leggiamo che «Nell'anno del Giubileo 1575, entrato in possesso della Chiesa di S. Maria in Vallicella in virtù della Bolla Apostolica del Pontefice Gregorio XIII, fondò, & eresse il Santo Patriarca, e Fondatore Filippo una Congregazione di Preti Regolari, la quale volle, che fosse chiamata la Congregazione dell'Oratorio di San Girolamo della Carità, nel quale si cominciarono pubblicamente a fare gli esercitii de' ragionamenti familiari quotidiani, e l'oratione commune ogni giorno. [...]» (Tomo I, p. 47).

<sup>56</sup> È importante dunque ricordare quale fosse il programma politico-culturale dell'Oratorio: «L'opera di S. Filippo Neri, volta a rilanciare la spiritualità e la devozione in una città come Roma, che la cultura laica del Rinascimento sembrava aver ridotto a un nuovo paganesimo, si era dispiegata attraverso un articolato sistema di iniziative sia nei confronti delle classi popolari (cui si potevano offrire le fastose cerimonie delle Quarantore e quegli autentici carnevali religiosi che erano i pellegrinaggi alle Sette Chiese), sia verso i membri, cui si garantiva una pratica di educazione e di direzione spirituale resa affascinante dalle doti personali e dalla fama di santità goduta dallo stesso Filippo; per i ceti intermedi (funzionari dell'amministrazione, notai, borghesi) c'era la promozione di attività culturali che facessero spazio moderatamente alle forme più suggestive dell'arte laica. Alla Congregazione dell'Oratorio dedica la sua musica Pierluigi da Palestrina; presso l'Oratorio Giovanni Animuccia darà vita musicale alle antiche laudi, riscoprendo il potere suggestivo del canto monodico; da questa istituzione prenderà addirittura il nome un genere musicale, l'*oratorio* appunto» (P. Stoppelli 1980, cit., p. 298; cfr. anche Id. 1981, cit., p. 10 n. 20). Per ciò che concerne l'uso del teatro comico si legga invece ciò che nel 1753 avrebbe scritto Giovanni Antonio Bianchi (in Arcadia Laurisio Tragiense): S. Filippo Neri «non pago d'aver istituita ne' tempi carnaleschi la visita delle Sette Chiese per torre a' giovani l'occasione d'andare al Corso o alle commedie lascive, era solito far fare delle rappresentazioni. Or queste rappresentazioni altro non erano che drammi o commedie come chiamavano spirituali, d'argomento o sacro o cristiano, né mancavano innocenti facezie per porre in piacevole derisione il vizio, e farlo aborrire da' giovani che le ascoltavano. E questo lodevol costume imitato da' figliuoli di sì gran Padre, cioè dai venerabilissimi sacerdoti dell'Oratorio di Roma, ha durato fino a' tempi nostri; mentre ogn'anno nel pubblico Oratorio contiguo alla Chiesa sono stati soliti far rappresentare da' giovanetti in tempo di carnevale onestissime e piacevoli commedie con grandissima edificazione di tutti gli ordini di persone che concorrevano ad ascoltarle, con riserba delle donne. Oltre di ciò ritengono tuttavia l'uso que' buonissimi padri di recitare una volta l'anno tra loro solamente e tra le domestiche pareti, in tempo di carnevale, una qualche commedia» (*Dei vizi e dei difetti del moderno teatro. Ragionamenti VI di Laurisio Tragiense*, Roma 1753, p. 27 s. in nota; cfr. anche P. Stoppelli 1980, cit., p. 299).

<sup>57</sup> P. Stoppelli 1981, cit., p. 8.

non era in quel momento alla ribalta delle cronache mondane né ecclesiastiche, la produzione teatrale era in un periodo di stasi, la carriera nell'amministrazione pontificia neppure iniziata.

Se diamo per scontata questa collocazione cronologica della lettera appena citata<sup>58</sup>, dobbiamo immaginare il nostro scrittore alla ricerca di una stabile sistemazione (attraverso gli uffici dell'Antoniano per esempio). Tutto fa pensare a mio avviso che già in quegli anni, sia pure nell'anonimato, il giovane frequentasse, o almeno cominciasse, a frequentare, non solo l'Antoniano, «Cardinale romano, d'origine napoletana il quale per serie di anni servi in molte cariche importanti della Corte di Roma, e per le sue buone qualità fu creato al cardinalato [...]»<sup>59</sup>, ma anche Cesare Baronio e Ludovico de Torres. I tre, come abbiamo visto, erano legati da uno stretto vincolo di amicizia; non solo, ma tutti ruotavano, come A. Gallonio, intorno a S. Filippo Neri. Nulla di più facile che anche Castelletti, sia pure senza emergere ancora, respirasse già molto da vicino l'aria dell'Oratorio, cominciando a maturare le scelte che poco dopo lo avrebbero portato al sacerdozio.

Dalla lettura dei tre libri su *La vita di S. Filippo Neri* di Alfonso Capecelatro dell'Oratorio, vescovo di Capua, prelado domestico di S.S.<sup>60</sup> sono emersi alcuni elementi sui quali mi sembra opportuno ora puntare i riflettori:

a) una presenza non indifferente di laici operanti nell'ottica dell'Oratorio;

b) prima di arrivare all'ordinazione sacerdotale si mirava al «perfezionamento» della vita laicale (cfr. vol. I, p. 273 sgg., per es.) e non bisogna dimenticare che già dal 1582 Castelletti cominciava a scrivere sonetti, rime spirituali, per poi continuare saltuariamente;

c) tra il 1583 e il 1586, gli anni di 'gestazione' dell'Oratorio napoletano (nato nel 1586, sede definitiva palazzo Seripando)<sup>61</sup>, di fatto si verificava un andirivieni di 'girolamini' fra Roma e Napoli; tra essi alcuni nomi di rilievo (F.M. Tarugi in prima linea, ma anche il P. Antonio Talpa o P. Giovenale Ancina) non disgiunti da una messe di giovani

<sup>58</sup> A. Greco (1945, cit., p. 16) non concorda con questa data.

<sup>59</sup> Così lo descrive A. Bulifon (*Giornali di Napoli* dal M.D.LVII al M.DCCVI, a c. di Nino Cortese, vol. I, MDXLVII-MDXCI, Napoli, Società Italiana di Storia Patria MCMXXXII) quando ne registra la morte nel 1603.

<sup>60</sup> Milano, Boniardi-Pogliani e Guigoni coeditori, 1884, in particolare cfr. Tomo I, p. 273 sgg. e Tomo II, pp. 275-282.

<sup>61</sup> Sulla fondazione dell'Oratorio di Napoli (nascita, sede, chiesa, etc.) si vedano A. Bulifon, cit., p. 63 e p. 83; e Carlo Celano, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli, Per gli Signori Forastieri*, divise in Dieci Giornate, Napoli M.DCC.XVII, quarta edizione a spese di Salvatore Palermo (a questa ediz. si fa riferimento; la *princeps* è del 1692, con prefazione di F.A. Sabatino d'Anfora); abbiamo anche letto l'Edizione M. Miliano del 1969 (5 voll., a c. del D'Avino) e l'ediz. ESI del MCMLXXIV (5 voll. con Introd. di G. Doria e L. De Rosa, a c. di A. Mozzillo, A. Profeta, F.P. Macchia), g. II, p. 60 sgg.

«chierici» o «fratelli laici», non sempre registrati o identificati anagraficamente (nulla ci vieterebbe di immaginare tra essi anche il nostro Cristoforo). Il fenomeno ebbe un seguito, anzi si intensificò dopo la fondazione ufficiale e definitiva della Congregazione, perché S. Filippo volle che «i filippini napoletani prendessero parte al governo di quella di Roma e viceversa».

Ma non basta, abbiamo ancora qualcosa da rilevare. Silvio Antoniano era di origine napoletana, lo abbiamo appena detto; ma anche C. Baronio, come lui cardinale e filippino, era di origine meridionale, pure in questo ci illuminano i *Giornali di Napoli* di A. Bulifon:

«1596 [...] Nelli quattro tempi di Pentecoste il papa fece in Roma la promozione di più cardinali, e fra l'altri vi fu Cesare Baronio della città di Sora in regno, prete gerolimino e famoso scrittore dell'*Annali ecclesiastici*»<sup>62</sup> e così più avanti:

«1607. Il 30 giugno morì il cardinale Cesare Baronio, della città di Sora, gloria non solo della sua patria, ma del regno tutto, per la composizione de' suoi *Annali ecclesiastici* e altre opere degne di eterna memoria»<sup>63</sup>.

La notizia è confermata anche da Scipione Mazzella quando enumera i «Cardinali della Santa Romana Chiesa nati nel regno»<sup>64</sup>.

Tutte tracce da indicare e seguire con molta cautela, ma non senza speranza.

C'è anche un altro periodo della vita di Castelletti che resta scoperto, quello che *dalla nascita arriva fino al 1580*, i primi ventitré, ventiquattro anni. La data di nascita si può ricostruire approssimativamente intorno al 1560 (più esattamente dal 1556 al 1561 circa), deducendola dalla testimonianza dei necrologi che però non concordano sull'età da riconoscere al Castelletti al momento della morte (1596), «in un caso trentacinque, in un altro oltre quarant'anni»<sup>65</sup>. Il luogo di nascita, che molti senza aver indagato danno per scontato (Roma) in realtà è documentato solo da un discorso lirico (pronunciato da «Apollo») sia pure di carattere decisamente autobiografico, il citatissimo prologo dell'*Amarilli* (vv. 44-64): «Un che del Tebro in su la riva nacque [...]»<sup>66</sup>. Ma la questione della patria del nostro scrittore non può essere, a mio avviso, liquidata in modo così sbrigativo. Mi allineo in questo caso a P. Stoppelli, quando, forte delle lunghe indagini svolte, commenta la citazione suddetta in termini di motivata perplessità: «non giurerei ad occhi chiusi su questa dichiarazione. Tuttavia

<sup>62</sup> Cit., p. 67.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>64</sup> S. Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli, ad istanza di G.B. Cappello, M.DCI, p. 412.

<sup>65</sup> Si veda la documentazione nella nota 54. Cfr. anche P. Stoppelli 1980, cit., p. 28.

<sup>66</sup> Cito dalla edizione contenuta in C. Castelletti, *Tutte le opere*, presso Gio. Battista e Gio. Bernardo Sessa, M.DXCXVII (es. letto alla Bibl. Naz. di Napoli).

la volontà di esibire una nascita illustre sarebbe ugualmente motivata qualora la famiglia dello scrittore fosse stata romana da troppo poco tempo. [...]»<sup>67</sup>. Egli dice di non avere dubbi in proposito, perché ha «scorso a lungo registri parrocchiali, indici notarili, documenti romani di varia provenienza senza incontrare mai il nome dei Castelletti»<sup>68</sup>.

L'unica traccia reperita nella Biblioteca Maldotti di Guastalla (Reggio Emilia) non sembra a lui stesso convincente (come dimostra) né tanto meno motivata, infatti «dalle commedie del Castelletti risulta una conoscenza non d'accatto di modi di dire, usi del Mezzogiorno che ne farebbero supporre un'origine meridionale»<sup>69</sup>. La nota è ripresa dallo stesso Stoppelli anche in seguito, in termini più vaghi, ma non meno interessanti: «una conoscenza non proprio superficiale del dialetto napoletano e soprattutto di usi ed abitudini delle regioni meridionali italiane, quale risulta dalle sue commedie, lascia supporre delle relazioni con il Sud della penisola»<sup>70</sup>. In queste supposizioni mi sento di assecondarlo sulla base di vari elementi, oltre a quelli già indicati; in particolare

a) la lettura dei testi teatrali in chiave 'napoletana' o comparata a testi di area napoletana (dal *Moro* o i *Fratelli Rivali* per es. di G.B. Della Porta, al *Candelaio* di G. Bruno, se non il *Cunto de li cunti* di G.B. Basile);

b) lo spoglio di documenti napoletani di vario genere e provenienza dalle *Istorie* della città e Regno di Napoli e sue Provincie a testi sugli usi, costumi, modi di dire e proverbi tipici della città nel periodo viceregnale<sup>71</sup>; da quella particolare «letteratura» costituita dalle *Guide* di Napoli (a cominciare dalla *Descrizione de' luoghi antichi di Napoli* di Benedetto di Falco del 1539, per arrivare, attraverso la *Historia Neapolitana* e il *Forastiero* di G.C. Capaccio (1630) alla *Guida dei forestieri*, «breve ma garbata», scritta da P. Sarnelli e pubblicata nel 1685, solo pochi anni prima delle famose *Notizie* già citate di C. Celano, che sono le più ricche di documenti) agli articoli firmati da B. Croce,

<sup>67</sup> P. Stoppelli 1980, cit., p. 285 n. 2.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 286 in nota.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

A. Zeno ci fa inoltre riflettere con una considerazione riportata nelle *Annotazioni* alla *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di G. Fontanini (Parma 1803, pp. 395-396 nota b): «Lodevolissima costumanza è quella dei signori Allacci e Fontanini manifestarci di quando in quando la patria degli scrittori da loro mentovati. Quella del Castelletti tanto dall'uno, quanto dall'altro è posta in silenzio e pure eglino avean modo di venire in chiaro, con osservare que' versi del prologo della sua *Amarilli* [...]» ed aggiunge: «Il cavalier Prospero Mandosio lo ha omesso anch'egli nella sua *Biblioteca romana*». Anche F.M. Renazzi (*Storia dell'università di Roma*, Roma 1803, p. 232) conferma: «Di Cristoforo Castelletti parla di volo il Tiraboschi. Non si vede di lui fatta menzione nella *Biblioteca de' Scrittori Romani* del Mandosio».

<sup>71</sup> La lista è tanto lunga che ritengo inopportuno banalizzare la citazione riducendola ad una o due righe di nota.





Nel 1615 Pietro Castellet è commissario delegato sul patrimonio del principe di Bisignano<sup>81</sup>. L'anno dopo questo don Pietro muore a Napoli (19 gennaio 1616), lo leggiamo nei preziosi manoscritti genealogici del Marchese Livio Serra di Gerace<sup>82</sup>, che sotto la voce *Castellet* registra i «Marchesi di Montorio dal 25 settembre 1606 // Baroni di Venafro e Montelongo» (gli stessi altrove registrati come *Castelletto-i*, appunto), l'albero genealogico parte proprio (e forse non a caso, dato il suo ruolo pubblico) da *Pietro*, del quale si annota solo la data di morte (perché?): suoi figli sono *Luigi* (quel *don Luigi Castelletto* di cui abbiamo già parlato; I Marchese di Montorio, nato prob. nel secondo Cinquecento, morto l'8 luglio 1692, spos. il 2 aprile 1601 con Caterina di Capua) e *Maddalena* (nata il 6 maggio 1609 e spos. il 2 dicembre 1699 con Arturo Pappacoda). Moltissimi i figli di don Luigi: Maria Azel, Silvia Maddalena, *Pietro* (II Marchese di Montorio, nato il 6 gennaio 1611 e morto nell'ottobre del 1650), Caterina, Vincenzo (o Vincenza), Silvia, Maria Sinforosa (o Sinfrea - III March. di Montorio, nata nel 1614 e morta nel 1678; spos. nel 1644 con A. Mastrogiodice), *Matteo* (III March. di Montorio, 1616-1699) e infine *Francesco* (IV March. di Montorio, 1625-1664), padre di Caterina (morta il 24 luglio del 1644).

Un *Matteo* Castelletti (anche se non è lo stesso, perché le date divergono) e un convento di S. Maria degli Angeli compaiono anche nei *Manoscritti Nobiliari* Ricca e Vargas<sup>83</sup>, registrazioni di ricerche effettuate su atti parrocchiali, in particolare per quanto ci riguarda (famiglia *Castelletti*) della «Parrocchia della Cattedrale» soprattutto, ma anche della «Parrocchia di S. Croce» (ma il registro è conservato nell'Arch. della Cattedrale) e della «Chiesa del convento della Madonna degli Angeli, detta la Gancia»<sup>84</sup>. Della famiglia Castelletti vengono annotate nascite, matrimoni, battesimi e morti (dal 1524 al 1723).

Neanche qui incontriamo il nome di Cristoforo, ma a quanto pare questa famiglia Castelletti (non è escluso che possano essere anche due

<sup>81</sup> È registrato l'acquisto della terra di Casalnuovo (vol. 74, fol. 187, anno 1615) «fatto da Francesco Maria di Somma, di Napoli, da *Pietro Castellet*, commissario delegato sul patrimonio del principe di Bisignano» (cfr. I. Mazzoleni, *Fonti per la storia della Calabria nel Vicereame (1503-1574)*, reperibili nell'Arch. di Stato di Napoli (Sez. Dipl.), pp. 84 e 404.

<sup>82</sup> *Alberi genealogici di famiglie napoletane e diverse XX sec.* (inizio), carte nobiliari conservate nell'Arch. di Stato di Napoli (St. 148, vol. 3°, p. 980).

<sup>83</sup> Provenienti dall'Archivio Serra di Gerace e Cardinale V.XX. In particolare cfr. *Vargas* n. 12, lettera C. (*Castelletti*).

<sup>84</sup> Il canonico C. Celano (cit., g. V, p. 80; g. VI, p. 40; g. VII, p. 186) ci informa che oltre alla già citata chiesa di *S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone* (fondata nel 1573 da Costanza Del Carretto Doria, principessa di Sulmona e da lei data ai padri Teatini), c'era una *S. Maria degli Angeli* presso il Seggio Capuano (prima del 1600 monastero di Agostiniane. Cambia il nome in S. Giuseppe dei Ruffi); a Foria c'era una *S. Maria degli Angeli alle Croci* (chiesa e convento dei Frati Osservanti di S. Francesco e poi dei Riformati dello stesso ordine. Venne edificato con le elemosine nel 1581). Infine una *S. Maria degli Angeli* (Antignano) al Vomero, chiesetta fondata nel 1585. Per ragioni cronologiche dobbiamo escludere dal novero delle probabilità le ultime due.

rami diversi) nel Regno di Napoli era molto diffusa e non di tutti i suoi componenti si registrano gli atti; a parte il fatto che la ricerca (già fertile in pochi mesi) può durare anche anni, molte carte — va detto — sono andate distrutte (per es. i registri notarili relativi al Cinquecento sono decimati<sup>85</sup>). Inoltre è evidente che in genere si annotavano in qualche modo gli eventi più rilevanti e di pubblico interesse, perciò forse i Manoscritti Serra partono dal famoso don Pietro, certo contemporaneo di Cristoforo. E il nostro Cristoforo Castelletti, come mostra la ricostruzione documentaria, la parte più brillante della sua vita l'ha certamente trascorsa a Roma; il che non esclude una sua provenienza meridionale dal momento che a Roma non si è trovata traccia della famiglia del nostro scrittore né della sua origine.

Ora se è vero che le sue commedie tradiscono una emergenza di note «realistiche» relative al tessuto urbanistico<sup>86</sup>, agli ambienti (interni ed esterni), al costume, alla lingua della Roma tardorinascimentale, è pur vero che il loro secondo tono è decisamente 'napoletano' (note di costume; allusioni a luoghi, fontane, strade, piazze, scelte lessicali, modi di dire, etc.), dal momento che non si tratta soltanto di riferimenti generici o convenzionali. La lettura dei testi teatrali lascia intuire un amore per Napoli, certo subordinato alla «suggestione ammaliatrice» — come la definisce A. Greco<sup>87</sup> — di Roma, che lo fa cogliere nella dimensione di pittore attento della vita romana, alla ricerca della rifinitura (piazze, strade, percorsi urbani, statue, fontane e perfino la tecnica dei giochi, ...), ma non meno evidente, come vedremo tra breve.

Tutto questo ci autorizza in qualche modo a prendere in una certa considerazione le carte dell'Archivio di Napoli e gli altri documenti reperiti in area napoletana.

G. Campanile, accademico Umorista ed Ozioso, nelle sue *Notizie di nobiltà*<sup>88</sup> tra i *Marchesati del Regno* (notizia settima), denuncia l'infudazione di *Montorio* ai «Castelletto»<sup>89</sup>, nobili in Catalogna, in Sicilia, & in Napoli fuori di piazza, a 25 di settembre del 1606. Casa estinta in D. Francesco<sup>90</sup>, oggi Mastrogiodice, che sono i medesimi del Marchese di S. Mango, [...] nobilissimi in Sorrento [...]. Il primo elemento rilevante che emerge dal documento è la residenza anagrafica della

<sup>85</sup> Cfr. Arch. di Stato di Napoli (sez. Giustizia).

<sup>86</sup> Realismo che aveva avuto due illustri precedenti letterari in P. Aretino e A. Caro (si veda N. Borsellino, *Rozzi e Intronati*, Roma, Bulzoni 1974; poi, 1976).

<sup>87</sup> A. Greco 1945, cit., p. 4 (il fascino di Roma).

<sup>88</sup> Cit., p. 154. Cfr. anche *Teatro genealogico delle famiglie nobili del S. Don Filadelfo Magno*, Palermo, Coppola M.DC.XLVII, parte prima, pp. 246-248 (fam. Castellet).

<sup>89</sup> Cfr. anche G.A. Summonte, cit., Tomo IV, p. 78 (nella *Nota de' marchesati* compare: «Marchese di Montorio, C.stelletto»); e A. Bulifon, cit., p. 84 («1606. A 25 di settembre fu dato il titolo al marchese di Montorio di casa Castellet, oggi Mastrogiodice»).

<sup>90</sup> Questo ci induce a pensare che i Castelletti che vivono a Napoli ancora nel Settecento (vd. mss. *Vargas*, cit.) possono appartenere ad un altro ceppo, magari collaterale, ma sono pur sempre *Castelletti* residenti a Napoli.

famiglia, la presenza cioè di *Castelletti* nobili in *Catalogna* (il che spiega la grafia *Castellet-tt*), in *Cicilia* e in *Napoli fuor di Piazza*; nel Regno dunque, o meglio nel Vicereame si incontra con insistenza il nome di quei *Castelletti* di cui a Roma non sembra esistere traccia.

Devo dire infatti che le ricerche archivistiche napoletane, molto promettenti, sembrano quasi un pozzo senza fondo.

L'altra informazione importante di cui siamo debitori al Campanile è quella che i *Castelletti* ebbero l'investitura del marchesato di Montorio, in data 25 settembre 1606. L'episodio gode di una documentazione assai nutrita. Il Giustiniani<sup>91</sup> per esempio aggiunge un chiarimento in ordine alla connotazione geografica<sup>92</sup> facendo capire che il Montorio in questione è senz'altro nel contado del Molise («Undecima Provincia del Regno di Napoli» — suggerisce S. Mazzella<sup>93</sup>); anzi ci illustra perfino la storia del Marchesato a partire dal 1495<sup>94</sup>. Riccamente testimoniata è dunque la concessione del Marchesato ai *Castelletti*, non meno della trasmissione del titolo da un membro all'altro della famiglia. Mi riferisco per esempio ai *sigillorum* del Consiglio Collaterale<sup>95</sup>, che registrano l'esecuzione del pagamento dei diritti di cancelleria per l'investitura del Marchesato, in data «8 de 9brō (novembre ndr.) 1606 mercoledì», oppure alle *significatorie dei relevi*, cioè all'elenco delle tasse feudali (Portolania, Zecca e Bagliva) pagate per il rilevamento del titolo («Contado del Molise / Capitanata // Montorio, Venafro Montelongo») da parte dei vari *Castelletti*<sup>96</sup>.

<sup>91</sup> *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, A. Forni editore, Tomo VI, Napoli 1803; poi, 1984, pp. 150-151.

<sup>92</sup> C'erano infatti un Montorio in Abruzzo ed uno nel Molise; ma anche un Montorio in provincia di Avellino.

<sup>93</sup> Cit., p. 272. Montorio nella Provincia di Abruzzo ultra è invece «la Decima Provincia del Regno di Napoli» (pp. 250-1).

<sup>94</sup> «Nel 1495 il Re Ferrante II donò ad Andrea di Capua il Contado di Campobasso con molte altre terre, e tra queste quella di Montorio. Il figlio Ferrante nel 1512 la vendé ad Alfonso Del Balzo (l. Quint. II, fol. 54) con patto *de retrovendendo*. Nel 1523 esso Ferrante la vendé poi ad Ettore Pappacoda collo stesso patto (Ass. in quint. I, fol. 158). Nel 1528 fu venduta dal Pappacoda collo stesso patto a Lucrezia Zurolo contessa di Francavilla.

Nel 1532 fu donato a Giulio di Capua. Passò poi alla famiglia *Castelletti*, indi alla Mastrogiudice, e finalmente alla Cevagrimaldi col titolo di Marchesato» (pp. 150-151) e ancora dei particolari nelle p. 149 sgg. (*Montorio* «terra in provincia di Contado del Molise, compresa nella diocesi di Larino. [...]»).

<sup>95</sup> Cartone I e 13 - vol. 44, p. 183; ms. consultato presso l'Arch. di Stato di Napoli («R.° priuilegio per lo quale Sua M.tà concede il tit.° de mar.se sopra la terra di Montorio In persona dell M.e don Loijse (Luigi) de Castellet figlio del R.te don P.° de Castellet solvit incuria [...]»); cfr. anche Arch. General de Simancas (Valladolid) - Spagna (*Fondo Secretarias Provinciales*, Napoles, fascio 117). Si vedano inoltre L. Serra di Gerace, *Dei titoli concessi dai Re di Spagna Filippo II e Filippo III d'Austria (1555-1606)*..., 1910, p. 24 (Arch. di Stato di Na. - Dipl. Sc. IV a. I) e l'*Indice delle Concessioni dei titoli nobiliari nel periodo vicereame* (Arch. di Stato di Na. - Dipl. 130).

<sup>96</sup> *Elenco dei feudatari tratto dai voll. dello «spoglio delle significatorie dei relevi» anni 1509-1768* (Lettere A-Mos), a c. della dott. Maria Lucia Albamonte, 1973, vol. II, p. 179 t (1633, Pietro alla morte di Loyse, cioè Luigi suo padre); p. 306 (1633, Matteo da Pietro);

A questo punto la nostra attenzione si sposta di nuovo automaticamente sui testi teatrali ed è veramente imbarazzante decidere su quale dei tanti momenti operativi puntare. Non mi soffermerò in questa sede sugli elementi costitutivi del teatro di *Castelletti*, ma posso indicare alcuni nuclei di indagine più stimolanti: prologhi e quindi teorica letteraria; incontro-scontro con l'improvvisa; pluralità di registri linguistici, e quindi caratterizzazione dialettale, non disgiunta da esiti polemici; tipologia comica e realtà storica; il tema degli amori poligonali non corrisposti; rapporti col 'retrotterra culturale romano', quindi modalità di inserimento nel contesto della commedia romana del Rinascimento; lettura comparata del teatro di Cristoforo *Castelletti* e quello di G.B. Della Porta, onde verificare la tesi crociana di una stretta parentela tra i due scrittori (in particolare tra i *Torti* e il *Moro*), indagine che ad un primo acchitto non sembra affatto infondata anzi estendibile ad altri luoghi (lettura simultanea di prologhi come quelli della *Carbonaria* e dei *Due Fratelli Rivali* da un lato, dei *Torti* e del *Furbo* dall'altro; oppure dei passi sulla difesa di Napoli e dei napoletani presente sia in commedie dell'aportiane (prologo della *Cinzia* e *Astrologo*) che nel *Furbo* di *Castelletti*; etc.).

Attenzione specifica a questo teatro hanno brillantemente dedicato A. Greco prima e P. Stoppelli poi, e ad essi rimando senza esitazione.

Vorrei invece in questa sede imboccare delle vie non frequentate, lasciando momentaneamente da parte il discorso specialistico sul rapporto *Castelletti-Della Porta*, che pure incuriosisce perché mai affrontato. Vorrei tentare di enucleare dai testi teatrali tutti i riferimenti reali a Napoli e ai napoletani motivi marginali da cogliere tra le righe e certamente senza sottovalutare il contesto nel quale di fatto operiamo, che è quello di un codice tendente alla stereotipia.

In primo piano c'è senz'altro Roma, il luogo dell'azione. È il ritratto della vita romana che richiama l'interesse maggiore, e in particolare «della vita domestica e familiare», che tra l'altro «dà occasioni [...] ad osservazioni apparentemente ambientali, che in sostanza vogliono ritrarre l'indole estrosa di taluni personaggi romani, come il vecchio Metello [...]»<sup>97</sup>. Nel suo elogio della cucina<sup>98</sup> — riprendo le

p. 367 (Francesco per la morte di Paolo suo fratello); p. 380 (1665, Sinforosa per le morti di Francesco suo fratello e di Caterina sua nipote). (NB. C'era un Paolo anche nelle generazioni precedenti, cfr. mss. Vargas, cit.).

Alla p. 29 — riferiamo a titolo di cronaca, per non tralasciare alcun dettaglio — si legge inoltre che in Basilicata c'era un feudo rustico (significatoria n. 107 del 1622) chiamato *Castelletto*, appartenente alla famiglia Caracciolo di Brienza (si noti la doppia grafia del ms.: *Castelletto* e *Castelletto*); e di una terra di *Castelletto*, di Andrea de Costantino Scorrano nel 1484, leggiamo anche nel *Regesto della cancelleria aragonese di Napoli* a c. di I. Mazzoleni (Napoli 1951; *Privilegiorum I vii*, p. 149).

<sup>97</sup> A. Greco 1976, cit., p. 173.

<sup>98</sup> «Che più bella cosa può trovarsi che, quando l'uomo entra in casa, andarsi a imboccare di primo colpo in cucina, dove l'odor dell'arrosto e de' pottaggi invita a salir

osservazioni di A. Greco<sup>99</sup> — «quale ambiente ideale per l'uomo nella sua vita domestica il gusto per l'architettura e la pittura si fonde in una gustosa contaminazione di elementi culturali con oggetti umili e modesti, ma piacevoli. Sono gli echi di una lunga e nobile tradizione letteraria, che passa qui a Roma, attraverso due scrittori (Aretino e Caro), che hanno largamente testimoniato sulla realtà e la vita romana, i quali ritrovano nel Castelletti un erede ben deciso a cogliere quella realtà sollecitato dalla esigenza di rinnovare la commedia gareggiando, anche se non sempre con felici risultati, con la commedia popolare».

Breve ma significativa la confessione di realismo che l'autore stesso fa al suo pubblico nelle *Stravaganze d'amore*, attraverso le parole della Serva Spilletta, la quale ad un certo punto dice che «la pazza usanza» delle donne romane «di lasciarsi tutto il di praticare i trattenitori per casa» (nel caso specifico Bell'Umoro napoletano), anche se «A chi non ha pratica de' costumi di Roma è sì difficile il crederlo», non è decorosa («non vi è sorte nessuna di decoro»), ma «è pure verissimo, non è già favola di commedia»<sup>100</sup>.

L'autore — conveniamo con A. Greco — vuol richiamare l'attenzione più con «ritratti realistici che con racconti romanzeschi e fantastici»<sup>101</sup>, l'immagine di «un piccolo mondo romano e non già di quello grande e fastoso»<sup>102</sup>. A proposito dei *Torti* per esempio A. Greco dimostra che la favola è «circostritta nell'ambiente fisico, morale e sociale di Roma, il cui tessuto urbanistico viene continuamente ricordato con riferimenti puntuali [...] che consentono al lettore di rivisitare la città»<sup>103</sup> [...]<sup>104</sup>. Non mancano allusioni al costume e alle condizioni

più soavemente, capta benevolenza e rende proficuo l'animo dell'intrante? La cantina vo' che sia sulla foggia de' le Sette Sale (grandiosa cisterna attigua alle Terme di Traiano, che originariamente apparteneva alla Domus Aurea, ndr.), quanto alla forma dell'edificio non quanto al servire: perché quelle servivano per conservar l'acqua e questa servirà per conservare il vino. Voglio insomma che una cantina guidi nell'altra, e l'altra nell'altra, con una vista di schiere di botti che facciano una graziosa prospettiva; la maestà della quale sia una botte di greco co' cerchi di ferro grossissima, che tenga almeno quanto tengono venticinque di queste botticelle romanesche» (C. Castelletti, *Le stravaganze d'amore*, a c. di P. Stoppelli 1981, cit., Atto I viii 20-30, p. 58).

<sup>99</sup> A. Greco 1976, cit., p. 174.

<sup>100</sup> C. Castelletti, *Le stravaganze...* cit., I vii 10-14, p. 57.

<sup>101</sup> A. Greco 1976, cit., p. 174.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>103</sup> La strada Giulia, Capo di Bove, le statue di Pasquino e Marforio, la piazza del Popolo, Campo di Fiori, etc.; la lista potrebbe continuare estendendosi anche alle altre commedie.

Nel *Furbo* «Castelletti nel descrivere il cammino compiuto da Pinuccio nelle strade della città "per trovare lo speziale che sta nella piazza di Tor Sanguigna", coglie l'occasione di ricordare la statua di Pasquino "quel huom di marmo che il freddo gli ha secche le braccia, e la punta del naso", poi quella di Marforio "il fratello di Pasquino", la via del Macello dei Corvi, Campo Vaccino, e ancora Campidoglio. Ma il quadro ambientale viene completato dall'accenno all'albergo dell'Orso e alle Osterie del Cavalletto, della Scrofa del Turchetto e della Vacca» (cfr. A. Greco 1976, cit., pp. 168-169). Nelle *Stravaganze* «troviamo

sociali, modi di dire popolari romani<sup>105</sup>. «Ma Roma non è fatta soltanto di piazze e monumenti, vi è pure l'Ortaccio»<sup>106</sup>, dove si possono incontrare le donne pubbliche e non già le cortigiane ritirate e segrete, e piazza Giudea, dove chi ha un pegno in mano è certo di ottenere un prestito, e i riferimenti si infittiscono di richiami all'ambiente sociale e alle varie attività svolte nella città, quando il servo Ascanio intende recarsi a Monte Giordano «a' prestacavalli, dove ho inteso, che ha preso il cavallo»<sup>107</sup>, o il Banco degli Altoviti, o anche i riferimenti ai mercati di stoffa, la cui bottega reca l'insegna del Granchio, oppure a quell'altra di piazza dei Catinari, e poi allo speziale all'insegna del Bufalo, e infine a Ripa, donde partono e arrivano le barche che navigano il Tevere, e a Campo di Fiori, dove operano anche i «cavudenti»<sup>108</sup>.

Il discorso su Roma potrebbe continuare ancora a lungo, perché di fatto Cristoforo Castelletti è un buon «ritrattista» — come lo ha definito A. Greco<sup>109</sup> — e quindi l'interesse documentario è uno dei più emergenti nelle sue commedie, anche se non possiede «la potenza espressiva di Pietro Aretino, né la nobile pensosità di A. Caro»<sup>110</sup>.

È proprio per questo che ci sentiamo autorizzati a cercare un valore storico-documentario anche nel sottofondo 'napoletano', che, denunciando una conoscenza non superficiale del colore locale, tradiscono le commedie di Cristoforo Castelletti. E quanto più affianchiamo la loro lettura a quella di testi specifici di storia, topografia, e costume napoletani tanto più siamo in grado di valutare e quantificare le «tracce napoletane» effettivamente presenti, distinguendo quelle di chiara matrice letteraria dalle altre.

Richiami diretti o indiretti affiorano a ripetizione nell'ordito delle commedie, e non sempre sono topici come nel caso delle 'frapperie', delle vuote esibizioni di grandezza, della goffaggine o della

quadretti d'ambiente, vere pitture di case romane dell'epoca. E mentre nelle commedie dell'Aretino e del Caro la vita della società cinquecentesca si svolge tutta sulla strada e nella piazza, nelle *Stravaganze d'amore* troviamo anche la descrizione della vita domestica, con tutte le sue funzioni domestiche, con tutte le sue usanze e superstizioni tradizionali. Ora incontriamo un vecchio alchimista fra ampole e filtri, tutto intento al suo lavoro, ora una serva occupata nelle più spicciole faccende quotidiane? Ma anche sulla vita della strada l'autore ha profuso abbondanti notizie in questa sua migliore commedia. Ricorda il Campidoglio, Monte Citorio, piazza Capranica, piazza Nicosia, Campo di Fiori, «dove sono stato mille volte a veder saltare i cani e cacciare i denti» — dice il servo Marzocco; riteneva nascosti sotto gli antichi monumenti di Roma, secondo le numerose leggende medievali» (A. Greco 1945, cit., p. 17).

<sup>104</sup> A. Greco 1976, cit., p. 154-155.

<sup>105</sup> «Sete più conosciuto in banchi, che l'ortica al tasto» (*Torti*, I iv 14v) per esempio. (Cfr. A. Greco 1976, p. 155).

<sup>106</sup> «[...] all'Hortaccio et in piazza Padella non ve ne debbono mancare» (*Torti*, III viii).

<sup>107</sup> *Torti*, II iv 30r.

<sup>108</sup> A. Greco 1976, cit., p. 155.

<sup>109</sup> Id. 1945, cit., p. 18.

<sup>110</sup> *Ibidem*. Per l'«ostentazione di realismo» si veda anche P. Stoppelli 1981, pp. 17-18.

furberia, delle rivendicazioni di nobiltà, etc., tutte caratteristiche scontate del tipo del napoletano (fratello gemello dello 'spagnolo') in commedia<sup>111</sup>.

Se sul napoletano 'mangia foglia', per fare un esempio concreto, esiste tutta una letteratura (si veda in particolare l'interessante articolo di E. Sereni, *Note di storia dell'alimentazione nel Mezzogiorno: i Napolitani da «mangiafoglia» a «mangia maccheroni»*<sup>112</sup>) è però particolarmente gustoso quel ritrattino di Napoli «la domeneca mattina» che ne costituisce il contesto, nelle *Stravaganze d'amore* del Castelletti (Atto IV scena iii)<sup>113</sup>. Analizziamo tutta la scena. Bell'Umore, «trattenitore di dame», imbastisce un dialogo con Clorida (in realtà Orinzia in veste di fantesca), nel quale si ripropone il tema topico del vano corteggiamento amoroso da parte di un napoletano, ed ha tutte le carte in regola con la tipologia letteraria: c'è l'affettazione esagerata nei complimenti

Bell'Umore — Vasote ssa vocca de zucchero, fiato de lo cuorpo mio: pecché accusi come lo cuorpo non po vivere no momiento senza lo fiato, accusi io non pozzo vivere no momiento senza te.<sup>114</sup>

e ancora

Clorida — Io credo che siate nobile e virtuoso più che non dite; mo che volete però?

Bell'Umore — La grazia de Vostra Segnuria, se Vostra Segnuria comanna...<sup>115</sup>

C'è la solita esibizione di nobiltà familiare, già presente fin dall'Atto I (vi 8-14), nel quale Bell'Umore, *more solito*, dice di essere «cavaliere sopraonorato», ma aggiunge una nota di differenziazione nel

<sup>111</sup> Cfr. B. Croce, «Il tipo del Napoletano nella commedia», in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1962, p. 261 sgg.

<sup>112</sup> In *Terra nuova e buoi rossi e altri saggi per una storia dell'agricoltura europea*, Torino, Einaudi, 1981, p. 293 sgg. Cfr. anche il saggio di B. Croce appena citato.

I «maccaroni alla napolitana» furono una novità del Seicento; A. Bulifon, nei suoi *Giornali di Napoli* (cit., p. 107) registra una simpatica 'mangiata' di «maccaroni alla napolitana con le mani a branca», datandola 13 giugno 1617.

<sup>113</sup> I riferimenti indiretti alle verdure, agli ortaggi (varietà e uso che se ne fa) ricorrono nel tessuto linguistico con una certa frequenza. («quatto ommeni como quatto liuni, ca lo smenuzzaranno como rapa», *Strav.*, III xx 27-29, ed. cit., p. 113; «chello poco cha mangio è tutto foglia, torza, vruoccoli spicati» (*Furbo*, II vi 28r - cito dalla ed. in C. Castelletti, *Tutte le opere*, Venezia, Gio. Battista e Gio. Bernardo Sessa MDXCVII); etc.

<sup>114</sup> Atto IV iii 1-5. Cfr. anche qualche altro es.: «Bell'Umore — Bezo la sombra de lo zapatos de Vuostza Merzé, [...]» (*Strav.*, Atto V i, 7) (*Vuostza Merzé* dallo sp. *Vuosta Merced*; la citaz. sulla bocca del napoletano potrebbe essere interpretata come un fatto di costume o di storia napoletana, data la confessione dell'autore stesso in una scena de *I torti amorosi*, che commenteremo tra breve (Atto IV sc. ix e Atto V sc. i), nella quale sembra motivare esplicitamente l'unico inserto in lingua spagnola che nelle sue commedie travalica i limiti di una breve cit. («A Napoli sono quasi più Spagnuoli, che Napolitani»).

<sup>115</sup> Atto IV iii 20-23.

costume tra Napoli e Roma, aprendo una parentesi:

A fé de cavaliere (ca me aggio dato a farence mettere l'abbeto) [...]

Il senso della citazione lo comprendiamo leggendo un articolo di B. Croce, *Napoli, Roma e Venezia - Paragoni di città italiane*<sup>116</sup> dal quale emerge che «tra i Romani solo quei meritavano il titolo di cavaliere che portavano il segno alla cappa, ove indifferentemente i signori tutti di seggio di Napoli, senza che altro segno havessero alla cappa, [...]» e la notizia proviene dai *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini, datati Venezia 1680<sup>117</sup>. Così nella scena che stiamo commentando:

Bell'Umore — Pare c'aggi visto no liono, ca te voti all'autra banna. Votatenne cca, quanto te dico dui parole. Non fare accusi poco cunto de me, ca songo de sangue illustre; la casa mia è la chiù antica ca sia allo paese mio: pe l'antichetate non nc'è rommaso manco na trave<sup>118</sup>. E songo virtuoso de chiù. Songo lo chiù bravo museco ca sia da cca a Costantinopole. Chesto non sta bene a dicerelo a me, lo sapeno tutti li piccirilli de Napole: che na quarche vota, quando me poneva a cantare 'ncoppa na fenestra facci fronte allo Castiello Nuovo la sera, vedivi chelle prencepesse e chelle marchese lassare la museca dello Castiello, ca se tene pe la chiù spanta de tutta Talia, e venire a sentire me co no gusto a vocca apierta, como cola quando aspetta la 'mpizzata. Stao no poco arrocato, lo catarro me dà no poco de fastidio: ca se stesse 'nbona disposizione, te borria fare sentire no passaggio da spantare<sup>119</sup>.

Una battuta da non sottovalutare, perché indirettamente porta sulla scena anche «i piccirilli de Napole»<sup>120</sup>, gli scugnizzi, e fa intravedere al pubblico il fasto dello «Castiello» napoletano, Castel Nuovo, reggia prima angioina poi aragonese, «primo esempio di fortezza - di-

<sup>116</sup> In «Napoli Nobilissima», vol. II, Napoli 1893, pp. 145-149.

<sup>117</sup> Cent. II, R. 12, 36-37 (cfr. *Pietra del paragone politico*, nuova aggiunta, Milano, Daelli 1863, pp. 147-149).

<sup>118</sup> Il tema è ricorrente; cito qualche esempio: *Amarilli* (1580) II iii «nostri antichi fur conti d'importanza, / ma per l'antichità si guastò il nome e furon poi chiamati contadini»; *Furbo* (1597) II v 25v «io songo nobele de quatto quarte: e de che maniera cha sò de quatto quarte, chello sbrognato de patremo fu 'mpiso, e pò ne furo fatte quatto quarte».

<sup>119</sup> *Stravaganze* (1981), Atto IV iii 7-19. (È il napoletano caricaturale di un Della Porta o un G.B. Basile, non certo quello dell'Aretino!).

<sup>120</sup> Cfr. anche *ivi*, III ix 15:

Bell'Umore — Che te venga la gliannola, caporrone! Non voglia Dio ca se n'addonano li piccirilli, ca te verranno appriesso colle grastulle.

E Stoppelli annota: «gliannola. Nel *Furbo* V, iv, p. 62v: "cha me venga la iannola se ..."; solo la forma gliannola è documentata nei testi napoletani del XVII sec.: cfr. ad es. Basile, 85 12». I «piccirilli» sono chiamati sulla scena anche indirettamente, attraverso la struttura stessa del linguaggio, intrisa di metafore e similitudini, come di modi di dire: «bederiamo se isso le correria appriesso como li piccirilli a le cerasa» (*Strav.* I vi 51-52).

mora signorile», che di fatto era «il centro e l'animazione della vita della città»<sup>121</sup>.

Alla ritrosia di Clorida, prima contenuta

Clorida — (Non mi mancava altro che questa vespa intorno)<sup>122</sup>.

poi esplicita e minacciosa

Clorida — Uh, se non mi ti levi dinanzi...<sup>123</sup>

fa da contrappunto l'insistenza del Napoletano, altrove definito «zecca canina», concretizzata in un'altra battuta che chiama in causa, enumerandone i prodotti, non solo Napoli ma anche «Amarfe»:

Bell'Umore — Non te pigliare collora, coruzzo mio bello. Te faraggio venire da Napole na marzapana de confezzioni de 'mportanzia, no fiaschetto d'acqua de fiuri de chilli d'Amarfe e n'autro fiaschetto d'acqua argentata ca te bole fare ssa facci ianca, morveda ca non vuoi avere invidia a la chiù bella dama de Roma<sup>124</sup>.

E non sono inconsueti per Castelletti né l'enumerazione dei prodotti, anche più lunga nei *Torti*

G. Girolamo — [...] Aspetto priesto da Napole na maniata de barattoli de saponetto moscoliato tutt'intagliati 'naurati, tridici scatolelle d'aruari d'amenole sciruppati, chiù de ciento canne de zagarella de seta pardiglia ped acconzare la capo, mostaccioli de zucarò, carrafelle d'acqua de rose, e mil'autre coselle de maestà pe te donare<sup>125</sup>.

né il riferimento ad Amalfi<sup>126</sup>.

Ad un certo punto il tono del colloquio cambia totalmente e Bell'Umore provocato («Va' ad offerirle a' tuoi pari, ch'io non ho bisogno»<sup>127</sup>) reagisce senza mezzi termini:

Bell'Umore — E co chi te pienze d'avere a contrattare? Chi te pienze d'essere? sarisse mai autro ca na fetente, ca stai tutto lo iurno colla map-

<sup>121</sup> Ne abbiamo più documenti: G. De Blasiis, *Le case dei principi angioini nella piazza di Castel Nuovo*, Napoli, in «Arch. Stor. per le Prov. Napoletane», 1886-87, anno XI, pp. 442-81; R. D'Elia, *Vita popolare nella Napoli spagnola*, Regina, Napoli 1971, pp. 16-17; Francisco de Ossuna, *Giornali*, Madrid, Nuova Biblioteca de Escritores Españoles, 1912, p. 371; C. Celano, cit., g. IV, p. 4; etc.

<sup>122</sup> *Le stravaganze*, Atto IV iii 6.

<sup>123</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 25-29.

<sup>125</sup> *Torti* (cito dall'ediz. Venezia, Eredi Marchio Sessa 1602, ma non abbiamo in altre ediz. registrato varianti di rilievo) III viii 62v.

<sup>126</sup> Altrove si fa riferimento in particolare al «chiummo» di Amalfi, probabilmente il famoso arsenale (cfr. S. Mazzella, cit., pp. 62-63; G.A. Summonte, cit., pp. 380-476; etc.).

<sup>127</sup> *Le stravaganze*, Atto III iv, 31.

pina a stoiare le fressore a la cucina? Miràti quanto fumo c'have sta pezza vecchia. Se po lo fumo va, io aggio chiù fumo a sti talluni ca non avono tutte le ciminiere de Napole la domeneca mattina: ca non nc'è solachianelli ca non fazza a lo manco no pignato de foglia. Sai quanto nce boglio poco, eh, eeh?!...<sup>128</sup>

E ancora una volta indirettamente si lascia intravedere un'immagine di Napoli: «la domeneca mattina» fumano «tutte le ciminiere», perché non c'è «solachianielli», cioè ciabattino, che non si cucini almeno una pentola «di foglia»<sup>129</sup>; e intanto «li forzati» — leggiamo più avanti<sup>130</sup> tra le righe di una imprecazione, vanno alla forca («la fune te pozza 'mpennere! Và, dovo vanno li forzati la domeneca mattina»). Il riferimento era ancora più specifico nel *Furbo*: «Se 'n ce traso, — dichiarava Gio. Tommaso, cioè Col'Aniello della Torre della Nunziata, furbo napoletano<sup>131</sup> — pozza essere 'mpiso a lo mercato de Napole se n'esco co le mmano vacante!»<sup>132</sup>.

Molto spesso, come abbiamo visto il particolare che rivela la mano del 'ritrattista' viene fuori, scaturisce da un linguaggio farcito di similitudini e metafore. Così nel fare gli elogi del vino («la triaca dello stomaco») e dei suoi poteri benefici («la chiù fina medicina», etc.) ad un certo punto della scena vi dell'Atto II Bell'Umore ricorre appunto ad un paragone che attira la nostra attenzione:

Bell'Umore — (Il vino) Fa cincociento bone operazioni: rallegra lo core, auzza l'appetito, ingagliardisce la schena, dà forza a le gamme e dà no colore a la facci ca pare na scarlata. E che sia lo vero, miràti chilli ca non vivono vino, c'aveno sempre na cera como na precoca de' Rienzo o como no cetrulo scordato all'uorto. [...]

Per rendere l'idea del colore del viso di chi non beve il vino Castelletti pensa alle 'percoche' di Arienzo, una varietà di pesche prodotta

<sup>128</sup> *Ivi*, pp. 32-38.

<sup>129</sup> Cola Francesco Vacantiello napoletano nella *Vedova* di G.B. Cini è apostrofato dal siciliano Fiaccavento in questi termini: «Tu manciafogghia, tu napolitanu [...]». (Si veda B. Croce, *Il tipo del napoletano*, cit., p. 279).

<sup>130</sup> *Le stravaganze*, Atto V i 96-97.

<sup>131</sup> «in forma di facchino con un barile in spalla». Si notino i particolari scenografici (ora il 'barile', ora un 'liuto', ora 'la fionda' o 'un Petrarca') che rivelano la mano del 'regista' che suggerisce la messa in scena e caratterizza i suoi personaggi con degli oggetti oltre che con dei nomi allusivi.

<sup>132</sup> *Il Furbo* II v 25r. Cfr. anche R. D'Elia, cit., p. 117 sgg., e pp. 35-36: «Nel luogo (piazza Mercato ndr.) facevano stranamente contrasto a questa esplosione di vita le due forche poste al centro della piazza, dalle quali pencolavano tristemente le corde. Tale piazza era già stata secoli addietro teatro d'esecuzioni». Si vedano inoltre R. Sirri, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, Napoli, De Simone 1968, p. 158 sgg. e le commedie di G.B. Della Porta, per ciò che concerne la forca, il boia e le impiccagioni. Sia Castelletti che Della Porta propongono in commedia una teorizzazione *sui generis* relativa alla morte per impiccagione; una proposta dal Furbo napoletano (nella comm. omonima, III vi 36v) l'altra da un boia (*Boia* appunto nella sc. vi del IV atto della *Turca*).

in una località del casertano<sup>133</sup> di cui parla anche a lungo S. Mazzella<sup>134</sup> ad es:

Arienzo abundante di percope [...] Provintia di terra di lavoro [...] in una vaga pianura [...] il suo territorio è molto fertile e copioso di frutti, e in particolare de percope, [...]

la descrizione continua entrando nei particolari

il [...] frutto è di colore d'oro e rosso, macchiato e di tenera corteccia [...].

A Roma — leggiamo in B. Croce<sup>135</sup> — le pesche erano abbondanti perché giungevano da Napoli e quindi

*Persica sunt multa hic, mittit quia.  
Patria nostra // (Persica dicuntur quae  
nos percoca vocamus) (Capasso)*

Il discorso del napoletano prosegue nella battuta immediatamente seguente entrando in particolari:

Bell'Umore — Lo segnure Vartommeo have no quartarulo de moscatello de qualità, cad è tanto douce ca te fa sucare n'ora li mustacci della varva; lo segnure Marciello have na meza votte de fauz'amico de Paula, ca spacca le prete, chiama «zuppa zuppa»; lo segnure Tommase have no vino de Cirella da re, c'onne ngocchia vale no cianfrone. Ma non aggio mai gustato lo miegljo vino ca chell'aglianeco de maestà, c'have la segnura Marzia: lecca vasa, pizzeca, mozzeca e spara cauci tutto a no tempo. N'aggio fatto na vepeta como no Conte, ca me ijuta pefi a le chiante de le carcagna<sup>136</sup>.

La rassegna — sostiene Stoppelli — conferma quanto già si conosceva sulle numerose qualità di vini, soprattutto calabresi (Paola e Cirella) e campani (aglianico), che correvano a Roma nel corso del Cinquecento<sup>137</sup>. Ma il caso non resta isolato:

Gio. Gir. — E dello vino [...] io aggio lo chiù fornuto cellaro, ca sia 'n tutta Napole, grieco chiariello, san soverino scalea, vide chillo, [...] e pe donareno no fiaschetto a chisto, na caraffa a chill'autro m'abbesogna veverè l'acquatiella<sup>138</sup>.

anche se quest'ultima citazione è certo meno dettagliata della precedente.

<sup>133</sup> Cfr. L. Giustiniani, cit., p. 280.

<sup>134</sup> Cit., pp. 25-26.

<sup>135</sup> *Napoli-Roma e Venezia...*, cit., p. 148.

<sup>136</sup> *Stravaganze*, II vi 18-28.

<sup>137</sup> P. Stoppelli 1981, cit., p. 83 n. 41.

<sup>138</sup> *Torti* III iv 52v.

In effetti il nostro scopo non è quello di dimostrare l'origine meridionale di Castelletti dai riferimenti 'napoletani' emergenti nell'opera, operazione certo impropria per l'essenza stessa della commedia cinquecentesca; ma dobbiamo prendere atto che oltre a quello di Roma, in secondo piano c'è pure un ritratto impressionistico di Napoli; mentre altre città (tra le quali non a caso c'è Bologna) sono solo citate, ma nulla si dice dei loro luoghi o usi, per es. Ora, a prescindere dalle fonti di queste conoscenze napoletane (letterarie o reali, indirette o dirette) resta il fatto che i riferimenti 'realistici' danno luogo ad una pittura accurata di Roma, come abbiamo visto, ma lasciano anche intravedere dei 'bozzetti napoletani' sia pure attraverso dei «filtri» marginali, siano essi imprecazioni o traslati (dalla similitudine alla metafora), modi di dire o scelte lessicali che riconducono appunto a Napoli e che in linea di massima vanno cercati tra le battute dei Napoletani.

Questo discorso assume un valore che travalica i limiti di una pura ipotesi (opinabile e tacciabile di banalità) nel momento stesso in cui prendiamo atto che le uniche ricerche biografiche fertili relative al *Castelletti*, o ad una famiglia *Castelletti* sono state rispettivamente romane o napoletane, come abbiamo abbondantemente dimostrato finora.

Allora ha un senso notificare e quantificare le tracce napoletane. Concludo il mio discorso per il momento con una indicazione schematica e sommaria delle 'tracce' più interessanti in questo senso.

La rapida carrellata conclusiva procede in ordine ai nuclei tematici.

	STRADE	
<i>Miezo cannone Toledo (v. Roma)</i>		<i>Furbo</i> , I vii 16r <i>Ivi</i> , IV xv 57r
	PIAZZE	
<i>Largo della Vicaria Piazza Mercato Chiazza dell'Urmo de Napole (piazza dell'Olmo)</i>		<i>Furbo</i> , I vii 16r <i>Ivi</i> , II v 25r <i>Ivi</i> , V iv 63r
	CHIESE	
<i>S. Chiara coperta de chiummo de Napole</i>		<i>Torti</i> , III viii 62v
	CASTELLI	
<i>Castel Nuovo Castel Sant'Herma</i>		<i>Stravaganze</i> , IV iii 14 <i>Furbo</i> , I vi 15v
	ABBIGLIAMENTO	
<i>cauzuni [...] pramateca panni [...] di Seta e d'Oro etc.</i>		<i>Furbo</i> , V iv 62v <i>Ivi</i> , V viii 70v

## MESTIERI

*pesca in mare* («spuonnoli, ancini, patelle e canno-  
licchi» - nella provincia di Napoli: «paisiello») *Furbo*, V viii 70r

## FONTANE

*fontana de Sieggio de Puorto de Napole* (prob. la  
Coccovaia o la fontana de' Serpi) *Stravaganze*, V i 57

## CLIMA

*ponienti de Napole* («cha menano no frisco, cha  
t'arremettono lo spirito») *Furbo*, I vi 14v

## SEGGI CITATI

*Nido* (= Nilo)  
*Capuana*  
*Porto*  
*Montagna*

## DINTORNI DI NAPOLI E ALTRE PROVINCE DEL REGNO

*Arienzo* *Stravaganze*, II vi 14  
*Amarfe* *Ivi*, IV iii 27  
*Cirella* *Ivi*, II vi 24  
*Paula* *Ivi*, II vi 23  
*Salerno* *Furbo*, IV xv 57r  
*Terra di lavoro* *Ivi*, II v 25v  
*Torre della Nunziata* *Ivi*, V viii 68v

## FENOMENI DI COSTUME, USI e Varie

*Fiera di Salerno* (cfr. G.B. Basile, *Lo cunto de li  
cunti*, a c. di M. Rak, Garzanti 1986, pp. 538 e 539  
e 554) *Furbo*, IV xv 57r  
*Forca, boia, impiccagione* (moltissimi rif. dir. e  
indir.) *Strav.*, I vi 29-30 e 50;  
*Ivi*, V i 95-6;  
*Furbo*, V viii 69v e 70r;  
etc.  
*razze di cavalli* (enumerazione)  
*descrizione interni cocchi* (velluto/damasco/raso)  
*vini calabresi e campani e loro qualità* *Torti*, III iv 52r-v  
*Ibidem*  
*prodotti merid. vari* (agricoli e artigianali) *Strav.*, II vi 20-28  
*Torti*, III iv 52v e IV i 73r  
*Strav.*, IV iii 25-29  
*Torti*, III viii 62v  
*«ietta cantarielli»* (cfr. di L. Pulci il Sonetto dir.  
a Lorenzo il Magnifico, ritraente le sue impressioni  
partenopee. In B. Croce, *Saggi...* cit., p. 264)  
*compagniuini* (i primi camorristi e loro luoghi di  
riunione) *Furbo*, I vi 15r  
*tribunale della Vicaria* *Furbo*, I ii 9r  
*Colonnella dello Largo della Vicaria e zetobonis*  
(= cedo bonis) *Ivi*, II v 25v  
*Ivi*, V iv 63r  
*Torti*, I vi 18r  
*Furbo*, I vi 16r

ELEMENTI LINGUISTICI INTERESSANTI  
(scelte lessicali, modi di dire, fenomeni grafici)

*uocchio de mafaro* (cfr. G.B. Basile o G.C. Cor-  
tese) *Stravaganze*, I v 16  
*Furbo*, I vi 16r  
*na carcacoppola de quattro rotole* (= colpo con la  
mano sul berretto; cfr. Della Porta o Basile)  
*chiaito* (= lite) *Furbo*, II v 26 v  
*Strav.*, III iii 35r  
*Strav.*, III ix 15  
*Furbo*, V iv 62r  
*Strav.*, III ix 15  
*Strav.*, V i 19  
*Furbo*, V iv 61r  
*Ivi*, 63r  
*Ivi*, 68r  
*grastulle* (= cocci nap. *grástula*)  
*aver la cacarella* (= aver paura)  
*coccovaja* (= civetta)  
*cianfrone* (= patacca)  
*scannasorice* (= ammazza topi)  
*cacciamonnezze [...] chianchieri [...] scarparo [...]*  
*solachianelli [...] scippadienti* (= spazzino [...])  
*macellaio [...] calzolaio [...] ciabattino [...] strappa-*  
*denti* *Torti*, III viii 61v  
*como don Paulino* (prete famoso per la sua  
spiantataggine - cfr. G. Bruno, *Cand.* II 305, in  
*Borsellino Comm. del Cinq. Feltrinelli*) *Strav.*, V i 18  
*frate Francisco* (modo prov. nap. comportamento  
avveduto) *Ivi*, 17  
*da rasso* (= da lontano) etc. *Furbo*, II v 27r

Va detto inoltre che in più luoghi (nelle *Stravaganze* soprattutto) l'autore fa emergere una «polemica» linguistica, che in effetti tradisce il problema dell'adeguamento al modello toscano («lo mutto toscano», *Torti*, III iv 53v) e d'altro canto evidenzia la potenzialità espressiva («la chiu bella parlata allo munno») e quindi la teatralità del dialetto napoletano, che del resto ha motivato l'ingresso sulle scene del teatro cinquecentesco di tipi Napoletani<sup>139</sup>.

Anche altri nuclei di indagine sono individuabili e non da trascurare<sup>140</sup>, pur non rientrando in alcuna delle voci già elencate; è il caso ad esempio di *elogi e difese* della città e dei napoletani (cfr. Castelletti, *Furbo* / G.B. Della Porta, *Astrologo* e prologo della *Cinzia*), oppure degli *inserti in lingua spagnola* particolarmente interessanti in quanto presentati come fatto di costume napoletano.

Il dialogo tra Felluca servo del napoletano in veste di spagnolo e M. Guglielmo nei *Torti* conta un numero molto limitato (otto per la precisione) di battute in lingua spagnola, assolutamente convenzionali (registro maccheronico tipico della commedia); sembra quasi una trasposizione in lingua spagnola di modi di dire topici e tipici dell'erudita, se è vero che anche al profano, a chi è digiuno di spagnolo, ma

<sup>139</sup> Cfr. B. Croce, *Il tipo del napoletano...*, cit.

<sup>140</sup> Per ognuno di questi elementi ho cercato di imbastire una rete di rapporti con testi napoletani di vario genere, onde rilevarne e verificare il valore storico-documentario o puramente letterario.

abituato a letture comiche Rinascimentali, riesce spontanea la trasposizione linguistica; così «*Felluca* — Con quien habla V.M.? Adonde me conoce?» (che rimanda al comunissimo e ricorrente *dove mi conosci?* o *dove mi conoscete?*) oppure «[...] porque jo soy gentilhombre honrado, y non hombre de hurtar nada a nadie»<sup>141</sup> etc. Risaltano in questo inserto i soliti giochi verbali (*otro* = *altro* / *otri* = *recipienti*, etc.) e ancora l'ostentazione di nobiltà esibita dal servo, 'furbo' napoletano, in veste di spagnolo, che ricorda molto da vicino una delle costanti tematiche più ricorrenti nel tipo Napoletano in commedia; se poi leggiamo le considerazioni con le quali l'altro servo, *Balestra*, apre la scena immediatamente successiva<sup>142</sup> della quale insieme a *Felluca* (e quindi *Zanobio* e *Orsolina*) è protagonista, non possiamo non concordare con B. Croce prima<sup>143</sup>, con A. Greco poi<sup>144</sup> sulla valutazione della scena in questione, importante più come riferimento storico ad un preciso fatto di costume che per l'evento linguistico (non oltre i limiti convenzionali della funzionalità espressiva).

Sono le parole stesse dei personaggi che ci guidano nella lettura:

- Balestra* — Hai una virtù in più che non sapevo. Come hai fatto ad imparar quella lingua?  
*Felluca* — Se non fossi stato dodici anni a Napoli, come sono stat'io, non me ne dimanderesti. A Napoli sono quasi più Spagnuoli che Napolitani. [...]»<sup>145</sup>

E d'altro canto già nella scena ii del II atto (26v) si poteva intravedere l'esplicita volontà di connotare *Felluca* servo cogliendolo in atteggiamenti che tradiscono il costume partenopeo:

- Balestra* — O tu sei gentile, o tu sei garbato, o tu sei galante. Non poteua al mondo riuscir più netta di quel che tu l'hai fatta riuscire. In fin che (chi) vuol diuentar vn buon scolare, bisogna che cerchi di studiare in città, doue sia buono studio. Tu non puoi negare di [non] esser stato a Napoli.  
*Felluca* — Questo non è niente. [...]

<sup>141</sup> *Torti* IV ix 88r-v.

<sup>142</sup> *Ivi*, V i 89v.

<sup>143</sup> B. Croce, *La lingua spagnola in Italia*, Roma, Loescher 1895, p. 18.

<sup>144</sup> A. Greco 1976, cit.

<sup>145</sup> *Torti* V i 89v.

TERESA CIRILLO

## PLURILINGUISMO NELLE COMMEDIE DI TORRES NAHARRO

«Yo pensaba que la galera era el infierno abreviado; pero mucho más semejante me paresció Roma». Più che capitale della fede, Roma è la capitale della prostituzione, della corruzione. Il Papa ordinò, un giorno, il censimento delle cortigiane romane «porque tiene de cada una un tanto, y hallóse que había treçe mill, y no me lo creáis a mí, sino preguntadlo a quantos han estado en Roma». Chi accorre a Roma cerca benefici e vantaggi finanziari. Il Papa, rassegnato, indifferente, dice «*si sic est fiat*».

Urde malas, nel *Viaje de Turquía*<sup>1</sup>, parla della realtà. La più bassa, grottesca e materiale. In uno spaccato di sconcertante crudezza che svela, attraverso il filtro letterario, una nota accentuata di moralismo.

La Roma cinquecentesca tumultuosa, mondana, formicolante di forestieri, rivelata dalle minuziose relazioni di cronisti e diplomatici, si compendia nelle fulminee battute che si scambiano Maestro Andrea e Messer Maco nella *Cortigiana* (redazione del 1534) «Andremo poi a Ponte Sisto e per tutti i chiassi di Roma». «È il chiasso per tutto Roma?» «È per tutta Italia» (Atto II, scena III). Ancor più esplicitamente, per l'aggressività linguistica, la Roma della *Cortigiana* (stesura dell'anno 1525) scade «ad una mondana Babilonia: a partire dal linguaggio, che — se ancora sembra affidare il proprio decoro al toscano illustre della tradizione comica — in realtà ingloba in sé dialetto e gergo, parlate locali e lingue straniere, il latino ecclesiastico e quello delle pandette, tutto deformando e irridendo»<sup>2</sup>.

Oltre alla denuncia diretta, alla frecciata polemica, la babele linguistica messa in scena dall'Aretino traduce in varietà verbale la

<sup>1</sup> Il titolo *Viaje de Turquía* non è stato dato dall'autore. Sulla incerta paternità dell'opera testimoniata dal ms. 3871 della Biblioteca Nacional di Madrid è in corso il dibattito a cui hanno partecipato, fra gli altri, M. Bataillon, F. García Salinero, F. Meregalli, A. Prosperi Corsi, M.C. Ruta. Nella prima traduzione italiana, curata da Cesare Acutis col titolo *Avventure di uno schiavo dei turchi* (Milano, Il Saggiatore, 1983), si indica come autore Andrés Laguna; l'opera è stata attribuita anche a C. Villalón; (ma cfr. Franco Meregalli, *L'Italia nel «Viaje de Turquía»*, *Annali di Ca' Foscari*, XIII, 2, 1974, pp. 351-363). Le cit. sono tratte dall'ed. di García Salinero, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 343-344.

<sup>2</sup> Guido Davico Bonino, *Introduzione a Il teatro Italiano. La commedia del Cinquecento*. Torino, Einaudi, 1977, t. II, p. XXIX.



varietà di gente, il mondo internazionale che agli inizi del Cinquecento affolla Roma: la corte pontificia brulica di personaggi di varia provenienza ed interessi, letterati, ecclesiastici, servitorame alle dipendenze di nobili e di cardinali, ambasciatori, donne di dubbia fama, soldati; non tutti, è certo, sono fior di gentiluomini. In «quell'accollita di artisti e di buffoni, di uomini di genio e di furbastrì di mezza tacca, di solenni umanisti e di parassiti»<sup>3</sup> molti sono gli spagnoli — circa diecimila, si è calcolato — attirati a Roma dalle prospettive di sistemazione offerte dalla curia<sup>4</sup>.

Nella confusione di parlate pedantesche, dialettali, straniere che invadono i testi teatrali del tempo, il frequente uso di inserti e di citazioni in spagnolo coglie, soprattutto con intenti comici, alcuni aspetti della realtà sociale in molte città italiane e particolarmente a Roma che, come afferma il Prologo del *Furto* di Francesco D'Ambra «mistiata ha la lingua sua con tante barbare nazioni, che non solamente ha perduta la sua bella pregiata di prima, ma a tale è venuta, che non ha lingua che si possa dir proprio sua...».

La variata composizione demografica della corte, le immigrazioni, gli inurbamenti, gli insediamenti di minoranze alloglotte diventano un fenomeno massiccio che incide profondamente nel tessuto sociale: uno «sciame di Spagnuoli e di Catalani» era corso a Roma al seguito dei Borgia. Spagnoli erano, in gran parte, i favoriti di Cesare, gli sgherri che lo secondavano nelle più arrischiate imprese. Spagnolo era pure il boia Don Michelotto. Anche dopo la morte dei Borgia, «la pianta di Spagna ha già messo profonde radici in Italia e, lungi dal disseccare, cresce calda e rigogliosa»<sup>5</sup>.

In questa cornice la corte papale è impegnata in un proliferante susseguirsi di funzioni ecclesiastiche e celebrazioni civili, banchetti, feste, cerimonie pubbliche e private<sup>6</sup> secondo una strategia messa in atto, come in altre corti principesche, per rafforzare il prestigio politico e culturale.

<sup>3</sup> Giuliano Innamorati, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*. Messina - Firenze, D'Anna, 1957, p. 124; su alcune pittoresche componenti della colonia spagnola insediata a Roma cfr. Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari, Laterza, 1949<sup>4</sup>, p. 163 «... in Roma nel gennaio 1513 fu recitata la farsa dell'Encina *Plácida y Vitoriano*; ma fu recitata in casa del cardinale Arborese e i due terzi della sala erano pieni di spagnuoli, "e più p... spagnuole vi erano che uomini italiani", scriveva l'agente del Duca di Mantova...». Le cortigiane spagnole in Italia sono ricordate da Francisco Delicado nel *Retrato de la lozana andaluza*.

<sup>4</sup> Cfr. Pio Paschini, *Roma nel Rinascimento*. Bologna, Cappelli, 1947, p. 433.

<sup>5</sup> Lo ricorda Arturo Farinelli in *Italia e Spagna*. Vol. II. Torino, Bocca, 1929, pp. 80-81.

<sup>6</sup> Cfr. nell'Introduzione di G. Davico Bonino a *Il teatro Italiano. La commedia del Cinquecento*, t. II, cit., *Lo spettacolo a Roma e la corte papale*, pp. VII-XXXVI. Sulle cerimonie per la presa di possesso della città di Leone X cfr. di Andrea Gareffi, *Il possesso di Leone X* in AA.VV., *Il teatro italiano nel Rinascimento*. A cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli. Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 225-238.

Infatti, nella politica della corte romana c'è spazio per tornei, cacce di tori, entrate solenni, udienze ufficiali, feste di carnevale e rappresentazioni teatrali. Papi e cardinali diventano mecenati di artisti e letterati, la corte è il luogo privilegiato per l'intrecciarsi delle relazioni intellettuali.

Un'attrattiva che Roma esercitò sui letterati del tempo fu determinata soprattutto «dalle prospettive di sistemazione che offriva la curia e dalla caccia ai benefici ecclesiastici il cui conferimento spesso risolveva problemi di esistenza materiale»<sup>7</sup>.

Le opere del commediografo Bartolomé de Torres Naharro, stampate a Napoli, furono scritte in buona parte a Roma «al cui ambiente si legano, sia che ritraggano quel che accadeva di ruberie e soprusi nella bassa corte dei cardinali tra gli spenditori e il servitorame o l'arrolamento di un reggimento spagnuolo alla chiamata guerresca del papa, sia, infine, che censurino la morale e la religiosità che colà fiorivano o piuttosto difettavano»<sup>8</sup>.

Una realtà ambigua, poliedrica, colorita si rispecchia nelle opere teatrali cinquecentesche, esperienze culturali che si compiacciono di ammantarsi di dignità letteraria, sottilmente ironiche e astratte, tendenti a collocarsi in posizione emblematica. La commedia, espressione consapevole e raffinata di luoghi, fatti e sentimenti, nata in un ambiente cortigiano e altoborghese col favore di papi e di principi, assume, su una tramatura classicistica e romanza, una comicità laica e profana che si riveste di labili propositi moralistici e si esprime attraverso rigorose tecniche, calcolati artifici, sofisticate invenzioni linguistiche.

L'estremegno Bartolomé de Torres Naharro approda a Roma attorno al 1508 dopo diverse e deludenti esperienze giovanili di chierico e di soldato. Dotato di buona cultura, il soldato diventa cortigiano e, protetto da due cardinali, da Giuliano de' Medici prima, e da Bernardino Carvajal dopo, vive a Roma, fin verso il 1516 o '17, sperimentando non di rado momenti d'incertezza e di disillusione<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Franco Gaeta, *Dal comune alla corte rinascimentale*. In AA.VV., *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa. Torino, Einaudi, 1982, v. I, p. 171.

<sup>8</sup> Benedetto Croce, *La «Propalladia» del Torres Naharro*. In *Varietà di storia letteraria e civile* (serie seconda). Bari, Laterza, 1949, p. 68.

<sup>9</sup> Fra le scarse e frammentarie notizie sulla vita di Torres Naharro alcune indicazioni si ricavano da una lettera scritta dall'umanista francese Mesinierus I. Barberius all'amico Badius Ascensius, ed., fra altri testi e commentari, dei *Prenotamenta* a Terenzio. In: *Propalladia and other works of Bartholomé de Torres Naharro*, ed. by Joseph E. Gillet (4 voll.). Bryn Mawr, Pennsylvania, 1943-51; IV vol. a cura di Otis H. Green. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961; qui cfr. vol. I, pp. 144-45.

Sulla permanenza di Torres Naharro nel palazzo del cardinale Carvajal scrive Menéndez Pelayo «A la sombra, pues, de este terrible paisano suyo, en quien grandes cualidades [...] estaban oscurecidas por la ambición, el nepotismo y la prodigalidad, vivió Torres Naharro, sin duda en condición bastante humilde.» cfr. *Bartolomé de Torres Naharro y su 'Propalladia'*. In *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. nacional (7 voll.). Santander, Aldus S.A., 1941, vol. II, p. 275.

«In quell'età di generale rilassamento dei costumi, si mirava a Roma come alla grande dispensiera di benefizi ecclesiastici, che venivano dati per favoritismo anche ai laici, come era avvenuto, ad esempio, all'Encina. E il Naharro lo confessa nelle sue commedie, se è lecito sospettare che qualche volta egli parlasse per bocca dei suoi personaggi»<sup>10</sup>.

Nella sua condizione di letterato e cortigiano che vive modestamente nella città papale dipendendo dalla benevolenza del mecenate<sup>11</sup>, la residenza nei palazzi cardinalizi diviene per Torres Naharro un osservatorio privilegiato da cui può scrutare nella «baraonda, l'irriverenza, la corruttela, la bassezza, la gozzoviglia, la camorra imperante negli strati inferiori di quella Corte, traendone profitto per la rappresentazione di quella vita nelle sue commedie»<sup>12</sup>.

Con lo sguardo satirico e corrucciato comune a molti intellettuali del periodo anteriore alla restaurazione cattolica, Torres Naharro osserva difetti e vizi della città e le conseguenti riflessioni sono sparse in tutta la sua opera: Roma è «castillo de malicia» o «mercado do se vende lo que nunca tuvo precio»; la corte «es lugar / do para el cuerpo ganar / habéis de perder el alma»; oppure «Es, enfín, / nuestra Roma un gran jardín / de muchas frutas poblado; / son las flores de jazmín, / blasfemar por un quatrín, / renegar por un cornado.../. Una esgrima / do ningún tiro lastima / que lo sientan sus conciencias /. Hacen de Dios tal extima, / que les passan por encima / a mil cuentos de indulgencias /». Da questo «Purgatorio de bondad, / infierno de caridad, / paraíso de lujuria»<sup>13</sup> Torres Naharro si allontana dirigendosi a Napoli, dove è accolto da Fernando D'Ávalos e da Vittoria Colonna. Scrive il Mesinierus che «Romanis postremo portubus insperate derelictis, Neapolim expectatus appulit».

A Napoli, nel marzo del 1517 Torres Naharro pubblica gran parte

<sup>10</sup> Pilade Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*. Lucca, Tipografia Amedei, 1922, pp. 54-55.

<sup>11</sup> «Toda mi vida sirviendo / y pobre así como así, / parece que van huyendo / los beneficios de mí» si lamenta un personaggio della *Tinellaria* (*Jornada V*, vv. 6-9), e queste parole potrebbero avere un'eco personale, riportate alla frase del Barberius riguardante Torres Naharro «cuius fortuna a principio satis difficilis» e all'annotazione autobiografica del *Prohemio* alla *Propalladia* «... toda mi vida siervo, ordinariamente pobre». Il *Prohemio* nell'ed. della *Propalladia* di J.E. Gillet è nel I vol., pp. 141-42.

<sup>12</sup> Cfr. P. Mazzei, cit., p. 55.

<sup>13</sup> Cfr. *Capítulo III* (espunto dall'ed. del 1573 per intervento della Inquisizione) e le allusioni sparse nel *Concilio de los Galanes y las Cortesanas de Roma invocado por Cupido* che appartiene a «aquel mismo género de literatura lupanaria en que muy pronto había de ejercitar su pluma el clérigo Francisco Delicado o Delgado, autor del *Retrato de la Lozana Andaluza* y que había de llegar a escandalosa celebridad en los *Racionamenti* de Pedro Aretino» (cfr. Menéndez Pelayo, op. cit., p. 280). Nel *Concilio* si dice «... por tan ruin vicio se toma, / y así Dios d'él se querella, / que ya se teme de Roma / no haga el fin de Sodoma / pues lleua el principio d'ella» (*Propalladia*, a c. di J.E. Gillet, cit., vol. I, p. 244).

della sua opera letteraria, raccolta sotto il titolo di *Propalladia*<sup>14</sup> («... Propalladia, a prothon, quod est primum, et Pallade; id est, prima res Palladis, a diferencia de las que secundariamente y con más maduro estudio podrían succeder») di schietto sapore classicistico. La *Propalladia* che, secondo il *Prohemio*, «... ha de ser pasto spiritual», «... a la vsança de los corporales pastos» presenta prima le composizioni liriche di vario metro, anche in latino e in italiano, spesso d'ispirazione petrarchesca<sup>15</sup>, «... por antepasto algunas cosillas breues como son los Capítulos, Epístolas...», seguite dal *Diálogo del Nacimiento*, in versi d'arte mayor, che evidenzia nella fattura il marchio pastoril di Juan del Encina, anch'egli musico e poeta alla corte papale, e, infine, «... por principal cibo las cosas de mayor subjecto, como son las Comedias»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> «For the *Propalladia* was distinctly a *succès de librairie*», annota J.E. Gillet, in *Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, in: *Estudios Eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, (2 voll.). Madrid 1927-1930, vol. II, p. 439.

La *Propalladia* fu stampata a Napoli «por Joan Pasqueto de Sallo, junto a la Anunciada». Nell'editio princeps figura il privilegio pontificio concesso da Leone X.

<sup>15</sup> Oltre i tre sonetti in italiano, il *Capítulo IV* è un intarsio con tessere in latino maccheronico, castigliano e italiano. Cfr. *Propalladia*, cit., vol. I, pp. 232-233 e pp. 165-167.

Si trascrivono uno *specimen* del *Capítulo IV* e due sonetti:

*Capítulo IV*

Cum te solum, preter Deum,  
collat in citharis suis  
Vox orphea,  
intende clamorem meum,  
auribus percipe tuis  
verba mea.  
Y aunque sea peccador,  
y vn tu sieruo pobrezito  
y oluidado,  
no menosprecies, señor,  
vn coraçón tan contrito  
y abaxado.  
Eo viues in leticiam,  
pre consortibus etatem  
decorando,  
si dilexisti iusticiam  
et odisti iniquitatem  
judicando.  
Te ricordo, signor mio,  
che mi desti in chiara lista  
quel muleto,  
non già vacuo, credo io,  
secondo dice il psalmista,  
de intelecto.  
[.....]  
Io pregai a Francesquito  
ch'el m'aitasse, partendo  
per Bologna,  
da rescoter quel mesquino,  
quale sta, secondo intendo,  
pien di rognia.  
[.....]

*Sonnetto I*

Da chi saper potrei mio gran dolore?  
Da voi? — Non già, che so che non volete.  
Da me? — Non sono in conto di prophete.  
Dal ciel? — M'è stato sempre traditore.  
D'Amor? — 'l hè cieco, tristo, frapatore,  
da lui piacer giamai non hauerete:  
non sa se non mandar quele saete  
che tute veli mena mezo al cuore.  
Caciato sono a torto dal bel viso  
che solea sì con gratia darmi vdiencia;  
caciato sì fo Adam dal paradiso.  
Ma quello che si vede nela ausencia  
da sé, da voi, dal mondo esser diuiso  
né 'l sa, né 'l può, né 'l vol hauer paciencia.

*Sonnetto III*

Laudate, pueri, Dominum laudate;  
benedetta per voi la sua mercede.  
Chi è com 'l Signor, che in alto siede  
e guarda l'humil cose? Voi guardate.  
Non senza gran caggion sua maiestate  
de terra il pouerel fa star in piede,  
tal volta magniar saxi vn simple rede  
tal volta beuer d'oro insin al lacte.  
Et tu, puer, altissimi propheta,  
sappi, figliolo del rico A[ulgustino],  
che dal padre del ciel più ben s'aspetta.  
Fati rede di quel già pouerino  
piagado, nudo e zopo, pien di fieta,  
con qui sparti la capa il buon Martino.

<sup>16</sup> Cfr. *Propalladia*, cit., vol. I, p. 141.

Nel banchetto spirituale preparato da Torres Naharro si offre metaforicamente come piatto forte il *corpus* delle commedie, scritte in castigliano, quasi sempre nel tradizionale ottosillabo rimato, in cui l'A. amalgama esperienze umane e culturali, osservazioni e *tranches de vie* con i collaudati ingredienti del laboratorio classicista impiegati nella commedia 'regolare' italiana.

In uno dei dialoghi filosofici che compongono i *Colloquia familiaria*, scritti tra fine Quattrocento e inizi Cinquecento, Erasmo da Rotterdam propone un sapido parallelo fra banchetto e opera teatrale; un suggestivo suggerimento sull'affinità fra 'commedia' e 'comer' viene dal *Prohemio della Propalladia*<sup>17</sup>. Lo spunto analogico riconduce al costume del banchetto, evento sociale e culturale insieme, occasione, nelle grandi famiglie della Roma rinascimentale, per l'allestimento di rappresentazioni teatrali in cui lo sfarzo scenico, l'accordo delle voci recitanti si unisce alle movenze dei convitati radunati attorno alla magnificenza delle mense, in un rispecchiarsi e rifrangersi di esibizioni e di azioni spettacolari<sup>18</sup>.

Inserendosi nell'ambiente rutilante della corte romana Torres Naharro si presenta, come autore comico, in un momento in cui la commedia erudita italiana, letteraria e artificiosa, che si riallaccia alle rappresentazioni goliardiche e carnascialesche e alle giullaresche, acquista rigoglio e pienezza innestando sulla lezione classicista plautina e terenziana un apparato tematico spesso ispirato dalla novellistica, spostando i termini dalla atemporalità classica alla temporalità e calando la commedia nella realtà contingente.

Ma la commedia cinquecentesca lievita anche e soprattutto nei valori linguistici e comunicativi, più che nella fabula e nell'intreccio: il dialogo vivace e scintillante, le battute salaci e fulminanti, l'arguzia e l'allusione immediatamente godibile, gli impasti linguistici, i confronti interlinguistici, i giochi lessicali ampliano la misura espressiva, coloriscono, rendono vari e meno stucchevoli i personaggi che spesso rientrano in una tipologia codificata di ruoli e di funzioni destinati ad appagare le attese di un pubblico selezionato, colto e spregiudicato, che assiste alle rappresentazioni organizzate per le grandi feste date nei palazzi nobiliari.

Quasi nello stesso periodo, Lucas Fernández, il primo Gil Vicente e Juan del Encina si specializzano nella rappresentazione di egloghe e farse di ambiente pastorale; Bartolomé parte dalle stesse esperienze giungendo a risultati più complessi, con la fissazione di nuovi tipi scenici e l'adozione delle trame novellistiche.

<sup>17</sup> Cfr. Introduzione di Cruciani e Seragnoli a AA.VV., *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., pp. 9-11.

<sup>18</sup> Sul convito teatrale a Roma cfr. G. Davico Bonino, op. cit., pp. IX-X; Mario Apollonio in *Storia del teatro italiano* (2 voll.), Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, p. 314 ricorda le tradizioni delle cene e delle feste per il carnevale romano.

\*  
\* \*

Nella riflessione tardocinquecentesca sull'attività teatrale scritta da un addetto ai lavori, Leone de' Sommi, lo scopo delle tragedie e delle commedie rimane «lo scoprire le virtù che si abbiano ad imitare et i vizii per fuggirli et riprenderli, facendosi con tali essempli esperto ciascuno del modo con che si ha a governare nelle sue azioni»<sup>19</sup>.

Per il De Sommi il teatro è rispecchiamento e insegnamento di vita in cui si ritrova la società cortigiana che trasporta nella finzione teatrale un modello della cultura egemone: «Nella dimensione festiva acquista significato più pieno il concetto di commedia come gioco e gusto razionale, come specchio di una realtà che si proietta nella sua assolutizzazione ideale»<sup>20</sup>.

Il riflesso idealizzato della realtà in commedia si ribalta nella visione disincantata di Bartolomé, l'emigrato spagnolo che conosce da vicino le frustrazioni dell'intellettuale di corte e accetta come regola la mimesi polemica delle miserie, delle bassezze dei servi che popolano le cucine cardinalizie, del formicolante affacciarsi dei cortigiani che traggono profitto dal disordine e dalla corruzione della città sull'orlo dello sfascio.

Il teatro di Torres Naharro rappresenta con esacerbata crudezza gli spaccati di vita della società subalterna che si barcamena fra piccoli intrighi e reciproche sopraffazioni. In questo senso l'autore spagnolo si accomuna all'Ariosto che coglie con finezza i risvolti più mortificanti di un microcosmo ferrarese nella *Lena*, all'Aretino e al Bruno per le sconcertanti rappresentazioni dell'ambiente degradato romano e napoletano. Le commedie dell'autore spagnolo, notevoli per vivacità di toni e per la penetrante capacità di osservazione, non sottintendono una specifica intenzione di rigore dogmatico: in realtà, la censura dei vizi, dei risvolti scandalosi del comportamento degli ecclesiastici è un tema comune, e spesso rivisitato, per i letterati dell'epoca.

\*  
\* \*

Delle otto commedie che ci sono rimaste di Torres Naharro, sei vivono nell'*editio princeps* napoletana: alcuni titoli, *Comedia Trofea*, *Comedia Soldadesca*, *Comedia Tinellaria* già denunciano la fonte o l'etichetta latina e italiana: del resto l'*Introito* della *Tinellaria* spiega argutamente, appoggiandosi a Plauto, «Pues, mis amos, / la comedia intitulos / à tinelo, Tinellaria, / como de Plauto notamos / que de

<sup>19</sup> Leone de' Sommi, *Prefazione a Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti. Milano, Il Polifilo, 1968.

<sup>20</sup> F. Cruciani, *Il teatro e la festa*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., p. 38.

asno dijo Asinaria. / Y entre nos, / tinelos y asno, par Dios, / no difieren mil pasadas, / pues ya veis que todos dos / se mandan a bastonadas» (vv. 90-99).

Ma in Torres Naharro la compatta lezione dei classici che confluisce in antichi sedimenti castigliani ancora vibranti e produttivi, non sfocia in un'esercitazione di maniera: nella conoscenza erudita, sullo strato normativo, si aprono squarci sottilmente corrosivi; nella invenzione e nella manipolazione contenutistica l'esperienza cortigiana fa trapelare un ispido e ironico ghigno di osservatore disincantato di un campionario di umanità che assume un alto grado di rappresentatività: la trasgressiva visione anticlericale, la spregiudicata rappresentazione di una corte gaudente e immorale acquistano la forza di un caustico reagente che, anche con l'allentarsi della tensione dell'intreccio, riempie la dinamica del gioco delle parti.

La realistica, a volte rabbiosa, rappresentazione del commediografo spagnolo mostra senza remore la società dell'intrigo, del sordido profitto svelando una sotterranea adesione alla lezione morale di Erasmo. In un ambiente di diffusa cultura umanistica Torres Naharro allarga e personalizza la gamma delle esperienze del cortigiano riversandole in commedia: come ha osservato Carmelo Samonà «... proiettare Torres Naharro in avanti, verso il cosiddetto 'rinascimento' dei Valdés e dei Garcilaso, sarebbe sbagliato come arretrarlo a un medioevo di cui il suo teatro conserva solo alcuni elementi»<sup>21</sup>.

In effetti, epigono e, allo stesso tempo, autore in anticipo sui suoi tempi, il commediografo appare coerente nella crisi e nella contraddizione e il contundente spirito che bolla l'immoralità della curia, la spregiudicata stilizzazione di potenti e di plebei, l'aggressiva tipizzazione di soldati e di servitori osservati «en realidad de verdad», come si precisa nel *Prohemio* della *Propalladia*, sono alimentati dalla profonda conoscenza di una società urbana, cosmopolita; dell'esperienza rimane l'eco nel cicaleccio d'innamorati, di dame e di servette, ma soprattutto nell'icastico rimbalzare di battute in lingue diverse di soldati e di scudieri, nell'inarrestabile scorrere del pettegolezzo e del dileggio fra domestici e parassiti di varia nazionalità che affollano le stanze della servitù, nelle allusioni salaci alle astuzie e ai maneggi cortigiani che garantiscono volume e colore agli affreschi di vita della *Tinellaria* e della *Soldadesca*: in uno scenario da suburbio, che lascia intuire, per contrapposizione, lo splendore della curia, i personaggi che hanno aspetto e occupazioni comuni, larve sociali svuotate in una grama esistenza di compromessi, parlano il linguaggio dell'esperienza quotidiana in forme che rifiutano la mediazione dell'immaginazione e della favola.

Il fluire della lingua castigliana che acquista dignità e vigore con

<sup>21</sup> Carmelo Samonà, Alberto Varvaro, *La letteratura spagnola. Dal Cid ai Re Cattolici*. Firenze - Milano, Sansoni - Accademia, 1972, p. 270.

la regolamentazione auspicata dal Nebrija<sup>22</sup> e l'impiego di un metro tradizionale raggruppano sotto una comune etichetta le commedie che riprendono il filone tematico proveniente dalla tradizione cortese e quelle che rinnovano sulla scena le eterogenee esperienze umane e culturali dell'autore.

\*  
\* \*

Indicazioni sintomatiche della riflessione sulla pratica teatrale di Torres Naharro si ritrovano nel breve *Prohemio* alla *Propalladia* in cui lo scrittore riprende e utilizza i principi di una tradizione comica ormai consolidata.

L'arte drammatica italiana, che mutua i modelli dai classici latini, solo verso la metà del secolo definisce organicamente gli spunti teorici sparsi che nascono a ridosso delle discussioni sulla *Poetica* di Aristotele.

Anche per buona parte del Cinquecento spagnolo lo spazio aperto alla precettistica è piuttosto limitato; le riflessioni impegnate in un esame e in una presa di coscienza delle caratteristiche della tradizione linguistica e letteraria si compendiano in pagine sparse, desultorie, che gli autori allegano alle opere poetiche, indugiando in teorizzazioni che prendono l'avvio da una fattiva esperienza di creazione artistica.

Tale produzione si delinea «in sviluppo assai più precoce della 'poetica' in volgare [...]. Inoltre, «non si presenta in attitudine di neghittoso disprezzo, come la 'precettistica classica' spagnola, verso la letteratura volgare; al contrario, è unita a quest'ultima in stretta simbiosi»<sup>23</sup>.

Juan del Encina scrive un trattatello, *Arte de la poesía castellana* che è unito a una raccolta di egloghe e di poesie cortigiane e religiose.

In campo teatrale, quando Torres Naharro pubblica la *Propalladia*, mostra un segno di originalità, «son antériorité par rapport aux éditions de comédies italiennes»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> «La riflessione sulla propria lingua e la propria letteratura quale appare in Nebrija e Juan del Encina, ci mostra [...] la cultura spagnola nell'atto in cui, alle soglie del Cinquecento, assimila senza disagio alcune posizioni nuove e senza fatica le applica alle proprie condizioni [...] Sorretti da un sentimento di *grandeur* che dal piano storico-politico si trasponesse automaticamente a quello linguistico-letterario, [...] sia Nebrija sia Juan del Encina si applicano a una codificazione linguistica e retorico-letteraria, che s'identifica per loro con la piena dignità che entrambi riconoscono, ed a un tempo conferiscono, alla lingua e alla letteratura spagnola». Lore Terracini, *Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento* (parte II). In: *Studi di letteratura spagnola*, Roma 1965, pp. 29-30, ora in: *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino, Stampatori, 1979.

Per la riflessione specifica sulla commedia italiana cfr. di Ettore Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*. In *Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500*. Roma, Accademia dei Lincei, 1971, pp. 221-251.

<sup>23</sup> Lore Terracini, op. cit., pp. 12-13.

<sup>24</sup> Georges Ulysse, *La 'Soldadesca' de Bartholomé de Torres Naharro et la comédie espagnole de son temps*. In AA.VV., *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, p. 164.

Il *Prohemio* al *corpus* di opere drammatiche e poetiche di Torres Naharro sintetizza le finalità della scrittura per la scena, le regole che, a parer dell'autore, si devono osservare nella fattura del testo teatrale (e che, in realtà, nel procedimento di elaborazione della commedia vengono spesso disattese); le commedie presentate nelle corti italiane affidano questo compito ai singoli prologhi che raccontano, nel complesso, «la vicenda sempre aperta e nuova, di un'irrequieta idea di teatro, tanto variegata e mutevole che di rado la si ritrova coerentemente trattata sulla pagina»<sup>25</sup>.

La riflessione teorica del prologo conferisce allo spettacolo teatrale, inserito nella festa cortigiana, un prestigio culturale che Torres Naharro delega al *Prohemio*: «le débat théorique de haut niveau est réservé au lecteur dans la préface, il est escamoté dans le prologue qui introduit un spectacle»<sup>26</sup>.

Dopo aver rammentato la precettistica classica, il *Prohemio* espone un programma di cui l'autore tenterà il riscontro fattuale nelle opere comiche. Mantenendosi entro le consuete coordinate poste dalla commedia d'origine latina o d'ispirazione novellistica, Torres Naharro avanza un'interpretazione originale «... quiero ora dezir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa, sino vn artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado».

Nel calcolo che induce Torres Naharro a sistemare la propria teoria drammatica, è compreso l'intento all'ordine e alla omogeneità, con la classica divisione delle commedie in cinque atti (o «jornadas, porque más me parescen descansaderos que otra cosa»), e la distinzione di due generi, la commedia *a fantasía* («de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea») che si avvale degli intrecci romanzeschi all'italiana, e la commedia *a noticia* («de cosa nota y vista en realidad de verdad»).

Riferiti alla prassi comica, i termini realtà e fantasia acquistano valori particolari, trattandosi di paradigmi che rielaborano il quotidiano con quegli umori critici e innovatori che ricompaiono nella prescrizione di un numero «chiuso» di personaggi («el número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deuen ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión [...]. Aunque en nuestra Comedia Tinellaria se introduxeron passadas .XX. personas, porque el subjecto d'ella no quiso menos, el onesto número me parece que sea de .VI. hasta .XII. personas») e di un adeguato equilibrio fra le parti del lavoro teatrale, introito e argomento.

L'autore si pone chiaramente il problema del decoro formale della commedia: la lingua deve essere adeguata al personaggio «dando a cada uno lo suyo, euitar las cosas improprias, usar de todas las legiti-

<sup>25</sup> G. Davico Bonino, *op. cit.*, t. III, p. VII.

<sup>26</sup> G. Ulysse, *cit.*, p. 170.

mas, de manera que el sieruo no diga ni haga actos del señor, et e conuerso...».

Un avvertimento riguarda i vocaboli italiani usati nel macrotesto teatrale e che rimangono nel testo a stampa «... algunos d'ellos he quitado, otros he dexado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hazen más copiosa».

Il lessico italiano rende l'attualità viva e pregnante della parlata messa in scena: e tale rimane la lingua dei personaggi anche nella successiva trasposizione nelle pagine della *Propalladia*. Del resto, un commento di carattere specifico, «hallarán en parte de la obra algunos vocablos ytalianos, especialmente en las Comedias, de los quales conuino vsar hauiendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron», mette in evidenza la particolarità della prassi di Torres Naharro, letterato legato alla corte romana, che usa la lingua forestiera consapevolmente. Il drammaturgo si qualifica, nel *Prohemio*, attraverso vari segnali e l'impiego del plurilinguismo in commedia appare anche una spia della sua duttilità nel percepire toni e forme della realtà in cui vive e lavora; nel conformismo delle convenzioni sceniche e di genere la parola accentra in sé la funzione teatrale, facendosi strumento della finzione.

\*

\* \*

Uomo di teatro che compone col rovello di uno schema a cui uniformarsi, in Torres Naharro la rivisitazione del modello classicista è mediata dalla sperimentazione scenica e linguistica che reinventa lo spettacolo con un parlato che è preso in prestito dalla lirica e dalla strada, dall'accademia e dalla vita.

La prassi teatrale è accompagnata da un'operazione di verifica e di sostegno: la scrittura si aggancia all'idea della corte vista come scena e mediatrice di norme. Torres Naharro punta su una commedia che viene ad essere opera collettiva, che coinvolga palcoscenico e platea, e in cui è ribadito l'adeguamento dello strumento linguistico al contenuto di espressione quotidiana, diversamente da quanto si usa nella tragedia.

La commedia 'regolare', nata da un gioco erudito, prova la necessità, già espressa dai testi classici, di una caratterizzazione linguistica e, in un ampliamento delle opportunità, attinge al serbatoio di lingue e di linguaggi gergali, in libertà d'uso e di ricerca, per il miglior avvicinamento alle caratteristiche dei tipi e delle classi sociali rappresentati sulla scena.

Per tutto il secolo gli autori comici continueranno a cimentarsi nella valorizzazione della scrittura, nella sperimentazione dell'artificio linguistico in modo che, rievocando gli archetipi plautini, riescono ad «accomodare la elocuzione alle cose di cui si tratta» come dirà, tra

gli altri, Nicola Rossi nel *Discorso intorno alla commedia*, del 1589: le istanze del teorico italiano si ricollegano, alla fine del secolo, alla più tempestiva teorizzazione sulla drammaturgia elaborata da Torres Naharro.

\*  
\* \*

La maggior parte, o forse tutte le commedie di Torres Naharro furono scritte a Roma: sfruttando i ricordi di soldato e le esperienze di cortigiano, di frequentatore e di osservatore dello spregiudicato e mutevole *demi-monde* che si agita attorno alla corte papale, il commediografo drammatizza personaggi e situazioni o tesse con disinvoltura trame fantasiose e romanzesche.

Nell'ambiente vivace ed effervescente della Roma di Leone X, in un gioco d'interferenze e di mutue influenze culturali, «l'attitude de l'auteur espagnol est très différente de celle de ses contemporains italiens: pour ceux-ci, la comédie est encore une œuvre d'occasion, un divertissement. Plus tard seulement l'Arioste acceptera la publication de son théâtre, non sans l'avoir profondément remanié. Sans doute cette différence de comportement s'explique-t-elle par la différence de statut social: Nardi, Bibbiena, Machiavel, L. Strozzi, N. Grasso... et même l'Arioste — au moins au début — écrivent en dilettantes. Au contraire, avec ses six pièces, et bénéficiant d'un privilège papal de dix ans, Torres Naharro est devenu, dès 1517, en quelque sorte un professionnel du théâtre...»<sup>27</sup>.

I testi messi in scena e pubblicati da Bartolomé acquistano effetti di sicura teatralità indicando nuove aperture allo spettacolo destinato ad integrare e a maggiormente rallegrare feste e banchetti, visite e sfilate di nobili e di ambasciatori.

La *Trofea*, etereo pretesto, *mise en scène* d'occasione, in cui si esalta la gloriosa dinastia lusitana, fu composta per l'ingresso trionfale a Roma, nel 1514, dall'ambasciatore portoghese Tristão da Cunha che, fra gli altri doni sontuosi, presenta al papa, che assiste dall'alto di Castel Sant'Angelo, un elefante bianco rimasto famoso e ricordato a lungo dai letterati della corte<sup>28</sup>.

Nella rappresentazione, che intende esaltare le conquiste portoghesi di terre d'oltremare, in contrasto col discorso enfaticamente della Fama, s'inserisce la parlata rustica di due contadini, Caxcoluzio e Juan Tomillo che, pulendo la sala del banchetto, si sbizzarriscono in una gara di *pullas* e detti salaci, in una parodia di sermone e altri caratteristici motteggi.

<sup>27</sup> G. Ulysse, cit., p. 165.

<sup>28</sup> Cfr. Salvatore de Ciutis, *Une ambassade à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle*. Napoli 1899; M. Menéndez Pelayo, cit., pp. 281-287.

Nel *Diálogo del Nacimiento* il caratterizzante linguaggio rustico si dispiega nella *Addición*, quando s'intreccia un dialogo fra due pellegrini e due pastori. Nel finale i personaggi s'impegnano nell'estemporaneo rifacimento dell'inno *Ave Maris Stella*, di intento burlesco e spregiudicato, in cui convivono, nella stessa strofe, il latino e il volgare. I versi in due lingue rimbalzano fra Patrispano ed Herrando: «Celorum via / nobilis est Maria». «Zagales bía / qu'en Nápoles es María». «Sumens illud aue» / «Soncas como sabe». «Gabrielis ore» / «La miel y el arrope». (vv. 37-41). Sulla struttura portante latina sono interpolati versi in volgare, in funzione di controcanto irridente, di contrasto dissacrante, con una profana interpretazione del testo liturgico. Le due espressioni linguistiche s'intersecano e s'integrano nel contesto producendo il significato complessivo. I versi latini funzionano da base per un'amplificazione in senso ironico, data dal rilancio tonico e morfologico che assumono i versi in volgare: l'alternarsi del sacro e del profano, oltre che il contrasto di stili, rende l'effetto parodistico della composizione.

Doni esotici e banchetti, concessioni di onoreficenze e rappresentazioni di opere in stile pastorale coesistono nel momento della festa che esalta il potere. La commedia a Roma «è inglobata, sin dal suo primo apparire, nell'ambito del potere; ma come una delle componenti, e una soltanto, di una fenomenologia dello spettacolo, che è [...] assai composita e spesso disordinata»<sup>29</sup>. Le opere in spagnolo di Torres Naharro s'innestano perfettamente nella vita spettacolare romana.

In tale prospettiva la commedia nasce per l'effimero, per l'intrattenimento che acquista senso nella celebrazione politica e in un ristretto ambito sociale. «Lo sguardo 'indietro', verso le strutture, le forme, i comportamenti del mondo classico porta entro lo spettacolo di corte un segno determinante di distinzione e di prestigio [...] con la mediazione del nuovo tessuto linguistico, questa stessa funzione di sguardo 'indietro' continuano ad avere i diretti volgarizzamenti di commedie latine e le nuove costruzioni di commedie 'erudite' modellate su schemi plautini e terenziani. In queste ultime il valore e l'essenzialità di questo sguardo 'indietro' si conferma tanto più fortemente, quanto più si rivendica l'attualità e l'originalità, la novità dell'iniziativa, l'apertura dell'organismo comico a materiali, costumi, realtà contemporanee...»<sup>30</sup>.

Alle feste per l'ascesa al trono di Leone X interviene Isabella d'Este, emblematica presenza apportatrice di raffinatezza e di cultura. Tra Roma e Napoli in un turbine di cerimonie, passeggiate e banchetti, Isabella assiste alla rappresentazione del *Poenulus* plautino e di una decina di commedie in volgare; a Napoli, nel corso di un convito, come

<sup>29</sup> G. Davico Bonino, cit., t. II, p. XIV.

<sup>30</sup> Giulio Ferroni, *Lo sguardo della corte nel dialogo comico*. In *La fête et l'écriture*, cit., pp. 119-120.

scrive la stessa Isabella, viene rappresentata una «farsetta alla spagnola»; probabilmente durante un fastoso ricevimento dato da Giuliano de' Medici in onore della principessa estense si recita la *Comedia Jacinta*, di Torres Naharro, in cui l'illustre ospite è adombrata nella figura della protagonista, Divina, impegnata in amabili conversari con tre allegorici cavalieri, un tedesco, un italiano e uno spagnolo<sup>31</sup>.

Nella commedia Precioso, il cavaliere italiano, riprende un concetto che è uno dei motivi fissi nell'opera di Torres Naharro: «En Roma los sin señor / son almas que van en pena / no se haze cosa buena / sin dineros y fauor» (vv. 73-76, *jornada V*).

\*  
\* \*

La sperimentazione comica attuata da Torres Naharro è sollecitata sia dalla conoscenza letteraria sia dalla pratica scenica e giunge a un diffuso grado di comunicazione e di forza rappresentativa procedendo per aperture e per trasgressioni rispetto alla puntigliosa riflessione teorica enunciata nel *Prohemio*.

Nelle commedie a fantasia<sup>32</sup>, nell'intreccio di stile italiano, con vicende scontate, con figure tipizzate tenute su una linea di schietta ortodossia letteraria, s'introducono, accanto a quelli di moda, sviluppi tematici meno banali in cui si mescolano e si emulsionano effervescenze comiche e bagliori di tragedia, momenti di *suspense* e lampeggiamenti erotici, in un contesto di raffinatezza e di vischioso compiacimento sentimentale che avvolge gli amanti idealizzati. Alla finzione scenica collaborano gli innamorati che regolano le loro effusioni su modelli di accademia amorosa e patrizi dalla parlata frondosa; le complicazioni, gli inganni, le macchinazioni sono devolute al servo tradizionalmente gaglioffo, lesto di lingua e di mano. I personaggi acquistano momenti di consistenza umana e morale quando sono coinvolti in nodi conflittuali, nei contrasti fra passione amorosa e senso dell'onore; è il caso della *Ymeneia* che ricorda, in parte, le vicende della *Celestina*, o dell'assurda, insanabile contrapposizione fra due donne, con una virata verso il tragico che poi torna al comico nella fase finale, con la *Comedia Serafina*.

<sup>31</sup> Cfr. di Fabrizio Cruciani, *Le feste per Isabella d'Este Gonzaga a Roma nel 1514-1515*. In *La fête et l'écriture*, cit., pp. 51-69.

<sup>32</sup> Per l'imitazione degli schemi della commedia classica e l'influenza della novellistica sulla commedia cinquecentesca cfr. le osservazioni di Nino Borsellino, nella *Introduzione a Comedie del Cinquecento* (2 voll.). Milano, Feltrinelli, 1962-1967, vol. I, pp. XI-XVII.

Ricorda G. Ulysse in *La "commedia" nel Cinquecento* che «se la commedia è tributaria di modelli antichi per la pittura di certe situazioni e di certi tipi, essa ne crea altri, ispirati dal desiderio o dalla necessità di non presentare sulla scena una società troppo nettamente staccata dalla realtà storica». Cfr. *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., p. 90.

I personaggi del commediografo spagnolo non sono legati all'uso di un linguaggio fisso, artificioso, decorosamente stereotipato, senza concessione alla realtà circostante, proprio di molte commedie rinascimentali che, modellate secondo la precettistica corrente, puntano alla crescente complessità dell'intrigo, alla ingegnosità della catastrofe che si risolve spesso seguendo la direzione obbligata data dal vecchio espediente di un'improvvisa e imprevedibile agnizione.

Il consueto modello azionale della *Comedia Serafina* ruota attorno al motivo del desiderio amoroso inappagato e sull'intervento, come aiutanti del protagonista, di un frate senza scrupoli e di una fantesca. Floristán, che deve sposare la romana Orfea, è innamorato della valenziana Serafina e decide, con la benedizione di Fra Teodoro, che Orfea deve morire. Il *plot* si scioglie con la scoperta che il matrimonio non è valido e con la consueta, imprevedibile agnizione. Si celebrano, alla fine, le doppie nozze di Serafina con Floristán e del fratello di quest'ultimo con Orfea. La vicenda paradossale «está lejos de ser la mera bufonada que suponía Menéndez Pelayo para explicarse la tolerancia de la censura. Tampoco podemos unirnos a Gillet para compartir el entusiasmo de Martínez de la Rosa por sus excelencias técnicas. En cambio, ha pasado inadvertida la tremenda ironía con que el autor plantea que cualquier casuística teológica, por disparatada que sea, tiene visos de licitud cuando se intenta ganar la salvación eterna y evitar el pecado mortal del suicidio...»<sup>33</sup>.

Nelle sequenze della narrazione scenica sull'ambiguità della vicenda agisce l'uso calcolato delle diverse lingue che caratterizzano la vivacità dialogica e la provenienza geografica e socioculturale dei personaggi. La mescolanza si basa sull'articolazione simultanea di più filoni linguistici che fanno ipotizzare un pubblico in grado di recepire il senso e il gusto degli ampi spezzoni colloquiali plurilingui: l'uditorio viene messo sull'avviso sin dall'*Introito* della commedia «Mas hauéis d'estar alerta / por sentir los presonajes, / que hablan quatro lenguajes / hasta acabar su rehierta. / No salen de cuenta cierta / por latín e italiano, castellano y valenciano, / que ninguno desconcierta» (vv. 257-264 nell'ed. della *Propalladia* di Gillet, vol. II).

«In pratica, ha scritto Pilade Mazzei nello studio su Juan del Encina e Torres Naharro (p. 64), il Naharro seguiva il suo istinto artistico, la tradizione paesana e i modelli italiani». Certamente l'opera di Juan del Encina ha avuto numerosi imitatori ma Torres Naharro e Gil Vicente si distinguono nettamente: Bartolomé con sicuro intuito si allontana dal chiuso recinto dell'ambiente pastorale e propone al suo pubblico la commedia borghese in sintonia con la realtà contemporanea.

<sup>33</sup> Bartolomé de Torres Naharro, *Comedias. Soldadesca, Tinelaria, Himenea*. Edición, introducción y notas de D.W. McPheeters. Madrid, Castalia, 1973, pp. 21-22 della *Introducción biográfica y crítica*.

Comunque anche negli *Introiti* di Torres Naharro persiste il gusto per il personaggio villereccio dalla parlata grossolana e urticante.

Nell'atmosfera di *aurea mediocritas* della *Comedia Serafina* gli stereotipi del dramma a intreccio risaltano fissati da citazioni che includono una campionatura della melassa amorosa e un guizzo di odio e amore che rischia di diventare una miscela esplosiva. Senza indulgere alla metafora educativa e vicina al fascino necrofilo della *Celestina* che viene schivato dall'agnizione finale, la trama si annuncia con la pantomima irriverente del villano che, stratosfericamente lontano dall'intrigo sentimentale, espone una personalissima visione dell'amore con toni crudamente rustici.

Dopo i saluti di rito «Mil buenas pascuas ayáis...» (v. I) e le vanterie espresse in termini irridenti «¿quién haurá'n este lugar / que os sopiese saludar / con tanta pernicotencia?» (vv. 10-13) c'è l'allusione salace «al demoño do el garcón / qu'en topando con la moça / no s'aburre y la retoça / como rocín garañón / todas ellas, quantas son, / m'an dicho qu'esto les praze, / y al hombre que no lo haze / lo tienen por maricoñ» che si avvale di termini come *retoçar* che «suggest a transitive erotic meaning» come nota il Gillet (vol. III della *Propalladia*, cit., p. 229), riportando la spiegazione del Franciosini «Far de pizzicotti alle serue [...] per veder si acconsentano».

L'attenzione dell'uditorio, sollecitata dalla parlata del pastore, si mantiene desta col groviglio di avventure messe in scena e con l'artificio delle lingue diverse che si alternano, s'incrociano, si sovrappongono in varietà di toni e di suoni.

Le lingue castigliana, valenziana, italiana creano diverse combinazioni, intrecciandosi fra loro e col latino maccheronico di studenti e di ecclesiastici. Il ruolo della gentildonna romana Orfea prevede lunghi inserti in italiano che si adeguano a un'intenzione di realismo e di verisimiglianza e riflettono l'attenzione che si presta al pubblico italiano; (nel *Prohemio* l'Autore giustifica l'uso dei «vocablos ytalianos, especialmente en las Comedias, de los quales conuino usar...»).

L'italiano di Orfea riecheggia gli stereotipi e il gusto del linguaggio tutto caratterizzato in senso aulico, con una sfumatura di narcisistico *kitsch*, nel duetto con Floristán «¡Voto a Dios que hela a qui!» «Dime, signor Fioristano / che mi voi più comandare. / Oimé ¿t'increixe il parlare? / ¿Forsa sei in qualche afano? / Tocami un poco la mano. / ¿Dunca no voi? che ti toco... / Fami parte d'il tuo fuoco, / dimilo pure di lontano... / Non mi far, signor, morire, / basta asai si crepa il cuore...» (vv. 240-250, *jornada* III).

Nel colloquio fra la servetta Bruneta e Floristán l'italiano della ragazza acquista toni vivaci e maliziosi «Bon di, misier Fioristano» «Bien vengas, Bruneta hermana. / ¿Qué ay de nueuo esta mañana?» «Madona resta in afanno» «¿Cómo así?» «Quel bon cristiano / non so da noi che'l ha dito» «¿Quién, di?» «Quel frate romito / che Di li dia il mal anno» (vv. 121-128, *jornada* III).

La immediatezza popolaesca di Bruneta si scontra con la sorniona e insinuante parlata latina di Fra Teodoro che sembra avere qualche affinità col Fra Timoteo della *Mandragola*: «Audi verbum, mi dilecta, / si vis, ad aurem ex ore» «Oymé, frate traditore, / che vi uengha la carreta» (vv. 196-200, *jornada* III).

La forma di omissione, per timore e superstizione, usata da Bruneta le fa evitare la parola *cancro* che si trasforma in *carreta*. Ma, nel confronto, la icasticità della parlata rustica e popolare della servetta cede di fronte alla libertà espressiva del villano dell'*Introito* che racconta senza remore «¿qué tal os paré a Teresa / el día de la bellota? / Dexéla la saya rota, / y ella, tendida en camisa, / dar arcajadas de risa / más luenga que la picota [...] Mía fe, yo, con este antojo / que me roía el pelejo / apaño un çapato viejo / y atéselo del herrojo. / ¡Dios! que, apenas me partí, / héosla sale la nalguda / con un palo, mui aguda, / y echa corriendo tras mí...» (vv. 42-60).

L'alternarsi delle lingue rafforza la ipotiposi dei caratteri teatrali. L'italiana Bruneta così giudica gli spagnoli «L hé ben ver, e si ragiona, / che'l spagnolo he gentile / e non ha paro fra mile / per inganar una dona» (vv. 121-123, *jornada* III); anche nel soliloquio della fantesca valenziana Dorosía l'uomo spagnolo non appare in buona luce «¿On poría yo trobar / aquest traidor castellá?» (vv. 1-2, *jornada* I). L'intento comico si realizza negli intrecci fra lingue diverse: in queste situazioni è frequente il caso che, d'accordo con la natura del personaggio, si raggiungano alcuni «effetti meta- e paralinguistici, quali l'equivoco interlinguistico, le paranomasie, i travestimenti parodico-caricaturali delle parlate allotrie che sono da sempre il più collaudato armamentario del teatro comico»<sup>34</sup>.

Il divertimento è assicurato col duetto fra la valenziana e «un escolar más que necio», Gomecio, che, innamorato di Dorosía, la corteggia in latino generando una serie di fraintendimenti. A un «Parcatís» pronunciato da Gomecio scatta la risposta irata di Dorosía «Més porch sou vos / ab vostre negre llati».

All'ostentato latino di Gomecio «Bona Dies, Dorosía, / cordis nostris grandis bene» Dorosía replica «a la vostra, mon cosí»; «Oro tibi, folia rosa» dice il pedante *escolar* e la risposta sdegnosa è «Més orat y foll ets tu per lo ventre de Jhesú» (vv. 94-98, *jornada* I) in cui *orat* ha valore di *loco*. Il comico della situazione nasce dalla voluta antinomia fra incolto e colto (o pseudo colto), dal travestimento caricaturale della lingua aulica che diviene blasone del personaggio invischiato nelle incomprensioni e negli equivoci che genera col suo parlare un latino storpiato, «in bus e bas», di cui è esempio questa tirata amorosa «Maneo solus in boscorum / sicut mulus sine albarda; / mortis mea non se tarda, / propter meus peccatorum. / Da nobis gratia, Deo».

<sup>34</sup> Ivano Paccagnella, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*. In AA.VV., *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa. Torino, Einaudi, 1983, v. II, p. 155.



rum, / ad habendum nocte et dia / nostris lectis Dorosia / in secula seculorum» (vv. 100-105, *jornada I*).

Formule divertenti si rinvengono nel linguaggio di livello basso del servo o del villano: il linguaggio rustico prende forma in un assemblaggio di verbi all'infinito «porque coñecen de mí / que los puedo her cagar / a correr, saltar, baylar, / her barreñas y cuchares, / hondas y rejos a pares / y au, soncas, a quellotrar» (vv. 99-104, *Introito*) e nella sarabanda di voci e oggetti villerecci.

Un ritmo saltellante scandisce gli ottonari di una scherzosa formula d'incantesimo inventata dal servo Lenicio in cui si mescolano castigliano e un incerto e volutamente oscuro latino, con una caratterizzazione emblematica che enfatizza il suono più che il senso delle parole «Certum bertum, calabças, / garauatos, garanitos / majagranças, festes fritos, / y una mona con dos maças. / Perris caguis, malas raças, / emulei baraliton, / nicos micos, macarrón, / bestia mala albarda paças» (vv. 153-160, *jornada IV*). Una magica eco si avverte nel *pentagrammaton* 'bertum' e in 'baraliton' parola usata in una quartina mnemotecnica degli scolastici (cfr. *Propalladia* ed. di Gillet, cit., vol. III, p. 295).

La fantasia verbale punta sul gusto per l'enumerazione mentre il ricorso al plurilinguismo sottolinea il gioco delle assonanze e delle allitterazioni che concorrono all'effetto fonico della filastrocca.

Rientra nel gusto della manipolazione espressiva del latino ecclesiastico l'esprimersi di Fra Teodoro che, trovandosi al centro di intrighi amorosi, offre anche la sua disponibilità «Propter hoc, si vis a me / quoddam seruitium tibi, / respice me totum ibi / diligentem erga te. / Pedibus manisbusve, / corpore et anima dico, / fide et amore predico, / viribus omnibusque» respinta dalla fanciulla con un freddo «Dons nous acosteu axí, / qu'él mio foch, si us acostau, / feruos ha que no pagau / moure us més vn pas d'ací» (vv. 97-110, *jornada II*).

Nella proiezione scenica buona parte della vitalità del personaggio è affidata all'uso della parola che diviene strumento dell'ambiguità grottesca del reale. L'atteggiamento di Fra Teodoro e l'assurda logica che lo governa si definiscono come *dramatis persona* per mezzo del parlare latino ostentato e pomposo che diventa divertente nell'accompagnare la personalità meschina e intrigante del personaggio. L'alienato codice espressivo del fraticello, vuoto formulario retorico, designa un attaccamento esasperato alla lingua colta e la visione ironica di questa mania linguistica rinvia alla polemica che non accetta il perdurare di un atteggiamento culturale ormai svuotato di contenuti e lo contrasta scatenando l'effetto comico e satirico che prende di mira medici, pedanti, religiosi che si esprimono in un latino goffo, fonte di equivoci, rivestendo sulla scena un ruolo chiaramente allusivo.

Il frate di Torres Naharro delinea la istrionica rappresentazione di un indegno religioso che esibisce una cultura approssimativa nutrita di una irritante verbosità.

Nell'intreccio di lingue che si sviluppa nella *Serafina*, il latino di Fra Teodoro è in sintonia con la tradizione comica italiana di tutto il secolo — a livello alto e a livello popolare — la quale, assecondando il gusto del pubblico, calca la mano sull'impiego del latino ibrido, artefatto, un mezzo espressivo dissacrante, eversivo e irridente che acquista la funzione di contrappunto parodico nel gioco teatrale. L'intera gamma espressiva di questa produzione e sperimentazione linguistica approda all'effetto scenico immediato e coinvolgente con il personaggio del Pedante, nell'omonima commedia del Belo e nel *Marescalco* dell'Aretino, fino ai pedanti del napoletano Della Porta che, alla fine del secolo, esasperano l'ostentazione di un latino solo di apparenza. Con i suoi arzigogoli mescolati al volgare, il latino pedantesco arriverà a livelli di forte esito comico soprattutto per i fraintendimenti fonico-semantiche che si generano fra gli interlocutori<sup>35</sup>.

Per la goffa esibizione latina di Fra Teodoro il Naharro, osserva Pilade Mazzei, «trovava in Italia conforti e modelli senza bisogno di ricorrere a Plauto come si è pensato»<sup>36</sup>.

\*  
\* \*

L'impiego del latino in chiave polemica e dissacratoria insieme alle mescidanze linguistiche usate come «recurso cómico» costituirebbero per Othón Arróniz i segnali di un influsso della tradizione italiana su Torres Naharro che ha conosciuto le farse dei Rozzi di Siena o il latino maccheronico misto al francese delle farse di Alione: «Desde los principios conocidos de la *comedia dell'arte*, este recurso había sido utilizado con habilidad por esos ingeniosos comediantes según nos lo recuerda uno de ellos (Francesco Andreini) en su *Bravoure del Čapitan Spavento*; [...] ¿Lo tomó Naharro de éstos, o bien halló el procedimiento allí donde lo habían encontrado los demás, en la vida corriente de esas ciudades italianas como Roma o como Nápoles, encrucijadas de todos los caminos del mundo conocido, torres de Babel donde se hablaban, sin entenderse muchas veces, todas las lenguas europeas?»<sup>37</sup>.

Per ragioni di formazione culturale c'è, comunque, in Torres Naharro un legame con l'umanesimo, polivalente e vitale; ma proprio da tale consolidata premessa si realizza l'apertura, sulla base della cultura e della lingua castigliana, ad elementi popolareggianti rielaborati e adattati anche in ambito cittadino: ha osservato Silvio D'Amico che

<sup>35</sup> Cfr. M. Luisa Altieri Biagi, *Appunti sulla lingua della commedia del '500*. In *Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500*, cit., pp. 283 e segg.

<sup>36</sup> P. Mazzei, op. cit., p. 105. Il latino di Torres Naharro «non ha più nemmeno quella parvenza di correttezza consistente nel retto uso dei casi, nella regolarità della coniugazione, e nel rispetto della sintassi; ne risulta così un latino stravagante e spropositato, ma comico e originale» (ivi).

<sup>37</sup> Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos, 1969, pp. 47-48.

Torres Naharro «risente molto più che dei modelli classici, delle rudi movenze della scena popolare: gli sono stati trovati dei precedenti italiani, sì, ma nelle farse di Alione! Difatto le sue virtù più seducenti non sono nella solita tecnica plautina e terenziana, ma nell'andatura vivace, nell'abbozzo di tipi e dialoghi colti dalla realtà quotidiana: come l'ambiente militare nella commedia *Soldadesca*, o quello d'un interno cardinalizio nella citata *Tinelaria*; e fino nelle commedie di genere allegorico, come la *Trofea* o cavalleresco, come la *Serafina* e la *Himenea*, o di garbati costumi come la *Jacinta*»<sup>38</sup>.

Torres Naharro s'inserisce nel circuito culturale di una società italiana variamente disponibile e articolata, che gode in quel momento di una supremazia civile e letteraria, che è in grado di attrarre e influenzare tutte le forme della cultura in atto, ma che, nel contempo, può anche essere ricettiva e permeabile a richiami e suggestioni di diversa provenienza.

Nell'osservazione di un fenomeno che prende consistenza da incastri e intrecci culturali dai caratteri labili e di non facile identificazione, si corre il rischio, procedendo per spaccati sincronici, per equivalenze ed omologie, di giungere a conclusioni limitative e partigiane: Menéndez Pelayo, nel suo studio su Torres Naharro, cit., p. 338, trascrive un miope giudizio di don Blas Nasarre: «Torres Naharro [...] debe ser tenido por el primero que dió forma a las comedias vulgares: las suyas se representaron en Roma y Nápoles con indecible aplauso, y podemos decir que enseñaron a los italianos a escribir comedias y que se aprovecharon poco de su enseñanza».

In realtà Menéndez Pelayo ritiene che la trionfante commedia italiana «fué gran educadora para Torres Naharro en lo que toca al artificio y combinación de la fábula», riferendo anche il parere di Arturo Graf che non vede, nelle commedie di Bartolomé, alcuna traccia di imitazione degli italiani (pp. 339-42).

Il gioco delle mutue influenze fra l'atmosfera rinascimentale e la cultura dello scrittore estremegno ben inserito nell'ambiente italiano si mantiene su equilibri sfumati, difficili, ai confini dell'instabilità.

Arróniz sottolinea l'originalità dei testi di Torres Naharro: le commedie, probabilmente tutte scritte in Italia, non sono «impregnadas del mismo espíritu que entonces alentaba en Poliziano, en Ariosto, en Dovizi, en Maquiavelo [...] La influencia recibida de éstos es mínima, su fuente principal de inspiración es española»<sup>39</sup>. Col termine «espíritu» Arróniz allude probabilmente all'universo espressivo degli autori, legato all'ambiente storico, civile e culturale che lo determina. Nel confronto con la complessa realtà del fatto teatrale in cui si concentrano il richiamo alla tradizione classica e umanistica, le peculiari

<sup>38</sup> Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico* (4 voll.). Milano, Garzanti, 1958, vol. II, p. 86.

<sup>39</sup> O. Arróniz, op. cit., p. 47.

strutture e tecniche compositive, i movimenti di tipi e personaggi, gli intrecci delle vicende e la dialettica del gioco linguistico offerti alla fruizione delle corti, il teatro di Torres Naharro «se siente solidario de la circunstancia que lo ha visto nacer, [...] y a consecuencia de ello la trama no es nada, o casi nada, porque el juego escénico se halla sostenido por los hilos hoy invisibles de la historia de ese momento»<sup>40</sup>.

In effetti, attraverso il filtro della tradizione umanistica Torres Naharro veicola un racconto scenico della contemporaneità, la vita cittadina e cortigiana nei suoi aspetti più dimessi e volgari, o sperimenta commedie d'intreccio all'italiana che «nascondono quasi sempre un fresco e vigoroso 'castellanismo' di fondo»<sup>41</sup>.

Il *Prohemio* della Propalladia mette in evidenza la preoccupazione dottrinarica dell'autore e l'influenza dell'Italia intenta, in quel momento, a «clasificar y contener el desbordamiento de su naciente teatro»<sup>42</sup>.

In un periodo di vigorosa espansione della commedia italiana l'autore spagnolo si muove abilmente in un impasto di vitali incertezze e di eterogenee mutazioni. Fra innovazioni e contraddizioni, qualunque sia la misura dell'approccio di Torres Naharro al teatro italiano o, di riflesso, la sua influenza su questo<sup>43</sup>, la produzione drammatica

<sup>40</sup> O. Arróniz, op. cit., p. 45.

<sup>41</sup> C. Samonà, op. cit., p. 273.

<sup>42</sup> O. Arróniz, op. cit., p. 46.

Per l'influsso italiano nel teatro spagnolo, ricorda Juan Oleza, *Génesis de la comedia barroca* in «Cuadernos de Filología», III, 1-2 (1981), p. 20 che «La influencia italiana se manifiesta no sólo por la adopción de determinados esquemas temáticos (la "cuestión de amor", por ejemplo), sino también por la adopción de mecanismos de "clave" (*Egloga de Torino*), por las ocasionales utilizaciones de versos italianos (la *Metamorfosea* incluye un soneto entre sus quintillas) y, sobre todo, por la adopción del enredo, (parece un fenómeno tardío), que multiplica parejas, organiza su falta de correspondencias amorosas y, finalmente, resuelve con un golpe de efecto que deja satisfechos a todos con una boda múltiple».

Cfr. inoltre il quadro tracciato da G. Ulysse in «*La Soldadesca*» de B. de Torres Naharro, cit., pp. 163-164 e in *Juan del Encina et le Théâtre italien de son époque*. In *Juan del Encina et le Théâtre au XVème siècle*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 1-15.

Luisa de Aliprandini stabilisce un confronto fra la *Comedia Tinellaria* e la *Cortigiana* di Pietro Aretino e ritiene, anche sulla base di due coincidenze, (l'Aretino nella dedica del *Marescalco* parte dalla metafora di Torres Naharro dell'opera letteraria intesa come figlia del poeta; il paragone ripreso dall'Aretino fra le portate di un pasto e la sequenza delle opere contenute nella *Propalladia*) che la *Tinellaria*, conosciuta dal commediografo italiano, sia una delle fonti della *Cortigiana*; cfr. Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Tinellaria*. Riproduzione fotomeccanica della *editio princeps*. Con uno studio introduttivo di Luisa de Aliprandini. Bologna, A. Forni Ed., 1985.

Ana Giordano Gramegna, *Influencia italiana en Torres Naharro*, in AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*. London, Tamesis Books, 1986, pp. 12-13, afferma che «En varias comedias (Torres Naharro) utiliza diversos idiomas como recurso cómico que podría muy bien derivarse de las *Farsas* de Gian Giorgio Alione, de finales del siglo XV, de la Academia dei Rozzi de Siena o del mismo ambiente cosmopolita de las grandes ciudades de Roma y Nápoles en que vivió».

<sup>43</sup> I testi di alcune commedie di Torres Naharro erano nella biblioteca del diarista Marin Sanudo. Cfr. G. Padoan, *La raccolta dei testi teatrali di Marin Sanudo*. In *Momenti*

naharriana mostra l'exasperata ricerca individuale che intende rielaborare i modelli a cui eventualmente si rivolge; anche nel registrare la composita situazione linguistica in atto, l'opera di Torres Naharro rientra nel contesto culturale romano che l'ha ispirata e resa materia di confronto e d'elevazione artistica.

Con la capacità di adattamento all'ambiente, il letterato spagnolo conquista la sua dimensione teatrale: sul solco tracciato dal *Diálogo del Nacimiento* si sviluppano quei testi segnati dalla realtà e dalle possibilità creative che Torres Naharro mette a punto nell'ambito culturale che lo circonda.

In una temperie dichiaratamente umanistica il rapporto con la letteratura teatrale italiana può aver costituito per Torres Naharro occasione di scelte e di sperimentazioni: non altrimenti nella cerchia degli umanisti il gusto del teatro antico, l'imitazione da Plauto e da Terenzio, soprattutto dal primo, si innesta su produzioni teatrali di varia natura e portata, ma essenzialmente spettacolari. La prima conseguenza è che si realizza una uniformazione retorica di lingua, di regolarità scenica, di contenuto. Non si impoverisce la carica del reale, il cronachistico che già era negli spettacoli quattrocenteschi, ma si decanta in forma d'arte, attraverso la mediazione letteraria. Nel mondo cinquecentesco la commedia 'regolare' significa liberazione, aspirazione a un dover essere più aperto, più umano.

Sul piano formale significa ordine, regolarità, dominio della logica (ovviamente in senso retorico); significa, cioè, inizio di un teatro moderno. Commedia di situazione, di intrecci di situazioni, e non d'azione. L'azione è narrata, non rappresentata. La commedia narrativa, come la novella dalla quale talvolta si differenzia solo per la forma dialogica, concepita per un pubblico ristretto, capace di cogliere allusioni e citazioni, è essenzialmente una commedia verbale. La scena è tenuta dal dialogo, dalla rappresentazione icastica e colorita, dal gioco linguistico e, via via, da esercizi linguistici sempre più raffinati e complessi che accusano il difetto (e le attese dei fruitori) di quel teatro.

La produzione teatrale italiana deposita il proprio decoro nell'autorità del modello linguistico toscano: il processo di adeguazione alla linea vincente del Bembo coincide con l'immissione dei dialetti in funzione espressionistica.

Con l'uso della lingua destoricizzata i dialetti assumono il ruolo di differente registro linguistico e lo sviluppo della lingua di cultura si lega allo svolgimento di dialetti e di lingue straniere di modo che «la pluralità linguistica del sistema, incernierato ai due gangheri

del Rinascimento veneto. Padova, ed. Antenore, 1978, p. 69; Francisco Delicado, nel *Mamotreto XLVII del Retrato de la lozana andaluza* ricorda la *Comedia Tinellaria*; sulle relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnola cfr. Alda Croce, in *Letterature comparate*. Milano, Marzorati, 1948, pp. 101-111.

endogeno ed esogeno, si dispone in un quadro complessivo e polivalente»<sup>44</sup>.

In questi incroci e connubi linguistici, episodici ed irregolari, con inserzioni a chiazze, non si riscontrano usi prolungati ed organici di lingue forestiere ma piuttosto inserti, prelievi e citazioni immessi nei testi in modi e dosaggi diversi.

In Italia il fenomeno del plurilinguismo letterario si avverte soprattutto nel Cinquecento e «l'intreccio pluridialeale e poliglotta a tipizzazione caratterizzante diverrà di pertinenza teatrale fino a tutta la commedia dell'arte»<sup>45</sup>. In commedia il colore e l'incisività delle battute si affidano alla suggestione dei toni vivi delle macchie dialettali e dello sperimentalismo poliglotta che immediatamente indicano, *sub specie* linguistica, i caratteri sociali e culturali del personaggio.

Il fenomeno si può far risalire all'archetipo plautino del *Poenulus*; col progredire del secolo la prassi comica calca sempre più la mano sulle commistioni che perdono ogni carattere di spontaneità. L'uso del forestierismo, l'attenzione virtuosistica al plurilinguismo con finalità mimetiche e parodistiche rimangono legati a un diffuso edonismo della forma<sup>46</sup>.

La commedia 'regolare' usa gli intarsi linguistici con intenti caratterizzanti e su questa linea «l'istrionismo della lingua mette in mostra tutte le sue risorse e la mimesi verbale s'impone, ancor più di quella gestuale (del resto meno ricostruibile), come strumento espressivo della rappresentazione comica. Il comico dei linguaggi asseconda la caratterizzazione dei tipi, distingue i livelli culturali e sociali [...]. È soprattutto la *performance* linguistica, ridondante e ritardante, del personaggio, a funzionare come reagente stilistico dello spettacolo»<sup>47</sup>.

Nella commedia che si propone, secondo lo schema ciceroniano, come *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, le istanze realistiche si rivelano anche attraverso la sapienza delle accensioni stilistiche e linguistiche.

La limitata varietà dei casi e la ristretta tipologia dei personaggi induce gli autori a ricorrere alle acrobazie stilistiche, alle coloriture linguistiche per dare credibilità, colorito e validità scenica alle figure: attraverso l'articolata topografia di lingue eterogenee si fissano tipi, si determinano nettamente ruoli, livelli sociali e culturali.

<sup>44</sup> I. Paccagnella, cit., p. 108.

<sup>45</sup> I. Paccagnella, cit., p. 109.

<sup>46</sup> Sul plurilinguismo che si esaspera nella commedia del tardo Rinascimento cfr. Presentazione di Gianfranco Folena ad AA.VV., *Lingua e struttura del teatro italiano del Rinascimento*. Padova, Liviana Ed., 1970, p. XIV. Cesare Segre, *Edonismo linguistico del '500*, in *Lingua, stile e società*. Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 370-72. Gian Luigi Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*. Torino, Giappichelli, 1968. Di questo testo cfr. specialmente il cap. *Spagnolismo e citazione spagnola come strumento linguistico*, pp. 257-322.

<sup>47</sup> Nino Borsellino, *Il comico*. In AA.VV., *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, cit., v. V, 1986, p. 446.

Il plurilinguismo teatrale passa dall'esibizione documentaristica alla sperimentazione di un'eteroglossia che si allarga e si ipercaratterizza, fino ad una visione virtuosistica e ridondante. «In Italia il lussureggiare verbale aveva trovato appunto nella commedia il terreno favorevole d'espansione: si pensi al linguaggio del Pedante, alla miscela del volgare e del latino, all'interesse per i gerghi e i dialetti; qui lo spagnolo vi era introdotto in compagnia di altre lingue: la tedesca, l'ebraica, la turca, ecc.»<sup>48</sup>.

Il gusto per le varietà idiomatiche, durevolmente radicato nello specifico teatrale, si ramifica nell'intenzionalità espressionistica, nella coloritura della parlata del personaggio, nell'attenzione ammiccante e virtuosistica, nell'elazione verbale fine a se stessa. L'immissione di lingue diverse nella tramatura di un testo drammatico trova giustificazione e ambientazione nelle tendenze culturali di autori di varie nazionalità. La ricerca di mescolanze linguistiche, il maneggio disinvolto di lingue e dialetti si riscontra, ed es., nel sistematico bilinguismo di Gil Vicente, nelle mescolanze di Lope de Rueda, Lope de Vega, Luís de Camões e Calderón, nel gusto per il pastiche nella *Farce de Maistre Pathelin*, nello spiritoso intreccio linguistico della *Vesita* del catalano Joan Fernández de Heredia<sup>49</sup>. In questa commedia le battute connotano la diversa provenienza sociale e la differente mentalità della *dueña* catalana e della *doncella* castigliana. L'azione drammatica è ridotta al fitto dialogo delle dame in visita, secondo il costume dell'alta società valenziana del tempo. Il parlare del cavaliere portoghese è connotato dagli enfatici «corpo de Deus» e «Olla y» che individua anche i tipi portoghesi delineati da Torres Naharro. Nei battibecchi fra la dama e la cameriera affiorano i motivi campanilistici: «Com se mostra que teniu / la llengua ben castellana! / Ves mai la vilana porca? / estos castellans orats / presumen, sent uns pelats, / més que Rodrigo en la forca» (p. 188 ed. cit.).

<sup>48</sup> G.L. Beccaria, cit., p. 282.

<sup>49</sup> Cfr. G.L. Beccaria, cit., p. 268, n. 16; sulla lingua gilvicentina che usa spagnolo e portoghese intarsiati con il latino, il dialetto leonese e il piccardo, cfr. Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, C. Klincksieck, 1959; Luciana Stegagno Picchio, *Storia del teatro portoghese*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1964, pp. 24-25; Dámaso Alonso, *Tragicomedia de Don Duardos*, Madrid, C.S.I.C., 1942. Sul teatro di Camões cfr. AA.VV., *Studi camonianiani 80*, a c. di Giulia Lanciani. L'Aquila, Japadre, 1980.

Nella strategia farsesca del protagonista di *Maistre Pathelin* la comicità è data anche dal «Delirio [...] con estrinsecazioni barbarolaliche (limosino [...], piccardo [...], fiammingo [...], normanno [...], bretonne [...], pseudolorenese [...], latino...». Cfr. Cesare Segre, «*Maistre Pathelin*»: manipolazione dei topici e labilità epistemica, in *Teatro e romanzo*. Torino, Einaudi, 1984, p. 35.

L'allegria satira delle donne valenziane della *Vesita* intreccia alla lingua locale il castigliano e il portoghese. Cfr. *Teatre Medieval i del Renaixement*. A cura di J. Massot i Muntaner. Barcelona, Ed. 62, 1983, pp. 183-215.

\*  
\* \*

Le commedie di Torres Naharro sono state giudicate dalla pruderie del Napoli-Signorelli «senza moto teatrale, senz'arte nell'intreccio, senza somiglianza nella favola e senza decenza nei costumi»<sup>50</sup>. L'incomprensione nei confronti di un teatro che rielabora «liberamente, dando a tutto fisionomia originale e prettamente spagnola»<sup>51</sup> ritorna nella critica dell'erudito gesuita espulso Juan Andrés che rincara la dose sottolineando negativamente la mescolanza linguistica. «Qual gergo nella *Serafina* di Latino, d'Italiano, di Castellano e di Valenzano? Qual insoffribile intreccio e mal preparato scioglimento nella *Soldatesca*, nella *Jacinta* e in tutte le altre?»<sup>52</sup>.

In realtà l'indignato gesuita non mette nel conto anche il dialetto *sayagués* parlato usualmente dal villano che introduce burlescamente le commedie di Torres Naharro.

In generale, l'impianto del testo teatrale, il contenuto e il registro concettuale, si traducono in un significante che si avvale di peculiari suggestioni ed espressioni foniche e linguistiche. Alcuni linguaggi eterogenei mescolati, sovrapposti, usati nelle commedie, Torres Naharro li sente parlare quotidianamente nell'ambiente cortigiano in cui vive: da molti anni, la città di Roma si era popolata di «spagnuoli, specialmente delle provincie catalane e valentine»<sup>53</sup>.

Nelle città dove il rapporto fra i gruppi alloglotti è più continuo e diretto, le forme e le espressioni delle lingue straniere ampiamente diffuse giungono all'articolazione contemporanea, in sviluppi e impasti che si travasano e si registrano in un genere colto come la commedia dove il vigore, la credibilità e la forza ludica dei personaggi viene anche dallo sgranarsi delle battute che giocano sull'elemento allotrio, sulla parlata estranea, e talvolta volutamente incomprensibile, rispetto al mezzo linguistico abituale e familiare al pubblico destinatario dello spettacolo teatrale.

Certo, in Italia i nuclei forestieri insediati nelle corti legate alla Spagna contribuiscono, anche se in misura non sufficiente ad influenzare la stabilità del volgare, a un certo rimescolamento linguistico che si evidenzia nel parlato quotidiano: e il Bembo lo registra puntualmente «Per ciò che, poi che le Spagne a servire il loro pontefice a Roma i loro popoli mandati aveano e Valenza il colle Vaticano occupato avea, a' nostri uomini et alle nostre donne oggimai altre voci, altri

<sup>50</sup> Cfr. P. Mazzei, cit., p. 73.

<sup>51</sup> P. Mazzei, cit., p. 74.

<sup>52</sup> Cfr. P. Mazzei, cit., p. 73n.

<sup>53</sup> In B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit.; e Croce aggiunge «non si vedono se non catalani» scriveva nel 1458 Paolo da Ponte; ed è stato affermato da uno studioso della Roma di quei tempi che già da allora «s'introdussero in Roma costumi e fogge spagnole e fin l'accento» (p. 79).

accenti avere in bocca non piaceva, che spagnuoli»<sup>54</sup>. L'intarsio di elementi lessicali stranieri è recepito nella colloquialità viva e spontanea, gli spagnolismi rimasti nelle opere letterarie son ben «pochi rispetto a quelli che correivano un tempo nella lingua di conversazione. Dal parlare e intendere entrambe le lingue spagnuola e italiana, dall'incastare frasi spagnuole nella conversazione italiana, via via fino a comporre un miscuglio delle due lingue, il passaggio era facile e naturale»<sup>55</sup>. L'articolazione simultanea di due o più filoni linguistici viene registrata nella scrittura, si travasa nella commedia che si estrinseca nella quotidianità dei contenuti.

Con l'intensificarsi degli scambi culturali fra i due paesi la lingua straniera si diffonde anche attraverso la stampa: lo spagnolo diviene noto e familiare presso gli italiani «al punto che fu anche spesso scritto da essi letterariamente»<sup>56</sup>. L'incastro del lessico spagnolo nell'italiano della commedia avviene in conseguenza di un fenomeno sociale e per il gusto individuale dei molti scrittori bilingui<sup>57</sup> che sfruttano la lingua straniera per rafforzare una compiaciuta tendenza stilistica.

Di conseguenza nella tradizione della commedia in volgare la resa teatrale del dettato comico si rafforza col castigliano dei *bisoños*, degli spagnoli senza un becco d'un quattrino che vantano inesistenti quarti di nobiltà, dei capitani spacconi ricchi più di fantasia che di coraggio, («il personaggio comico del bravaccio millantatore e codardo è di tutte le letterature, osserva Croce, come ovvio e sollazzevole contrasto morale»<sup>58</sup>, dei personaggi che, per necessità dell'intrigo, si travestono fingendosi spagnoli.

Il Farinelli, nel cit. *Italia e Spagna*, p. 144, esprime l'opinione che il miscuglio di lingue e le frasi spagnole inserite nelle commedie italiane avevano lo scopo di captare le benevolenze del pubblico spagnolo, di colorire la scena o, in molti casi, di deridere la goffaggine e la tracotanza dei castigliani.

Nel teatro di Torres Naharro l'intarsio linguistico veicola un proposito documentario, un'interpretazione mimetica della realtà che mantiene una spontaneità locutoria; inoltre, le commedie dell'autore spagnolo sono rivelatrici anche di un gusto precoce per la fantasia verbale, per il comico che nasce dall'equivoco interlinguistico. L'invenzione, il trattamento ludico della parola teatrale accompagna, gio-

<sup>54</sup> Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*. In *Trattatisti del Cinquecento - I*, a c. di Mario Pozzi. Milano - Napoli, Ricciardi, 1978, p. 93; e il Bembo precisa «... quella lingua [...] che in corte di Roma è in usanza; non la spagnola o la francese o la melanese o la napoletana da sé sola o alcun'altra, ma quella che dal mescolamento di tutte queste è nata» (p. 92).

<sup>55</sup> B. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*. Bari, Laterza, 1953<sup>2</sup>, vol. I, pp. 451-452.

<sup>56</sup> B. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, cit., p. 440.

<sup>57</sup> Cfr. G. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia*, cit., pp. 6 sgg.

<sup>58</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., p. 219.

cando un ruolo predominante, la comicità scenica, gestuale: e Torres Naharro è fra i primi autori a sfruttare questi espedienti.

In Italia il Castiglione si era pronunciato a favore dei forestierismi penetrati nella lingua attraverso i contatti con la Francia e con la Spagna<sup>59</sup>. La commedia di estrazione dotta, accademica, si serve delle lingue forestiere insieme all'uso delle parlate regionali, del pedantesco, e dei linguaggi caricaturali per suscitare un effetto comico; si prende spunto, perciò, dalla precettistica aristotelica ampiamente analizzata da Cicerone e recuperata, nel Cinquecento, dai teorici del teatro.

La comicità in commedia passa «a través de un medio particular, el teatro, dotado de un específico literario suyo, la *deixis*, sobre la cual tanto ha discutido la crítica semiológica. Del medio deriva la necesidad de que la alusión ridícula sea inmediata, los juegos de palabras sencillos y tales que sea posible captarlos por el oído»<sup>60</sup>.

Espedienti diversi e difficilmente classificabili sono destinati a catturare l'ilarità dello spettatore. «La delimitación de estos medios parece bastante clara en cuanto a la palabra se refiere. Precisar y sistematizar el campo de las obras cómicas es más difícil [...] Convendría delimitar las obras en cuanto recursos propiamente escénicos (gesticulación, vestido etc.) de las obras en tanto situaciones o acciones pertenecientes al argumento (fábula y episodios) en la terminología de los preceptistas»<sup>61</sup>.

La dimensione comica del tipo teatrale si definisce quindi attraverso gestualità, intonazione e modulazione della voce, urla, pianti, risate che accompagnano la parola, elementi paralinguistici che le opere teatrali del primo Cinquecento, parche nelle indicazioni e nelle didascalie, fanno intuire soprattutto attraverso il dialogo.

Gli eventi che si sviluppano sulla scena, e il relativo registro concettuale, si estrinsecano in significanti specifici, in modalità che producono comicità per mezzo di tirate dialettali, espressioni gergali, formule che mettono in evidenza l'ignoranza, la rusticità o la vigliaccheria del personaggio: insomma i caratteri concentrati nella formula ciceroniana *turpitudine et deformitas*. Lo sfruttamento di registri diversi rispetto alla lingua, l'uso di peculiari elementi lessicali, di speciali giri sintattici caratterizzano espressivamente un tipo teatrale, che in genere resta essenzialmente congelato nel suo modo d'essere: con specifici e ripetitivi materiali tematici, tipologici e linguistici si delineano

<sup>59</sup> Cfr. Ettore Bonora, *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno. Milano, Garzanti, 1966, vol. IV, pp. 177-179.

<sup>60</sup> Maria Grazia Profeti, *Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII*. In AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris, Ed. du C.N.R.S., 1980, p. 15.

<sup>61</sup> Ignacio Arellano, *La comicità escénica en Calderón*. «Bulletin Hispanique», LXXXVIII, 1986, nn. 1-2, p. 48.

i caratteri della estrazione socioculturale e geografica del pedante, del soldato, del servo, del villano, del negro, si individua con tratti marcatamente vernacoli un personaggio legato a un determinato mestiere (il facchino bergamasco, della commedia veneziana).

È appunto un villano, che snocciola un discorso farcito di doppi sensi e di allusioni oscene e maliziose, a introdurre quasi sempre le commedie di Torres Naharro.

Il prologo, che nella commedia classica raccontava l'antefatto o era pretesto per la polemica letteraria, veniva recitato da un personaggio grave e paludato; nel Cinquecento il personaggio che apre la rappresentazione dà libero sfogo all'umorismo e alla fantasia presentandosi spesso in chiave popolare.

Nella tradizione italiana il prologo della commedia 'regolare' accoppia spesso alla sintesi della trama dichiarazioni programmatiche, intenti polemici, conguagli precettistici; con il prologo si riconosce e si trascrive un progetto teorico, una riflessione etica, si valorizza la forza e la ricchezza comunicativa della lingua colta, si documenta «un interesse vivo, una partecipazione diretta al teatro nel suo farsi»<sup>62</sup>.

Nessun manifesto, invece, viene esibito quando si presenta in scena un rustico personaggio che dà 'voce' al Prologo di Torres Naharro; il quale le sue teorie teatrali ha pensato bene di affidarle completamente al *Prohemio* della *Propalladia*. Perciò l'autore sposta il suo obbiettivo e si avvale della maliziosa arguzia del villano per sciorinare minuziose e salaci divagazioni su esperienze erotiche, riferite con umorosa espressività, o riflessioni moraleggianti. Il fluire del discorso comico racchiude in una cornice saporosamente aggressiva l'esposizione della trama e inchioda gli spettatori in un momento magico, l'inizio dello spettacolo. La presenza del villano gioca in funzione di contrasto, di contrappunto fra comico e serio, fra rozzo e sofisticato, demoticamente divertito.

Un antecedente, dunque, con tutte le carte in regola per trasformarsi nel *bobo* e nel *gracioso* «verdadero alter ego del noble, en oposición con la figura ideal y suprarrealista del galán; el mismo juego de palabras risible recibe una jerarquización, confiándose y ciñéndose a sus labios»<sup>63</sup>.

Il sale dell'anticonformismo condiscende anche il rituale della presentazione della commedia «Este recurso parecía necesario para un género nuevo todavía informe; bien que la sinopsis previa del argumento deriva de la comedia clásica [...] Las groserías que el autor de la *Propaladia* pone en boca de sus rústicos quizás escandalicen un poco a ciertos lectores, pero debemos recordar que León X y su corte gustaban de tal bufonadas...»<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> G. Davico Bonino, cit., tomo III, p. VIII.

<sup>63</sup> M.G. Profeti, cit., p. 15.

<sup>64</sup> D.W. McPheeters, *Introduzione a Comedias de B. de Torres Naharro*, cit., pp. 18-19.

Il dialetto sulla scena di Torres Naharro reinterpreta la psicologia del villano e si mescola alla lingua facendo risaltare il volgare e il popolare, la sottolineatura beffarda di cui è impastato il personaggio che introduce l'azione. Il villico incolto, chiassoso, sboccato assomma in sé, amplificate, le caratteristiche che denunciano l'appartenenza a un cetto sociale che fa ridere istituzionalmente, per un gioco di contrasti fra la goffa trasgressività con cui parla e agisce e l'ambiente aristocratico al quale è destinato il lavoro teatrale.

Le battute del contadino delineano una realtà vista da una particolare angolazione ed espressa con un dialetto usato convenzionalmente per la burla e l'ironia; con un guizzo di compiacimento, facendo leva sul gusto popolare e linguaiolo, Torres Naharro trasporta sulla scena italiana la parlata di Sayago, il dialetto leonese, della provincia di Zamora, che più tardi indicherà anche il parlare rustico di Salamanca, il *charro*, noto per la sua rozzezza<sup>65</sup>.

Il personaggio di Torres Naharro, come agente comico, ha parecchio a che vedere con i pastori di Juan del Encina che mette in scena una figura di villano ruspante, ben rifinita per la saporosa goffaggine di costumi, linguaggio e atteggiamenti, che spesso censura, in forma indiretta, vezzi e difetti degli aristocratici spettatori<sup>66</sup>.

Le forme rustiche e dialettali rafforzano le situazioni ludiche della stirpe dei pastori teatrali di Lucas Fernández, Lope de Rueda, Lope de Vega e Calderón che caratterizza i personaggi grotteschi avvalendosi anche dell'*algarabía*, l'impacciato *pidgin* castigliano attribuito convenzionalmente al personaggio del moro incolto che, come il villano, assomma tratti («el fundamento principal de la risa tiene asiento en fealdad y torpeza» prescriveva il medico López Pinciano) di quello stile basso e ridicolo che rinvia all'orizzonte d'attesa dei destinatari, un sistema difficile da ricostruire.

Si resta, dunque, col *sayagués* del pastore, nell'ambito di una comicità giocata sulle parlate rustiche e popolari, sul richiamo edonistico, compiaciuto al dialetto che diviene l'insegna di un tipo: sulla scena italiana si presentavano, intanto, il personaggio del cavaio<sup>67</sup>, costruito sulla parodia del dialetto campano di Cava, o il villano pavano e mugellano eletti a paladini del teatro del sorriso.

Negli introiti delle commedie di Torres Naharro il rustico prende la parola salutando con disinvolta espressività «Dios mantenga y

<sup>65</sup> Fra gli studi sul dialetto *sayagués*, Frida Weber de Kurlat, *El dialecto sayagués y los críticos*, «Filología», I, 1949, pp. 43-50; John Lihani, *A Literary Jargon of Early Spanish Drama: the Sayagués Dialect*. In *Linguistic Approaches to the Romance Lexicon*. Washington, D.C., Georgetown University School of Languages and Linguistics, 1978, pp. 39-44; ancora di J. Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, e di A. Valbuena-Briones, *Los papeles cómicos en Calderón*. «Thesaurus», XLII, 1987, pp. 45-59, che inoltre analizza l'uso della lingua franca dei mori spagnoli (*algarabía*).

<sup>66</sup> Cfr. di María-Luisa Lobato López, *Del pastor de Encina al «simple» entremesil*. In *Juan del Encina et le Théâtre au 15ème siècle*, cit., pp. 105-124.

<sup>67</sup> Cfr. *Farse Cavaiole*, a cura di Achille Mango (2 tomi). Roma, Bulzoni ed., 1973.

remantenga, / mía fe, a quantos aquí estáis, / y tanto prazer os venga / como cro que deseáis. / ¿Qué hazeis? / Apostá que más de seis / estáis el ojo tan luengo, / y entiendo que no sabréis / adivinar a qué vengo...» (*Soldadesca*, vv. 1-9); oppure: «Mía fe, quanto a lo primero, / yo's recalco un Dios mantenga / más rezio que vna saeta, / y por amor del apero, / la reuellada muy luenga / y la mortal çapateta. / ¡Ahuera, ahuera pesares! / ¡Sús d'aquí, tirrias amargas! / Vengan prazeres a cargas / y regocijos a pares; / qu' el prazer / más engorda qu'el comer...» (*Ymenea*, vv. 1-12). La rozzezza del personaggio si evidenzia nei riferimenti all'ambiente, alle ricorrenze e agli usi osservati dai contadini, nell'ossessione paesana per cibi e vino; nel suo linguaggio si nota l'uso di un lessico ripetitivo, di sintagmi stereotipati oltre alla vistosa presenza del fenomeno del rotacismo e della vacillazione vocalica<sup>68</sup>.

La trascrizione della parlata rustica dialettale rafforza il gioco delle voci sulla scena e risponde alle esigenze della nobile committenza che si rallegra burlandosi dei livelli sociali più bassi. Lo scopo della commedia, dice Torres Naharro nel *Prohemio*, è quello di intrattenere il pubblico: la lingua di tono alto che caratterizza i dialoghi delle commedie borghesi ha il suo controcanto nel lazzo e nello sberleffo del villano. Il plurilinguismo («some bits of foreign speech»)<sup>69</sup> s'impasta nel castigliano come un lievito adoperato in dosi che rafforzano il gioco delle voci e dei caratteri, evidenziano la cristallizzazione dei tipi nella ripetitività degli intrecci.

Torres Naharro ha commisurato, in un'indovinata noncuranza per i precetti, i sali delle astuzie sceniche della commedia tradizionale col sottile e malizioso veleno del suo senso critico di cui si fa portavoce, nel labirinto polifonico della commedia, l'antieroe nelle vesti dimesse del pastore (un parente stretto di Mingo Revulgo) candidamente malizioso nel rivelare una personale visione del reale, nell'ammiccare a un ambiente in contrasto col suo, su cui può gettare un'occhiata ma che, in definitiva, gli rimane sempre precluso: «Y a mi ver / cada qual es bachiller, / y presumen anfenito; / después no saben comer / ni dessorllar vn cabrito...» (*La Soldadesca, Introito*, vv. 10-14).

\*

\* \*

Un vivace susseguirsi di intarsi plurilinguistici si riscontra nelle commedie 'a noticia', quasi a compenso di un intreccio sobrio e scarsamente artificioso.

<sup>68</sup> Cfr. A. Valbuena-Briones, cit., pp. 57-59.

<sup>69</sup> Joseph E. Gillet, *Torres Naharro and the drama...* cit., p. 467. Il saiaghese dei pastori in commedia riprende solo alcuni elementi caratterizzanti del dialetto che connotano immediatamente il tipo. Si tratta di realismo letterario ottenuto «mediante l'uso di un certo numero di 'contrassegni' ritenuti tipici...», ricorda Giuseppe Tavani, in *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI secolo*. L'Aquila, Japadre ed., s.a., p. 105.

Nel ricalcare la sinopia classica l'autore si sofferma ad accogliere le sollecitazioni che provengono dalla vita che si svolge intorno a lui, calandosi accortamente nel fermento e nel disincanto del tempo.

Con l'impiego variato e flessibile dei materiali e degli espedienti drammatici, Torres Naharro mette in scena un testo gradito al privilegiato pubblico di palazzo senza rinunciare a una sintonizzazione sulle vicende della realtà quotidiana. Nell'*ars combinatoria* del teatro 'a noticia' entra anche lo sguardo dal vivo, la trasposizione scenica di costumi sordidi e di azioni spregiudicate, una visione del mondo focalizzata dal basso, dal punto di vista del mercenario o del modesto cortigiano.

La trascrizione delle voci è funzionale all'ambiente osservato e lo schema della commedia, fitto di notazioni prese 'in diretta', perde in decoro, in esteriorità, guadagnando in freschezza e vivacità di colori e di suoni.

La *Tinellaria* mostra l'altra faccia della corte, il rovescio occulto in cui prospera il basso intrigo e l'illecito vantaggio.

Nel cogliere i gesti e il linguaggio di servi e di scudieri plebei, disincantanti, profittatori, l'autore non rispetta i limiti, la moderazione nel numero dei personaggi che si era imposto programmaticamente e mette in scena, con felice inadempienza, una folla di servi e funzionari con una mescolanza di lingue che s'intersecano nel flusso colloquiale, nelle clausole brevi e incisive, nelle impennate aggressive e polemiche.

Il gioco plurilinguistico appare fin dall'*Introito y argumento* che, contrariamente alle altre commedie, è redatto briosamente in castigliano.

Presentandosi al pubblico il personaggio-prologo si rallegra di «servir a tan noble gente» e aggiunge «Cierto, creo, / convernía del deseo / hacer lenguas y razones, / como hazen, según veo, / de la pasta macarrones» (vv. 20-25; *Propalladia*, ed. Gillet, vol. II).

Il primo gioco verbale dell'*Introito* prende forma in un latino magniloquente che riecheggia quasi alla lettera il primo verso della V satira di Persio (Vatibus hic mos est, centum sibi poscere voces) che Torres Naharro rimaneggia in «Ora, pues, / si mis versos tienen pies, / variis linguis tiren coces; / que vatibus hic mos est / centum his poscere voces» (vv. 30-34).

Nella strofe bilingue la citazione del poeta latino, noto per il suo acceso moralismo, s'interseca con i versi castigliani che giocano sul doppio senso di *pies*. L'impiego di tutte le lingue che risuonano nei tinelli dei palazzi romani viene esplicitamente anticipato e dichiarato indispensabile «Yo's prometo / que se habrán visto, en efecto, / de aquestas comedias pocas; / digo, que'l proprio subieto / quiere cien lenguas y bocas, / de las cuales / las que son más manüales / en los tinelos de Roma, / no todas tan principales / mas qualque parte se toma» (vv. 35-44).

L'esempio che segue, di tono scherzoso, delle lingue parlate nella

corte, si risolve in una bordata di espressioni oscene e d'imprecazioni che occupano un'intera strofe «Veréis vos/ ¡Jur'a Dio! ¡Voto a Dios! / ¡Per mon arma! ¡Bay fedea! ¡Io, (b)bi Got! y ¡Cul y cos! / ¡Boa fe, naun, canada e mea!...» Ma, si aggiunge, «D'esta gente / va tocando brevemente; / todo el resto es castellano, / qu'es hablar más conveniente / para qualquier cortesano» (vv. 45-54).

Il facile effettismo poliglotta è ottenuto con formule di esplicito rilievo caratterizzante, e l'esemplificazione del vociare di servi e di soldati si restringe a una rosa lessicale di uso comune e diffuso. L'inserito topico *¡Juro a Dios!* era usato frequentemente nelle commedie italiane per connotare immediatamente uno spagnolo e, come ricorda Beccaria, «agli spagnoli, nel 500, si diede appunto, anche fuor d'Italia, l'epiteto di *Jurados* [...] (oppure del *Giuraddio*, se il personaggio spagnolo vi parla italiano)<sup>70</sup>. L'esclamazione catalana «¡Cul y cos!» si ritrova nella *Lozana andaluza* «... como dijo Juan del Encina, que 'cul y cap y feje y cos echan fuera a voto a Dios'<sup>71</sup>. Accanto ai giuramenti sull'anima e la fede, in francese e basco, e all'allusione sconcia in catalano, l'esclamazione portoghese allude con «canada e mea» a un'unità di misura per liquidi (due litri); in questo caso: «due litri e mezzo».

Infine si ribadisce che il castigliano è la lingua idonea al cortigiano; anche nella 'familla' del *Cardenal de Bacano* (allusione scherzosa al prelado proprietario del palazzo in cui è ambientata la *Tinellaria*) «rica y grande a maravilla, / varijs linguis que veréis / (bien que serán de Castilla / de siete partes las seis) triunfaban;» (vv. 134-139).

Nella servitù del palazzo cardinalizio il cuoco, naturalmente, è francese: se il *credenciero* Barrabás e lo scalco spagnolo abbondano nei «¡Voto a Dios!, ¡Voto a la Virgen María!», conditi con qualche «¡O hideputa!», lo *chef* si limita a un «Acuté: / par ma foy g'i ballaré chiosa de bon compañón» (vv. 270-272 della *jornada* I).

La trascrizione delle varie lingue che caratterizzano i servitori del cardinale giunge a una vera e propria babele di suoni e di parole durante il pasto. Attacca l'italiano Fabio che stuzzica lo spagnolo Francisco: «¡O Francesco! / ¿Hai tu visto ogi il tedesco?» / «No lo he visto. Mas ¿por qué?» / Per Dio vero que stai fresco: / gran male dice de te.» / «¿Ya se iguala?» / «Calle, pues, en hora mala, / no pague suyo y ageno». Fabio tira fuori il pettegolezzo: «L'ha dito al Maestro di stalla / que tu li robasti il feno». «¡Dios no pese / si non hago que me bese, / hablando con reverencia!» Fabio chiama a testimone un portoghese «Ecco là il portoghese, / ch'egli era anchor in presencia».

Con l'intervento del portoghese epiteti e bestemmie si moltiplicano («¡Fi de caun!; ¡cabrón!») accompagnando le proteste: «Nau sei nada. / Ia lle dera hua pancada, / que ¡voto ao corpo de Deus! / Mais teverenme da spada / aqueles porcós iudeus». Il tedesco, da parte sua, parla,

<sup>70</sup> Cfr. G. Beccaria, cit., p. 288n. e p. 300n.

<sup>71</sup> Cfr. *Propalladia*, ed. Gillet, cit., vol. III, pp. 454-456.

o meglio, esclama, in latino «Ego non, / ¡per Deum!». La rissa verbale si placa con l'intervento di un altro spagnolo che racconta l'ultima novità, «Diz que agora nuevamente, / por toda Castilla arreo / se haze infinita gente». La notizia scatena le vanterie nazionalistiche del portoghese «Ollay lá: / pois si Portugal querrá, / armar ha suas caravelas / en cantas guerras habrá. / Ora andai e cagai 'n ellas». E se l'andaluso esalta la grandezza militare di Siviglia, subito provoca la risposta sdegnosa dell'icastico portoghese «... mais Sevela e tudo o mundo / he merda para Lisboa». Il valenzano interviene magnificando i più noti monumenti della sua città «... es no res, pel cul de Deu, / ab lo bordell de Valencia»<sup>72</sup>.

Le battute del servo basco sono rese sostanzialmente in lingua spagnola con caratteri morfosintattici particolari «Digo, hao, / yo criado estás en nao, / vizcaíno eres por cierto; / mas juro a Dios que Bilbao / la tiene mucho buen puerto» (vv. 20-80 della *jornada* II). Il Gillet (*Propalladia*, cit., vol. III, p. 480) riporta, a questo proposito, una scherzosa prescrizione di Quevedo, «Si quieres saber vizcaíno, trueca las primeras personas en segundas con los verbos».

Infatti sono evidenti le concordanze difettose con equivoci e scambi di tempi e di persone verbali, l'uso dell'aggettivo al posto dell'avverbio. Il procedimento espressivo del *vizcaíno* procede con questa forma vacillante «Pues, callar. / Yo no quieres porfiar...» (vv. 140-141) che sembra avere delle caratteristiche in comune con un'altra parlata difficoltosa e deformata, l'*algarabía*, la lingua franca dei mori in Spagna. Con questo linguaggio approssimativo del *vizcaíno* si tende a mettere in risalto un altro settore della società non integrato nella cultura castigliana.

Il personaggio portoghese vanta Lisbona, il basco esalta il «buen puerto» di Bilbao, il francese l'università parigina, il valenzano, ricorda anche il famoso manicomio di Valenza: «Tots serem a la cabal, / puig que veig tala experiencia, / que n'i a folls en Portugal / como orats n'i ha en Valencia» (vv. 116-119). Nello scambio di allusioni ironiche tra lo spagnolo e il portoghese si ricorda la leggenda dell'uomo con la coda «Naun brinqueis con castelaons / que trazen tan longo o rabo» (vv. 98-99) e si deride la presunzione portoghese «...quien diz que a su puerta / cagó el caballo del rey» (vv. 103-104).

La caratterizzazione del servo Petiján è resa con un francese impacciato che mette in evidenza l'incultura del parlante quando vanta

<sup>72</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana* cit., ricorda che Valencia era considerata in un *Romance del baccelliere Alonso de Proaza* «toda jardín de plazer». Inoltre la fama della galanteria della città era sparsa per tutta l'Italia e un canto carnascialesco, *La canzone dei galanti*, comincia «Siam galanti di Valenza...». Accenni a Valenza «lasciva e amorosa città» sono nel *Bandello*, nel Machiavelli, nella *Cortigiana* dell'Aretino, nell'Ariosto (cfr. pp. 74-77); sulle sanzioni previste per i giuramenti sul corpo di Dio e della Vergine, cfr. *Propalladia*, ed. Gillet, cit., vol. III, p. 479. Con foga campanilistica il portoghese dichiara anche «que Iudas foi cordovés, / ... / e Deus foi portogués / do meo da Rua Nova» (vv. 111-114).



l'università di Parigi «Nani, rien: / ¿vus ete vus sabi bien / notre studi de París?...» (vv. 80-82).

Un confronto fra l'italiano Fabio e il servo spagnolo Francisco riprende una serie di luoghi comuni sui castigliani, stimola l'orgogliosa risposta di Francisco e l'elogio finale di Fabio: «¿Non pensate / que catilan magna rate, / castiglian senza castello? / Quanti spagnoli trovate / si troban poco cervelo». E Francisco: «No curéis; / que locos como los veis, / substantando hadas malas, / pocos pobres hallaréis / por cozinias ni en estalas». L'italiano riconosce: «Tutauia / parlarò senza bugia: / non li vedo mendicando, / perch'ano più fantasia / che non hebe mai Orlando». Il commento dello spagnolo «¿Veis qué glosa! / No tenemos mejor cosa / que esa poca presunción, / porque es virtud virtuosa / y en favor de la nación» (vv. 120-139) riprende i termini essenziali della diatriba sul culto della forma e delle apparenze, fra gli spagnoli, in contrasto con una proverbiale miseria (esempio tipico è il cavaliere del *Lazarillo de Tormes*): per la loro frugalità si diceva comunemente che, quando mangiavano a loro spese, gli spagnoli vivevano di pane, acqua e un ravanello<sup>73</sup>.

Il lessico dell'italiano Fabio trascura le consonanti doppie e si mescola allo spagnolo creando una lingua *sui generis* «Puis, yrmano, / ¿per qué cosas réstirano / istas gentes que diezís?» (vv. 155-157) con un *que* al plurale e il caratteristico iperdittongamento del verbo.

Nella terza *jornada* della *Tinellaria* un'altra scena prevede intarsi plurilingui con intenti espressionistici e burleschi: nel tinello il servo tedesco è accusato dallo spagnolo di nascondere nella manica un pezzo di carne: l'accavallarsi di accuse e di tentativi di difesa è preceduto da una sortita del *vizcaíno* che si rivolge allo scalco chiamandolo *Señora*, usando i verbi in modo maldestro ed eliminando l'articolo determinativo «Señora, dicho has patrón / que lo mandas dar el parte» (vv. 293-224), con un procedimento espressivo che suscita l'ilarità per la forma del contenuto e per il ridicolo che è insito nel personaggio culturalmente emarginato.

Intanto il *criado tedesco* deve difendersi dalle accuse dello spagnolo e del catalano «¿Veis, señor, cómo ha escondido / de la carne aquel tedesco?» «Ego non / per Deum viuum». «Io hu he vist, seynor, y tot» «En la manga del jubón» «Nite carne, yo, (b)bi Got» (vv. 304-310).

Il tedesco pronunzia poche e smozzicate battute: usa il latino, forse perché non spera di essere compreso se parla la propria lingua; e lo scalco usa il latino «veni foras» (v. 312) per mandarlo via. Il servo cerca di esprimersi in un misto di latino e tedesco; l'ultimo balbettio è un esempio di lingua franca «Io(b), micer / ille panem...» in cui appare la forma italiana *micer*. Il personaggio tedesco in commedia

<sup>73</sup> Cfr. G. Beccaria, cit., pp. 295-296. Già Dante nel *Paradiso*, VIII, 77 ricordava «L'avara povertà di Catalogna».

parla sempre una strana lingua ibrida in cui entra qualche parola caratterizzante, con interiezioni e residui alloglotti.

In un esempio italiano posteriore rispetto all'opera di Torres Naharro, *L'Amor costante* del Piccolomini, del 1536, in cui è accentuato l'uso caricaturale di lingue e dialetti, con lo spagnolo sgangherato del capitano, e il napoletano di Messer Ligdonio, la rozza parlata dello «scolare tedesco» utilizza solo verbi all'infinito e un lessico misto italiano e spagnolo: «Stare pazzo el»; «far fette io de el». Un suono approssimativamente tedesco è dato da qualche esclamazione, «affettare il vecchio, io. Vist, conz, sacrament!» (atto V, scene X e XI).

Nella più tarda *Tabernaria* di Giambattista della Porta, l'oste tedesco parla italiano, con i verbi rigorosamente all'infinito, e dallo scontro verbale con il solito pedante, Tito Melio Strozzi, nascono equivoci e prevedibili deformazioni del nome pedantesco.

Nel tinello messo in scena da Torres Naharro vengono allestiti in rapida successione il parco pranzo dei servi e quello più ricco degli scudieri; la commedia, che si presume sia stata presentata durante un banchetto, punta sull'efficacia del contrasto fra la misera mensa dei servi nella finzione (e nella realtà del tinello), e lo splendore della festa di cui la commedia è una componente.

Nella travolgente scena finale della *Tinellaria*, in cui i commensali, scalco, dispensiere, cuoco e maggiordomo si ubriacano, è ancora il trionfo dell'eteroglossia. Al francese del cuoco Metreianes che si proclama «Moy, Gran Metre de Paris» (v. 258 della *jornada V*) segue un delirante brindisi in spagnolo e in latino maccheronico di Barrabás «¿Latinaris? / Calicem, pues, salutaris, / yo espero veros el cabo; / y porque estis singularis / nomen Domini invocabo» (vv. 270-274). Le ultime battute poliglote accrescono la confusione, diventano frasi brevi, esclamazioni «Hidesruines, / ¿començais por los latines?», vociare di ebbri «Mon ami, ge bib a vus», «¿Sancta María, / ora pro eos!» e finiscono in suoni senza significato, brontolii indistinti dei commensali avvinazzati «Ti bel pé» o «Et infra labriel el mazo», che giustificano il commento finale «¿veis, señores? / De aquestos hay mil traidores, / si queréis poner las mentes, / que gastan vuestros honores...» (vv. 380-384).

Le istanze realistiche e documentarie, frantumate nel confronto di lingue e linguaggi, riprendono dal vivo comportamenti, costumi e ambienti, accentuando col ghigno divertito i segni del degrado morale.

Le figure di famigli e di scudieri, spesso intriganti e affamati, di classica matrice, visti nel tinello del cardinale, si sviluppano con grande varietà di esemplificazioni anche nel teatro italiano del tempo.

Nell'altra commedia 'a noticia' di Torres Naharro, *La Soldadesca*, l'intrigo piuttosto esile porta sulla scena vari tipi di militari.

La letteratura teatrale abbonda di figure di discendenti del *miles gloriosus*; nella commedia rinascimentale italiana il soldato parla spesso il dialetto napoletano e, se è forestiero, lo spagnolo, poiché gli spagnoli «davano in Italia il maggior contributo alla vita militare, e

la lingua spagnuola era facilmente intesa, è affatto naturale che, accanto al capitano italiano, sorgesse come tipo comico il capitano spagnuolo: tanto più che nel già disegnato tipo dello spagnuolo in genere c'era l'addentellato della vanteria, vanteria di fortuna in amore e di nobiltà e ricchezza...»<sup>74</sup>.

Nella *Soldadesca* agiscono alcuni militari in varie tipizzazioni, un frate pronto a disfarsi della tonaca per andare a gozzovigliare in una «sancta taberna», un paio di contadini. Sullo sfondo di questo mondo rustico, minuto, colto nel quotidiano comportamento, lo scrittore spagnolo «independiente por igual del influjo de *La Celestina* y del influjo de Plauto y Terencio» porta in teatro, forse per la prima volta, il soldato spagnolo in Italia, realizzando «la representación "viva, directa, libre, realística" que Croce echaba de menos en el teatro italiano»<sup>75</sup>.

Nella rappresentazione in «realidad de verdad» di Torres Naharro più che la figura convenzionale del soldato vantone, si delinea, invece, il personaggio del *bisoño*, designato per la prima volta con questo termine proprio nella *Soldadesca*<sup>76</sup>.

L'Introito della commedia vede in scena il solito villano in cui la spontaneità locutoria nasce dal dialetto riscritto in funzione della psicologia contadina: la bucolica rappresentazione della vita nei campi, in contrasto con quella dei cittadini «¿Quién duerme más satisfecho / yo de noche en un pajar, / o el Papa en su rico lecho?» lascia spazio anche a una nota di protesta nei confronti dei potenti «Vos, señores, / vivís en muchos dolores / y sois ricos de más penas, / y coméis de los sudores / de pobres manos ajenas» (*Propalladia*, a c. di Gillet, cit., vol. II, *Introito* vv. 80-84). Nella seconda *jornada* un soldato, mimando l'incerto italiano dei militari spagnoli giunti da poco in Italia, spiega perché sono chiamati *bisoños* «porque si quieren pedir / de comer a una persona, / no sabrán sino decir / 'Daca el bisoño, madona'. Son criados / en corte de los arados, / donde se cría la grana, / después no son enseñados / en la lengua italiana» (vv. 50-59).

Due *bisoños* Juan Gozález e Pero Pardo parlano uno spagnolo misto a qualche parola italiana «Digo, hermano, / ¿sabéis habrar castellano?» «Ora questo italiano / nunca la pude entender» (vv. 70-74) e con la confusione nell'uso del pronome al femminile riferito a *italiano*. Il mistilinguismo connota stilisticamente il personaggio, illumina immediatamente il pubblico sui dati anagrafici, sociali e culturali di un parlante che usa italiano e spagnolo con inflessioni dialettali ed espressioni elementari tipiche delle persone di modesto livello sociale.

Nelle scene della terza *jornada* in cui s'intreccia la lingua spagnola

<sup>74</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., p. 220; G. Beccaria, cit., p. 292.

<sup>75</sup> María Rosa Lida de Malkiel, *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento*. «Romance Philology», XI (1958), pp. 274-275.

<sup>76</sup> Cfr. J.E. Gillet, nel vol. III della ed. della *Propalladia*, cit., pp. 418-420. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana* cit., p. 240; G.L. Beccaria, cit., pp. 29-31.

dei *bisoños* e l'italiano di due contadini della campagna romana, Joanfrancisco e Cola, i villani si lamentano per l'invasione dei soldati che allungano anche le mani sulla servetta: «Non tocate la fanciula, / po di resto, a vostra posta. / ¡Ay, vilani! / Non vi curate, marrani. / Anchora, si Dio vorrà, / vi darò tanti malani / che so vi rencrerà. / Mò, 'sassini, / farò chiamar di vicini, / ¡potana di Santa Nula!» (vv. 253-262).

Nell'esclamazione irata del contadino, «¡potana di Santa Nula!» compare il fenomeno del cambio della pretonica *u* in *o* di *potana*; in *Nula* si ripete il caso, verificabile in tutti gli inserti italiani delle commedie di Torres Naharro, dello scempiamento delle consonanti, dovuto a esigenze di rima, a imitazione delle parlate dell'Italia settentrionale o a pressione della fonetica e della grafia spagnola.

Nella conclusione del villano il quale, rivolto ai soldati, promette che i contadini «vi darano una mula» è sotteso un intento ludico, un gioco di parole che certamente i soldati non sono in grado di decrittare e che rappresenta una piccola vendetta, sotto forma di augurio, del contadino: Gillet (*Propalladia*, vol. III, cit., p. 439) fa presente che, secondo il vocabolario della Crusca, s.v. *Spogliazza*, *dar la mula* ha il significato della punizione che il maestro infligge allo studente facendogli «cavare i calzoni e mettendolo sopr'alle spalle d'un altro, gli dà colla sferza in sul culo».

Inoltre, con frasi colorite da imprecazioni Cola, (nome sentito come tipicamente italiano) chiede consiglio a Joanfrancisco che presume di conoscere bene la psicologia, il comportamento e la lingua degli spagnoli con cui è già stato a contatto: «A Dio, Cola, / ¿voi sentir una parola?» E Cola comincia a lamentarsi «Vo il malan che Di me dia; / certa canaglia spagnola / mi disfano casa mia» risponde l'altro: «¡Deh, povereto! / Va' in casa senza suspeto, / no aver nesun pensiero; / fa buon fogo, concia il leto, / dagli depo magnar e bere. / Simel gente / vogliono questo solamente; / lassa andar per una sera. / ...» e il villico aggiunge: «Sono stato tempo asai / con loro presso Ferrara: / "Juras Dios, señor, tumai / cuschilladas per las cara. / ¡Majadieros! / Io tiengos muchos dineros / en las Cúrdubas, Sibilias; / míos patres cabalieros / señores de las Castilias"» (vv. 265-289).

Con l'impegno realistico e mimetico dato dall'uso dell'italiano per i contadini dell'agro romano, ricorre anche il compiacimento stilistico che realizza succosi incontri fra la registrazione del parlato e lo sfruttamento di espedienti linguistici di sicuro effetto comico. Quando il contadino in commedia rifà il verso agli spagnoli e pronuncia una parola storpiandola, la platea ride per l'ignoranza mostrata dal personaggio: nella sua tirata Joanfrancisco affastella una serie di strampalate spagnolerie, (dal tipico giuramento *Juro a Dios*, alle frasi ricorrenti, secondo la tradizione teatrale, nelle vanterie degli spagnoli «Io tiengo muchos dineros» «míos patres cabalieros»). L'impiego ludico della parlata fatta di frasi smozzicate, prive di nessi significativi, si completa con espedienti schiettamente linguistici che operano su morfologia e sintassi. La forma italiana di vocaboli spagnoli e la spagnoliz-

zazione di termini italiani (uso improprio dell'aggettivo possessivo *míos*) riecheggia la confusione della dizione sulla scena; la voluta mescolanza, gli inserti irregolari portano ad accozzare una preposizione italiana con un articolo determinativo plurale e un sostantivo singolare spagnoli («per las cara»). La tipicità, la patina caratterizzante è data dall'iperspagnolismo con *s* finale per verbi o sostantivi singolari (*Juras, tiengos, las Cúrdubas, Sibillas*) a causa della diffusa convinzione che tutte le parole spagnole debbano terminare in *s*; la stessa ragione è valida per l'iperdittongamento (*dinieros, Majadieros*) accompagnato spesso dall'altra caratterizzante, la *s* finale (*tiengos*). Nella parlata volutamente e comicamente storpiata del villano i verbi *tener* e *tomar* (*tumai*) ricorrono come termini specifici del linguaggio spagnolo<sup>77</sup>.

Si tratta di espedienti allusivi, giochi fonici e linguistici che fanno ricorso a un linguaggio spagnolo noto e diffuso nell'Italia del Cinquecento e di cui si servono ampiamente anche i letterati italiani, soprattutto i commediografi e, più tardi, gli attori della commedia dell'arte, per dare rilievo caratterizzante e burlesco ai personaggi spagnoli.

I dialoghi della *Comedia Tinellaria* ricevono l'inserzione di chiazze linguistiche di varia provenienza con proposito documentario e per divertite sperimentazioni sulla poliglossia reale, conosciuta dal pubblico. Il plurilinguismo messo in scena nella *Tinellaria* punta sulla pirotecnica verbale, sull'assemblaggio colorito di molte lingue diverse che si articolano in rapida successione mettendo in evidenza il contrasto fra blasoni nazionali. Menéndez Pelayo ritiene che gli spagnoli che giravano il mondo usavano una lingua franca o *jerigonza italo-hispana*. Questo linguaggio sovranazionale si rispecchia nel caotico tinello<sup>78</sup>.

Nel tessuto verbale della *Soldadesca*, tramato di due sole lingue, castigliano e italiano, la vivacità è data dall'uso burlesco e compiaciuto della lingua spagnola messa in bocca a un contadino italiano (che si avvicina alla parlata assurda e stralunata dei personaggi spagnoli visti dai commediografi italiani).

Altro motivo d'interesse e di divertimento proviene da un espediente classico, l'impasto e il bisticcio semantico, il gioco degli equivoci che si generano fra persone, ugualmente incolte, e di basso livello sociale, che parlano due lingue diverse.

Nell'Italia rinascimentale la conoscenza della lingua spagnola è diffusa a tutti i livelli: il cortigiano, il nobile, il funzionario di corte, a Roma o a Napoli, l'usa per ragioni di ufficio, per le pratiche burocratiche e diplomatiche, o se ne serve come lingua letteraria. Molti intellettuali italiani accettano questa moda, dal Castiglione al Bembo, molti

<sup>77</sup> G. Beccaria, cit., pp. 289-290n. L'uso del lessico medio, usuale, è riscattato, nello spagnolo delle commedie italiane e nella caricata imitazione di Joanfrancesco, dal gioco sul materiale linguistico.

<sup>78</sup> Cfr. Menéndez Pelayo, cit., pp. 369-70; Marina Conti, *Alcune osservazioni sulla 'Tinellaria' di Torres Naharro*. «Rivista di cultura classica e mediévale», 24, 1982, p. 124n.

la criticano, come il Galateo<sup>79</sup>. Gli aristocratici comunque parlano spagnolo perché, come osservava il Valdés, lo si ritiene un segno di raffinatezza, o se ne servono per i loro esercizi poetici, da Jacopo de Jennaro ai poeti, soprattutto meridionali, del pieno Cinquecento<sup>80</sup>.

In commedia il personaggio aristocratico o di alto rango non è mai presentato con fini comici e caricaturali, d'accordo con la teoria aristotelica del genere, e tenendo presente che i vari strati sociali che assistono allo spettacolo s'identificano comunque «en los valores de la clase dominante, la nobleza. Por este aristocratismo absoluto no puede suceder que el autor utilice como figura risible a un noble»<sup>81</sup>.

Allora l'equivoco, il linguaggio burlesco è appannaggio, come nella *Soldadesca*, del servo, del soldato, del villano.

L'utilizzo comico del materiale alloglotto avviene su più livelli. Il soldato spagnolo che mette insieme qualche frase italianeggiante<sup>82</sup> dice con presunzione ai compagni «¿Queréis ver / si me hago yo entender / por el su mesmo lenguaje?» e si rivolge a Cola in questi termini per chiedere qualcosa da mangiare «Madono, hazme un pracer, / que mates un buen formaje», mentre un compagno aggiunge «Mas espera. / Pues que venimos de huera / querremos lugo dormir; / si tienes una caldera / ponla con agua a rostir» (vv. 230-239, *jornada III*).

Il ridicolo del discorso dei *bisoños* nasce dall'uso maldestro dei vocaboli italiani che affiorano nel discorso in spagnolo. Il soldato Pero usa al maschile l'appellativo *Madonna*<sup>83</sup>, sentito come termine tipico italiano; l'umorismo nasce ancora da improprietà dell'uso e dagli equivoci semantici negli abbinamenti «mates un buen formaje» o «rostir con agua».

I contadini italiani fanno una figura migliore per la loro conoscenza della lingua spagnola quando Joanfrancesco impartisce a Cola una lezione sul lessico 'mangereccio' castigliano con traduzione italiana. Cola si lamenta «Mo', coglione, / ¿a quo modo intenderone / asta

<sup>79</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., ricorda la diffidenza di Antonio de Ferraris, detto il Galateo, per coloro che parlavano la *algaravia* degli spagnoli, dimenticando il latino (p. 116).

<sup>80</sup> B. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, cit., pp. 442-444.

<sup>81</sup> M.G. Profeti, cit., p. 14; I.R. Rothenberg, *El agente cómico de Lope de Vega*. «Hispanófila», VI, 16, 1962, p. 76, nota che un nobile, come agente comico, è temerario, prodigo o vanitoso.

<sup>82</sup> Il protagonista del *Viaje de Turquía* racconta che questi poveri soldati ignoranti quando, dopo anni di vita errabonda, imparavano qualche parola straniera, dimenticavano nel frattempo la propria lingua: «no saben la suya lengua ni la agena sino por ensaladas...» La metafora dell'insalata, per indicare una mescolanza di lingue, è usata dal colto poeta napoletano Luigi Tansillo che nei *Capitoli*, dopo aver intarsiato il suo italiano con versi spagnoli dice di se stesso «... Ave / Maria! Luigi scrive castigliano! / e che insalata è questa che fatta have?». (Cfr. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana*, cit., p. 157).

<sup>83</sup> Ancora el *Viaje de Turquía* offre elementi di riscontro: vi si racconta che un soldato si rivolge al suo ospite dicendo «Madono, porta manjar» l'altro si offende e lo bastona. Cfr. *Propalladia* a c. di Gillet, cit., vol. III, p. 437.

forgia, il lor parlare?» e l'altro: «Ti mi par un gran mincione; / ti voglio meglio amparare / dapertuto. / Secondo quel ch'i ho veduto, / las cole vo dir caolata; / tuncinos vo dir presuto, / las oglia vo dir pignata.»<sup>84</sup> (vv. 290-299).

Le caratterizzazioni linguistiche soddisfano il gusto, l'attesa del pubblico abituato a tipi fissi, esasperati; la tendenza risale alla commedia classica e si accentua quando la rappresentazione teatrale ricorre a questi espedienti giocosi per essere accettata dai moralisti e dalla Chiesa.

Torres Naharro impegna l'uso del forestierismo per le connotazioni realistiche dei personaggi ma non rinuncia all'edonismo e al compiacimento stilistico, compiendo disinvolute operazioni di mescolanza fra tradizione letteraria e registrazione 'dal vivo' del parlato.

Lo sfruttamento comico della incomprensione fra lingue e parlate differenti è un topico della commedia rinascimentale che lo usa per marcare i limiti fra parlanti alloglotti o fra appartenenti a livelli sociali diversi.

Nella *Soldadesca* la comicità basata sulla lingua straniera prevede l'espedito del *qui pro quo*, il procedimento per cui una parola o una frase è recepita dall'interlocutore con un significato diverso da quello dato dall'emittente<sup>85</sup>. Questa incomprensione si sintetizza nelle fulminee battute che si scambiano Cola e un *bisoño*. Quando i soldati gli chiedono un paio di galline, Cola afferma «Non c'è niente» e Juan che non ha capito ribatte «Bastan diez, quanto más veinte». Cola insiste «Deh, misier, non ho nesuna», Juan risponde «Tanto mejor, buena gente, / pues que tiene veintiuna». Cola offre pane, vino, «anchora qualche picione, / butiro, caso, presuto» e il soldato «¡O cochino! / ¡Yo que de hambre mi fino, / tu que la gana me quitas! / Danos pan, y carne, y vino; / cómete tú tus frotitas». Replica Cola «I' non so. / Quelo ch'a io vi darò / volentier, di bona voglia». E ancora Juan non capisce «Pues eso me quiero yo; diz que tiene buena olla» (vv. 200-219). Il gioco è condotto su un dialogo che indugia sugli equivoci scatenati dall'assonanza fra significante e significato fino a livelli surreali: se Cola dice «Veni pur intra, pigliate / si ce n'è, pur di la roba» il soldato si offende «¿Vos no veis que os dice orate / y a nosotros gente boba?» (vv. 241-44).

<sup>84</sup> Gillet ricorda il frequente uso in letteratura del termine *pignata*: nel *Curioso impertinente* di Guillén de Castro (Sé que es piñata la olla / y tiano la cazuela, / que es la sartén padela / ... / y la manteca, baturó, / caso el queso / brodio el cardo, / ... / cama el leto...); nel *Don Quijote*, p. II, 62, don Quijote chiede «¿Ha hallado en su escritura alguna vez nombrar piñata? Si, muchas veces [...]. Y ¿cómo la traduce vuesa merced en castellano? — preguntó don Quijote — ¿Cómo la había de traducir — replicó el autor — sino diciendo olla? ¡Cuerpo de tal! — dijo don Quijote, — Y qué adelantado está vuesa merced en el toscano idioma». (Cfr. *Propalladia*, a c. di Gillet, cit., vol. III, p. 441). Cfr., inoltre, di J. Arce, *Italianismos y onomástica italiana en la lengua de Lope de Vega*, in: AA.VV., *Aspetti e problemi delle letterature iberiche*, studi offerti a F. Meregalli, a c. di G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 25-39.

<sup>85</sup> Cfr. M.L. Altieri Biagi, cit., pp. 282 e segg., che ricorda di R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*. Paris 1957.

In questa ridda di equivoci e di *calembours* l'ex frate Liaño è l'unico a rendersi conto del senso delle parole dei contadini ed avvisa i compagni: «No entendéis. / Antes dice, si queréis, / que entremos y que comamos» (vv. 245-247).

La comicità che nasce dai fraintendimenti semantici per parlanti di lingue diverse è uno degli elementi portanti nella costruzione della satira contro il villano che è presente in tutto il medioevo, e che, in Torres Naharro, coinvolge anche i *bisoños*; il meccanismo comico scatta per battute brevissime ma che fissano immediatamente l'incomunicabilità fra i due personaggi, l'uno e l'altro tesi a difendere i propri interessi. Così quando Cola afferma che in casa «Non c'è nula» Juan capisce «¿Qué tenemos una mula?» (vv. 250-51).

Ma l'oltranza espressiva può anche diventare strumento per la denuncia di una situazione sociale, di uno stato di miseria e di sopraffazione fra poveri.

Nella *jornada* IV il contadino urla «Carne, carne!» per incitare gli amici contro i soldati, ma il *bisoño*, preso dalla fame, capisce che finalmente è pronto il pasto. È Liaño che ancora una volta lo mette sull'avviso «No, que nos quieren matar» e la conferma di questa intenzione viene dagli impropri di Cola «¡Deh poltrone, / 'sassin, gagliofo, coglione! / Lassa l'arme, che t'amazo...» (vv. 26-32). Subentra, ora, il rispecchiamento immediato del personaggio nella lingua, l'equivalenza fra scena e vita; solo per poche altre battute la commedia ha un andamento farsesco; poi cede all'impianto a più voci, in chiave stilisticamente mimetica del reale che, nell'ultima parte della *Soldadesca*, è usata per il discorso del contadino esasperato che cova propositi di vendetta: «Meglio è questa: / ¿vo che conciamo la festa? / Iamo insieme co' mio frate, / si gli darimo per testa / sin a cento bastonate...». «Sono certi spagnolaci / che no vaglion tre denari, / manigoldi, forfantaci, / naturali montanari» (vv. 300-319, *jornada* III), e per il colloquio fra il villano e un capitano spagnolo che interviene autorevolmente e, parlando in italiano, offre a Cola un compenso per i danni che ha subito: «Deh, siñore, / fateme qualche fauore, / vedite c'hio son pouereto. / Questo poltron traditore / m'ha brugiato insino al leto [...] Qui poltroni, / mostrandosi da baroni: / da' qua rroba, si ce n'è; / da' qua fasani, caponi, / ¡da, qua putana di me! / Po', ser mio, / domandauan non so ch'io; / e si 'l dissi: non c'è nula, / loro, a dispecto de Dio, / si voleuano vna mula...» (vv. 60-84, *jornada* V).

Nelle battute finali del capitano il contadino è invitato ad arruolarsi: «Viene qua; / io voglio, si Dio vorrà, / far vna poca de gente; / si a uoi altri piacerà, / vi pagarò gentilmente...» (vv. 105-109).

Il contadino è esasperato, il capitano si mostra gentile e comprensivo: «... il ne semble pas que Torres Naharro ait voulu présenter une parodie burlesque de l'italien alors que les Italiens ne se privent pas de réduire l'espagnol à des bordées de jurons ou d'insultes [...] Il n'y a pas chez Torres Naharro d'intention polémique, mais recherche à la

fois d'un certain réalisme, conformément au programme énoncé», osserva G. Ulysse alle pp. 180-181 del cit. saggio sulla *Soldadesca*.

In effetti l'italiano del contadino e del capitano presenta solo alcune forme irregolari, «fare una poca de gente», dice lo spagnolo, dialettismi, inserti spagnoleschi che si amalgamano nel registro linguistico dei due personaggi trascritto con fine mimetico, facendo attenzione a recuperi d'intento stilistico.

Il contadino italiano Joanfrancisco, nell'imitazione del parlato spagnolo, vi concentra anche, con consapevole malizia, tutte le sue nozioni sulla presunzione e sulle vanterie osservate fra gli spagnoli che ha conosciuto a Ferrara: il comico proviene sia dai contenuti del discorso sia dalla parodia della forma del discorso con la contestuale e (in)consapevole contraffazione della lingua castigliana.

Il soldato spagnolo muove al riso per il contrasto che si crea tra la sua convinzione di conoscere la lingua del contadino e il risultato negativo del colloquio che si risolve in una serie di buffe incomprensioni, di fraintendimenti semantici dovuti alla incapacità del *bisoño* di decifrare la parlata dell'italiano. In modo diretto o indiretto e con differenti espedienti Torres Naharro, avvalendosi del confronto interlinguistico, giunge alla iper caratterizzazione in termini critici dei suoi connazionali: quasi che l'autore abbia creato la parodia del *bisoño* in sintonia con la figura del soldato spagnolo che circolava sulla scena italiana, dove spesso diviene un personaggio paradigmatico, al centro di equivoci o di fraintendimenti linguistici, cadendo in una serie di slittamenti caricaturali, in una inversione carnevalesca dei modelli eroici che passano dal segno positivo al negativo.

In genere, il contatto diretto fra due lingue, in commedia, porta ad artifici che gli autori riprendono e recuperano, con un riuso dei materiali e dei personaggi che conduce a esiti diversi<sup>86</sup>.

Gli schemi comici, basati sull'opposizione indigeno/straniero, sfruttati nella commedia spagnola, fioriscono anche in quella italiana: il soldato vanesio e famelico della *Tabernaria* del napoletano Della Porta, pensando di essere arrivato in un'osteria, chiede da mangiare «No quiero más que dos anchovas con el aceite» e un servo replica «Mira dimanda, che vuol mangiare chiodi con l'aceto!». Il comico sprizza dal confronto fra spagnolo e dialetto napoletano quando il soldato protesta: «Esta tarde, llegué a esta venta y dejé aquí mis alforjas»

<sup>86</sup> Rileva Beccaria (op. cit., p. 267n), per quanto riguarda la commedia italiana, «che lo spagnolo, in quanto lingua molto affine, è sentito quasi come una storpiatura dell'italiano, [...] una sua ironica variante [...]. Ciò dimentica anche chi, peccando per eccesso di semplificazione, ha visto nel Capitano la caricatura diretta del soldato spagnolo fanfarone, il risultato di un'intenzione polemica, e nello spagnolo che gli è messo in bocca, l'imprescindibile riflesso di un'obiettiva situazione sociale». Osserva G. Ulysse in *La Soldadesca* de B. de Torres Naharro, cit., p. 175, che, la presentazione dei contadini è meno caricaturale rispetto ai personaggi tratteggiati dagli autori italiani e che l'autore della commedia sembra accettare e riconoscere la fondatezza delle critiche mosse agli spagnoli.

e l'interlocutore capisce «Dice ca lassai cca le forge dello naso e che la casa mia è viento» (Atto III, scena VI).

\*  
\* \*

Il plurilinguismo nelle commedie di Torres Naharro convalida posizioni e rapporti già fissati nella mappa del teatro europeo, iscrivendosi fra i fenomeni costitutivi di una tradizione letteraria che si esprime al meglio, per spessore e sistematicità di manifestazioni, nel XVI secolo, quando si registrano i reperti più notevoli, con una grana linguistica ricca d'invenzioni e di variazioni. Per le sue commedie lo scrittore spagnolo si avvale degli strumenti linguistici che acquista nel mondo cosmopolita romano, nell'atmosfera vivace, densa di proposte e d'innovazioni che si respira alla corte papale.

Torres Naharro s'inserisce consapevolmente in una fitta trama d'interessi artistici e culturali seguendo una linea espressiva che si avvale di un plurilinguismo variamente articolato nelle commedie «di fantasia» in cui eventi e sentimenti, realtà e responsabilità morale sono assunti emblematicamente, anche se inseriti entro le griglie del quotidiano e del verisimile; come avviene per la commedia 'regolare' italiana: «... la corte fu corresponsabile del tecnicismo della commedia. [...] La corte [...] s'era collocata in una sfera superiore, non sai se più d'intelligenza o di tecnica e alla vita cittadina guardava con quel distacco beffardo con cui la città aveva guardato, un tempo, al sottomesso contado. Il distacco di un'osservazione superiore e disamorata, che si difende soprattutto dalla simpatia sociale (e poi dalla più profonda simpatia umana) è necessario al comico, ma inceppa o ferma il divenire della vita spirituale [...]. Finché durò questa mentalità, la vita cittadina apparve immobile, chiusa in certi tipi fissi, — l'innamorato, il servo, la fanciulla, la cortigiana, il mercante, la mezzana — che eran delegati a rappresentarla tutta quanta: e durar allo stesso modo era la preoccupazione più vera delle nostre corti»<sup>87</sup>.

Secondo l'uso dei novellieri, la storicità e la verità della *factio* equivale a un'esigenza di concretezza<sup>88</sup> e il plurilinguismo s'innesta come naturale adesione al carattere del personaggio, giustificando la sua presenza nel contesto in lingua castigliana.

L'espediente alloglotto, l'inserimento di macchie linguistiche nelle opere di Torres Naharro si fonda su un intreccio di rapporti che giunge anche, nella maggior parte dei casi, all'abbandono di ogni carattere di spontaneità locutoria. Allora, attraverso l'osmosi, la compene-

<sup>87</sup> M. Apollonio, cit., vol. I, p. 227.

<sup>88</sup> Cfr. sull'affermazione programmatica della verità, per stile e contenuto, delle novelle e delle commedie, Vittore Branca, *Boccaccio medievale*. Firenze, Sansoni, 1956, pp. 102-103; Natalino Sapegno, *Rapporti fra la commedia e la novella del '500 in Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Acc. dei Lincei, 1971, pp. 97-99; N. Borsellino, *Commedie del '500*, cit. vol. I, *Introduzione*, pp. XVII-XVIII.

trazione scambievole fra lingua e personaggio, si soddisfa un divertito intento polemico o burlesco.

Al contrario, nel recupero dell'oralità del capitano spagnolo della *Soldadesca* la scioltezza della parlata italiana è colorita soltanto da alcune imperfezioni estranee alla stilizzazione caricaturale.

Madonna Orfea, protagonista della *Serafina* parla italiano con l'emergenza, quasi parodistica, degli stereotipi del linguaggio cortese, enfatico, lessicalmente e sintatticamente elevato anche in circostanze altamente emotive. In poche battute «Oy mè Dio onnipotente! / non c'è alcuno che mi dica / perche fortuna nimica / mi fa morire ignocente?» (vv. 281-284, *jornada* III) appare l'intento nobilitante del discorso, col susseguirsi in contrappunto delle esclamazioni e delle interrogazioni, l'uso di espressioni levigate e stilizzate, l'impiego di una costruita proposizione consecutiva<sup>89</sup>.

Scende nettamente di tono, per contrasto, il linguaggio della cameriera Bruneta «Vi venga a tuti la pesta / huomini senza ragione, / che inganar le pouer 'done / tengon' loro per gran festa. / Madona d'hauer marito / n'auca tuta la rabia; / adesso credo ch'e habia / vn più rabioso apetito» (vv. 149-156, *jornada* III); il parlare icastico si avvale di proposizioni giocate su forme usuali, espressive, popolaristiche marcate da rozze imprecazioni e da locuzioni popolari. Anche il parlato della fantesca valenzana Dorosia e degli altri servi è funzionale alla psicologia e alla collocazione sociale del personaggio.

La commedia a notizia (*cuadros de género*, nella definizione di Menéndez Pelayo) di trama lineare, acquista vivacità col riferimento cronachistico, nella realizzazione della minuta quotidianità, della realtà sociale e di costume, rinunciando all'intreccio fantasioso e agli interventi straordinari.

L'introduzione della parlata corrente richiama l'esigenza della commedia di «rifarsi a una cronaca reale [...] di riferire una realtà presente a tutti. Si stabiliva che l'esercitazione su stampi classici non creava nessuna diretta relazione con la vita scenica vera e propria. In altri termini veniva ad operarsi una netta distinzione tra repertorio teatrale formalistico e repertorio che dev'essere recitato»<sup>90</sup>.

L'attenzione esasperata, a volte cavillosa, che i letterati della prima metà del Cinquecento rivolgono ai fatti linguistici porta al riconoscimento della forza rappresentativa della parola, dell'uso vivo del dialogo, tanto più spettacolare nella commedia costruita su tipi forestieri, regionali o su personaggi caricaturali.

L'uso in commedia del volgare e l'inserimento degli squarci in lingue e dialetti, in funzione ludica e caratterizzante, contribuiscono all'esigenza di verità, e mettono in evidenza la scarsa capacità di attrazione

<sup>89</sup> Per il dialogo fra innamorati in commedia cfr. M.L. Altieri Biagi, cit., pp. 256-263.

<sup>90</sup> Cfr. *Il teatro goliardico dell'Umanesimo*, a c. di Vito Pandolfi ed Erminia Artese. Milano, Lerici, 1965, p. XVII.

esercitata dalle riprese della commedia classica, che procurano, nelle corti, la noia e il fastidio ricordati in una nota lettera di Isabella d'Este che, a Ferrara, in occasione delle nozze del fratello con Lucrezia Borgia, assiste alla rappresentazione dell'*Epidico* e delle *Bacchidi*.

La vivace scena plurilingue che occupa la parte centrale della *Tinellaria* insiste sul confronto fra blasoni nazionali. Da questa eteroglossia non nascono incomprensioni semantiche fra i parlanti di una babele in formato ridotto. Nel pranzo messo in scena da Torres Naharro, dove il cuoco serve «minestra flaca» e il *dispensero* compra «mula por vaca», il mosaico delle lingue, che si parlano in quel crogiolo di nazionalità che è la Roma cinquecentesca, ratifica la citazione criticamente ironica di una situazione socioculturale, sancisce la possibilità espressiva delle voci che si aggregano per individuare un ambiente, reinventare un momento della vita quotidiana in cui il gramo banchetto dei servi diviene dilatazione ironica del convivio cortigiano, in un movimento dialettico di festosa e pensosa ricreazione della realtà.

I personaggi e i relativi codici linguistici si moltiplicano e l'attenzione al forestierismo si accende per fini mimetici e parodistici così come sarà codificato dal Perrucci «Le voci barbare sono concesse alle parti ridicole storpiate da tutte le lingue...»<sup>91</sup>. Nella *Tinellaria* il colorito esornativo degli inserti è dato dall'accentuazione dell'esclamazione volgare, dal continuo intercalare blasfemo, dal rilievo che acquistano luoghi comuni e pregiudizi nazionalistici espressi nei vari idiomi.

L'intento di oltranza espressiva porta al *pastiche* e alle deformazioni, esemplifica la libertà creativa e il divertimento dell'autore, riflette la confusione, l'ammiccamento, la sopraffazione che permeano la società del tempo.

Il verso che il rustico romano Joanfrancesco rifà agli spagnoli, nella *Soldadesca*, s'inserisce in un quadro di «forme linguisticamente rilevate dall'impressione che lo spagnolo suscitava ad orecchi italiani, — inserti direttamente spagnoli, forme italiane aberranti ed irregolari, neologismi, dialettismi, forme elative, ecc. —»<sup>92</sup>.

In commedia l'incontro delle lingue diverse porta all'artificio comico dell'equivoco fra parlanti che risponde «ad una tradizione letteraria comune al teatro comico europeo, dal turchesco nel *Bourgeois gentilhomme* all'italiano (oppure le lingue indigene d'America, come è stato notato)<sup>93</sup> nel teatro spagnolo»<sup>94</sup>.

La confusione si verifica nell'antinomia fra colto e incolto, nella *Serafina* — con il dialogo tra la fantesca catalana e il pedante —, o nel contrasto fra due lingue, che si trovano ad essere parlate in un

<sup>91</sup> Cfr. in G.L. Beccaria, cit. p. 282n.

<sup>92</sup> G.L. Beccaria, cit., p. 267.

<sup>93</sup> Cfr. il saggio di Lore Terracini, *Un contrasto di lingue in due prospettive diverse*, in *Scritti in onore di A. Monteverdi*, II, Modena 1959.

<sup>94</sup> G.L. Beccaria, cit., pp. 305 e 306n.

medesimo *milieu*, «e s'impennano sulla coppia indigeno/esotico»<sup>95</sup>. Questa situazione è la base della comicità negli scontri fra soldati spagnoli e contadini italiani nella *Soldadesca*. Il comico che si fonda sul plurilinguismo arriva al verbalismo puramente lusorio nelle indecifrabili invenzioni in lingue diverse dei convitati ubriachi nella *Tinellaria*. Lo sfruttamento comico dell'artificio linguistico giunge all'acrobazia verbale, al *flash* depotenziato della funzione comunicativa, fino all'azzeramento del significato.

La rappresentazione a tinte forti di un mondo antideale, della realtà nei suoi aspetti più pragmatici e quotidiani si raccorda nelle commedie di Torres Naharro, coll'esperienza sincretica, fine e scaltrita, del componimento *Capítulo IV*, in latino, castigliano e italiano, inserito nella *Propalladia*, in cui la scrittura, sorretta dalla cultura umanistica, rientra nell'area della polimorfia linguistica. L'uso del volgare toscano resta come punta estrema, letteratissima, nei tre sonetti in italiano, mentre l'eco dell'ambiente cortigiano e della tradizione cortese si avverte nei numerosi italianismi inseriti nella lingua castigliana e che rispondono a un senso scaltrito della forma, all'affinamento e arricchimento dello strumento linguistico a cui Torres Naharro fa esplicito riferimento nel *Prohemio* della *Propalladia*<sup>96</sup>.

Su un versante opposto, il teatro di Torres Naharro mostra frequentemente la sua propensione per il dato naturalistico, immediato, popolarmente godereccio<sup>97</sup>. Soprattutto negli introiti delle commedie la lingua corposa e plebea, infarcita di sapide inserzioni dialettali, esprime la realtà nei suoi aspetti più istintivi, trivializzando il sentimento amoroso e la figura femminile.

Il dialetto è conveniente alla deformazione parodistica dei fatti, al gusto comico per la scena e il dialogo concitato, per l'allusione e la metafora oscena.

Il senso espressionistico e mimetico impiega forme interlocutorie che stabiliscono l'immediata corrispondenza con la platea «¿Qué hacéis? / [...] y entiendo que no sabréis / adeuinar a qué vengo» dice il villano dell'*Introito* della *Soldadesca* (vv. 5-10).

La concitazione burlesca introduce rapidi dialoghi «Digo: hermana, / ¿has venido esta mañana? La boba dizme en llegando / (que

<sup>95</sup> Cfr. I. Paccagnella, cit., p. 156.

<sup>96</sup> I numerosi italianismi presenti nell'opera di Torres Naharro, sono stati puntualmente registrati da J.E. Gillet, nella sua ed. della *Propalladia*, cit., vol. III, pp. 882-84; cfr., inoltre, il classico testo di Johannes H. Terlingen, *Los italianismos en español. Desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*. Amsterdam, NV. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1943.

<sup>97</sup> Cfr. Maxime Chevalier, *El aldeano cómico en la comedia lopesca*. In *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de oro*, cit., pp. 197-211; ancora di Chevalier, *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI-XVII*. Madrid, EDI-6, 1982; María Luisa Lobato López, *Del pastor de Encina al «simple» entremesil*, cit., pp. 105-126; Maurizio Vitale, *La Veneranda Favella*. Napoli, Morano ed., 1988, pp. 101-154.

dio la vuelta corriendo / más redonda que un jostrado): ¡Tirte, tirte allá, Herrando / y al diablo t'encomiendo, / que toda m'has espantado!» (*Introito* della *Ymeneá*, vv. 83-91). Con le espressioni iperboliche si accompagnano le frequentissime formule imprecative in tutte le lingue, «Iuri a mi», «Dom'a la Vrige María», «Juri a San Pabro» sparsi nell'introito della *Serafina*, le apostrofi italiane profuse nella *Soldadesca* «¡Deh, poltrone, / 'sassin, gagliofu, coglione! / [...] Parla un poco, marranazo» (vv. 30-34, *jornada IV*), la ricca scelta che fornisce il plurilinguismo della *Tinellaria* nella *jornada II* «¡Per Dio vero...» (v. 24), «Per Deum!» (v. 40), «¡Fi de caun!» (v. 41), «cabrón» (v. 42), «pel cul de Deu» (v. 73), «per la xar de notre Di» (v. 86). Ad accentuare la coloritura comica sono presenti le forme proverbiali e gergali «Iuri a la grulla del ciego», «¡O que memoria cagada / de gallito!» e «Quien quiere las truchas / las bragas se a de mojar» (*Introito* della *Serafina*, vv. 11, 77, e 200-201).

\*  
\* \*

Nei testi teatrali con inserti mistilingui, i diversi idiomi veicolano interessi e valori realistici e stilistici; con l'uso realistico di una lingua si propone la riproduzione di un tipo sociale o culturale, l'asettica ricreazione della realtà. Frequentemente in commedia il trattamento realistico s'intreccia col registro stilistico: la connotazione del personaggio è sollecitata da una lingua che lo rende immediatamente riconoscibile nei suoi tratti distintivi, in funzione dei caratteri fisici, morali, sociali, suscitando la sicura identificazione nel destinatario dell'azione teatrale. La lingua in tal caso, fornisce inequivocabili indizi sul personaggio, gioca lo stesso ruolo nella tipizzazione che assumono l'aspetto dell'attore in scena, i particolari più marcati dell'abito, del costume, della maschera, degli ammiccamenti, del tic e del gestire caratterizzante.

Le parlate straniere o dialettali, blasone di un personaggio, sono rese letterariamente attraverso pennellate di colore, l'uso di farciture con particolari costrutti, di formule e di contrassegni. Riprendendo l'opinione di W.Th. Elwert, secondo il quale sia dal punto di vista linguistico sia da quello letterario, «il n'y a pas de différence [...] entre langue étrangère et patois d'une même langue, la différence étant uniquement du domaine de la sociologie»<sup>98</sup>, G. Tavani concorda nel ritenere che il valore espressivo della mescolazione sia rapportabile, nel caso di alternanza lingua/dialetto, a quello dell'alternanza tra due lingue, senza riscontrare tra le due modalità una differenza di tipo sociologico. Quando l'uso della parlata dialettale non sia un tentativo di

<sup>98</sup> W. Theodor Elwert, *L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique*. In «Revue de littérature comparée», XXXIV, 1960, pp. 410-411.

letterarizzazione o mero gioco linguistico, assume valore di caratterizzazione tipologica, espressiva, come avviene per la lingua straniera. Inoltre, aggiunge Tavani, il plurilinguismo teatrale sposta «l'asse della mescolazione in senso nazionalista, con il predominio del volgare locale e l'utilizzazione contrappuntistica degli altri volgari cui compete una funzione esclusivamente tipizzante, in chiave di satira o di parodia: riflesso di ben individuate situazioni reali o di topoi socioletterari»<sup>99</sup>.

L'uso della lingua straniera in funzione di un tipo teatrale, sollecita l'impiego di differenti sfumature di purezza, di esattezza grammaticale e sintattica nell'ambito della poliglossia.

Un rappresentante delle classi elevate, una dama, un ufficiale, parlano un idioma corretto, letterario; le parlate degli appartenenti agli strati più umili della società (e la contrapposizione alto/basso è nettamente verificabile in accordo con la realtà ambientale del tempo, come già si delineava nella commedia classica), il linguaggio di contadini, soldati, servi e tavernieri è inquinato e colorito da dialettismi, imperfezioni morfologiche e sintattiche. Nella commedia di Torres Naharro, si possono rilevare due tipi di bilinguismo: «il primo spagnolo/italiano che, usando la terminologia usata da Zumthor all'alternanza latino/volgare, potremo definire 'verticale'; l'altro, 'orizzontale', cioè all'interno della convenzione castigliana, data dall'opposizione lingua-dialetto [...] questo secondo bilinguismo, naturalmente, contribuisce [...] a creare comicità. Per cui l'azione scenica e i dialoghi che la accompagnano si configurano complessivamente come una sorta di 'beffa del villano'<sup>100</sup>. Inoltre, il bilinguismo porta talvolta, nelle sue più divertite contrapposizioni, a una sorta di dialogo fra sordi quando l'incomprensione fra parlanti alloglotti innesca una reazione a catena di equivochi e *qui pro quo*.

Juan de Valdés, nel *Diálogo de la lengua*, apprezzando la teatralità di Torres Naharro, rileva che «escribía bien aquellas cosas baxas y plebeyas que passavan entre gentes con quien él más ordinariamente trataba...»<sup>101</sup>.

La versatilità dello scrittore è evidenziata nei versi «Scommata, versuras, lusus, certamina, mores, / Hoc Propalladia tam breue monstrat opus...» in *Joannis Murconii hexasticon*<sup>102</sup>.

Resta ancora la seduzione della lingua mescolata e composita, segno vistoso e non episodico di una sottesa temperie culturale, che è asseverata nella *Lamentación* funebre per Torres Naharro composta

<sup>99</sup> G. Tavani, cit., p. 71. Nella *Soldadesca* la caratterizzazione in tono rustico dei soldati spagnoli sottolinea «anche linguisticamente, non solo e non tanto l'estrazione popolare quanto piuttosto il comportamento indegno, la prepotenza sopraffattrice ai danni dell'indigeno o la viltà smargiassa e tracotante». In G. Tavani, cit., p. 79.

<sup>100</sup> G. Tavani, cit., p. 110.

<sup>101</sup> Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de J.M. Lope Blanch. Madrid, Castalia, 1986, p. 162.

<sup>102</sup> Cfr. *Propalladia* ed. Gillet, cit., vol. I, p. 147.

dal poeta murciano Diego Ramírez Pagán «¿Quién el cómico decir / Tan fecundo y elegante / Supo en el mundo sentir? / ¿Quién vena tan abundante / Tuvo en tan liso escribir? / ¿Quién la propiedad guardó / de las lenguas extrangeras / Y el verso en ellas cantó / Tan lamido que dixeras / Que en todas ellas nació?»<sup>103</sup>.

Letterato dall'orecchio fine, pronto a cogliere i caratteri dell'ambiente in cui si è trasferito, Torres Naharro, «raro inventor»<sup>104</sup>, è autore di un teatro che mette in moto un complesso meccanismo destinato al recitativo scenico e al consenso della platea.

La commedia umanistica non disdegna l'affresco di vita, l'intento realistico della novella: «Non Fabula, non Comedia ma vera historia» dichiara l'*explicit* della *Veniexiana* in cui il plurilinguismo appare funzionale alla psicologia e alla collocazione sociale dei personaggi.

In un periodo di stretti contatti interlinguistici, quando Juan de Valdés o Francisco Delicado fanno trasparire il linguaggio degli spagnoli residenti in Italia, il plurilinguismo dei personaggi di Torres Naharro «è la naturale e realistica conseguenza degli ambienti eterogenei che Torres non esita a visitare in questa Roma papale [...] il castigliano è solo il filo conduttore che ci guida in un policromo labirinto di voci [...]. La Babele di Torres Naharro è [...] un segno di cosmopolitismo urbano, in cui i valori della comicità sono funzionali a un disegno ambientale più spregiudicato e complesso: un indizio di umanesimo di marca italiana, in sostanza, più autentico di qualsiasi dichiarazione di principio formulata nel *Prohemio*<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Cfr. M. Menéndez Pelayo, cit., p. 320. Un elogio della lingua di Torres Naharro è in una ed. del *Galateo Español* / Lazarillo (1607): «Al Letor: Avnque este tratadillo de la vida de Lazarillo de Tormes, no es de tanta consideración, en lo que toca a la lengua, como las obras de Christoual de Castillejo, y Bartolomé de Torres Naharro...». In: Lucas Gracián Dantisco, *Galateo Español*. Estudio preliminar, ed., notas y glosario por Margherita Morreale. Madrid, C.S.I.C., 1968, p. 78.

<sup>104</sup> Cfr. Pierre Heugas Lacoste, *Torres Naharro raro inventor. Homenaje a P. Antonio Maravall*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1986.

<sup>105</sup> C. Samonà, cit., p. 277.



DOMENICO DEFILIPPIS

#### UN ACCADEMICO ROMANO E LA CONQUISTA DI GRANATA

La conquista di Granata, il 2 gennaio 1492, fu celebrata con grande sfarzo e solennità nelle corti italiane. La vittoria dei «cattolicissimi» re spagnoli travalicava infatti ampiamente i ristretti limiti del successo militare e della riconquista territoriale e veniva a rappresentare la prima concreta speranza di una più ampia e definitiva vittoria sul Turco<sup>1</sup>.

Intorno all'evento si sviluppò, in brevissimo tempo, una cospicua letteratura d'occasione, particolarmente abbondante negli ambienti più vicini alla Spagna. A Napoli infatti fu recitata una «farsa» composta dal Sannazaro<sup>2</sup> e a Roma si registrò una nutrita serie di manifestazioni, tra cui alcune anche spettacolari, che coinvolsero l'intera popolazione<sup>3</sup>.

E ancora a Roma, per i tipi di Eucario Silber, editore nel 1492 dell'*Historia Baetica* di Carlo Verardi, fatta rappresentare il 21 aprile dal cardinale di San Giorgio, Raffaele Riario, nel suo palazzo<sup>4</sup>, apparve, forse in quello stesso 1492, un *Panegyricus in memoriam Sancti Augustini*, di Pietro Marso, dedicato a Ferdinando e Isabella di Spagna<sup>5</sup>.

Il Marso, figura ben nota negli ambienti pomponiani e insegnante di retorica presso lo «Studium Urbis», non volle mancare di offrire il suo contributo alla celebrazione dell'evento, ma per ragioni di tempo o di opportunità scartò l'idea di comporre un'operetta sulla vittoria, che avrebbe rischiato peraltro di perdersi nella marea dei coevi scritti di circostanza, e preferì invece porgere ai sovrani il testo di una sua orazione, declamata per la festività di Sant'Agostino<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari 1949<sup>4</sup>, pp. 99-102.

<sup>2</sup> Cfr. in questi Atti il saggio di M.T. Graziosi.

<sup>3</sup> Cfr. le fonti documentarie e la bibliografia contenute in F. Cruciani, *Feste per la conquista di Granata*, in *Teatro del Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983, pp. 228-39.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 229-30.

<sup>5</sup> Petri Marsi, *Panegyricus in memoriam sancti Augustini Ecclesiae doctoris eximii ad inclytos Fernandum et Helisabet Hispaniarum Reges Christianissimos* [Romae, E. Silber, s.d.]. L'esemplare da me consultato, posseduto dalla Biblioteca Vallicelliana di Roma, Inc. 211, consta di cc. 12 n.n.

<sup>6</sup> Evidenti sono gli accenni a tale circostanza nel *Panegyricus* (cc. 2r, 3r, 10r, ss.), ma cfr. J.W. O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine and Reform*

La breve dedica premessa al *Panegyricus* rivela, all'interno di una impostazione formale tradizionale, interessanti motivi di riflessione sulla varietà delle reazioni innescate a Roma dalla notizia della presa di Granata. Se infatti l'aspetto spettacolare della vittoria ne aveva suggerito la precoce variopinta rappresentazione, accuratamente allestita in Piazza Navona il 19 febbraio dal Riario<sup>7</sup>, quest'ultima aveva avuto poi l'effetto di moltiplicare con la forza della suggestione visiva il valore di un successo già di per sé sufficientemente emblematico.

Nella dedica la rievocazione celebrativa non mancava di fornire materiale alla descrizione del trionfo («Vestris auspiciis Christianae religionis augustissimum caput Roma his diebus triumphavit, et Mauros cathenatos clarissimae victoriae testes laeta spectavit, quod equidem in maxima verae celsitudinis gloria posuerim»<sup>8</sup>), ma sollecitava anche il Marso a palesare le motivazioni ideologiche sottese all'oculata regia del Riario. Roma aveva voluto rendere omaggio ai sovrani spagnoli, ma aveva voluto anche ricordare loro che quella vittoria era innanzitutto una vittoria della nuova Roma papale, erede dell'antica capitale dell'impero: «Roma in questi giorni ha trionfato».

E infatti la delineazione della figura del Cattolico, artatamente modellata dal Marso su quella dei grandi condottieri romani che con le loro gesta avevano servito la causa dell'impero, intendeva sottilmente riaffermare il principio della superiorità del potere papale su quello dei sovrani degli stati nazionali e quindi l'opportunità di giudicare la bontà delle loro azioni in funzione esclusiva del contributo che esse offrirono alla realizzazione degli interessi della Chiesa. Tra questi la lotta agli infedeli aveva costituito fin dai tempi di Urbano II uno dei principali obiettivi della politica pontificia, ma ora quell'impegno acquistava nuovo vigore coniugandosi da un lato con l'immagine della Roma imperiale che ricerca il trionfo sui barbari, dall'altro con il proposito di rintuzzare quanti, sulla scorta della rinascenza profetismo, annunciavano l'imminente distruzione di Roma/Babilonia ad opera dei Turchi, quale giusta punizione divina per la degenerazione del clero<sup>9</sup>.

E in questa duplice prospettiva viene elogiata la figura dei sovrani

in the *Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450-1521*, Durham, North Carolina 1979, pp. 104 ss., 156-7; Id., *The feast of Thomas Aquinas in Renaissance Rome. A neglected document and its import*, «Riv. di Storia della Chiesa in Italia», 35 (1981), pp. 1-27: 8-9; Id., *Some Renaissance Panegyrics of Aquinas, in Rome and the Renaissances. Studies in Culture and Religion*, Londra 1981, pp. 171-192: 191. Sul Marso cfr. inoltre A. Della Torre, *Paolo Marso da Pescina. Contributo alla storia dell'Accademia pomponiana*, Rocca S. Casciano 1903; Mantova. *Le lettere*, a c. di E. Faccioli, II, Mantova 1962, p. 56. E. Lee, *Sixtus IV and men of letters*, Roma 1978, pp. 189-90.

<sup>7</sup> Cfr. F. Cruciani, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Panegyricus*, c. 1v. Della rievocazione si leggano gli attenti e particolareggiati resoconti di Sigismondo de' Conti e di Leonardo da Sarzana, in F. Cruciani, *op. cit.*, pp. 234 ss.

<sup>9</sup> Sulla diffusione nell'oratoria sacra del tempo del tema della lotta contro il Turco, cui si coniuga strettamente l'auspicio di una urgente riforma morale e disciplinare della Chiesa, cfr. J.W. O'Malley, *Praise and Blame*, cit., pp. 195 ss.

spagnoli, dei quali nell'esordio della dedicatoria, dopo un cenno di prammatica alle antiche ed esemplari istituzioni dei Greci e dei Romani, si nota opportunamente la «concors pietas»<sup>10</sup>. Al Cattolico e ad Isabella viene riconosciuto l'innegabile merito di essere gli unici, tra i principi cristiani, ad aver considerato sempre e solo propri nemici «coloro che fossero ritenuti e fossero nemici della Croce di Cristo» e gli unici che non abbiano sparso sangue cristiano in guerre intestine<sup>11</sup>. È un merito, invero, di cui lo stesso Ferdinando si sarebbe vantato un anno dopo, nel giugno del '93, per bocca di un suo ambasciatore inviato a Roma proprio per dolersi delle incessanti lotte fratricide che dilaniavano l'Italia<sup>12</sup>.

Nelle parole del Marso riecheggia l'amara considerazione sulla neghittosità dei principi cristiani espressa da Biondo Flavio nella *Roma triumphans* e nell'epistola ad Alfonso d'Aragona sulla spedizione contro i turchi; ma nella dedicatoria il segno della riscossa è affidato non all'improbabile esito positivo di un'appassionata esortazione a prendere le armi contro il Turco per rendersi veramente degni del nome di cristiano<sup>13</sup>, sibbene, quasi rinnovando l'invito rivolto dal Biondo ad Alfonso, alla generosa e decisa azione di Ferdinando il Cattolico e di Isabella, il cui esempio serve da monito e da sprone agli altri, i quali «ut lubet immanissimis Turcis et atrocissimis Mauris in Christianum nomen undique saevientibus, desidia torpescant et ignavia»<sup>14</sup>.

E le tappe successive dell'ambizioso programma di riconquista di cui i sovrani spagnoli dovrebbero farsi carico, sono puntualmente definiti dal Marso. Innanzitutto è necessario recuperare gli antichi possedimenti spagnoli sulla costa africana e strappare così ai Mauri profanatori il suolo natale di Agostino, Tagaste; quindi bisogna liberare finalmente il Santo Sepolcro. Della auspicata impresa bellica il Marso evidenzia i benefici più scontati per i sovrani, che si sarebbero assicurati in tal modo «clarissimum recuperati sepulchri vestris armis et auspicio Redemptoris nostri triumphum»<sup>15</sup>, e per la Chiesa, che si

<sup>10</sup> «Vetus et Graecorum et Romanorum fuit institutum, reges invictissimi et concordii pietate celeberrimi, ut maxima quaeque virtus et excellentia summis eloquentiae viribus honestata pro usu communi ac nepotum institutione, quibus officiose prospiciendum est, grata ingeniorum sedulitate incorruptisque litterarum monumentis a situ defenderetur. Quo nil equidem duco laudabilius» (*Panegyricus*, c. 1r).

<sup>11</sup> «Quis enim, pace aliorum, dixerim praeter Fernandum et Helisabet fortes, magnanimos, iustos et pios Hispaniarum Reges hostibus christiani nominis tanto generosae mentis ardore bellum indixit. Quis eos dumtaxat hostes habendos putavit, qui crucis Christi hostes haberentur et essent? Quis bellum periculosissimum cum his quibus ob eorum immanitatem de capite certatur et vita tanto invicti animi robore et constantia generosissimis digna regibus aetate nostra gessit unquam?» (ivi, c. 1v).

<sup>12</sup> Cfr. B. Croce, *op. cit.*, p. 100.

<sup>13</sup> Cfr. Biondo Flavio, *Roma Trionfante tradotta per Lucio Fauno di latino in buona lingua volgare*, Venezia, Tramezzino 1544, c. 381v ss.

<sup>14</sup> *Panegyricus*, c. 1v; cfr. *Ad Alphonsum Aragonensem Serenissimum Regem, de expeditione in turcos Blondus Flavius Forlivensis*, in *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, a c. di B. Nogara, Roma 1927, pp. 31-51.

<sup>15</sup> Ivi, cc. 1v-2r.

sarebbe riappropriata del luogo sacro, ma tace sui risvolti strategici di maggior rilievo. Il recupero della costa africana avrebbe infatti permesso di bloccare definitivamente la minaccia turca proveniente da quel versante del Mediterraneo, creando una barriera difficilmente sormontabile e ponendo così fine alle nefaste voci calamitose<sup>16</sup>.

Ma queste future imprese, della cui riuscita non sembra lecito dubitare, poiché Dio stesso guarda ad esse con benevolenza, saranno il frutto della presente vittoria. «Hoc est regium profecto munus, haec artes, haec pietas» esclama il Marso<sup>17</sup> ribadendo il concetto del «munus», che il Riario aveva magistralmente illustrato nella finzione scenica a conclusione dello svolgimento del fastoso corteo regale: «Arrivando al tempio di San Giacomo» — ci informa Leonardo da Sarzana scrivendo a Giacomo da Volterra — «andrà loro incontro una lunga schiera di sacerdoti con le croci intonanti il Te Deum Laudamus. Scenderanno dal carro il re e la regina e offriranno i vessilli al tempio»<sup>18</sup>.

Ora, se l'esemplarità delle azioni e la straordinaria e feconda attività speculativa di un ingegno eccezionale e quasi divino giustificano secondo il Marso, impegnato nel consegnare ai posteri un'emblematica immagine di Agostino «summis eloquentiae viribus», imitando l'antichissimo costume dei Greci e dei Romani, sia la scelta del personaggio, sia l'operazione letteraria condotta, l'esaltazione della figura di Agostino «evangelicae legis assertor et haereticorum acerrimus oppugnator» consente poi all'autore di offrire opportunamente il proprio lavoro ai sovrani spagnoli: «Cuius laudatissimis vestigiis cum Maiestas vestra pari voto et pia mentis ardore insistat, hoc munusculo digna imprimis visa est»<sup>19</sup>. Ed è ancora la lotta contro i nemici della religione cristiana a fungere da elemento di raccordo tra la dedica ai re spagnoli, premessa all'orazione, e la *propositio*, rivolta ai «patres amplissimi», con cui essa originariamente si apriva<sup>20</sup>.

Il «tema», un versetto dell'*Ecclesiastico* in cui si afferma che è caro a Dio e agli uomini chi lascia un buon ricordo di sé<sup>21</sup>, offre l'occasione al Marso di trattare dell'azione civilizzatrice svolta da alcuni uomini sommi tra la «multitudo... quae olim per agros et sylvas passim errans ritu ferarum vagabatur» e di sottolineare che essi perciò furono convenientemente celebrati perché le loro gesta potessero essere

<sup>16</sup> Si vedano, a riguardo, le acute considerazioni di carattere politico e tattico dell'umanista salentino Antonio De Ferrariis Galateo contenute nell'epistola *Ad Catholicum regem Ferdinandum, de capta Tripoli*, in *Epistole*, ed. crit. a c. di A. Altamura, Lecce 1959, pp. 151 ss.

<sup>17</sup> *Panegyricus*, cc. 1v-2r.

<sup>18</sup> In F. Cruciani, *op. cit.*, p. 235.

<sup>19</sup> *Panegyricus*, c. 1v.

<sup>20</sup> Cfr. più avanti la citazione in cui Agostino è definito «haereticorum scutica malleusque durissimus».

<sup>21</sup> «Dilectus Deo et hominibus cuius memoria in benedictione est: Ecclesiastici. v. et xl.c. [Eccl., 45, 1]» (*Panegyricus*, c. 2r).

d'esempio ai posteri e il loro nome non fosse dimenticato<sup>22</sup>. Ma l'immagine dell'incivilimento umano, particolarmente cara agli umanisti, non viene qui sfruttata dall'oratore per introdurre la consueta lode della forza persuasiva della parola e quindi l'elogio dell'eloquenza, secondo uno schema classico ampiamente ripreso nel Quattrocento, ma piuttosto per coniugare quel racconto, squisitamente pagano, con quello cristiano della rivelazione, la quale ha permesso all'uomo di conseguire il più alto grado di perfezione. Seguendo una traiettoria in cui l'intreccio tra storia profana e storia del popolo eletto sembra rinviare ad alcuni dei capitoli più significativi del *De Civitate Dei*, il Marso tesse le lodi degli antichi re e legislatori, poi di Mosè e dei profeti, infine dei dottori della Chiesa, strenui difensori della verità svelata, «quos inter aquila illa grandis magnarum alarum Augustinus nunquam satis laudatur, haereticorum scutica malleusque durissimus»<sup>23</sup>.

Il carattere epidittico dell'orazione è esplicitamente dichiarato dall'autore, che motiva la propria preferenza per quel tipo di oratoria con un'affermazione platonica del *Menesseno*<sup>24</sup>. Ma nonostante questa dichiarazione il *Panegyricus* rivela uno schema alquanto diverso, che ha indotto O'Malley ad assegnargli un posto intermedio, all'interno delle opere oratorie del Marso, tra l'elogio funebre per Pomponio Leto, «nell'insieme classicizzante», e le quattro orazioni pronunciate alla presenza di Innocenzo VIII, che «sono molto più tematiche nella struttura e nel proposito di quanto ci si aspetterebbe dallo sfondo culturale del Marso»<sup>25</sup>.

Il *Panegyricus* si apre con un'appassionata celebrazione della vita di Agostino, in cui l'inserimento di ampi passi delle *Confessioni* si combina con i frequenti riferimenti alle Sacre Scritture, ma anche con i numerosi richiami agli *auctores*, soprattutto Platone e Cicerone, particolarmente cari ad Agostino. L'oratore sulla scorta di quei testi-prova mira ad evidenziare l'esemplarità delle scelte e dell'operato del Vescovo di Ippona e a difendere ovviamente il primato del modello cristiano sull'ideale di uomo fissato dalla filosofia antica<sup>26</sup>; e fa seguire alla minuziosa illustrazione della vita del santo una *peroratio* di eccezionale quanto inaspettata veemenza volta a riprovare con durezza i vizi del clero, esordendo con una dichiarazione di autonomia e di assoluta indipendenza del proprio pensiero: «Nunc autem timendum est

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, cc. 2r/v.

<sup>24</sup> «... et me oraturum tanti doctoris amplitudo deterret vereorque ne indignus ac rudis amplissimae virtutis laudator videar et ad imitationem parum vehemens hortator atque ineptus etenim utrunque mihi proposui, ut ex ipsa laudatione Augustini memoria celebretur et caeteri ad virtutem excitentur, quam in aliis viderint honestari. Ea oratione opus est, inquit Plato [Menex. 236e-237a], quae defunctos satis laudet, superstitibus benigne inveniatur et filios fratresque ad ipsorum imitationem hortetur» (*ivi*, c. 3r).

<sup>25</sup> J.W. O'Malley, *Praise and Blame*, cit., p. 105.

<sup>26</sup> Cfr. *Panegyricus*, cc. 3v-10r.

Patres, dicam quod sentio, et dicam libere, timendum est...»<sup>27</sup>. Ed in questa parte, che conclude l'orazione ed è chiaramente segnata dal repentino cambiamento di tono del registro oratorio, il Marso fa maggiormente sfoggio della sua eloquenza, un'arte faticosamente appresa con lo studio dei classici, le cui norme giornalmente esponeva agli allievi dello Studium.

La dura requisitoria contro l'avarizia e la brama di denaro, considerate cause della rovina dell'Italia e della Chiesa, è tutta sostenuta da un'ininterrotta sequenza di citazioni, in cui la saggezza antica degli *auctores* rivela dignità e autorevolezza pari alle testimonianze dei Padri della Chiesa e ai versetti delle Scritture. Al lamento di Cicerone per la decadenza delle magistrature nell'antica Roma fa eco l'ammonimento di Gregorio, preoccupato per il diffondersi del vizio tra il clero<sup>28</sup>, all'immagine della corruzione dello Stato sotto le dittature di Silla e di Cesare viene accostata quella dell'età contemporanea, che vede l'Italia dilaniata e divisa per le follie dei principi e la Chiesa disprezzata per colpa degli stessi cristiani<sup>29</sup>.

Ma il tono, violento e polemico nella serrata requisitoria, diventa caldo, patetico e suadente nella suggestiva rappresentazione della religione cristiana, una disperata figura femminile in lacrime che supplica i padri agostiniani di soccorrerla, e torna poi nuovamente duro e imperioso nella vigorosa esortazione finale, quando la lezione agostiniana viene presentata come l'unico, sicuro e irrinunciabile punto di riferimento, per i padri dell'ordine, per risollevare le sorti della Chiesa<sup>30</sup>.

L'obiettivo polemico del Marso non è certo nuovo, né inusitato, come testimonia lo studio di O'Malley sull'oratoria sacra<sup>31</sup>. Il Marso si pone infatti tra quanti — e non eran pochi — chiedevano una rigorosa ed improgabibile riforma del clero guidata dalle massime gerarchie ecclesiastiche.

<sup>27</sup> *Ivi*, c. 10r.

<sup>28</sup> «Deflexit enim, ut verbis Ciceronis utar [*Lael.*, 12, 40], iam non aliquantum, sed multum de spatio curriculoque consuetudo maiorum» (*ibid.*); «... immemor Gregorii sic monentis: Scire debent prelati...» (*ivi*, c. 10v).

<sup>29</sup> «Syllanas Caesareasque dictaturas, immo tyrannides, nulla non arte sibi prorogant hypocritae tristes aut plures annos habeant ad rapinas, et sub ovillo tegmine lupi rapaces communi peculio proprias locupletent domos» (*ibid.*); «Iam non est qui faciat bonum, non est usque ad unum. Haec, haec est illa prava aetas atque perversa, quam Hieremias divino spiritu afflatus notavit his verbis: 'A maiore usque ad minorem omnes student avaritiae, et a propheta usque ad sacerdotem omnes student deceptioni [*Ger.*, 6, 13]. His malis temporibus Virgilianum illud accomodatur: 'En quo discordia cives perduxit miseros; en quis consequimus agros [*Ecl.*, I, 71-2]'. Principum deliramentis Italiae quondam reginae mundi viscera distrahuntur. Religio nostra sanctissima Christianorum culpa contemnitur. Quae undique squalida et lachrimis perfusa, genas ad vos clamat patres, vos precatur, vos implorat, vos obtestatur, vos revocat dicens: "Quo, quo fertis mea signa, viri?" Impendentem cervicibus nostris ultionem cernimus, attamen caeco impetu in praecipites ruentes strictum divinae iusticiae gladium non horremus» (*ivi*, c. 11v).

<sup>30</sup> *Panegyricus*, cc. 11v-12r.

<sup>31</sup> Cfr., in particolare, il cap. VI di *Praise and Blame*, cit., intitolato *The reform of church and society: in apostolicae sedis specula locati*, pp. 195 ss.

Ma il particolare messaggio dell'orazione acquista un significato del tutto nuovo nel momento in cui essa, mutando destinatario, viene offerta ai sovrani spagnoli. Si può scorgere infatti in questa operazione il desiderio del Marso di esortare i dedicatari ad intervenire con tutta la loro autorevolezza nell'opera di rifondazione dello Stato e della Chiesa: il Re Cattolico, vincitore degli infedeli, e la sua religiosissima consorte avrebbero potuto con la loro accresciuta forza politica mettere fine alle incessanti lotte intestine sul suolo italiano e accelerare, collaborando col papa spagnolo, Alessandro VI<sup>32</sup>, quel processo di riforma tanto a lungo auspicato dai quadri dirigenti più accorti e avveduti della Chiesa, impedendo in tal modo il rafforzarsi dei movimenti anticlericali, che intendevano procedere dal basso ad una più radicale e sconvolgente riforma delle istituzioni ecclesiastiche.

<sup>32</sup> Cfr. P. Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna 1982, p. 45.

LAURA DONADIO

TIPOLOGIA DRAMMATICA DI FILIPPO CAETANI

Filippo Caetani, duca di Sermoneta, cavaliere dell'*Ordine di S. Giacomo della Spada*, governatore di Salerno, poi della Capitanata e del Molise, accademico degli *Oziosi*, romano di origine, ma napoletano per formazione e cultura, fu uomo illustre per censo, cariche pubbliche e meriti culturali, se è vero che il Mandosio poteva scrivere di lui, nel 1682, a circa 70 anni dalla morte, avvenuta in Roma, «a cunctis sui ornamentum figurare aevi dicebatur»<sup>1</sup>. Celebrato ai suoi tempi, quindi, e ricordato anche nei decenni successivi in varie cronache insieme con il Della Porta, il d'Isa, lo Stellato ed altri scrittori dell'area napoletana, ma poi quasi del tutto dimenticato, il Caetani fu l'apprezzato autore di tre commedie (*La schiava*, *L'Ortentio* e *Li due vecchi*) più volte rappresentate in molte città d'Italia e pubblicate in varie edizioni e perfino imitate<sup>2</sup>.

Un'attenta rilettura, oggi, di queste opere ci ha convinti dell'ingiustizia di un così ostinato silenzio critico sull'attività teatrale del Caetani.

<sup>1</sup> Cfr. P. Mandosio, *Bibliotheca romana seu romanorum scriptorum centuriae*, Romae, F. de Lazaris, 1682, v. II, p. 264, n. 80.

Per fonti e cenni biografici sull'autore cfr. G. Caetani, *Caetanorum genealogia*, Perugia, 1920, p. 77, n. 75 e tav. LXXV; Id., *Domus Caietana - storia documentata della famiglia Caetani*, San Casciano-Val di Pesa, Stianti, 1933, vol. II, p. 202, 272, 273, 274, 324...; Id., *Regesta chartarum*, San Casciano-Val di Pesa, 1929; O. Gaetani, *Istoria generale della Casa Gaetani*, Caserta, La Minerva, 1888, pp. 142-143, n. 7; *Arch. Caet. di Roma* 14 sett./dic. 1614 - 145093; ott. 1614 - 15832; 12 dic. 1614 - 21489; 12 dic. 1614 - 25056; 20 dic. 1614 - 23128...

Una biografia e bibliografia più estesa, ma non completa, è finora nei volumi: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana - Società grafica romana, 1973, vol. XVI, pp. 157-158; *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Sadea, Le Maschere, 1954-1968, vol. II, p. 1460.

<sup>2</sup> Da dilettanti del luogo, nobili, fu rappresentata a Rimini *L'Ortentio* (cfr. C. Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini, dal secolo XIV a' primordi del XIX*, Rimini, tip. Danesi, 1884, vol. II, p. 77): in quell'occasione il cardinale Bonifacio Caetani scriveva al duca Pietro: «Io mi trovo qui in Rimini dove sono venuto pregato dalla Comunità a sentir recitare la commedia composta da D. Filippo nostro fratello et spero che riuscirà perché mostrano di premere grandemente di farsi onore» (*Arch. Caet.* 24 febr. 1609 - 48529, sch. datt.). Proprio a Rimini la stessa commedia fu stampata, pare per la prima volta, nel 1609, ad opera dei Simbeni, che qui si distinsero in campo tipografico per oltre un secolo (1551-1693) - cfr. C. Tonini, *op. cit.*, pp. 18-19.

Le tre commedie che egli scrisse, mosso anche dall'interesse che tutta la famiglia Caetani così come l'*Accademia degli Oziosi* aveva per il teatro, si allineano alle commedie tipiche del Cinquecento, a quelle stesse che il Della Porta veniva rappresentando pressoché contemporaneamente, ma non sono prive di una loro forza di attrazione e per qualità letterarie e per intrinseca teatralità dell'intreccio.

Non c'è dubbio che tutte e tre le commedie del Caetani derivano per molti aspetti dai modelli greci e latini contaminati da elementi nostrani, ma, tra esse, ci sembra che veramente eccella *La schiava*, che il Maringo definì «Regina di tutte le comiche rappresentazioni», per particolare 'pulizia espressiva', comicità che assai raramente indulge al plateale, dinamismo incalzante della 'fabula', che pure nella struttura fondamentale si delinea molto semplice<sup>3</sup>. Nella *Schiava* la 'fabula' racconta essenzialmente le peripezie di Cinzia/Dorinda/Doralice, rapita bambina e venduta come schiava, e quelle di Eurialo, giovane nobile romano, al momento squattrinato, che si finge schiavo per riscattarla e sposarla. Da questa vicenda e da questo desiderio nascono le imprevedibili situazioni comico-tragiche che condurranno i protagonisti alla lieta conclusione della storia.

Una sola edizione della *Schiava* ci è pervenuta con il prologo, della cui autenticità dubitiamo. Esso, peraltro, non ha il compito di preannunciare l'argomento (a questo provvede la prima scena del primo atto), ma è una sorta di prefazione, indipendente dal resto della commedia per la forma, molto paludata, e per il contenuto. Questo, infatti, non è che una zuccherosa 'captatio benevolentiae': esordisce con espressioni di falsa modestia, ma in realtà sollecita il 'placet' del pubblico non plebeo, davanti a cui la commedia sarà rappresentata, e si conclude con il fervido auspicio che l'opera riesca veramente a divertire così illustri spettatori<sup>4</sup>. Ricordiamo, a tal proposito, che la rap-

Commedie del Caetani pubblicate:

*La schiava*, Napoli, Tarquinio Longo, 1613; Palermo, Pietro Coppola, 1644; Palermo, Decio Cirillo, 1644; Napoli, Francesco Savio, 1645;

*L'Ortentio*, Rimini, Giovanni Simbeni, 1609; Palermo, Decio Cirillo, 1641; Napoli, Ettore Cicconio, 1644;

*Li due vecchi*, Napoli, 1612; Napoli, Ettore Cicconio, 1644.

Una sola edizione riunisce, in un unico volume postumo, le tre commedie: *Le tre commedie famose del signor D. Filippo Caetano Duca di Sermoneta cioè La schiava, L'Ortentio, Li due vecchi*, Napoli, Ettore Cicconio, 1644. A quest'ultima stampa ci richiamiamo per le citazioni dalle tre opere. Per una lettura più scorrevole qualche volta interveniamo ad aggiornare la punteggiatura, o a correggere qualche evidente svista tipografica, segni dia-critici ed abbreviazioni del tempo.

<sup>3</sup> Cfr. Dedicata di Giacompo Maringo al Sig. D. Bernardo Amato Cavaliere dell'Abito di San Giacomo (*La schiava*, Palermo, 1644).

<sup>4</sup> Si legga, a tal proposito, questo passo del Prologo: «... Io son venuto a darvi sagio di questa bell'opra c'hoggi vi recitaranno i vostri dotti figli, e se non avrà pronontia Varoniana, dispositione Aristotelica e locutione di Plauto, ornata facondia di Cicerone, gesti del Greco Demostene, ed eccellenza dell'Africano, iscusati siano appresso voi ch'a tal mestiero di recitare usi no(n) sono, ma ritrovandosi Genio, Dio del piacere, secretamente

presentazione avvenne dinanzi al vicerè Pedro Fernandez de Castro, in occasione della sua venuta a Napoli.

Pur nell'esilità dei presupposti da cui si dipana la trama, *La schiava* risponde pienamente a quell'esigenza di pragmaticità che il Segre identifica a buon diritto come caratteristica della natura del teatro: la Commedia, infatti, presenta una sottile accumulazione e concatenazione di eventi, da cui l'azione attinge uno spiccato ed avvincente dinamismo e i personaggi stessi sono continuamente portati a confrontarsi con i fatti, veri o creduti tali, e ad estrinsecarsi, quindi, in tutta la gamma della reattività psicologica che è propria di ciascuno di essi.

Lo spettatore e/o il lettore, quantunque ovviamente più informato dei singoli personaggi sulla natura e successione degli accadimenti, non rimane estraneo al fascino della pur non originalissima 'fabula', in cui la fantasia dell'autore riesce ad armonizzare in modo molto convincente il comico, il patetico e il romanzesco.

Questi tre elementi, topoi già ricorrenti nella drammaturgia classica o anche nelle 'fabulae' tramandateci dalla tradizione novellistica, dei secoli precedenti, trovano nella *Schiava* un'equilibrata e insieme vivace contemporaneità, che, mentre imprime dignità di arte alla commedia del Caetani, ne suggella inequivocabilmente il puro *divertissement* che da essa scaturisce o, per meglio dire, la capacità di 'fare' davvero 'spettacolo'.

L'azione scenica è ambientata a Napoli<sup>5</sup>, e non a caso; l'autore, per obbligo contratto con la moglie, la consanguinea Camilla Gaetani d'Aragona, vi si è trasferito ormai da anni, ma non dimentica la terra natia e così cala nel personaggio di Eurialo la sua origine romana e insieme aristocratica. Nella commedia vengono anche ricordate altre città in quanto legate alle vicende dei protagonisti (Siena, ad esempio, di cui si parla anche nell'*Ortentio*, è qui assegnata come patria a Cinzia/Dorinda/Doralice), ma più diffusamente, e sempre in relazione alle peripezie dei protagonisti, nella 'fabula' aleggia il mito della 'Cicilia',

tra tutti, in questo festivo giorno, pieno di cotanta gioia ed immenso giubilo, hoggi ve lo mostreranno con l'animo pronto in rappresentarvela, piacendovi con lieto volto ascoltarla e donargli manifesti segni, ch'ella sia riuscita conforme al vostro desiderio [...] (*La schiava*, Palermo, 1644).

<sup>5</sup> Della topografia napoletana troviamo due chiari riferimenti nella commedia; in uno, di cui più volte si fa cenno, si parla di un 'giardino di Chiaia' di proprietà del vecchio Bonifazio, e a questo proposito dobbiamo ricordare che i Caetani possedevano una loro casa proprio sulla Spiaggia — ora Riviera di Chiaia — (cfr. O. Gaetani, *op. cit.*, p. 137); in un altro punto si nomina la 'piazza dell'Olmo' (IV i 196-197), dove abita il sensale Flaminio al quale Bonifazio dice di aver affidato le catene della moglie. Alcuni vogliono che dir piazza Olmo (Ormo) è lo stesso che dir piazza del Porto; altri sostengono che questa piazza è diversa dalla piazza del Porto e che in questa strada «si (ri)univano i mercatanti nei giorni stabiliti a trattare i loro negozi [...]» (cfr. C. Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, a cura di A. Mozzillo, A. Profeta, F.P. Macchia, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, MCMLXX, p. 1268, ed ancora p. 52, 954, 1233, 1267, 1383, 1393, 1482, 1486, 1489, 1493, 1715).

aperta a tutti gli scambi commerciali con l'Oriente, ma purtroppo anche al mercato degli schiavi, spesso tristemente alimentato dalle frequenti scorrerie turchesche o barbaresche sulle coste italiane<sup>6</sup>.

Teatro scenico è, come di consueto, una piazza, su cui si affacciano la casa del ruffiano Pollione (un mercante di schiavi, che trattiene presso di sé la bella schiava Cinzia/Dorinda/Doralice) e quella del vecchio Bonifazio, invaghito della giovane donna.

Naturalmente le cosiddette unità aristoteliche sono pienamente rispettate. L'azione scenica, però, si consuma, in un certo senso, in un arco di tempo che ci appare ancora più breve, perché nell'artificio narrativo della 'fabula', come abbiamo già prima ricordato, le 'situazioni' si accumulano e quasi si sovrappongono pressoché dall'inizio della Commedia fino alla festosa conclusione di essa.

La strategia teatrale del Caetani si evidenzia fin dalla prima scena con l'esposizione degli antefatti da parte di Eurialo. Il racconto delle peripezie occorse al protagonista si intreccia qui con quello delle avventure di Cinzia/Dorinda/Doralice, ora schiava e già sua promessa sposa, e si crea così fin dagli inizi una rete di casuali e pur logiche corrispondenze tra gli avvenimenti, ricordati con tanta e studiata minuzia di particolari da costituire l'intelaiatura di una perfetta geometria del gioco teatrale: e in questo ci sembra che consista, in buona parte, la vera originalità della drammaturgia del Caetani.

Le commedie del Caetani sono, dunque, essenzialmente d'intrigo, come quasi tutte quelle del secolo XVI, ma *La schiava*, più delle altre, presenta un intreccio così frazionato che il suo decorso richiede tutta l'attenzione del lettore e/o spettatore, quantunque questi possa dirsi sempre globalmente più informato dei singoli personaggi. Nelle sue commedie il Caetani affida la spiegazione della trama al dialogo dei personaggi introdotti sulla scena e si riallaccia in tal modo alla tradizione del personaggio 'protatico' inaugurata da Plauto, che esplicitamente nel prologo del *Trinumnus*, assume tale funzione.

Anche nel teatro del Caetani il nodo della Commedia, costituito da una raffinata commistione di elementi comici e pseudo-tragici, ovviamente si scioglie, alla conclusione, nel lieto fine, che scaturisce da

<sup>6</sup> Il riferimento alle scorrerie dei turchi o dei pirati è chiaramente una nota di realismo autobiografico; l'autore, infatti, nella sua qualità di governatore, era interessato a tutelare da eventuali aggressioni turchesche o piratesche le terre affidategli. Il 17 novembre 1607 il viceré Don Juan Alfonso Pimentel y de Herrera ordinava a Filippo Caetani, governatore di Basilicata e Molise, di «procedere contro i fuorusciti e banditi e contro i loro parenti con tutti i mezzi, esilio, torture e pena capitale, per estirpare questa piaga dalle suddette provincie» (*Arch. Caet.* 17 nov. 1607 - 185145, sch. datt.); nello stesso giorno nominava Filippo Caetani suo luogotenente generale, ovverosia capitano generale nelle provincie di Capitanata e Molise, per far fronte al pericolo del Turco e di altri vascelli corsari, ed ordinava a tutti i baroni, con o senza titolo, castellani, etc. di obbedirgli. Il diploma con sigillo è conservato presso l'Archivio Caetani di Roma — documento 129886. Simili incarichi non erano affatto graditi al nostro Filippo, che già nel maggio 1606 se ne lamentava apertamente col fratello Pietro (*Arch. Caet.* 26 magg. 1606 - 54906).

eventi tradizionalmente accettati, quali l'agnizione e la conseguente reintegrazione nel seno della famiglia dei membri già ad essa sottratti da circostanze fortunate; nella *Schiava* la 'fabula' si conclude addirittura con l'agnizione dei due protagonisti e dei rispettivi fratelli, coinvolti dall'autore divertito nelle mosse tattiche di una sorprendente partita a quattro<sup>7</sup>.

Tra gli artifici narrativi a cui ricorre il Caetani in questa commedia fa spicco il travestimento di Cinzia/Dorinda/Doralice, che, temendo di ricadere schiava del ruffiano e volendo provocare un incontro chiarificatore con l'amato, assume nelle vesti di un pellegrino addirittura l'identità del suo Eurialo, dando così la stura ad una sequenza di equivoci, che sprizzano l'uno dall'altro in un libero gioco di fantasia<sup>8</sup>.

Dinanzi al vario atteggiarsi dei singoli personaggi nei confronti degli avvenimenti scatenati o dal caso o dalla variazione di fortuna o dall'iniziativa personale, si può risalire a una specie di fenomenologia di comportamento, che qui non si distacca, in genere, da quella introdotta da commediografi coevi, ma pure distinta da questa per il valore morale che l'autore attribuisce all'agire dei personaggi. Le motivazioni 'giudiziose' del Caetani trovano una loro sapiente collocazione attraverso il ricorso a proverbi, sentenze, motti, modi di dire, che consentono di abbozzare una didattica ingenua eppure esemplare e di ricostruire un codice di vita dei personaggi, di cui viene evidenziato ora il 'pathos' ora l' 'ethos', attraverso i loro discorsi o quelli che altri fanno su di essi. Il personaggio del ruffiano, ad esempio, nei suoi tratti fondamentali rispecchia un'etica tradizionalmente utilitaristica: egli rispetta, infatti, soltanto il danaro e, in subordine, la legge, quest'ultima, però, unicamente per il timore di incappare nelle maglie della giustizia; in più, possiede una consumata capacità di dominare le situazioni. Pronto ad assecondare il miglior offerente, se da questi non gli venga danno, giostra con i fatti e con le parole. Nell'incontro con Camillo, che gli chiede 'a chi' abbia venduto la schiava, risponde: «A centotrenta, che sono in borsa», e taglia corto col saluto (I ix 22). Investito da epiteti ingiuriosi per essere stato 'mancator di fede', 'boia traditore', risponde imperturbabile «Avete altro che dirmi?» (I ix 23).

Anche i servi (ad eccezione del giardiniere di Bonifazio, fedele ed onesto) si rifanno ai personaggi del teatro classico: furbi, spregiudicati, degni del nome emblematico che portano (Truffa, Malizia), sono usi a tutte le astuzie e a tutti gli inganni. Nella loro fisionomia confluisce un che di picaresco non nuovo nelle commedie del tempo, ma ciascuno di questi personaggi ha uno spessore comico che lo contraddistingue, e taluno perfino una sorta di realistica saggezza; Malizia, ad esempio, a Camillo che gli chiede come mai il ruffiano abbia loro con-

<sup>7</sup> Cfr. *Sch.* V vi 133-143.

<sup>8</sup> Cfr. *Sch.* IV ii 103-105; V i 122-127...

segnato lo schiavo, risponde: «La speranza e il timore acciecano gli uomini, e sono sproni che lo spingono ad operar ogni gran cosa» (V ii 128).

La tipologia dei personaggi ricalca, quindi, per molti aspetti quella della commedia plautina e terenziana, ma è felicemente adattata ai costumi dell'epoca e inserita in un contesto che tiene conto della realtà contemporanea. Così Cinzia/Dorinda/Doralice non è solo la schiava oggetto di contesa del teatro classico, ma un personaggio complesso ed approfondito nella sua 'storia' e nella sua 'psicologia'. Rapita in tenera età dai corsari, e venduta poi come turca da cristiani maltesi al ruffiano, che a sua volta è pronto a darla a chi pagherà di più, conserva dignità e fierezza propri del suo rango e fedeltà assoluta ad Eurialo. In lei il sentimento amoroso è struggimento segreto e abbandono incondizionato sul filo della memoria, della fedeltà del cuore al giuramento d'amore, in un impegno di assolutezza che trascende gli impedimenti della lontananza e del tempo. Cinzia/Dorinda/Doralice non è un personaggio statico, ma vivo e ricco di umane sfaccettature; giovane, ma non più adolescente (come già la tassiana Sofronia è «vergine di già matura verginitate»), nel lento correr degli anni, nove per l'appunto, è rimasta ancorata, per educazione oltre che per scelta affettiva, al patto d'amore con Eurialo, ma conosce anche la disperazione, l'asprezza dell'invettiva e l'ardimento dell'azione. Il Caetani ci consente di scandagliarne il cuore e il carattere soprattutto nel soliloquio che occupa interamente la scena seconda dell'atto quarto. Qui Cinzia, mentre motiva al pubblico la sua decisione di indossare le vesti di pellegrino e di assumere l'identità di Eurialo, si svela in tutta la sua femminilità, dolce e forte nello stesso tempo, ardita quanto basta per osare, astuta e prudente quanto occorre per destreggiarsi nelle insidie della realtà che la circonda.

Anche Andriana, l'altro personaggio femminile della commedia, si presenta psicologicamente varia e motivata. È la moglie che Bonifazio vuole ingannare, e che ci presenta, con astioso disprezzo, come una fastidiosa Santippe. In realtà la donna è solo infelicamente sposata (*nihil sub sole novi!*) e inasprita dalla rozzezza ed avarizia del marito, da cui tenta animosamente di non farsi sopraffare. In lei, alla resa dei conti, troviamo anche bontà e compassione, ad esempio, quando si convince che Cinzia è una sventurata giovane che difende tenacemente il suo onore e il suo amore. Così, infatti, Andriana dice a Flaminio nel consegnargli Cinzia: «... [la giovane] tanto piange dicendo esser giovan honorata e di buoni parenti nella terra sua, si consuma di maniera, che me l'ha fatto credere, e le tengo infinita compassione» (III iii 81), e più avanti ancora, parlando a Cinzia: «... va' allegramente che m'hanno promesso questi gentil'huomini di tenerti da sorella, narragli la tua disgratia, che t'havranno compassione, non piangere, va' allegramente» (ivi 82).

Bonifazio, a sua volta, pur ricalcando lo schema classico del vecchio gaudente avaro, è anch'esso personaggio vivo e dalla psicologia

ben articolata. Per perdonare a se stesso la senile passione che lo spinge all'acquisto di Cinzia, che egli vorrebbe confinare nel suo giardino di Chiaia, per godersela in tutta tranquillità, in un soliloquio ricco di spunti umoristici e di ipocrisia, si autocommisera ed enumera tutti i difetti veri, ma soprattutto presunti della moglie, che, fra l'altro, rabbiosamente definisce «così superba, così importuna» (III iv 65).

Anche qui, come si vede, il Caetani ricorre all'artificio del soliloquio per motivare l'azione e nello stesso tempo per delineare con maggiore evidenza i caratteri del personaggio.

Partito, dunque, dagli elementi caratteriali propri dei tipi della commedia tradizionale, l'autore conferisce ai suoi personaggi una connotazione psicologica che spesso, come abbiamo già accennato, trova le sue motivazioni anche nella realtà contemporanea. Così il ruffiano — personaggio già della commedia classica — teme molto il rigore della legge, che vieta di vendere come schiavi i cristiani, così Bonifazio, che lesina alla moglie, che pure gli ha portato in casa con la ricchezza ogni comodità di vita, ricorda in qualche modo l'ebreo avaro che si fissa esemplarmente nel teatro shakespeariano. Questa dilatazione, per così dire, dei personaggi, può affermarsi anche per i protagonisti maschili legati da amicizia fra di loro, Eurialo-Flaminio, Camillo-Lorenzo, che, pur rispecchiando nelle loro decisioni il valore che all'amicizia veniva dato già dall'antichità classica (vedi gli stessi poemi omerici o il poema virgiliano), qui riecheggiano anche moduli di comportamento legati al concetto dell'onore e del rispetto per la parola data propri del mondo cavalleresco, o più genericamente, nobiliare. Non va dimenticato, del resto, che il Caetani, nella sua qualità di cavaliere dell'*Ordine di S. Giacomo della Spada*, le cui rigide regole di vita egli aveva fedelmente abbracciate, possedeva una coscienza virtuosa della vita incentrata su inderogabili norme etiche<sup>9</sup>.

Dei suoi personaggi il Caetani non ci fornisce, però, mai una precisa descrizione fisica, perché questa potrebbe non corrispondere all'aspetto degli attori chiamati a rappresentarli. Questa esigenza di realismo rappresentativo è apertamente avvertita nell'atto terzo, scena

<sup>9</sup> Da risultanze di documenti d'archivio siamo propensi a credere che Filippo prese l'abito di cavaliere di *San Giacomo* nel luglio 1603, durante un viaggio in Spagna con Don Francesco de Castro (*Arch. Caet.* lug. 1603 - 1880110). Il 28 novembre 1610, poi, il Caetani presentò una cedola di S.M. Filippo III che l'autorizzava ad apprendere le regole dell'*Ordine di Cavaliere di San Giacomo* e chiese di potersi ritirare nel convento di S. Agostino di Napoli (*Arch. Caet.* 28 nov. 1610 - 14296, copia autentica). Qui si rifugiò per dieci giorni e ne uscì il 6 maggio 1611, completato l'atto della professione di cavaliere (*Arch. Caet.* 6 magg. 1611 - 49748; maggio 1611 - 9667).

I cavalieri dell'*Ordine di San Giacomo* abbracciarono la regola di S. Agostino e fecero i voti dei religiosi (cfr. *Storia degli Ordini monastici, religiosi e militari, e delle congregazioni secolari*, traduz. ital. di P.G.Fr. Fontana, Lucca, MDCCXXXVII, pp. 274-296 e B. Giustiniani, *Historiae cronologiche degli Ordini militari e di tutte le religioni cavalleresche infino ad hora instituite nel mondo*, Venezia, MDCXCII, cap. XXVI).



seconda de *La schiava*, quando Pollione, in dubbio sulla vera identità di Antonino/Malizia, chiede al giardiniere Mario: «... dimmi, questo servidore che dici tu, che mostaccio havea?»; la risposta di Mario non è data per intero dall'autore, ma solo accennata: «La faccia & c. (qui si han da porre i segni ch'avrà quegli, che rappresenterà il Malitia.)» (p. 61). Con una didascalia, dunque, molto esplicita il Caetani lascia il compito di completare la frase all'interpellato, poiché solo questi potrà indicare i dati somatici di colui che in quella rappresentazione impersona Antonino/Malizia.

Il realismo dell'autore si rivela ancor più attraverso il modo di esprimersi dei personaggi. Sebbene tra tutte le commedie del Nostro *La schiava* sia quella che presenta una maggiore eleganza formale, va detto che il linguaggio dei protagonisti, qui come nell'*Ortentio* e nei *Due vecchi*, è sempre improntato a spontaneità e naturalezza; ciascuno parla conformemente al ruolo che svolge. Nei *Due vecchi*, ad esempio, il personaggio della serva-mezzana, Colombina, e più di lei Plautilla, davvero centrale nell'economia della commedia, si esprime con un linguaggio rozzo, spesso platealmente sboccato, sempre sottilmente astuto e utilitaristico, in perfetta aderenza con il tipo che questa mezzana interpreta, così da disegnare un'indimenticabile figura di ruffiana.

L'autore, inoltre, soprattutto nei dialoghi, fa frequente ricorso a clausole proprie del parlare quotidiano. Le clausole, che a volte nella *Schiava* sono evidenziate da parentesi, sembrano adempiere alla duplice funzione di commento ai fatti e di filo diretto con il pubblico, per richiamarne l'attenzione con la loro spicciola saggezza o maliziosità. Esempari, in tal senso, le battute che seguono:

MALITIA (a Lorenzo) Ed ha già saputo (vedete come vanno le cose!) che voi avete avuto la schiava (Sch. III xiii 94)

e più avanti

Inganno mio, né di Camillo non vi è stato (questo alla fine Sig. Lorenzo l'haveste da sapere!) [...] (Sch. III xiv 98)

EURIALO (a Flaminio) ... Queste lettere mi vennero nelle mani (udite che buon punto!) nell'istessa sera [...] (Sch. I i 5)

Sembra, dunque, che il Caetani segua alla lettera le norme codificate dal Robortello circa la *dictio*, che nella commedia deve essere «pura, facilis, aperta, perspicua, usitata: ex communi denique usu sumpta»<sup>10</sup>. Nella lingua del Caetani, che è, nel complesso, il toscano,

<sup>10</sup> Cfr. E. Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in «Atti del Convegno sul tema 'Il teatro classico italiano nel '500'», Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, a. CCCLVIII - 1971, quad. n. 138, pp. 228-229.

troviamo un tipo di eloquio fortemente cristallizzato dall'uso, ma che, inserito opportunamente acquista nuova luce e più spiccata efficacia. Il tratto forse più geniale dell'artificio linguistico del nostro autore è proprio questa splendida commistione di elementi, influenzata peraltro dalla frequentazione amichevole di Don Filippo con il maestro di casa Caetani Giovanni Francesco Peranda, il 'Demostene delle Segreterie italiane'<sup>11</sup>. Non può sfuggire, infatti, una indubbia corrispondenza tra l'esibizione di un codice morale, di cui fa sfoggio nelle sue lettere il Peranda, in uno stile perfetto, e il colorito gnomico delle commedie del Nostro, che si evince attraverso il procedere per proverbi, sentenze, comparazioni, che segna uno dei momenti più alti della funzione didattica e comica del Caetani.

La massima popolare, che nella tecnica drammatica del Cinquecento, relativa al teatro comico o tragico (si veda per le 'sentenze' la *Poetica* del Trissino)<sup>12</sup>, ha l'effetto «squisitamente teatrale, di riaccutizzare la partecipazione del pubblico alla scena»<sup>13</sup>, è comune alle tre commedie. Mai banale, mai fiacca, è preferibilmente adattata sintatticamente al contesto in una struttura omogenea, così che non sempre riesce possibile frantumare questo parlare sentenzioso nei suoi elementi costitutivi (proverbi, modi di dire, sentenze...). Un esempio è offerto da alcuni passi della *Schiava*:

Non mi posso se non lodare di voi, ma non perciò l'huomo dee sempre non usare le sue diligenze; suol dirsi che'l passo è dove si ritrova [...] (Sch. II v 32)

Dove siete? eccomi qui al vostro servizio: del rimanente voi sapete benissimo che i danari han la natura de' maccheroni, bisogna mangiarseli tosto tosto [...] (Sch. III ii 58)

Non t'habbia detto il vero e non sia tutt'oro quel che luce (Sch. III x 86)

Sopra il cotto l'acqua bollita; è venuto sotto nome vostro, ha saputo dirmi quanto era passato tra noi (Sch. III xiv 99)

Non mancano, peraltro, nel Caetani casi in cui l'autore, alla semplice enunciazione del proverbio fa precedere la massima dalla clausola *come dice il proverbio / dice il vero il proverbio / dice il proverbio*, procedimento niente affatto originale, ma presente nello stesso linguaggio ruzzantiano:

Dice il vero il proverbio, sorte e dormi (Sch. IV i 101)

<sup>11</sup> Cfr. B. Gamba, *Storia dei testi di lingua e di altri esemplari del bene scrivere*, Venezia, 1839, p. 1543 e p. 2050, ed ancora *Arch. Caet. 1566-1592 / 20899-21072* (C. - 8580).

<sup>12</sup> G.G. Trissino, *La quinta e sesta divisione della 'Poetica'*, in *Trattati di poetica e retorica del '500*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, v. II, pp. 38-39.

<sup>13</sup> Cfr. M. Tonello, *Lingua e polemica teatrale nella 'Cortigiana'*, in AA.VV., *Lingua e strutture del teatro comico del Rinascimento*, Quaderni del Circolo Filologico Padovano - 2, Padova, Liviana ed., 1970, p. 239.

Dice il proverbio che tempo non aspetta tempo (*Sch.* III viii 82)

... l'informarò del tutto, acciò che non possa errare, ma dice il proverbio che chi ha tempo non aspetti tempo. (*Ort.* II i 166)

... voi sapete come dice il proverbio: che fin che l'infermo ha l'anima, sempre ha speranza (*Sch.* I viii 20)

Certe locuzioni di colorito metaforico-popolare, pure se diversamente inserite nella struttura sintattica della frase, si ripresentano uguali nelle tre commedie. Si confronti a tal fine l'ultimo esempio sopra riportato con la citazione che segue:

... perciò non vi perdetevi così presto d'animo, Signor Flaminio, le cose belle sono tutte malagevoli ad acquistarsi, non è ancora maritata Isabella; mentre l'infermo ha l'anima, sempre ha speranza [...] (*Ort.* III viii 198)

In una sfera dominata da sentimenti istintivi e generalizzati (la gelosia, l'odio, l'amicizia, l'amore per la 'robba', l'amore giovanile o senile...) il linguaggio ricorre spesso anche a riferimenti o immagini che si configurano secondo intuizioni del vivere quotidiano o di tipo zoomorfo, espressione anch'essi della vena realistico-comica dello scrittore. Il procedimento, comune alle tre commedie, fa spicco nella *Schiava* nella serie di battute:

Chi ara le terre altrui, bisogna che lasci incolte le sue. (*Sch.* II xiii 49)

Non è ancora preso il pesce e volete che pensi come s'havrà da mangiare? [...] (*Sch.* I vii 20)

In fatti gli astuti ed i sospettosi s'ingannano più facilmente che gli altri, perché da loro stessi si tessono la rete [...] (*Sch.* II vi 36)

Finiamola hormai; non mi fate entrare in bestia! [...] (*Sch.* III xiii 98)

D'altronde, come rilevato pure dal Tonello, «da Dante e Boccaccio in poi l'insulto generico di 'bestia' era comunissimo in letteratura»<sup>14</sup> e lo sarà, aggiungiamo noi, ancora nel '500 (vedi Aretino), e più oltre (vedi Goldoni), fino ai nostri giorni. Per i personaggi del Caetani è un topos ricorrente, quasi un intercalare, paragonarsi o dare della 'bestia', se si confrontano certi passi della *Schiava*, dell'*Ortentio* o dei *Due vecchi*:

O sventurato me, che è quello ch'io sento? tu ti sei fatto ingannar come un asino! (*Sch.* III vii 77)

Vedete asinità tua grande! e potévati soccedere altrimenti? [...] (*Sch.* III vii 77)

<sup>14</sup> Cfr. M. Tonello, *op. cit.*, p. 273.

Non mi ti vuoi levar dattorno? Vedete che bestiale manda M. Bonifatio, che si fa tor la lettera e'l contrasegno?! (*Sch.* III ii 62)

Bestia, ché parli di paura? [...] (*Ort.* III v 189)

Si, ché non bussi, bestia? [...] (*Ort.* I ii 154)

... questa bestia non deve sapere chi sia la Vedova (*D.V.* III i 264)

Se in questo parlare per immagini (metafore, similitudini, proverbi...), vera e propria scelta stilistica e qui pure artificio teatrale, si sommano e si classificano i vari riferimenti di tipo animale, si delinea pure il quadro di una nutrita sotto-umanità, da cortile, o comunque domestica e familiare, che trova piena giustificazione nella rappresentazione o nel lessico dell'umanità più emarginata del tempo, in quella cioè che presenta minore consistenza sociale: il servo, la balia, il ruffiano, la mezzana, il capitano vanaglorioso... Esempi eclatanti di trasposizioni operate tra il mondo umano e il mondo animale sono, nella *Schiava*:

... fra tanto l'uccello (= Eurialo) sta ben rinchiuso in gabbia (*Sch.* IV vii 117)

... e crediamo che la caverà fuori per ricuperare la libertà di questo uccello (= Eurialo) che s'è posto in gabbia (*Sch.* V ii 128)

L'uccello (= Pollione) dà nella rete e parla fra'denti [...] (*Sch.* IV iv 108)

... il topo (= Eurialo) per mangiarsi il cacio è rimasto attaccato per un piede [...] (*Sch.* IV v 114)

Ma le estensioni analogiche, mai puramente esornative, come dicevamo, abbracciano aree più vaste dell'animato e, talvolta, dell'inanimato, sì che da una loro organica classificazione si potrebbe tracciare un abbozzo dell'universo fantastico e insieme realistico dell'autore.

Molto spesso l'accesa fantasia prende il sopravvento e l'autore si diverte, per così dire, a costruire un gioco metaforico continuato e complesso, con cui si inserisce a buon diritto in quegli 'schemi' non più prettamente cinquecenteschi, ma già in qualche modo barocchi. Il libero dilatarsi e moltiplicarsi di certe immagini in cui si accumulano i messaggi dell'interlocutore è molto evidente nei tratti della *Schiava* appresso riportati:

... O fortuna, che m'hai mostrato un poco di lume per farmi rimanere in maggior tenebre, mi fai vedere il porto, acciò che mi sappia più duro perdersi fra gli scogli (*Sch.* V v 132)

... Io in tuo luogo non potrò sostenere il remo tutto il corso della vita mia, perché né la forza, né l'honore lo concedono; potran queste mani, potran queste braccia almeno, fatte schiave di persona honorata per te, sostenere la conocchia e'l fuso in perpetua servitù? [...] (*Sch.* V v 133)

LORENZO Il vecchio avrà due malanni: perderà la schiava ed udirà i lamenti della moglie.

DOMENICO De(e) hora star con la bocca aperta aspettando che'l boccone gli caschi dentro.

LORENZO Camillo se l'inghiottirà prima di lui. Veramente non è pasta per li suoi denti.

DOMENICO Se pur ve n'ha in bocca. Ma già escono; ritiriamoci qui vicino alla casa di costei, dovè habbiano a far la preda. (Sch. II xi 45)

Questi modi espressivi sono tutti espedienti linguistici che rompono la monotonia del dialogo a sostegno dell'effetto comico dell'azione. Nell'ambito di questa stilizzazione del linguaggio si instaurano procedimenti traspositivi più semplici, costretti in uno schema sintattico più comune. Ci riferiamo alle comparazioni e, più ancora, alle similitudini, numerose anch'esse e di tipo familiare, inserite per lo più mediante la congiunzione 'come':

... tu ti sei fatto ingannare come un asino (Sch. III vii 77)

... Beffato come una bestia (Sch. IV iv 109)

... che dormiva e ronfava tutta la notte come un porco (Sch. II xiii 49)

... l'ho fatto tremare come una foglia (Ort. III iii 186)

Su un diverso livello allusivo e stilistico si colloca nella *Schiava* il dialogo che segue:

EURIALO ... Voi v'ingannate e di nuovo vi dico che sono sforzato a far tutto ciò per non perder il proprio honore, la propria vita ed ogni mio bene. Ma hora vi vo' far capace del tutto e sono certo che poi direte come io dico.

FLAMINIO Un Giudice che non è bene informato del fatto agevolmente può errare.

EURIALO Così come un medico che non sa la qualità del male non sa neanche applicare i convenevoli rimedij.

FLAMINIO Dite, adunque, che come Giudice vedrò d'assolvervi; come medico di sanarvi e come vero amico e servidore d'impiegar questa vita in vostro servizio. (Sch. I i 2)

Si tratta sì di similitudini, ma che si dispongono secondo un procedimento a ripetizione circolare, con ampliamento degli elementi finali. In queste poche righe il Caetani, a forza di accumulazioni, ripetizioni e concatenazioni concretizza, nel contempo, i due tipi di comico, che l'Altieri Biagi battezza col nome di 'comico del significato' e 'comico del significante'<sup>15</sup>.

Nei componimenti del Caetani questi espedienti stilistici, di carat-

<sup>15</sup> Cfr. M.L. Altieri Biagi, *Appunti sulla lingua della commedia del '500*, in «Atti del Convegno sul tema 'Il teatro classico italiano nel '500'», op. cit., p. 283 sgg.

tere espressionistico, si accompagnano e si amalgamano ad altri di tipo più specificamente compositivo e ritmico come la ripresa, l'amplificazione, il parallelismo. L'acrobazia verbale si estrinseca, quindi, anche nel giuoco delle ripetizioni e accumulazioni di singoli elementi autosemantici (sostantivi, aggettivi, verbi, avverbi), ravvicinati o a distanza, o di strutture sintattiche più complesse. Significativi certi passi in cui la vecchia Andriana parla del marito Bonifazio:

... ma v'assicuro che già siamo diventati fratello e sorella dicea; ché, se il volete tutto allegrezza, tutto festa, tutto sano, tutto gagliardo, vedete fuor di casa: qua poi sempre tossire, sputare, lamentarsi e gridare [...] (Sch. II xiii 49)

... quest'era che l'huomo da bene tornava sempre stracco alla casa, che dormiva e ronfava [...]! (Sch. II xiii 49)

... fosse almeno giovanetto, fosse sano, non istesse col piede alla fossa, avesse un pelo che non fusse canuto, potesse reggersi in piede senza bastone, vedesse quanto è lungo senza occhiali, potesse parlare senza che gli cascassero le bave dalla bocca, è tutto tosse, è tutto cauteri e non si vergogna di comperar le giovani per male affare. (Sch. III v 65-66)

Certe parole, disposte a squadra, a due, a tre o più elementi e riprese a distanza, finiscono con il creare un'efficace insistenza tematica, come nell'atto primo, scena prima della *Schiava*:

EURIALO ... il beneficio all'ora è più segnalato, quando si fa in tempo, che chi lo riceve, ne tiene maggior bisogno: il mio hora non può essere più grande, ché oltre alla necessità, in che mi vedete, sta in pericolo la mia vita, il mio honore ed ogni mio bene. (Sch. I i 1)

EURIALO ... Voi v'ingannate e di nuovo vi dico che sono sforzato a far tutto ciò per non perder il proprio honore, la propria vita ed ogni mio bene [...] (Sch. I i 2)

Altrove, il processo di ripresa, sempre limitato a membri brevi e chiari, evidenzia la prontezza della risposta e il tono insinuante della battuta, come in questi passi della commedia che abbiamo privilegiato:

MALITIA Io non sia più Malitia, se con le mie malitie non ti fo pentire di quanto hai fatto.

POLLIONE Tu puoi esser più malitia di quello che sei, che tanto ho paura di te. (Sch. I ix 22)

MARIO Per quel che voi stesso havete confessato, siete Pollione venditor di schiave.

POLLIONE E tu venditor di menzogne [...] (Sch. III ii 59)

ANDRIANA Forse non ho ragione? con che faccia havete ardire di comparirmi innanzi? credete ch'io non sappia tutte le vostre trame?

BONIFATIO Che trame?

ANDRIANA Negarmi di più che trame; e perché non dite che schiave? dove, dove sono le catene mie? con la robba mia volermi ingannare e tradire? (Sch. III v 66)

La riproposta di una battuta nella successiva, che può risolversi

anche in un divertente gioco o bisticcio di parole, mira a rendere la vivacità e l'acutezza della botta e risposta; quando, poi, questo si verifica per lunghi tratti di dialogo, la sequenza si articola in una sorta di collegamento a catena di grande efficacia dialettica. Si legga il duetto tra Camillo e Pollione, nella *Schiava*:

- CAMILLO Così, dunque, si mandano le promesse al vento?  
 POLLIONE Così si mandano i danari in casa?  
 CAMILLO E comporterò io d'esser in questa maniera schernito da te?  
 POLLIONE E dovea comportar io d'esser in questa maniera schernito da voi?  
 CAMILLO In che, in che t'ho ingannato?  
 POLLIONE In che, in che v'ho io ingannato?  
 CAMILLO Dove è la schiava che dici haverla già venduta?  
 POLLIONE Dove sono stati i danari co'quali dicevate voi volerla comperare?  
 CAMILLO Ben io te l'havrei dati!  
 POLLIONE Ben io ve l'havrei venduta!  
 CAMILLO Hora dammi tempo fino a domani, ch'io te gli darò.  
 POLLIONE Hora non vi è più tempo, ché già gli ho ricevuti.  
 CAMILLO Ma non già da me, traditore!  
 POLLIONE Ma dell'istessa valuta che i vostri.  
 CAMILLO Pollione, questa è adunque la memoria di quello che'n questi pochi giorni continuamente hai havuto da me?  
 POLLIONE Sig. Camillo, chi vi domanda quello che m'havete dato?  
 CAMILLO Che era a te d'aspettar due altri giorni?  
 POLLIONE Che era a voi di pagarmi due giorni prima?  
 CAMILLO S'io l'havessi havuti, te l'havrei dati [...] (Sch. I ix 21)

In certi casi, poi, queste accumulazioni o ripetizioni si dispongono in una forma di parallelismo, mai monotono, anzi fortemente espressivo, che corrisponde all'effettiva tensione dialogica. Si confrontino, a tal fine, lo sviluppo delle battute di Lorenzo, ansioso di partire per la 'Cicilia', e un lacerto del lungo soliloquio di Doralice in abito di pellegrino, ancor più articolato, perché basato sull'irradiazione di interrogative gravitanti su un nucleo fisso, l'avverbio 'forse', elemento comune di raccordo:

LORENZO ... io vorrei prender due falluche bene all'ordine e partir tosto: tu sai la fretta che ne diedero i nostri padri, tu sai lo stato in cui si trova Eurialo mio fratello e Doralice mia sorella in Cicilia. Chi sa quello che può loro intervenire? (Sch. I vi 17)

DORALICE (sola) ... e non solo vuol fingere d'haver il nome di lui, ma il casato, e simulare ancora d'esser succeduto a me tutto ciò ch'è avvenuto a lui; ed in somma farmi in tutto e per tutto un altro Eurialo. Ma che? forse non lo saprò fare? forse non mi sta radicata nella memoria tutta la vita sua? forse non mi stanno scolpite nel cuore tutte le sue parole, i suoi gesti e i suoi costumi? forse altro nome ho io in bocca che quello d'Eurialo mio? (Sch. IV ii 104)

Accanto a questi processi di amplificazione non mancano procedimenti economici per cui la comunicazione linguistica è volutamente ristretta al minor numero di parole, che, nel contesto, acquistano una

forte carica espressiva. Casi di forti brachilogie nella *Schiava* vengono segnalati nelle risposte del tipo:

- LORENZO Sete voi forse sua moglie?  
 ANDRIANA Sono; che volete da me? (Sch. II xiii 47)  
 MALITIA (solo) ... Ardire Malitia: picchia l'uscio [...] (Sch. II ii 25)

Risulta evidente da quanto detto finora che il dilemma in cui si dibattono certi personaggi si traduce dialogicamente in strutture razionalmente costruite secondo espedienti tecnici e linguistici ormai convalidati dalla tradizione, ma usati con sottile efficacia dal Caetani. In qualche punto, poi, l'autore fa sfoggio di vero virtuosismo linguistico, quasi di esibizionismo terminologico, perché i personaggi che si ritrovano in scena, attenti a spiarsi l'un l'altro, nelle intenzioni come nelle parole, instaurano un curioso gioco teatrale: ciascuno dice, in fondo, quello che dicono gli altri, ma con varianti espressive in forma di soliloquio. Abilmente costruita la scena quarta dell'atto quarto:

- POLLIONE Voglio andar a trattare la vendita di questo schiavo con queste galee: vi sarà rumore per conto di questa schiava e di queste catene, s'è vero quel che m'have accennato Malitia, e perciò è [se] non bene ch'io mi levì costui da casa.  
 ANDREINA Eccolo, parla solo: da lui stesso intenderò che la schiava è tornata in potere del mio marito.  
 LORENZO Esce a punto, ragiona seco. Dal suo parlare havrò la certezza del tutto.  
 CAMILLO L'uccello dà nella rete e parla fra' denti: dalla sua bocca hora saprò il tutto della verità.  
 BONIFATIO Non mi poteva abbatte meglio, con l'istesso suo parlare lo convincerò.  
 POLLIONE Faccia io i fatti miei e del rimanente lamentisi chi si voglia.  
 BONIFATIO Mi lamenterò tanto che forse ti rincrescerà.  
 ANDREINA Lamentisi chi si voglia, che tu poco te ne curi, traditore!  
 LORENZO Io mi lamenterò di te e tu forse un dì di me.  
 CAMILLO Io non solo mi lamento di te, ma di Lorenzo.  
 POLLIONE Si accordino tra di loro.  
 BONIFATIO Io non m'ho d'accordar con altri che con te.  
 CAMILLO Vuol dire ch'io m'accordi con Lorenzo.  
 ANDREINA Io non m'accorderò mai, se non torni la schiava.  
 LORENZO S'accordino tra di loro, poich'egli ha già fatto i fatti suoi.  
 POLLIONE Non si può negare che non sia [sia] stato una gran furberia, un bello inganno.  
 LORENZO Vedete se son trappole sue.  
 ANDREINA Ecco ch'esso ha fatto ogni cosa.  
 BONIFATIO Chi ne dubita ch'ello me n'ha beffato!  
 CAMILLO Non so s'intenda di lui o di Lorenzo.  
 POLLIONE O M. Bonifa(t)io.  
 BONIFATIO Beffato come una bestia.  
 ANDREINA Che hora si de' star a pigliare i piaceri suoi.  
 CAMILLO Ingannato sotto nome mio!  
 LORENZO Che beffato, ha saputo beffare altrui.  
 POLLIONE Questo fatto è passato di maniera che niun di loro sa dove sia la schiava.  
 BONIFATIO Lo sai ben tu, traditore!  
 ANDREINA Lo sa ben mio marito.

- CAMILLO Lo de' saper ben Lorenzo.  
 LORENZO Io so questo, che tosto l'ho da saper da te.  
 POLLIONE Si spezzino la testa fra di loro!  
 CAMILLO Intende fra me e Lorenzo.  
 LORENZO Intende tra me e Camillo.  
 ANDREINA Intende tra me e mio marito.  
 BONIFATIO Intende tra me e mia moglie.  
 POLLIONE Dal piacer dell'uno nasce il dispiacer dell'altro.  
 ANDREINA Dal piacer di mio marito la rabbia mia.  
 BONIFATIO Dal piacer tuo, eh, il dispiacer mio.  
 CAMILLO Dal piacer di Lorenzo la gelosia mia.  
 LORENZO Dal piacer del vecchio il mio dolore.  
 POLLIONE In quanto a me, camino sicuro, ché, s'uno pensa d'accusarmi, l'altro è obligato a difendermi.  
 BONIFATIOavrà armata mia moglie in favor suo contra di me.  
 CAMILLO Lorenzo gli avrà promesso di difenderlo da me e dal vecchio.  
 LORENZO M. Bonifatio sarà in sua difesa contra di me e di Camillo.  
 ANDREINA Oh, mio marito farà miracoli per lui contra di me!  
 POLLIONE In un tempo istesso sarò accusato e difeso. (Sch. IV iv 108-109)

In altri casi, poi, il comico nasce da un fraintendimento iniziale, protratto nelle battute successive, con una costante distorsione del senso delle parole, che sottolinea l'incapacità, vera o intenzionale, di comunicare dei due dialoganti, e un effetto interlocutorio fortemente provocatorio. Questo segna un momento di grande ilarità e comicità ed esige tutta l'attenzione del lettore e/o spettatore. Nell'atto quarto, scena quinta, ad esempio, la parola 'tesoro' viene equivocata da Pollione: Eurialo, parlando di Cinzia come di un tesoro inestimabile, viene scambiato da Pollione per un ladro intrufolatosi nella sua casa per derubarlo dei suoi tesori:

- POLLIONE ... Chi ti ci ha mandato qua? sarà stata ancora furberia di Malitia?  
 EURIALO Io stesso mi ci ho fatto condurre.  
 POLLIONE E tu stesso ne pagherai la penitenza.  
 EURIALO Son'errori che facilmente in gioventù si commettono per Amore.  
 POLLIONE Per amore delle catene mie, facilmente ancora tu potresti esser appiccato per amore: che bella sorte d'amore, amore della robba d'altri!  
 EURIALO Ohimé, ch'io sono rimasto ingannato di più maniere: non ho trovato qui quel tesoro da me tanto desiderato.  
 POLLIONE Che pensavi, che ci fusse il tesoro in casa mia e di volermela far netta? Il topo per mangiarsi il cacio è rimasto attaccato per un piede! Fusse costui cagione in luogo di danno di qualche gran ventura mia? Parla piano, dimmi, che tesoro vi è in casa mia?  
 EURIALO Vi era.  
 POLLIONE Ed hora?  
 EURIALO Non vi è più.  
 POLLIONE Che, m'è stato rubbato?  
 EURIALO Voi stesso l'avete venduto per un pezzo di pane.  
 POLLIONE E quando?  
 EURIALO Hoggi a punto.  
 POLLIONE E qual tesoro ho venduto hoggi io?  
 EURIALO Tesoro tale che né Re, né Imperadore lo possiede, né si può posseder più nobile, né più bello, ed hora sta in potere di chi meno lo merita e di chi non lo saprà conoscere.  
 POLLIONE Io non mi ricordo d'haver venduto hoggi altro che Cintia.

- EURIALO La fortuna mia ha voluto che voi m'abbiate serrato in questa camera tosto che vi giunsi.  
 POLLIONE Che tu l'havresti subito tolto a Dio, galant'huomo! se io non lo chiudeva, costui m'havrebbe nettata la casa di buona maniera, talché vi era in casa cotesto tesoro quando tu venisti.  
 EURIALO E come che vi era! ché d'altra maniera non vi sarei venuto.  
 POLLIONE Vedete con che sfacciataggine confessa d'esser ladro costui!  
 EURIALO Ma a pena io vi giunsi [che] voi lo deste via, ed insieme la vita mia, ogni mio bene.  
 POLLIONE Questo fa l'amore con le robbe come gli altri fanno con le donne. Bisogna che sia Re de' ladri, io non ho venduto altro che Cinzia. Dimmi, havesselo condotto seco quella schiava?  
 EURIALO Cintia, quella c'ha seco insieme lo spirito e l'anima mia!  
 POLLIONE Ch'è il tesoro, o ladro ghiotto? e come l'ha potuto portare? dimmi, in che è riposto questo tesoro?  
 EURIALO In una volontà conforme ch'era in lei, in una bellezza infinita, in una gratia incredibile.  
 POLLIONE In un mal anno, in una mala pasqua ch'Iddio ti dia! Hora l'intendo! E questo era il tesoro?!
 EURIALO E cosa che più si stimi e si pregi in questo mondo, ch'una gratia, una bellezza infinita adornata di virtuosi e di onesti costumi? (Sch. IV v 114-115)

L'orchestrazione dialogica, così diffusa nel teatro del Caetani, spesso è sostenuta anche dal monologo, presente in tutta la varietà del tipo. Predominano i lunghi soliloqui, veri pezzi di bravura, anche se al pubblico dovevano riuscire più gradite le scene con maggiore movimento di personaggi e scambi di battute. Valore emblematico per la drammaturgia del Nostro hanno certi stralci di monologo già segnalati nel corso del lavoro e questo che riportiamo qui di seguito:

- EURIALO (solo) Quando parti Doralice (l'anima mia) di Cicilia, mi trovai infermo che non la potei seguire; qui la giungo quando a punto m'è tolta. Mi fo schiavo per te e da qui nasce che tu sij venduta tosto ad altrui; vengo a stare per un momento di tempo nella casa dove tu vivi per parlarti, tu mi ti <n>ascondi come nemica; altri mi ti cela contra ragione. Tu fuora già di qua in poter d'altrui, io chiuso qua sotto dominio di chi cerca di già vendermi in galea, s'è vero quel che sento mormorar per la casa: tu o già havrai perduto l'honore, o la vita, se havrai mantenuto fermo quel proposito che mille volte m'hai giurato; ed io o te seguirò tosto, o tanto tarderò fin che ho certa novella di te. Non mi pesano questi ferri, non mi dogliono queste catene, non mi spaventano le pene della galea che seco ogni sentimento mio ne portò l'esser privo di te [...] (Sch. III ix 84-85)

Da un esame, peraltro, degli schemi dialogici presenti nelle commedie del Caetani emerge una certa predilezione per i rapporti binari, anche quando il quadro scenico risulta affollato. In un punto della *Schiava* il meccanismo di questo parlare a due tocca vertici molto alti ed insoliti, osiamo dire, poiché anticipa lo stile recitativo e fortemente trascinate di certi cantabili melodrammatici. Hanno, infatti, intonazione melodrammatica e coloritura quasi tragica le sequenze di un duetto (che in realtà non è duetto) tra Eurialo e Cinzia: l'uno è alla finestra della casa del Ruffiano, l'altra sta per suo conto alla finestra

della casa di Bonifazio, ma, presi dagli stessi affanni e dagli stessi sentimenti, si rimandano le battute senza saperlo. I due, dunque, vicini, ma inconsapevoli, pensano le stesse cose e parlano con lo stesso amore, a due voci alternate di suggestiva forza lirica:

- EURIALO Hor che tutti sono discesi a basso voglio farmi alla finestra, se potessi riveder Flamminio per sapere qualche cosa di Doralice, s'è ancora venduta. Che gran disgratia venir io in questa casa e non poter parlare con lei, né con altrui!
- CINTIA Hor che tutte son andate ad alto, voglio veder se tornasse colui che mi prese dalle mani del Ruffiano, che mi pose in qualche speranza d'Eurialo mio.
- EURIALO Non veggo persona.
- CINTIA Non vi è alcuno in istrada.
- EURIALO Mi vuo' trattenerne un poco così, lamentandomi della mia mala fortuna.
- CINTIA Non vo' chiudere ancora e dolermi qui della mia mala sorte.
- EURIALO Veramente quando io nacqui nacque meco la digratia.
- CINTIA Credo certo che nel mio nascimento tutte le stelle mi si congiurarono contra.
- EURIALO Sempre posso dire fuor di casa mia, ed hora schiavo.
- CINTIA Schiava sempre fuor di casa mia.
- EURIALO E senza haver novella che sia hora fatto d'ogni mio bene.
- CINTIA Senza saper che ne sia dell'anima mia.
- EURIALO Ti ricordassi almeno di me, Doralice!
- CINTIA Eurialo, havessi almeno memoria di me!
- EURIALO Te non già posso dimenticar io.
- CINTIA Io sì, che non penso altro mai che a te.
- EURIALO Sapessi almeno che ho fatto io per amor tuo!
- CINTIA Per amor tuo che non farei? ma tu ingrato che m'abbandoni senza venirmi ad aiutare!
- EURIALO Mi veggo qui abbandonato senza sperare aiuto, e tu, Doralice, già sarai fatta d'altrui.
- CINTIA E tu sarai dato in preda ad altra donna più bella, sì, ma non di me più innamorata.
- EURIALO D'altrui più fortunato, sì, ma non di me più amante. Vorrei vederti prima una volta e poi morire.
- CINTIA È possibile ch'io non t'abbia da vedere prima che mora? non voglio io più sentir uscire di quella dolce bocca quelle parole?
- EURIALO Anima mia, hor mi rimembra quando io ti chiamava e tu mi rispondevi.
- CINTIA Tu sei ogni mio bene, tu sei la vita mia.
- EURIALO Bene mio, vita mia. (Sch. III iii 62-63)

Possiamo dire in conclusione che il teatro del Caetani non è decisamente innovativo rispetto alla tradizione cinquecentesca, eppure, la peripezia di certi dialoghi, la sottigliezza di certi costrutti espressivi, il tono generalmente contenuto e, sempre commisurato alle circostanze, lo studio dell'individuazione dei personaggi, il movimento scenico, che non sempre è spiccatamente d'azione, ma in ogni caso tendente all'azione danno all'opera di questo commediografo un'apertura, in un certo modo, ricca di futuro.

GIUSEPPE GRILLI

#### DELL'EREDITÀ POETICA AUSIASMARCHIANA

Lo scopo della mia comunicazione è quello di segnalare certe novità nel trattamento del tema dell'eredità poetica di Ausias March che vanno emergendo in questi ultimi anni con forza, anche se c'è da augurarsi che la strada imboccata venga percorsa con ancora maggior determinazione<sup>1</sup>. In effetti la storia della fortuna poetica di Ausias March è ancora tutta da scrivere: e con ciò non intendo sommarmi al coro di proteste per la scarsa attenzione che gli studi di catalanistica hanno finora ottenuto nel precario equilibrio delle ricerche e delle mode<sup>2</sup>. Semmai sottolineare che il caso di March non è isolato, poiché anche per Ramon Llull e Joan Maragall può dirsi che sia mancato un approfondimento organico e sistematico della loro eredità. Si tratta dei tre autori catalani che più di ogni altro hanno superato la barriera della separatezza e sono stati letti anche fuori dal proprio ambito nazionale, tre autori molto importanti, originali creatori di un universo di figure di stile tanto compatto e significativo da produrre una retorica propria, ma si tratta anche di tre autori sostanzialmente isolati nella tradizione nazionale. Né Llull, né March, né Maragall hanno fatto veramente scuola<sup>3</sup>. Almeno non l'hanno creata direttamente ed in modo evidente, perché se è innegabile la loro presenza nella storia

<sup>1</sup> Velocità e determinazione non sono mancate a Mònica Margarit (*Una isagoge para Ausias March: notas para la lectura del Poema I*, articolo apparso su una rivista 'provinciale': «Scriptura» n. 3, Lleida 1987, pp. 24-47). Adduco questo esempio non per criticare il suo simpatico estremismo, quando l'eredità 'castigliana' di March è forzata a compiere la traversata che dal prestigiatore Joan Boscà conduce al mago Peckinpach, ma per richiamare l'attenzione sul meccanismo che ha, finalmente, dischiuso per March — e quindi per la poesia catalana — il mondo delle mode. La Margarit, infatti, ritorna sul March di «Axi com cell en lo somni es delita», e sulla sua scia, non prima di aver letto due recenti interventi su quella stessa composizione: Lola Badia, *El poema proemial d'Ausias March*, «L'Espill», 17-18 (1983), pp. 51-65 e Anton Espadaler, «Axi com cell qui.n lo somni.s delita». *Una proposta de lectura*, in N. Garolera (ed.), *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, III, Barcelona 1985, pp. 62-72.

<sup>2</sup> Non c'è comunque da scialare se, pur scontando dimenticanze e inevitabili incompletezze, Lluïsa Esteve e Laura Ripoll, *Assaig de bibliografia ausiasmarquiana*, «Llengua & Literatura» 2 (1987), pp. 453-483, hanno riunito soltanto 206 voci.

<sup>3</sup> È il mio punto di vista, cfr. G. Grilli, *El mite laic de Joan Maragall*, Barcelona 1987 (ed. it., Napoli 1984).

culturale e nella memoria collettiva ed anche personale di singoli scrittori ad essi succeduti, ogni qual volta la verifica vuol divenire puntuale ricostruzione vengono a mancare le fondamenta per tessere la storia. Tanto che lo stesso collegamento — per di più non formale, ma ideologico — variamente tentato tra Lull e March e sovente riproposto in termini generici, si è poi sottratto ad una argomentazione<sup>4</sup>. Anzi oggi ci aspettiamo l'esatto contrario dal saggio più volte annunziato e qua e là anticipato da Lola Badia<sup>5</sup> sul tomismo (e l'a-lullismo) di Ausias March.

Tuttavia la difficoltà di scrivere la storia della fortuna dei tre grandi scrittori catalani in termini di racconto si presenta per ciascuno di essi con peculiarità. Ed è soprattutto per March che l'impossibilità di raccontarne gli esiti assume — ha assunto — un carattere quasi nevrotico. Affidata ad Ausias March la guida della poesia catalana di tutti i tempi ed affidato ancora a lui il compito di varcare lo stretto che separa le modernità dal vecchio modo medievale di intendere l'esercizio letterario, su di March, sulla sua eredità si sono proiettate tutte le angosce della difficoltà di scrivere una storia evolutivista (in senso rigidamente darwiniano) della letteratura catalana. Dopo March si dice che la letteratura catalana precipiti e che con lui precipiti la lingua letteraria, sicché la sua opera e il suo stile si convertono in un enigma e la sua eredità diviene immediatamente, o almeno ben presto, una spoglia da saccheggiare prima di risolvere i più elementari compiti di interpretazione. Parafrasando un bell'incipit di Francisco Rico a proposito della fortuna di Petrarca<sup>6</sup>, anche di Ausias

<sup>4</sup> Pere Ramírez i Molas, *La poesia d'Ausiàs March*, Basilea 1970 ha riproposto con forza il motivo dell'ispirazione e delle letture lulliane di March (pp. 313 e ss.) in contrasto con la vulgata, che egli fa risalire a Torras i Bages e Amadeu Pagès, secondo la quale l'ideologia marchiana sarebbe ricalcata sulla dottrina tomistica e lo ha fatto con argomentazioni non spregevoli. Pere Ramírez, tra l'altro, rammenta il ruolo dei commentatori di March del XVI secolo, Lluís Joan Vileta, il difensore di Lull a Trento, e Joan Pujol e la loro 'esclusione' dal dibattito moderno su March (p. 315); di lì, forse, l'isolamento. Barbara Spaggiari, *Una lirica di Ausias March*, in «Medioevo e Rinascimento» I (1987), pp. 131-186, e programmaticamente a p. 132, lamenta «l'autarchia culturale» della critica più recente tendente a valorizzare eccessivamente i riferimenti catalani di March e ricorda anche Lull.

Su Vileta e Pujol cfr. più avanti la nota 29; è ancora un caso di curiosa coincidenza che il canto LXVI di March — centrale nell'argomentazione della Spaggiari — sia ripreso, seppur in chiave parodica, dal maggior esponente del barocco poetico catalano: Francesc Vicenç Garcia (nel *romanç* che si apre con i versi «Prop lo jorn que l'Innocent / Per tots fonc clavat al pal, / A un gentilhom succeí / Casi lo que a Ausias March» (*Poesias jocosas y serias del celebre Doctor Vicenç Garcia Rector de Vallfogona*, Barcelona 1856 — utilizzo quest'ed. e non quella del 1703 perché è quella che ho sotto mano, avverto che ne ho modernizzato la grafia). In realtà non disponiamo ancora né di un saggio organico sul presunto e presumibile lullismo di March, né uno su March e i suoi lettori antichi (XV-XVII secolo) e moderni nell'ambito della cultura catalana.

<sup>5</sup> Cfr. soprattutto L. Badia, *Si com lo taur...*, «Els Marges» n. 22-23 (maig-settembre 1981), pp. 19-31.

<sup>6</sup> Francisco Rico, *Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)*, «Congreso internacional Francesco Petrarca 1974»: *Atti dei Convegni Lincei*, Roma 1976, p. 49:

March potrebbe dirsi che iniziata nel XV secolo la sua eredità è un'avventura ancora in corso. Ma essa, ad un primo livello, quello recepito e razionalizzato nelle storie letterarie, si configura come una mitografia bimembre. La fortuna di Ausias March vi appare come una fenomenologia della perdita. Da una parte e in primis è la perdita del contesto più immediato: March perde Valencia, o almeno perde la supremazia sulla scuola poetica valenciana che si divide tra il manierismo esasperato di Corella e il popolarismo della poesia espressionista o giocosa<sup>7</sup>. Dall'altra, e successivamente ad una sua effimera fortuna barcelonense<sup>8</sup>, per altro sostanziantesi essenzialmente nella edizione a stampa delle sue poesie, c'è la perdita della lingua. Il catalano lascia il posto allo spagnolo di chi, come Boscà e Garcilaso, ne trasmettono vaghe suggestioni, o di chi, traducendolo più o meno fedelmente, come Romani e Montemayor lo consegnano al repertorio del *siglo de oro*<sup>9</sup>.

Non si creda però che questa caratterizzazione appartenga alla serie degli arbitrarismi dello storicismo manualistico. La formazione bimembre della eredità ausiasmarchiana è precoce. I suoi lettori antichi talvolta ne fecero una fonte del Petrarca quando egli ne era invece semmai un epigono<sup>10</sup> e il suo reintegro nella cultura moderna poetica è stato lento e deve dichiararsi ancora inconcluso, ma si è manifestato in modo non innocente sin dagli albori della *Renaixença*<sup>11</sup>. March e il

«La aventura de Petrarca en España, en el mundo hispánico, empieza algún día del Trecentos y no ha terminado todavía. No pienso, por supuesto, en la arqueología de los profesores. Ni me atreveré a afirmar que el corpus petrarquesco lleve una vida demasiado feliz entre creadores. Pero...».

<sup>7</sup> Cfr. al riguardo il saggio ormai 'classico' di Joan Fuster, *Lectors i escriptors an la València del segle XV*, in Id., *Poetes, moriscos i capellans*, València 1986 (1ª 1962), pp. 9-82. E ancora indispensabile l'ed. di Ramon Miquel i Planas, *Cançoners Satirich Valencià dels segles XVI y XVII*, Barcelona 1911, ma cfr. la tesi di dottorato di Antoni Ferrando Francés, *Els certamens poètics valencians dels segles XIV al XVII*, València 1976; dello stesso cfr. anche Id., *Narcís Vinyoles i la seva obra*, València 1978, e, soprattutto, Id., *Els certamens poètics valencians dels segles XVI al XIX*, València 1983.

<sup>8</sup> Cfr. Germà Colon *Els vocabularis barcelonins d'Ausiàs March al segle XVI*, in «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes» VI (1983), pp. 261-289.

<sup>9</sup> Il riferimento obbligato è ai due grandi repertori di storia letteraria: Jordi Rubió i Balaguer, *Història de la literatura catalana*, I, Montserrat 1984 (riedizione in catalano dei capitoli di *Literatura catalana* della *Historia General de las Literaturas Hispánicas* diretta da G. Diaz-Plaja) e Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana*, II, Barcelona 1980 (1ª 1964), oltre che alle edizioni e agli studi di A. Pagès e P. Bohigas. Fondamentali nella formazione moderna del tema del 'passaggio' di March alla poesia del *siglo de oro* sono M. de Riquer, *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, Barcelona 1946 e R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid 1948 (nuova ed. accresciuta con il titolo *Garcilaso: estudios completos*, Madrid 1985). Il contributo organico più recente è quello di Kathleen McNeerney, *The influence of Ausiàs March on early Golden Age Castilian Poetry*, Amsterdam 1982.

<sup>10</sup> Così il maestro di Cervantes Juan López de Hoyos nell'edizione Madrid 1579 della versione di Jorge de Montemayor di una selezione dei canti di March (cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura*, cit., p. 563). Ma cfr. più avanti la nota 33.

<sup>11</sup> Kenneth Brown, nel pubblicare il celebre (ed inedito) *Vexamen* (1643) di Francesc Fontanella, una complessa composizione poetica di 1215 versi in catalano e in latino mac-

suo lemosino sono stati infatti da Aribau in poi un punto di riferimento costante, più o meno esplicito, nell'opera di ricostruzione della lingua letteraria catalana, ma un punto di riferimento tutt'altro che univoco.

March ci è consegnato dunque ora come una *falsa* fonte del superamento della ipoteca trobadorica sulla poesia romanza ad opera degli italiani, ora come una *vera* fonte del rinascimento spagnolo e della sua espansione barocca. Più d'uno, addirittura, in opere di divulgazione in tempi recenti ha finto coll'intendere in senso letterale il primo verso del canto XXIII (numerazione Pages): *Lleixant a part l'estil dels trobadors* come un manifesto poetico dell'inquietudine e della frontiera che la sua opera rappresenterebbe<sup>12</sup>.

È evidente che la struttura dicotomica oltre a strangolare la possibilità di svolgere in senso narrativo l'eredità ausiasmarchiana, finisca per escludere un'indagine accurata sugli esiti più immediati del discorso di March nella poesia catalana tra la fine del XV e il XVII secolo, riassorbendone la storia all'interno di una sola tradizione, quella appunto del rinascimento ispanico-barocco. Ma su questo tornerò tra un attimo. Vorrei qui invece sottolineare la correlativa formazione del luogo comune della non relazionabilità della scuola poetica del Cariteo con la tradizione di una eventuale scuola ausiasmarchiana. Non ho elementi sufficienti per capovolgere quest'impostazione, né sarebbe comunque sufficiente il luogo di un intervento orale, ma ho ragione di credere anche sulla base di certe nuove letture del testo del Cariteo ad opera del Consolo, che sarebbe possibile sfumare un po' l'opinione che vuole esclusa ogni comunicazione. Penso ad esempio a certi temi notturni cari alla tradizione napoletana che avevano trovato in March una formulazione precisa o ancora ai motivi della correlazione fuoco/acqua<sup>13</sup>.

cheronico che contiene un importante riferimento a Ausias March e al suo ruolo di cerniera nella tradizione letteraria catalana («Aquí viu Ausias March, / poeta cast y eloqüent, / com a Phenix dels antics, / com a Pare dels moderns», vv. 537-540), ricorda molto opportunamente la *Memòria del Secretari Antoni de Bofarull dei Jocs Florals restaurati* (1859) in cui poeti come Fontanella e Serafi vengono richiamati in causa come eredi di Ausias March e patroni della nuova poesia catalana (K. Brown, *Context i text del «Vexamen» d'Acadèmia de Francesc Fontanella*, in «Llengua & Literatura», n. 2 (1987), pp. 173-252, la cit. che qui ci interessa è alle pp. 197-198).

<sup>12</sup> Ne dà un bell'esempio l'antologia di Joaquim Marco, *Antologia de la poesia catalana del segle d'or*, Barcelona 1970, che, sin dal titolo, avverte delle proprie intenzioni. Intenzioni che, d'altro canto, hanno fondamento nelle parole dei maestri come Riquer, le cui allusioni al ripudio di March per *l'estil dels trobadors* sono frequenti; cfr. ancora la sua *Literatura catalana medieval*, Barcelona 1972, agile ma accurato manualetto di divulgazione. Di quel celebre, e tutto sommato ben difficile verso marchiano, la migliore lettura, a mio parere, è a tutt'oggi quella che ne ha dato Pere Gimferrer (Ausias March, *Obra poètica*, ed. bilingüe, Madrid 1978, p. 45) che lo traduce «Del trovador la usanza abbandonando», riconducendo al singolare, cioè all'esperienza e al comportamento individuali, ragioni che generali e di programma forse non erano.

<sup>13</sup> Rino Consolo, *Il libro di Endimione. Modelli classici, «inventio» ed «elocutio» nel canzoniere del Cariteo*, in «Filologia e critica», III (1978), pp. 19-94; sempre di R. Consolo

Più consistente è il contributo che Joan Fuster ha dato alla ricostruzione dell'ambiente letterario valenciano. Fuster è partito dalla considerazione che tra March e la scuola valenciana di poeti in bilico tra umanesimo e rinascimento, tra scolasticismo e dialetto, tra purismo e deriva popolare (Bernat Fenollar, Narcís Vinyoles, Joan Moreno, etc.) sono da ricercare tanto i componenti — talvolta giovanissimi alle prime armi — di quell'ambiente intellettuale che fu contemporaneo a March, quanto i suoi imitatori. L'esercizio della lettura, l'essere stati individuati come interlocutori, costituisce dunque per essi il primo segnale: secondo quest'ipotesi è per così dire sul campo che si crea la prima eredità ausiasmarchiana<sup>14</sup>. Diversamente orientato mi pare invece un recente studio di Martí de Riquer e di Lola Badia in cui, sulla base di un'indagine settoriale ma indicativa centrata sul canzoniere di Ramon Boter, si suppone la possibilità di leggere la prima fortuna di March tra i poeti della fine del quattrocento come un processo di decontestualizzazione del suo linguaggio poetico. Un March non più partecipe, ma modello<sup>15</sup>. A ben vedere si tratta di due prospettive classiche: vita e opera. Per un verso ci sono gli stretti legami, l'interrelazione amicale, gli scambi di *demandes* e *respostes* que «el vell poeta establia amb els joves lletraferits», per l'altro il gruppo dei primi imitatori (oltre a Boter i Masdovelles, Rocaberti, Torroella, Vilarrasa, i satirici valenciani già ricordati e tutti gli altri) costituisce un canone da studiare innanzi tutto in rapporto con l'opus del maestro.

E qui risulta evidente che l'auspicata edizione e raccolta dei canzonieri di derivazione ausiasmarchiana del XV secolo, la fissazione del loro stile, lo studio del repertorio rispondono ad una esigenza che è già dentro all'ermeneutica interpretativa del testo di March. Il più chiaro esempio di ciò è la lettura del canto XXIII da parte di Anton Espadaler<sup>16</sup>. Quel *Lleixant a part l'estil dels trobadors* a cui accennavo

cfr. anche *Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana della Napoli aragonese*, in «Il Giornale storico della letteratura Italiana», CLVI (1979), pp. 524-533, mentre per il contesto napoletano del Cariteo cfr. Marco Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova 1979.

<sup>14</sup> Joan Fuster, *Poetes, moriscos i capellans*, cit. e Joan Fuster, *La decadència al País Valencià*, Barcelona 1976, in particolare il cap. *Prosa i lectura entre els valencians de «la Decadència»* (pp. 114-146); i due saggi sono in qualche modo collegabili in serie diacronica.

<sup>15</sup> M. de Riquer-L. Badia, *Les poesies de Ramon Boter i l'herència d'Ausiàs March*, in «Estudis de Literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras», II, Montserrat 1986, pp. 253-293. È interessante notare che, nel concludere la presentazione di Boter, Riquer-Badia alludano ad una situazione («Si se'ns permet el paral·lelisme, Boter imitant March sense el context de March no és una cosa tan allunyada del que fan tots els poetes catalans del XV, March inclòs, quan reproduceixen troballes expressives de Petrarca sense el context de Petrarca. Va costar sistemàtzar un petrarquisme que funcionés com a vertadera escola poètica...») che doveva essere ben nota al Cariteo e, con lui, a tutti i partecipi dell'esperienza lirica 'aragonese' di fine quattrocento. Naturalmente Boter neppure è un isolato nella poesia catalana del XV secolo.

<sup>16</sup> Anton M. Espadaler, *Sobre el poema XXIII d'Ausias March*, in «Homenatge a Antoni Comas», Barcelona 1985, pp. 121-131.



per indicare una certa ideologizzazione, è ora riscattato in tutt'altra chiave. In una chiave esplicitamente consegnata all'eredità poetica di March. Espadaler infatti legge il canto come un ritratto umanistico elaborato secondo principi destinati a stabilire una moda non effimera e che trovano in Torroella, in Vinyoles, nello stesso Roís de Corella dei punti di aggancio con gli esiti del manierismo. «Però abans fou March qui, en un gènere que no permetia excessives expectatives, pensà també, per dir-ho amb Fernando de Herrera, que la "poesia es pintura que habla<sup>17</sup>". Ma in questa stessa direzione si potrebbe addurre anche il bel saggio di Lola Badia sulla sparça *Sí com lo taur se'n va fuit pel desert* in cui via Ariosto e Virgilio l'autrice ritiene di poter incontrare nel testo le tracce degli zoccoli di un toro della *Farsalia* di Lucano. «Potser només sabem això i que Lucà no era cap desconegut a la corona d'Aragó als segles XIV e XV com ho demostra la presència de manuscrits de la seva obra en biblioteques del país<sup>18</sup>».

Tuttavia già in un denso articolo del 79 Giuseppe Tavani avvisava con il suo stile asciutto a non confondere le carte: la condizione di isolamento dell'intellettuale catalano del quattrocento, le sue tendenze al gioco e la sua ricchezza intellettuale inservibile e inspendibile sul piano politico e sociale, non vanno estrapolati da una condizione tipicamente tardomedievale<sup>19</sup> e, quindi da essi non può estrarsi un'identificazione con lo sradicamento del cortigiano manierista che è del cinquecento.

Naturalmente se ricostruiamo l'eredità di March nel XV secolo, potremo anche guardare con occhi nuovi ai suoi ultimi epigoni del XVI: Pere Serfi, Joan Pujol e Francesc Calça<sup>20</sup>. Fatto salvo — sebbene appena in parte — Serafi<sup>21</sup>, che sembra essersi giovato dei riscontri

<sup>17</sup> Ivi, p. 131. In questa linea interpretativa cfr. anche il recente Rossend Arqués, *Glosses a la malenconia en Ausias March*, in «Rassegna Iberistica», n. 17 (1983), pp. 35-49.

<sup>18</sup> L. Badia, *Sí com lo taur...*, cit., p. 30; nell'argomentazione di Lola Badia, l'intervento del 'cordovese' Lucano nel testo di March è tale da suscitare l'affascinante interrogativo finale motivato in una catena di riferimenti umanistici (o preumanistici) a Virgilio, e che sfociano in Ariosto, un interrogativo che è implicitamente tutto proiettato sull'eredità poetica ausiasmarchiana: «... si fos cert, com sembla que ho és, que els braus marquians són descendents més o menys llunyans dels de Virgili, no podriem concloure encara que Ausias March practica a «Sí com lo taur» un exercici literari consistent a injectar en un teixit totalment trobadoresc una referència solta en la «nova cultura» que envaïa Europa al segle XV, de tal manera que el cos estrany ajuda substancialment a transfigurar el coixí retòric originari?» (p. 31).

<sup>19</sup> Giuseppe Tavani, *Literatura i societat a Barcelona entre la fi del segle XIV i el començament del XV*, in «Actes del V Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Andorra 1979», Montserrat 1980, pp. 7-40.

<sup>20</sup> Per una visione d'insieme cfr. ora August Bover i Font, *Innovació i tradició en la poesia catalana del segle XVI*, in «Catalan Review» II, 1 (1987), pp. 41-68; ma si veda il fondamentale articolo di Albert Rossich, *La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana*, in «Els Marges» n. 35 (settembre 1986), pp. 3-20.

<sup>21</sup> Cfr. Pere Serafi, *Antologia poètica*, Studi introduttori, edició i glossari d'August Bover i Font, Barcelona 1987.

tra la sua opera e quella di Boscà, Pujol<sup>22</sup> è apparso fin'ora come un frutto tardivo e un po' fuori luogo. Per non parlare poi di Calça<sup>23</sup>, relegato al ruolo di un retore che stancamente si attarda a voler restaurare l'impossibile scolasticismo tolosano. Joaquim Molas ha però ristabilito gli equilibri qualche anno fa in uno studio accuratissimo in cui risalta la complessità della posizione di Calça (e dello stesso Vileta a cui Pujol si rifà nel trattatello in versi che dedica all'eredità ausiasmarchiana): Calça, e con lui tutto un certo ambiente di retori, professori e intellettuali già professionalizzati del XVI, oscilla tra una posizione iniziale di integrazione, secondo i modi e i fini della grande utopia ispanica formulata dal Margarit<sup>24</sup>, e una successiva chiusura nel provincialismo e nel particolarismo che l'induce a rivendicare un'interpretazione autentica di March del tutto svincolata dalla sua fortuna nella letteratura spagnola che ormai (alla fine del cinquecento) sente già con orgoglio il proprio primato<sup>25</sup>. Ma anche queste posizioni estreme vanno probabilmente ridimensionate. Despuig nei suoi *Col.loquis de la insigne ciutat de Tortosa* (1557), ora in edizione non più mutila grazie ad Eulàlia Duran, riflette infatti un atteggiamento per così dire mediano. Ausias March vi è infatti ricordato e tirato in ballo come «filosof y lo excelent poeta català<sup>26</sup>», senza con questo invocare un ambito limitato al suo modello di passió/enteniement, ma certo inserendolo in un dibattito finalizzato. Despuig si rifà a March e alla sua autorità all'interno della sua riscrittura del dialogo rinascimentale, eppure lo utilizza in una discussione di immediate risonanze politiche riguardanti le sorti dei territori della corona d'Aragona, in particolare del regno di Napoli, al tempo di Filippo II.

In questo quadro di riferimenti anche del trattatello di Joan Pujol è forse possibile dare una lettura un po' diversa. *La visió en somni* forse non è così regressiva come la si è finora giudicata. La sua struttura in fondo risponde abbastanza bene all'idea di una letteratura fatta sulla letteratura e forse alcune delle sue affermazioni militanti vanno interpretate tenendo conto anche del carattere retorico e di genere dell'operetta. Questo carattere retorico ci è confermato anche dalla coincidenza tra un passo della *Visió* del Pujol e uno dei sonetti preposti

<sup>22</sup> Joan Pujol, *Obra poètica*, a cura de Karl-Heinz Anton, Barcelona 1970.

<sup>23</sup> Francesc Calça, *Poemes*, a cura de Joaquim Molas, in «Els Marges» n. 14 (settembre 1978), pp. 77-95.

<sup>24</sup> Cfr. Robert B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid 1970 e, soprattutto, Id., *Joan Margarit i Pau, cardenal i bisbe de Girona. La seva vida i les seves obres*, Barcelona 1976.

<sup>25</sup> Cfr. J. Molas, art. cit., p. 84: «Calça... el 1560 encara posava tota la seva confiança en la filosofia humanística. I, amb ella, en una interpretació més o menys moderna d'Ausias March. Un poeta que col.locava entre els hispans! El 1588, ja insinuà, en termes polèmics, un replegament de tipus nacionalista. I, el 1601, portà aquest replegament fins a les darreres conseqüències: la defensa més rigorosa de la tradició».

<sup>26</sup> C. Despuig, *Los col.loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, a cura d'Eulàlia Duran, Barcelona 1981.

alla ristampa del 1579 della versione di Montemayor delle poesie di March (ristampa dell'ed. 1560). Pujol immagina un incontro ultramondano con uno sconosciuto, che poi si rivelerà essere lo stesso March, e che così lo apostrofa:

«No us veja més follament presumint,  
en ningun temps, davant de ma presència  
ab tant orgull i falta de ciència,  
tan atrevits aquestos dits llegint;  
baixau de prest, i sabreu quant amarg  
i menys de seny és lo grosser qui pensa  
per si mateix, ab vera coneixença,  
entendre bé mossèn Auziàs March»<sup>27</sup>.

Non credo che qui lo scopo di Pujol sia stato quello di incatenare (magari per preservarne la purezza) March; mi pare più plausibile pensare ad un espediente, ad un motivo divenuto ormai topico e di cui c'era qualche traccia anche nel sonetto di cui si diceva:

Si adelgazar pretendes el sentido  
y ver tu entendimiento mejorado,  
aquí verás, lector, muestra y dechado,  
para le engrandecer y hazer subido.

Si le quieres cobrar, si está perdido,  
o de imperfecto hazer perficionado,  
aquí levanta el ánimo anegado,  
y en baxos pensamientos submergido.

Mas mira que en qualquier destes conceptos  
que de amor Ausias March nos dexó scriptos,  
nos puso aqueste aviso soberano:

«Ningún grossero lea mis scriptos  
que no le podrán ser jamás acceptos  
ni quiero que los toque con la mano»<sup>28</sup>.

Le cesure nella eredità di Ausias March ci furono certamente<sup>29</sup>, ma anche la circolazione di motivi. Il caso di Pere Serafi, che possiamo considerare il maggiore dei poeti catalani post-marchiani — benché

<sup>27</sup> Joan Pujol, *Obra poètica*, ed. cit., p. 64.

<sup>28</sup> *Las Obras de Ausias March traducidas por Jorge de Montemayor*, edición de F. Carretero de Calatayud, Madrid 1947, p. 343 (ho trascritto con lievi aggiustamenti di punteggiatura).

<sup>29</sup> Secondo K.-H. Anton nel *Pròleg* alla sua ed. cit. dell'opera di Pujol, p. 9, la *Visió en somni* si inserisce in qualche modo nel programma di Joan Lluís Vileta di riscattare i grandi autori catalani messi all'indice dei libri proibiti elaborato durante il Concilio di Trento. Si tratterebbe di allargare a March lo sforzo compiuto da Llull. A questa azione Pujol dedicò alcune *glosses* a cinque canti di March.

resti ancora in parte inedito e la sua opera sia nota solo frammentariamente —, non è da considerare probabilmente isolato<sup>30</sup>.

Altro da quello dell'eredità poetica è però il problema della lingua<sup>31</sup>. Non è questo il luogo neppure per accennare al tema (anch'esso forse essenzialmente un motivo retorico atto all'esercizio dell'argomentazione a favore e in contro) della decadenza della lingua letteraria. Anche se questa è innegabile, anche se su di essa ci fu una letteratura, dobbiamo considerare che nulla ha a che vedere con l'eredità poetica di March. Si potrebbero addurre diversi esempi, ma basti con il ricordare il dialogo letterario di Francisco Manuel de Melo *Hospital das letras*, che è il quarto dei suoi *Apólogos dialogais* ed è del 1657. Nel dibattito intervengono el Autor, Lipsio, Bocalino e Quevedo ed è Bocalino che dimostrandosi poi un tenace avversario di March (ma anche di Boscà) lo attacca

«Quem é essoutro dalém, que se queixa, na sua meia  
língua, das injúrias do tempo?»<sup>32</sup>

Naturalmente anche il motivo della *mezza lingua* non è che un topos letterario che, come ha indicato Riquer, risale al maestro di Cervantes Juan López de Hoyos<sup>33</sup>. A lui dobbiamo anche uno dei pareri che vuole March tra le fonti di Petrarca. Come questo fu un motivo ricorrente ancora nella cultura barocca, lo fu anche quello.

Naturalmente è solo con le edizioni moderne e condotte filologica-

<sup>30</sup> Sulla complessa e suggestiva personalità di Pere Serafi poeta in catalano e in castigliano, pittore, precettista cfr. i capitoli corrispondenti delle storie letterarie di J. Rubió e M. de Riquer già citate; inoltre si vedano il capitolo di Joaquim Garriga, *L'època del Renaixement. Segle XVI dell'Història de l'Art Català*, IV, Barcelon 1986 e lo studio di A. Bover i Font che precede l'*Antologia poètica* da lui edita già cit. nella nota 21. Sono determinanti i numerosi e notevoli saggi che a Serafi e alla sua opera ha dedicato Josep Romeu i Figueras, soprattutto J. Romeu i Figueras, *Poemes en castellà atribuïbles a Pere Serafi*, in «BRABLB» XXXVI (1975-1976), pp. 133-201, e Id., *Les dames cantades per Pere Serafi en els seus poemes catalans*, in «Studia in Honorem Prof. M. de Riquer» I, Barcelona 1986, pp. 155-183.

Ad esempio il sonetto che Serafi dedicò a March — e che venne inserito nell'ed. del 1560 di Claudi Bernat è probabilmente alla base delle Celebrazioni poetiche di March del barocco catalano (Garcia, Fontanella), rientra cioè in una possibile linea che mentre forse può ancora accogliere il *Canto de Turia* di Gil Polo (cfr. Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. Francisco López estrada, Madrid 1987 — March vi è citato alle pp. 215-216) risulta divaricata rispetto alla eredità che da Boscà e garcilaso passa alla poesia castigliana del *siglo de oro*. La posizione di Montemayor al riguardo è, come si è visto dal confronto con Pujol, intermedia tra le 'due' eredità.

<sup>31</sup> Limite i riferimenti a Max Canher, *Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI*, in «Actes del V Col.loqui Internacional. Andorra 1979», cit., pp. 183-255 e Josep M. Nadal, «Usar de llenguatge artificios» en el segle XVI: ideologia lingüística i llengua literària, in «Actes del VI Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Roma 1982», Montserrat 1983, pp. 89-125.

<sup>32</sup> Francisco Manuel de Melo, *Apólogos dialogais*, Lisboa 1979, p. 131.

<sup>33</sup> M. de Riquer, *Traducciones castellanas de Ausias March*, cit., p. XXXI.

mente che la storia della fortuna di March può avviare il suo processo di liberazione dalle incrostazioni della sua eredità, di una eredità complessa e intrisa di problemi sui quali ancora non c'è luce completa. Anche se la tentazione con March è sempre in agguato, come ci ha ricordato di recente Carlos Romero con un'espressione felice: *re-imaginaciones de Ausias March*<sup>34</sup>. Che è poi un modo per dire che l'eredità di March non si è ancora chiusa.

<sup>34</sup> Carlos Romero, *Re-imaginaciones de Ausias March*, in «Rassegna Iberistica» n. 4 (1979), pp. 3-60.

MASSIMO ROSI

INFLUENZE E AUTONOMIA  
NELL'ARCHITETTURA MERIDIONALE DEL RINASCIMENTO

La grande trasformazione culturale e ideologica che avvenne nel XV sec. in Italia e in Europa, ebbe manifestazioni diverse che variavano da luogo a luogo, e nelle quali assunsero grande importanza precedenti formazioni culturali, che avevano già impresso una notevole caratteristica alle espressioni locali.

Idee nuove e grosse personalità si esprimevano e venivano assecondate, al nord, dove, svuotati di significato politico il feudalesimo ed i comuni, l'autorità veniva accentrata nelle mani di un'oligarchia che possedeva una visione moderna e dinamica dello stato; il potere, abbandonato il sistema feudale, accentuava una nuova e più moderna distribuzione dell'economia, fondata su un rapporto accelerato di scambi e sviluppo. Diversamente da quanto accadeva nel Mezzogiorno dove, dopo l'avvento aragonese, sembrava che il feudalesimo, a volte in duro contrasto con il potere centrale, avesse acquistato più forza.

La conseguenza in architettura sembra essere quella di avere al nord, una maggiore presenza di autori ed innovazioni, mentre al sud la prevalenza di un consolidarsi della tradizione e un'ampia diffusione di manifestazioni, improntate a matrici comuni, con i nuovi protagonisti dell'espansione politica aragonese.

Pertanto si può dire che il Rinascimento meridionale, se non offre punte innovative e modelli imitativi di grande rilievo, mostra però una continuità culturale e uno scambio, all'interno di quel sistema politico e geografico nel quale era collocato.

Purtuttavia questo sfugge agli uomini napoletani di lettere di allora, e tali manifestazioni appaiono meno esemplari di quelle coeve toscane e sono viste quasi come espressioni vernacole. Sembra cogliere una contraddizione, perché in quanto tali, sarebbero state autenticamente popolari, e quindi legate ormai solidamente ad un tessuto di tradizione culturale, come era in effetti. Dalla famosa lettera di Pietro Summonte al patrizio veneto Marco Antonio Michiel, si deduce che solo forme del Rinascimento toscano venissero considerate come — ancorché ispirazione dell'antichità classica — forme pure ed italiane; tenendo in conto di «cosa catalana», seppur grande, ogni manifestazione per le quali «non si è seguito altro disegno in fabbrica che barbaro»; d'altro canto — per quelle esterne a Napoli — sconosciute nella

gran massa, o se note, affatto citate. Non si fa alcun cenno in architettura alle opere di Carnelivari (già tutte realizzate all'epoca della lettera e da diversi anni) né alcuno alla strepitosa Gran Sala di Castelnuovo che pur essendo cosa catalana, era un grandissimo esempio di manifestazione architettonica nella quale si riflettevano ansie rinascimentali, espresse con forme tardo-gotiche. Giovanni Donadio detto il Mormando, organaio, che inizia la sua attività di architetto qualche anno dopo il 1500, è infatti considerato l'iniziatore di una forma artistica locale, in quanto allineata alle forme toscane, ed ispirantesi all'antico; questo per citare i due maggiori architetti dell'epoca.

L'architettura meridionale si manifesta, a volte, con la duplice espressione, toscana sul fronte principale e catalana, o comunque di carattere meridionale, nell'impianto e all'interno dell'edificio; determinando una coesistenza felice fra le due culture e che non sempre si traduceva nella piena supremazia di una delle due.

Il regno di Napoli aveva già nel XIII e XIV sec., un patrimonio culturale di grande importanza; questo patrimonio nato, per meglio dire sviluppatosi, attraverso quelle che erano le varie presenze storiche e le varie influenze, trova un terreno molto fertile per l'impatto con le altre culture del Mediterraneo, che parlano un linguaggio comune.

Le manifestazioni architettoniche di Gagliardo Primario nella chiesa di S. Chiara, la cui fondazione parte dal 1310, subiscono un'influenza generale catalana, che si esprime in misura rilevante nei grandi archi inferiori e superiori, in parte anneganti nella muratura, richiamo evidente con quelli parzialmente affondanti nelle pareti, gli «archi diafragmi» (Cirici), che sono visibili nella sala «dels Cent Jurats» a Barcellona, realizzata nel 1373 da Pere Llobet. La massima espressione di questa membratura la ritroviamo nella citata Gran Sala di Castelnuovo ed ha un precedente nella chiesa napoletana di età angioina, S. Eligio Maggiore al Mercato. Si deve rilevare la somiglianza con i grandi archi del transetto del «cimborio» della cattedrale di Burgos, che ci riportano a quelli visibili nel «patio de la escalera» del palazzo della Generalitat a Barcellona, opera di Marc Safont iniziata nel 1410, dove compare anche il risalto segmentato ed ornamentato della scala, e al grande arco del patio del palazzo Orsini di Nola. L'arco ribassato termina con l'elemento verticale che si collega con il capitello, in modo netto, con le cornici che si troncano nell'incontro del ritto: questo motivo è ripreso dal Carnelivari e compare anche negli archi del chiostro del convento di S. Jorge a Valladolid.

Vi è contemporaneità di espressioni tra Italia meridionale e Levante spagnolo; le manifestazioni d'architettura, nei loro elementi peculiari, compaiono, con la differenza di pochi anni, allo stesso tempo. Si può quindi affermare che, pur esprimendosi nell'area napoletana e meridionale grandissime personalità esterne — nel caso quella di Guillem Sagrera, autore di Castelnuovo — queste, con il proprio

retaggio di civiltà, si andavano ad innestare però, in una situazione preesistente di grande vitalità culturale, dove troviamo manifestazioni tangibili di un intenso e vivo scambio, nell'area dei paesi che si affacciano sul Mediterraneo, particolarmente affermatasi nel gotico internazionale.

«Il momento privilegiato, positivo, di indiscusso valore» (Garin), si identifica nella «vittoria ormai conseguita dal Rinascimento fiorentino nella battaglia per la conquista del Sud (è questo il senso ultimo che si attribuisce all'Artistic renewal of Naples e al Rinascimento nell'Italia meridionale)» (Bologna), fatto che spinge alla ricerca dell'identità culturale di tante diffuse espressioni architettoniche, che non si ispiravano a quanto andava dettando il Rinascimento fiorentino. In questo mossi dall'insoddisfazione di ritenere il periodo del Rinascimento, come quello nel quale si potesse avere una produzione comune. Confortati dall'opinione di alcuni autorevoli studiosi — sono da citare gli studi del Pevsner, dello Hager, di Argan, della Nicco Fasola, del Loz — che hanno voluto vedere, nella presunta omogeneità del movimento, momenti variegati invece di contestazione e critica, che traevano dalla tradizione locale e dalla cultura tardo-gotica, motivi di ispirazione a manifestazioni proprie. In particolare dal Tafuri che propone una «lettura dell'architettura europea del '500, come coacervo di diverse esperienze unificabili nel comune intento criticista».

Si potrebbe quindi pensare all'architettura meridionale del Rinascimento, nel senso che Rinascimento non va inteso come un solo «stile» (legato a un solo luogo), né come un momento estraneo alla cultura del Mezzogiorno ed ivi importato, se non con l'implicazione che esso può essere solo toscano; bensì come caratterizzazione di un'epoca, di un'età. Si ha la manifestazione quindi di un'architettura ad un tempo autonoma, difficilmente raffrontabile a quelle tipiche dell'Italia del nord, vivamente partecipe di un processo di scambio culturale, nell'ambito europeo e del bacino del Mediterraneo. Se quindi il Rinascimento fiorentino, nelle sue manifestazioni architettoniche, è riconoscibile dal proprio «stile», anche le espressioni dell'Italia meridionale, sono identificabili da una serie di peculiarità che ne individuano un particolare che le caratterizza. Mentre le varie influenze restano episodiche e riconoscibili per tali, sono quelle ispirate al Levante spagnolo che circolano, che si permeano alle preesistenze, diventano il linguaggio comune sempre riconoscibile nei vari luoghi meridionali.

È necessario sviluppare queste considerazioni perché sussistono perplessità e diversità di opinione sull'apprendimento dell'architettura del periodo: ciò è dovuto alla preminenza di quella toscana, che ha stabilito l'emarginazione degli interessi per altre manifestazioni coeve, che riduttivamente sono considerate come appartenenti a storie locali.

Dalla maggioranza dell'ampia letteratura, emerge la volontà di liquidare nelle definizioni una gran parte della realtà ancora da analizzare: l'architettura del Rinascimento viene identificata come quella di

ispirazione romana ed in chiave antigotica; e quindi si identifica con le espressioni proprie dell'architettura toscana.

Abbiamo così che la periodizzazione non venga approfondita per altre aree culturali e si faccia quindi riferimento a quella disposta per l'architettura toscana: «Il tema della periodizzazione del Rinascimento non è quindi mero problema tecnico, ma implica un preciso giudizio storiografico» (Tafari).

Nasce il desiderio di far emergere, fin dove possibile, i caratteri simili, alcune fra le espressioni più significative, necessari a far comprendere quanto l'Italia meridionale, per lo meno nelle complesse manifestazioni dell'architettura, fosse nazione. Infatti se le regioni dell'Italia meridionale, nel sessantennio aragonese furono unificate nella Mediterranea, esse furono poi, per i diversi casi storici, smembrate e aggregate ad altri Paesi. Purtuttavia il legame comune con la Spagna ed il bacino del Mediterraneo fu sempre prevalente e perdurò a lungo nelle espressioni architettoniche delle regioni che, non costituendo più un'unità politica, manifestavano però un'unità culturale e geografica.

FIAMMETTA RUTOLI

#### SUI PROLOGHI DELLE COMMEDIE DI GIAMBATTISTA DELLA PORTA

L'antiaristotelismo<sup>1</sup> e la polemica con i puristi si accampano come istanze primarie, spesso nemmeno mediate dal codice metaforico, nei prologhi delle commedie di Giambattista Della Porta.

Nel prologo de *La Carbonaria* e successivamente in quello de *I duoi fratelli rivali*, dove ripropone, per riaffermarle, le medesime argomentazioni, quando «fa dire» ai suoi detrattori «... questo è fuor delle regole di Aristotele, quel non ha del verosimile...»<sup>2</sup> e «Credete ignoranti, con queste vostre chiacchiere far parere un'opera di manco ch'ella sia...»<sup>3</sup>, Della Porta si ribella alle rigide regole aristoteliche che condizionano e limitano la libera costruzione della commedia. La fissità degli assiomi di Aristotele, ma ancor più l'austerità e l'arbitrarietà dei suoi interpreti, gli appaiono insopportabilmente vincolanti; la mediazione tra commedia erudita e commedia improvvisa esige lo scardinamento di quei dogmi aristotelici e oraziani, nei quali Della Porta ha individuato i responsabili dell'agonia del teatro erudito rinascimentale. Svincolato, dunque, da ansie formalistiche e moralistiche, si lancia nella difesa delle commedie, polemizzando aspramente con coloro che avevano disapprovato quelle deroghe, linguistiche e formali, ai dettami della teorica drammatica. Già con la tragicommedia *La Penelope*, nella quale si era concretizzata una dignitosa convivenza di due generi teatrali, Della Porta aveva dimostrato la sua lungimiranza; l'abbattimento della barriera tra i due generi era un seme che germogliava e, se Giraldo Cinthio e Giambattista Guarini scrivevano anch'essi tragicommedie, si possono inoltre leggere in alcune pagine dell'Aretino (*Talanta*), del Caro (prologo degli *Straccioni*), dello Sforza Oddi (prologo dei *Prigioni d'amore*) sincere tensioni verso il superamento di statiche posizioni.

<sup>1</sup> L'antiaristotelismo di Della Porta va considerato anche alla luce delle sue assidue frequentazioni in area platonica e neoplatonica, dove si era assestato per i suoi interessi magico-alchemici.

<sup>2</sup> *Gli duoi fratelli rivali*, Prologo, in Giambattista Della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. III, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1985.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

L'urgenza di spettacolarità fa valicare a Della Porta ostacoli tra di loro antitetici e, in nome di questa urgenza, egli si sente legittimato ad agire autonomamente, in un contesto che osserva con sospetto la scelta individuale; ma sono soprattutto quei teorici della prima generazione<sup>4</sup> che il Nostro aggredisce violentemente, quelli che continuavano a considerare eterodosso un teatro che fondesse dramma e scena. Questa attitudine di Della Porta è sì certamente dettata da risentimento personale e motivi di gusto; bisogna però tener presente che egli opera in un momento di crisi del teatro tradizionale, in un momento cioè in cui la ricerca di vie nuove, verso la spettacolarità (la commedia dell'arte è in pieno sviluppo e ha assorbito su di sé l'interesse per gli spettacoli teatrali), verso un rapporto più aperto, più conforme alle istanze sociali, tra palcoscenico e platea, tra autore e pubblico, si fa più pressante. Pertanto l'antiaristotelismo del Della Porta è condizionato da queste esigenze innovative di tipo chiaramente teatrale (teatralità = spettacolarità).

È palese, dunque, l'uso fortemente polemico che Della Porta fa di questi due prologhi, flessibili depositari e portavoce delle tensioni del drammaturgo al suo pubblico. Un pubblico che, desideroso di liberarsi dai ceppi riformisti e controriformisti, richiede modelli più attuali ai quali demandare le sue esuberanti esigenze edonistiche: solamente il teatro può offrirgli la sua illusoria immagine speculare. E allora il commediografo napoletano evoca sulla scena le ombre di Menandro, di Epicarmo, di Plauto per riaffermare la sua adesione ad un teatro che traeva dal mondo circostante, facendo astrazione dalle condizioni politiche che rendevano impraticabile qualsiasi argomento che non fosse la vita domestica, la comunicatività della lingua, la forza trascendente, le complicazioni e il lieto fine necessari in una commedia. Sensibile alla validità scenica del modello plautino e alla forza d'urto della commedia improvvisa, utilizza, inoltre, gli abusati ma vitalissimi modelli della tradizione novellistica.

Lo spessore del suo teatro è da cercarsi, dunque, nella capacità di avere intuito, meditato, praticato un processo osmotico teatro-pubblico, in una sapiente e fecondissima mescolanza dei modelli a sua disposizione: l'originalità e la freschezza di questo assunto illuminano le commedie che «... fur scherzi della sua fanciullezza...»<sup>5</sup>, fanciullezza che, prescindendo da ricostruzioni biografiche e da vezzi letterari, si ascrive al mondo intimo e multiforme di Giambattista Della Porta.

Ma spesso la sua dichiarata indisciplinatezza teorica contrasta con la docilità formale a canoni e formule consolidati dalla tradizione: e allora fa uso del prologo plautino e terenziano, in una commistione

<sup>4</sup> Ci si riferisce a commentatori di Aristotele quali il Maggi, il Robortello, il Segni e a trattatisti quali il Trissino, il de Nores che si erano strettamente attenuti alla separazione aristotelica tra dramma e rappresentazione.

<sup>5</sup> *Gli duoi fratelli rivali*, Prologo, in op. cit.

accattivante. Redarguisce il pubblico rumoroso, alla maniera di Plauto, poi si scatena in aspre invettive contro i suoi denigratori, alla maniera di Terenzio contro Luscius Lanuvino; e sempre da Terenzio trae l'allusione alla novità della favola, intesa come prima trasposizione moderna di modelli classici, e contemporaneamente si compiace di queste ascendenze, al pari di molti altri drammaturghi, dall'Ariosto al Ricchi, al Cecchi, sino al gioco polemico del Belo e del Giannotti.

Anche quello del pubblico rumoroso è un *topos* fittizio e letterario, l'uditorio è interessato e non ha bisogno di rampogne come quello che nei *Captivi* esaspera un personaggio prologante; qui non si corre il pericolo dello svuotamento della platea, come era avvenuto durante la rappresentazione dell'*Hecyra* di Terenzio. E di derivazione plautina sono anche gli accenni, in chiusura dei prologhi, ai personaggi protattici: saranno Don Ignazio e Simbolo e Pirino e Forca ad introdurre l'argomento. Ma anche questi *loci communes* sono funzionali al successo: Della Porta ha a cuore l'applauso del pubblico sopra ogni cosa, e il pubblico lo comprende e lo premia. Le sue commedie «... quanto più s'odono e si leggono tanto più piacciono e son ristampate...»<sup>6</sup>.

Carattere distintivo dei prologhi de *L'Olimpia* e de *La Trappolaria* è la personificazione della commedia che compare sulla scena nelle vesti di una donna bellissima, per essere presentata e difesa da un anonimo personaggio, nel quale si può facilmente riconoscere l'Autore. Con trasparenti metafore, Della Porta vanta la bellezza, la nobiltà, la proprietà del linguaggio, la festevolezza di cui abbonda la donna-commedia «... di fuori [...] schiava e [...] donna assassinata dalla fortuna [...] dentro [...] gentildonna e nobilissima...»<sup>7</sup> «... sotto il grave della toga ricopre molte bellezze...»<sup>8</sup>; con linguaggio fortemente allusivo affronta problemi strettamente connessi con la discussa natura delle opere teatrali e con la nota polemica tra genere tragico e comico «... ch'essendo sola, val per due donne, dove l'altre donne, essendo due, vagliano appena per una...»<sup>9</sup>. Solidi anche qui i legami con i «... maestri d'Africa e di Umbria...»<sup>10</sup> che consacrano ancora una volta, con la loro presenza, quella continuità culturale che Della Porta avverte spiritualmente e scenicamente feconda. I riferimenti al maestro Plauto ne *L'Olimpia* e ne *La Trappolaria* sono strutturali e formali: ne *La Trappolaria* si ritrovano gli schemi del *Pseudolus* e del *Curculio* e i prologhi di ambedue esordiscono con una *captatio benevolentiae*. Altri ancora sono i *loci communes* provenienti dal teatro latino: dalla dichiarazione del nome della commedia «... Olimpia, (che così ha nome que-

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *La Trappolaria*, Prologo, in Giambattista Della Porta, *Teatro* a cura di Raffaele Sirri, vol. II, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1980.

<sup>8</sup> *L'Olimpia*, Prologo, in op. cit.

<sup>9</sup> *La Trappolaria*, Prologo, in op. cit.

<sup>10</sup> *L'Olimpia* Prologo, in op. cit.

sta commedia)...»<sup>11</sup>, formula di marca plautina, peraltro già sfruttata da Machiavelli ne *La Mandragola* e da Gelli ne *La Sporta*, alla scontata professione di originalità, di marca terenziana.

«A me sta il menarla dove mi piace, le sono [...] come un rufiano»<sup>12</sup>; ancora una volta una professione d'indipendenza da quei dogmi teatrali che intralciano lo spettacolo. Il senso della spettacolarità è tanto accentuato da dilagare spesso nei suoi prologhi, per tradizione deputati ad asettici accademismi o a programmatiche diatribe. Le movenze della donna-commedia, la sua leggiadria producono visioni insinuanti, così come la «... testura del suo corpo...»<sup>13</sup> materializza l'immagine della donna e rimanda ad un senso «corporeo» del suo teatro.

Il potere evocativo di quest'immagine è tanto forte da consentire al lettore di assistere allo spettacolo e di vedere, al pari dello spettatore, l'incedere elegante della fanciulla idealmente diretta da un Della Porta che probabilmente ha provveduto a far disegnare sulle tavole del proscenio segni convenzionali che ne disciplinano i passi e i movimenti<sup>14</sup>. In entrambi i prologhi, a chiusura, c'è l'invito al pubblico a non aggredire la commedia ma a lasciarle la possibilità di difendersi, facendola parlare fino alla fine: esplicito invito a desistere da attacchi preconcepi.

«Io ve la do in preda: toglietevola con le man vostre, [...] mordetela con discrezione...»<sup>15</sup> è la conclusione di un discorso impregnato di sensualità, forse provocatorio verso coloro che, per scrupoli moralistici, privilegiavano il *docēre*, o che si preoccupavano, come il Borghini nel prologo de *L'amante furioso*, di non forzare il gioco del *delectare* e di circoscriverlo entro i confini dei soli sensi nobili: «l'udire» e «il vedere». Olimpia, vergine-commedia<sup>16</sup>, fragile e «vergognosetta»<sup>17</sup> cammina dunque sulla scena dove si rivela donna-commedia straordinariamente matura, affascinante ed «... informata [...] delle cose del mondo...»<sup>18</sup>.

*La Fantesca* e *La Cintia* sono entrambe precedute da un prologo recitato da un personaggio allegorico che, nel primo, è la Gelosia, nel

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Sia Leone De' Sommi che Angelo Ingegneri suggeriscono accorgimenti tecnici atti a dirigere e facilitare i movimenti degli attori. Cfr. Leone De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, e Angelo Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1974.

<sup>15</sup> *L'Olimpia*, Prologo, in op. cit.

<sup>16</sup> L'allusione alla verginità de *L'Olimpia* conferma che questa commedia fu la prima ad essere pubblicata. Cfr. R. Sirri in Giambattista Della Porta, *Teatro*, vol. II, p. 13.

<sup>17</sup> *L'Olimpia*, Prologo, in op. cit.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

secondo il Sebeto, personificazioni l'una di un sentimento o concetto astratto, l'altro di un piccolo corso d'acqua già consacrato, da una lunga tradizione letteraria, come il *genius loci* della città di Napoli.

La Gelosia non è introdotta a caso; *La Fantesca* infatti prende il nome proprio dalla gelosia che prova la vecchia serva di Gerasto per la giovane fantesca Fioretta, ma appare legittimo affermare che il prologo di questa commedia offra all'Autore l'occasione di fare letteratura all'interno del teatro<sup>19</sup>, con una discettazione su questo sentimento di cui si indagano le possibili motivazioni, manifestazioni ed effetti fino ad arrivare a stravolgere, provocatoriamente, il giudizio che solitamente gli si attribuisce. È un invito esplicito a considerare che non sempre le cose sono quelle che appaiono e che la *fictio* scenica può essere d'aiuto a comprendere l'iperrealtà che si nasconde dietro gli aspetti più scontati della realtà. Non mancano, in questa commedia, i toni polemicisti «... rappresentandosi [...] piuttosto una sembianza tragica e mostruosa che convenevole a giochi e feste della comedia...»<sup>20</sup> con i quali si riaffermano quei principi che cancellano ogni tradizionale distinzione dei generi teatrali, mentre i riferimenti all'*Aulularia* e al *Trinumnus* confermano ancora una volta l'adesione ad un teatro scuola che tranquillizza e pacifica autore e fruitori. Ma le vere protagoniste di questo prologo sono le donne che qui vivono nella duplice dimensione di attrici e spettatrici e qui si ritrovano in un luogo privilegiato: la donna del mondo boccaccesco è lontana, la sua dignità uno sbiadito ricordo, eppure se ne avverte in Della Porta la sotterranea presenza. Ella non è, qui, solo protagonista di un autonomo numero teatrale, non è solo pubblico ideale di un genere dilettevole, ma è il simbolo del rifiuto di quella radicale censura dell'immaginario imposta dalla Controriforma, e di quell'affrancamento dell'individuo da troppo severe costrizioni.

Il prologo de *La Cintia* ha invece carattere celebrativo della napoletanità ed è di evidente impostazione letteraria; ma è ipotizzabile che Della Porta sia stato spinto ad introdurre il personaggio del Sebeto<sup>21</sup> non da mera emulazione verso codici iconografici già collaudati, ma da una sincera e filiale tensione emotiva nei confronti «... dell'alma città di Napoli...», «... beata patria...», sita nella «... felice Campagna...» che primeggia per i suoi meriti sull'Italia, così come questa «... avanza tutto il mondo di giorno...»<sup>22</sup>. Anche in questa celebrazione non man-

<sup>19</sup> Cfr. G.B. Della Porta, *Teatro*, vol. II, p. 30.

<sup>20</sup> *La Fantesca*, Prologo, in op. cit.

<sup>21</sup> Il fiume Sebeto è stato sempre considerato il simbolo della città di Napoli e celebrato come tale da scrittori come il Pontano e il Sannazaro. Inoltre il territorio del napoletano risultava, in base alla letteratura del tempo, ricco di fiumi dotati di mirabili virtù: il Crati aveva acque che imbiancavano i capelli, il Busento tingeva di nero, il Sele trasformava in pietra ogni cosa che vi cadesse dentro. È facile immaginare quanta suggestione potesse esercitare anche tutta questa mitologia sul Della Porta.

<sup>22</sup> *La Cintia*, Prologo, in op. cit.

cano gli spunti polemici: Napoli o meglio il teatro napoletano è visto in concorrenza con gli spettacoli che venivano dati presso la corte degli Estensi, dei Gonzaga e nella Roma papale, e sembra che qui Della Porta proponga, sia pure indirettamente, una difesa del proprio teatro. Apparentemente in linea con l'apoteosi di Napoli e di tutto ciò che è napoletano è il successivo lungo passo del prologo dove il Sebeto tesse le lodi più sperticate del popolo, della autorità religiose e di quelle preposte al governo e all'amministrazione; ma è facile ravvisare nello stridente contrasto tra queste lodi e la drammatica realtà sociale e civile del Viceregno — Della Porta doveva conoscere molto bene, ad esempio, le ragioni della sovrappopolazione della città — una denuncia di questa stessa realtà, sotto il velame dell'ironia, se pure non si voglia congetturare una forma di autodifesa preventiva da parte di un uomo in odore di eresia<sup>23</sup>. Ma ancor più l'Autore celebra un'altra Napoli, quella ricostruita nel teatro: Sebeto fiume descrive e ammira soprattutto la perfezione e la magnificenza dell'apparato. È ancora una volta quel Della Porta professionalmente consapevole delle esigenze dello spettacolo, cosciente della interdipendenza della fabula e della rappresentazione, della necessità di raffinate tecniche teatrali. Il nuovo spazio scenico consente agli spettatori di trovarsi dinanzi ad una città ideale, riprodotta pittoricamente, secondo la tecnica ormai collaudata della prospettiva, ad una Napoli immediatamente identificabile, in una sala dove candele e lampade, collocate ad arte, illuminano con la loro luce, colorata forse con le bottiglie piene di liquidi variopinti suggerite dal Serlio, moltiplicata forse con gli specchietti consigliati dal De' Sommi, tutto il «... superbo apparato...»<sup>24</sup>.

Del tutto atipico è il prologo de *La Furiosa* sia per struttura che per contenuto: articolato in due parti ben distinte, un lungo monologo seguito da un dialogo altrettanto ampio, inizia con un'ambiguità di discorso che non sembra casuale. Sebbene la didascalia, posta all'inizio, indichi in «Momo, e la Verità» i protagonisti del prologo, il lettore non è in grado di comprendere subito chi sia il primo a parlare (diciamo «il lettore» perché lo spettatore del tempo, probabilmente, da qualche particolare dell'abito o da qualche altro segno caratteristico poteva riconoscerne l'identità)<sup>25</sup>. Dalle critiche feroci ma puntuali con cui questo primo personaggio attacca lo spettacolo, o meglio il modo di fare spettacolo, gli attori, lo scenario, lo spazio teatrale e anche

<sup>23</sup> Un esempio consimile si ricava dalla lettura de *Lo Astrologo* in cui la figura del personaggio che dà il nome alla commedia è fortemente caricaturale, perché l'Autore vuole indirettamente dichiarare la sua estraneità al mondo della magia.

<sup>24</sup> *La Cintia*, Prologo, in op. cit.

<sup>25</sup> «Io mi ingegno poi quanto più posso di vestire i recitanti fra loro differentissimi; et questo aiuta assai, sì allo accrescere vaghezza con la varietà loro, et sì anco a facilitare l'intelligenza della favola», afferma Leone De' Sommi nei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, e probabilmente avremmo potuto leggere qualcosa di analogo, a questo proposito, nel *De arte componendi comoedias* di G.B. Della Porta.

l'ipotesi che a «fare l'argomento» sia un personaggio femminile<sup>26</sup>, sembrerebbe, infatti, che esso sia la Verità: invece è il Momo, un teatrante, quindi, esperto di tutti i meccanismi di uno spettacolo, al quale risponde la Verità, ribaltandone completamente le accuse. La parte dialogica offre a Della Porta la possibilità di spaziare in campo retorico in modo ampio e poco scoperto: irrompe così la forza dell'argomentazione e si stabilisce immediatamente quella comunicazione triangolare in cui il pubblico è «... vittima, complice e arbitro contemporaneamente»<sup>27</sup>. Il procedimento retorico, determinato dallo scambio di battute fra Momo e Verità, si avvale qui dell'apparato mimico e gestuale, in una alternanza tra diegesi e mimesi. La lunga tirata iniziale di Momo chiarisce il valore di Della Porta autore ma anche corago, consapevole delle modalità dell'allestimento teatrale, preoccupato che le cose e gli attori siano in ordine perfetto, che nulla possa compromettere il successo della rappresentazione. I riferimenti al trucco, ai preparativi, al tramestio, all'emozione e allo scoramento degli attori testimoniano una robusta esperienza di teatro ma soprattutto una profonda conoscenza della teorica drammatica; così come quelli alla scenografia, alle luci del teatro rivelano non solo dimestichezza con le tecniche della prospettiva e dell'architettura teatrale, ma una scrupolosa lettura dei minuziosi precetti della trattatistica della seconda generazione<sup>28</sup>. Il dialogo che segue è chiaramente ironico e polemico e il colorito scambio di battute tra Momo e Verità non è soltanto quello tra un buffone e un depositario immaginario della verità, ma è un confronto-scontro tra due mondi, uno dei quali ha i giorni contati, perché certezze non ve ne sono e l'uomo del Rinascimento ben lo intuisce.

Della Porta promette solennemente al Sant'Uffizio<sup>29</sup> di sottoporre al vaglio della censura ogni sua opera, ma contemporaneamente scrive commedie e riversa nella forma teatrale, per sua natura provocatoria, la sua carica polemica. E se è vero che il teatro «... è una attitudine politica»<sup>30</sup>, Della Porta fa politica servendosi di uno strumento che,

<sup>26</sup> Questa scandalizzata disapprovazione non è giustificata poiché già *L'Olimpia* presenta un personaggio protatico femminile. Ci si domanda se questo scandalizzarsi nasca da una volontà di ritornare alle regole canoniche della commedia oppure da un'improvvisa misoginia. La trasgressione riscontrata ne *L'Olimpia* è frutto dunque di uno «sconsiderato» atteggiamento dell'Autore verso la tradizione oppure è una rivalutazione della donna, sconfessata successivamente?

<sup>27</sup> A. Sarpieri, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 86.

<sup>28</sup> Ci si riferisce a quei teorici quali il Viperano, lo Scaligero, il Giraldo Cinthio, il De' Sommi, l'Ingegneri che si erano dimostrati sensibili alle esigenze dello spettacolo e che avevano tentato di superare o avevano superato la tradizionale dicotomia tra dramma e scena.

<sup>29</sup> «... ex nunc in antea et de cetero minime audeat nec presumat dare aut dari facere tipis imprimendum aliquem librum, nec hic Neapoli neque alibi in quocumque alio loco, nisi prius obtenta licentia in scriptis ab eisdem illustrissimis dominis Cardinalibus» in A.S.D.N., cart. del card. A. di Capua. Cfr. Pasquale Lopez, *Inquisizione Stampa e Censura nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, Napoli, Edizioni Del Delfino, 1974.

<sup>30</sup> M. Sanson, *Teatro in Trattato di Estetica*, a cura di M. Dufrenne e D. Formaggio, Milano, Mondadori, 1981.



profondamente radicato nel tessuto sociale, più che riflettere la realtà la mette in discussione. Del resto occuparsi di magia e di alchimia in ambiente riformista e controriformista denuncia una attitudine alla provocazione, ed è lecito pensare che questa disposizione attraverso anche la sua attività teatrale. La virtualità dell'alchimia è anche la virtualità del teatro e l'alchimista è consapevole di questa analogia<sup>31</sup>: l'immagine che rimanda il teatro non riflette soltanto la realtà immediata e controllabile ma quella più audace e sfuggente in cui gli elementi che la costituiscono vanno ricercati dietro i simulacri<sup>32</sup>.

Verità e Momo sono le facce della commedia, sono il serio e il comico, il conforme e il difforme, ciò che è codificato e ciò che è da decodificare, sono la legittimazione del comico a strumento di conoscenza: non a caso il dialogo si avvale di una lingua livellata dalla assenza della contrapposizione di quei diversi registri linguistici che producono, nella commedia, le coppie comunicanti. La lettura hegeliana del teatro rinascimentale riconosce in esso una fruttuosa interazione tra il serio e il comico, in un contesto culturale che ha il coraggio di ridiscutere i suoi valori e di ridere di se stesso: la commedia si arroga il diritto di provocare tutto ciò che è serio e, con l'arma della corritività, squarcia i veli del conformismo, scardinando le strutture portanti di quei consolidati principi che qui divengono giganti dai piedi di argilla. Il contrasto tipologico di Momo e Verità rimanda a quello più antico di Carnevale e Quaresima, mitici interpreti della festa, fertile retroterra della commedia: il confronto tra i due personaggi dell'aportiano ha come stereotipo quello tra il beffardo protagonista dei riti popolari e la sua compagna, «... antagonista o 'alter ego'»<sup>33</sup>. Il Carnevale rimane il simbolo di una cultura ludica e immanente, di un'illusione realizzata contro una cultura controllata e trascendente, di un dibattito che si risolve in un rovesciamento scenico di ruoli prestabiliti.

Della Porta sostanzia l'operazione comica attraverso le parole di Verità che, con accenti sentenziosi, illustra le modalità e il fine della commedia, mentre Momo, sghignazzando, dissacra tutto e il loro dialogo diventa così il luogo dell'allegoria collettiva, della determinazione delle relazioni umane, per una ridefinizione logocentrica della conoscenza. «... però state in cervello, che se sò trovar difetto negli Dei, li sò trovar ancor negli huomini, e mi darete materia di beffeggiarvi»<sup>34</sup>, Momo lancia una sfida e propone un cammino diverso in

<sup>31</sup> Nella concezione magica rinascimentale l'opera della parola viene riconosciuta come trasformatrice del mondo, in un grande disegno esoterico, e la metafora linguistica è, dunque, cifra che può essere decodificata dal mago. Cfr. C. Vasoli, *La metafora nel linguaggio magico rinascimentale*, in AA.VV., *Simbolo, Metafora, Allegoria*, Padova, Liviana, 1980.

<sup>32</sup> Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978<sup>4</sup>, pp. 165-169.

<sup>33</sup> P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1979<sup>2</sup>, p. 147.

<sup>34</sup> G.B. Della Porta, *La Furiosa*, Prologo, Napoli, G.G. Carlino e C. Vitale, 1609.

cui il comico è momento indispensabile per la conoscenza del serio, in un'aura di reminiscenze platoniche. Ma Momo rinvia ancora a quell'immagine del folle che, nato come *mimus calvus* nell'antichità, vissuto come buffone stolido e licenzioso nel Medioevo, diventa poi, nei distinti universi di Alberti, Erasmo, Giordano Bruno, «strumento di autocomprensione»<sup>35</sup>. L'immagine platonica dei Sileni di Alcibiade<sup>36</sup>, esseri mitologici che si aprono in due, continua ad esercitare la sua suggestione, anche se l'irrisione di Luciano prende a tratti il sopravvento sull'ironia di Platone.

Il Momo trova difetto negli dei come negli uomini, il Momus di Alberti parte dagli dei per dissertare degli uomini e viene dagli dei scacciato e condannato a vivere sulla terra dove regna la follia e dove il suo biasimo irriverente tende a scardinare il potere mascherato. Erasmo, nell'*Elogio della follia*, parte dall'immagine dei Sileni<sup>37</sup>, in una costante possibilità di rovesciamento dei ruoli, in un assiduo confronto tra ciò che è e ciò che appare, in un rapporto dialettico tra realtà e finzione: fa parlare «... la Pazzia in prima persona; in questo modo nessuno può sapere se ciò che essa biasima non sia in realtà lodato dall'autore...»<sup>38</sup>.

Anche a Bruno è presente l'immagine dei Sileni, in uno sdoppiamento continuo, in una fungibilità di ruoli che trovano nel *Candelaio* la loro forma più compiuta: Manfurio, in finale di commedia, inforca gli «oculari» e si accorge di essere in scena, luogo ove tutto è possibile, ove «... la parte può impunemente essere scambiata...»<sup>39</sup>.

«Voi dunque la Verità? dunque siete la mia compagna, perché da voi non mi scompagno mai»<sup>40</sup>: qui il Momo dell'aportiano legittima le sue recriminazioni alla luce di una forza positiva che rovescia il luogo comune, che ridimensiona il drammatico e il patetico, che opera la restituzione della natura alienata dalle regole fisse, dalle istituzioni, dai dogmi. C'è un modo diverso di esercitare la critica, di intervenire sul costume e sulle stesse ideologie, attraverso una riserva permanente di tensione: e l'aver premesso questo prologo a *La Furiosa*, commedia

<sup>35</sup> R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, p. 477.

<sup>36</sup> Platone, *Simposio*, a cura di P. Pucci, in *Opere complete*, Bari, Laterza, 1974, vol. III «Questo elogio di Socrate, o amici, mi proverò a farlo così, per immagini. Lui crederà che lo faccia per dire cose più ridicole, ma l'immagine sarà per cogliere il vero, non per far ridere. Io dico cioè che costui è somigliantissimo a quei sileni esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artisti figurano con zampogne e flauti, i quali, se li aprì in due, mostrano dentro simulacri degli dei».

<sup>37</sup> «... anzitutto è un dato di fatto che le cose umane, come i Sileni di Alcibiade hanno due aspetti, completamente diversi, tanto che ciò che, dall'esterno, è morte, se si esamina all'interno, sembra vita; e viceversa ciò che sembra vita, è morte. Ciò che sembra bello si rivela deforme [...] insomma, aprendo il Sileno, trovi ogni cosa repentinamente mutata nel contrario». Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, a cura di N. Petruzzellis, Milano, Mursia, 1966.

<sup>38</sup> R. Klein, *op. cit.*, p. 496.

<sup>39</sup> N. Borsellino, *Rozzi e Intronati*, Roma, Bulzoni, 1976<sup>2</sup>, p. 209.

<sup>40</sup> *La Furiosa*, Prologo, *op. cit.*

dei folli-non folli, denuncia una volontà precisa di dilatarne il significato. Ma nell'invenzione di questo prologo traspare anche il Della Porta attento a sfumare la lettura metaforica del suo teatro a favore di una più accentuata e rassicurante lettura testuale: la morale ufficiale è salva, l'inquisitore e il dominatore tacitati. L'uso della retorica<sup>41</sup> definisce il ruolo contraddittorio del comico in un invito a considerarlo alla luce del suo valore dialogico, distante da posizioni antinomiche; e il comico stesso spoglia la retorica da quella veste che rischia di farla apparire depositaria di stabili verità. Il meccanismo retorico appare così trasformato: l'errore argomentativo di Momo funziona da puro espediente, mentre la sua apparente inferiorità viene capovolta da una catena di solidarietà tra pubblico, personaggio e autore.

Giambattista Della Porta ci offre così una chiave di lettura del suo teatro che non è frutto di un *otium* antitetico e distante dalla sua attività di filosofo-scienziato, ma è anch'esso parte di questo impegno, di cui riecheggia le tensioni.

<sup>41</sup> Sui rapporti tra comico e retorica cfr. G. Ferroni, *Cauto elogio della retorica*, in *Ambiguità del comico* a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1983.

ANDRÉS SORIA

#### POESÍA ESPAÑOLA EN LAS IMPRESE DE PAOLO GIOVIO

Nuestra comunicación a esta verdadera academia renacentista — sobre una de las creaciones más características y estudiadas del Renacimiento, las «empresas» (*imprese*) y que, dentro de este escenario natural incomparable se coloca bajo la égida de aquel ínclito rey «triunfador y pacífico» asentado en Castel Nuovo — quisiera ofrecer algunas distinciones entre la variedad de sugerencias de un tema tan rico. Jerárquicas en el sentido de trazar una construcción organizada de tal manera, que lo mayor contuviese a lo menor y el todo a la armonía, paradigma fundamental de cualquier edificación del Renacimiento.

Como es sabido, desde hace aproximadamente medio siglo, se han renovado los estudios de esta época en todos sus aspectos. Cada vez son más numerosos y al mismo tiempo más especializados, lejanos, por tanto de las fáciles y tópicas improvisaciones. Nadie ignora su complejidad y mucho menos la sobrecogedora bibliografía de que se amurallan, verdadera panorámica de un vastísimo campo, celosamente recorrido en todas direcciones por investigadores de todos los países, lenguas y culturas, más o menos relacionados con lo que venimos llamado «civilización occidental». Si se comparan los trabajos actuales, de estos últimos años, con los realizados — por ejemplo — alrededor del IV° centenario de la muerte de Erasmo (1536) — para destacar una importante fecha referencial — aparte del visible material acarreado por el tiempo transcurrido en mayor cantidad — podrían subrayarse ciertas notas, típicas del período reciente, en el que ahora nos movemos, cuyo tono se nos muestra muy diferente del inmediatamente anterior. La 1ª y de más entidad sin duda, sería el *ensanchamiento de horizontes*.

Ante todo, en el *tiempo*. Los dos siglos profundamente recorridos por sucesivas ráfagas de novedad y agitados por el fervor de la creación a todos los niveles — el XV y el XVI —, período clásico, que concentraba estudios y estudiosos ha sido prolongado hasta el XVII en algunos años, a semejanza de un cono que se hubiese dilatado cada vez más en su base. A esta apertura temporal, fácilmente podría añadirse la espacial, al implicar en el movimiento nacido en Europa y extendido por todo su contorno geográfico, otros paisajes (los del Nuevo Mundo especialmente) adonde los europeos habían llevado su propia cultura.

Los territorios que, soldados entre sí configuran a Europa (la oriental cristiana, Polonia, Rusia, o Escandinavia, la Europa central, meridional y occidental) se incorporaban a la atención indagadora, con puntos de concentración máxima y otros de rayado más tenue, pero dibujando en conjunto la visión inmediata del mapa. Otra 2ª nota se uniría a esta amplificación de las coordenadas tiempo y espacio. A los estudios tradicionales se iban agregando paulatinamente otros que representaban campos nuevos o que habían reforzado su interés en fechas recientes (ciencias, economía, exoterismo).

Ambas notas, sólo someramente señaladas, pueden ser reveladoras de las diferencias entre hoy y un ayer no demasiado remoto. Pues hay que tener en cuenta que muchas de estas parcelas habían ya sido exploradas inicialmente, asistiéndose ahora a su desarrollo, espléndido en algunos casos y menos descollante en otros. Parece como si el espíritu acuciante de «conocimiento universal» — fáustico — tantas veces atribuido al «hombre del Renacimiento», se hubiese transmitido a la laboriosa legión de los investigadores sobre esta época, indiscriminadamente.

Ahora bien: tal vez ingredientes ideológicos e interpretativos hayan sufrido en este parangón — que, insistimos, es muy rápido y sintético — mutaciones de mayor importancia.

Por una parte, es cierto, han continuado manteniéndose directrices esenciales, propias de la delimitación histórica de los fenómenos. La más universal — la introducción de la *modernidad*, la conciencia de «tiempos modernos», sentida y en muchos casos participada por una minoría muy extensa —, ha perdurado, si bien con matizaciones debidas a la aproximación a los hechos y a la riqueza de los contextos. En cualquier caso, uno de los signos más positivos de este progreso — si es lícito emplear aquí ese término — ha sido el reconocer que todos y cada uno de los pueblos europeos han tomado parte en las actitudes intelectuales y operativas, en las actividades de tensión trascendental, vital o teórica, y, asimismo en el goce de lo que han sido tesoros *descubiertos* (vocablo éste clave, con otros muchos, de la inquietud general de la época) acentuándose con puntos de vista diversos de los del pasado próximo, la noción de *participación colectiva*, que podría destacarse también aumentada, multiplicada en sus bases y más numerosa.

En resumen: anteriores teorías generalizadoras (igual que notas de una obertura necesaria) sin omitir sus tópicos, han sido escuchadas más de cerca, analizadas a fondo en toda su complejidad, intentando dar una impresión de realidad muy próxima a lo que antes solían ser líneas inconexas difuminadas y distantes.

#### I.

1. - Al ceñirnos a las empresas de Paulo Giovio — Jovio en la tradición española — nos alejamos temporalmente casi un siglo de

Alfonso el Magnánimo y los humanistas de su corte, adentrándonos en uno de esos periodos cortos que pueden escandirse con medida larga cronológica completa o bien abreviarse. Del «Primer Renacimiento», de la primavera renacentista, los albores del humanismo enraizados en este teatro del golfo partenopeo e inscritos en el complejo, variado y a veces sorprendente siglo XV, pasamos a las fechas de plenitud del XVI... Pero en lo espacial, no nos alejamos. Giovio, aunque comasco, es obispo de Nocera, aquí, en el Reino. Y a pesar de sus posturas veleidosas, incluso hostiles hacia España (que en su tiempo enseñoreó estos lugares), un misterioso azar o destino lo une a la cultura española. Su espíritu humanista, de «humanista italiano hasta los huesos», como ha dicho Dionisotti, por su alerta a los hechos de valor histórico universal, su plural atención por la actualidad y lo pasado, acercan su curiosidad a distintos tipos de personajes españoles (pese a que unos capitanes de infantería española, Herrera de Córdoba y el navarro Antonio Gamboa, le hubieran arrebatado cien libras, de plata y arrojado y dispersado sus quizá más apreciados papeles de historiador — según él mismo nos cuenta — en el Saco de Roma (1527), el año en que fue nombrado obispo de Nocera dei Pagani). Médico, clérigo, fiel servidor de tres papas de gran relieve, había vivido la gran política para escribir historia también grande...<sup>1</sup>

Su papel de historiador y de biógrafo, cede el puesto al autor de *imprese*, que junto con sus interesantes *Lettere*, representan su obra vulgar.

2. - Antes de proseguir estas apuntaciones, hay que destacar el interés reciente por las *empresas*, acaso en algún aspecto, exagerado.

Procede, sobre todo, del gran impulso iconológico. Ya desde 1937 había empezado, por el Warburg Institute el estudio sistemático de la iconografía renacentista, apareciendo una copiosa bibliografía que comprende de lleno el arte humanista y el arte barroco<sup>2</sup>.

No pretendemos aquí, por supuesto, brindar unas referencias exhaustivas. De todos modos, téngase en cuenta el hecho de la presencia de empresas — acentuado en el XVII — y también su distribución en los países románicos, siendo más numerosas en Francia. El interés por este género (que debe subrayarse frente a la displicencia y poco caso que se hizo de él en tiempos anteriores) ha llevado a exposiciones teóricas que denotan la especialización en una cuestión atractiva en su época — y, como se tendrá ocasión de ver, universal —, eclipsada más tarde y que ahora parece haber revivido alentada por el plurisimbolismo actual<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> F. Chabod, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967 (2ª ed.), p. 242, n. 2.

<sup>2</sup> Véase Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*. Studies in Humanist Art. ed. Jaynie Anderson, Oxford, Clarendon Press, 1983.

<sup>3</sup> «Nuestro mundo, cada vez más visual... ha despertado el interés por el emblema después de dos siglos de olvido» (Véase Régine Reynolds-Cornell, «Reflets d'une époque. Les Devises ou Emblèmes Chrestiennes de Georgette de Montenay» en *Bibl. d'Hum. et Ren.*, XLVIII, 1986, pp. 373-386).

La esencia de la *empresa* es juntar imagen y palabra, aunque más que dos, sean tres los elementos concurrentes *Motto - Figura - Epigramma (subscriptio)*. Según Heckscher se trata de la plasmación de un proceso: mote e imagen plantean un enigma que resuelve el epigrama. Teoría criticada por Schöner (1964) por excesiva, ya que no siempre se produce así. Para Paul Zumthor se busca, sobre todo, reemplazar el concepto por una percepción visual. El emblema, en estado puro, exige, también la tripartición: *dibujo, letra y glosa*. El dibujo es realidad, nota de la realidad o su representación gráfica. Estrechamente ligada al dibujo está la letra (*divisa*). Si el valor del dibujo está bien codificado la glosa que finalmente lo explicita, puede faltar<sup>4</sup>.

El lugar central, nuclear, de la imagen se verá, sin embargo, amenazado, modificado e incluso anulado por las nuevas orientaciones del texto, que trae su larga andadura: desposesión o desplazamiento de la imagen, hipertrofia del texto — que llega a organizarse como «discurso autónomo» y, por último, la imagen invadida por el texto o concebida sobre un modelo textual. Pero estos desequilibrios se producen entre 1580-1630, cuando el primado de la expresión verbal modifica la estructura misma del emblema y se constituye una nueva práctica de imágenes<sup>5</sup>.

3. - Con Andrea Alciato, empieza realmente el mundo de las empresas y su sistematización. Su nombre será el primero de la doble lista de autores italianos y europeos de la Emblemática<sup>6</sup>. En cuanto a Jovio puede decirse que el *Raggionamento...* apareció, póstumo en Roma (1555) (siendo traducido por Alonso de Ulloa y ed. en Lyon, 1561)<sup>7</sup>. Jovio se encuentra, pues, tras los secuaces del género en Italia, un número bastante crecido entre los del siglo XVI, hasta el punto de que Giov. Andrea Palazzi (*Discorso sopra le imprese*, Bologna, 1575) llegará a decir: «¡Ya, hasta los zapaterillos han comenzado a querer empresas...!»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> W.S. Heckscher & Karl A. Wirth, art. Emblem, Emblembuch en Real lexicon zur Deutscher Kunstgeschichte, t. V, pp. 85-228; Albercht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, 1964 pp. 19 y ss; Paul Zumthor, *La Masque et la Lumière. La poétique des grands rhétoriciens*. Paris, Le Seuil, 1978, p. 214.

<sup>5</sup> Claudie Balavoine, «Le Statut de l'Image dans les Livres Emblematiques en France, 1580 à 1630» en *L'Automne de la Renaissance 1580-1630* (XXII e Colloq. Inter, d'Etudes Humanistes, Tours, 2-13 juil. 1979) (ed. por J. Lafond y A. Stegmann, Paris, J. Vrin, 1981, pp. 163-178).

<sup>6</sup> *Emblematum Liber*, Augsburg, H. Steyner, 1531; *Emblematum libellus*, Paris, C. Wechel, 1534; *Livret des Emblèmes*, *ibid.*, 1536; Lyon, 1550 (primera ed. completa de 211 emblemas), etc.

<sup>7</sup> *Raggionamento / di Mons. Paolo Giovio / Vesouo di Nocera con Messer Ludouico / Domenichi, sopra i motti, & disegni d' / arme, & d'amore, che commune / mente chiamano Imprese. / Con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto: [Grabado de un grifo sobre una prensa] In Milano / Appresso di Giouann'Antonio de gli Antonij / M DLIX (B.N. 3 71265).*

<sup>8</sup> Véase G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi (5ª ed.), 1954, p. 547 (Toffanin opinaba que esta literatura emblemática, tal vez era el desarrollo de otra más vieja sobre el simbolismo de las flores y los animales, que explicaría así la obra de Alciato).

Hemos de pensar en dos etapas para abordar las empresas de Jovio: la del tiempo en que se publicó su obra y el posterior período barroco — en que el auge de las empresas se manifiesta fuera, pero que en España produce notables tratadistas — Covarrubias, Orozco — hasta cristalizar en la obra clásica de Saavedra Fajardo, en pleno mundo cultural del Seiscientos —<sup>9</sup>. Pero la misma magnitud del barroco español, con su magnífica vertiente artística y sobre todo, plástica, contribuirá a la resonancia de la obra del obispo de Nocera asimismo por el lado *icónico*, en esas fechas de renovación de motes, cartelas, leyendas en prosa y verso, de enigmas declarados y ocultos... de tal modo que la sintonización actual con Jovio puede fácilmente alinearse con toda la que se ha señalado por los estudiosos renacentista<sup>10</sup>.

Y no sólo esta afinidad *iconográfica* — difundida e intensificada muchos años después de Jovio — sustenta hoy el interés por las *Imprese*. También la parte *literaria* lo hace, si miramos a la literatura renacentista en la secuencia tradicional de la *retórica* en un acercamiento reciente — casi de platina de microscopio — revelador de un estilo investigativo muy de acuerdo con las nuevas tendencias a las que hemos aludido más arriba, en la introducción. Ya los *dictadores* de la Edad Media y los humanistas mostraban una estrecha vinculación. No sólo agrupados como simples «hombres de letras» sino prácticamente, por serles comunes las técnicas argumentales destinadas a modificar el pensamiento ajeno. (Tesis clásica de P.O. Kristeller).

Cuando Lorenzo Valla asigna el primado de la ciencia a la oratoria, entendiéndose referirse a la práctica más que a la teoría. Los *Studia humanitatis* substituyen a las artes liberales. La retórica se desliga de la dialéctica para reunirse con la poética, la historiografía, la filosofía moral... Al mismo tiempo, el *corpus rethoricum*, que en la época medieval se fundaba preferentemente sobre la tradición latina, se integra ahora en la aportación greco-bizantina. De nuevo se volverá a la profesionalidad de los *retores* (*oratores = embajadores*), hasta recuperar la *Retórica* aristotélica (en la Edad Media agrupada con la filosofía).

«La filología (hermeneútica, corrección gramatical) es *elocuencia*: el conocimiento de los autores antiguos lleva a la propia conciencia, al estilo propio a los modernos»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Véase José Luis Gómez Martínez, «Los supuestos modelos de las *Empresas* de Saavedra Fajardo y su carácter ensayístico» en NRFH, XXVIII 1979, pp. 374-384, especialmente, p. 375 n. 3.

<sup>10</sup> Cfs. la descripción, por Juan de Arfe (1587) de la custodia procesional de Sevilla, según las «historias, figuras y Hieroglíficos» (36 historias de ambos Testamentos) que ordenó para ella el Licenciado Francisco Pacheco (tío del pintor) en A. Soria, «Sobre biografismo de la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Jovio» en *1616*, IV, 1981, p. 134 n. 29).

<sup>11</sup> Andrea Battistini e Ezio Raimondi, «Retoriche e Poetiche dominanti» en *Letteratura Italiana*. Direzione, Alberto Asor Rosa. Vol. III, Torino, Einaudi, 1984, p. 55.

Decaen los géneros escolásticos (*Summae, Questiones*), que sintetizaban la visión de un mundo teológico y metafísico. Y a la lección de obras recientes, presentadas por los maestros a las facultades (*recitatio*) sucede la gran innovación de las *academias*, con su renovación dialógica.

La filología no es aún palestra de eruditos y anticuarios, sino intermediaria entre la escuela y la sociedad civil (E. Garin) Leonardo Bruni — el más cualificado representante del «humanismo civil» — o Lorenzo Valla — el estilo naciendo alrededor de la gramática (las *Elegantiae*) — son lo más importantes exponentes de esta nueva situación.

Y ahora, permítaseme una digresión, o mejor, una licencia retórica. En esta primera etapa del siglo XV, todo son primicias. He aquí a Lionardo Bruni Aretino — un tiempo, también secretario de Florencia — el más destacado de los hombres del «humanismo civil, hombre libre en la ciudad de hombres libres, biógrafo — en parte — y ocasional de Dante Alighieri, que Hans Baron ha hecho «campeón del *Uomo civile*» y cuyo ideal, tan plenamente humano, se quedará en utopía cultural...

He aquí a Lorenzo Valla, el humanista romano, supremo cultor de la palabra y del estilo, con su fama — oscurecida y restituida — pero siempre polémica... Ambos son dos eslabones fundamentales en esta cadena que moderniza la vieja retórica y le abre puertas al foro, ahora plaza de la ciudad, culminando la *urbanitas*, la fiesta de la cultura renacida y viva, que ya exaltó Jakob Burckhardt...

Pues bien: aquí, en Nápoles, en la corte de Alfonso V de Aragón, estos humanistas son venerados y protegidos por el rey.

Leonardo Aretino — que está en Florencia — le escribe y le enviará su traducción de algunos libros de la *Política* de Aristóteles. Lorenzo Valla formará parte de la corte, historiará la vida y los hechos de Fernando el de Antequera — después de Caspe, rey aragonés y saludará a Alfonso — ¡hipérbole humanista! — «rey de España e Italia»...).

Continuemos. En los últimos decenios del XV, es la hora de las academias y su preocupación humanística. Se da nuevo paso adelante: el hombre público — magistrado, diplomático, funcionario, militar o académico, tendrá, para esa vida civil en la ciudad — o como pocos años después se diría, también en esta Nápoles toda renacentista por un excelso poeta, para dedicarse *al inclito gobierno del Estado* (Garcilaso, *Egloga* I, 11) — y para los negocios, la *oratio*. Para el reposo, los amigos, los convencinos, la vida familiar, el *sermo*. Y será, de nuevo en el solar napolitano, otro prohombre, Giovanni Pontano, con su *De Sermone*... el que desarrollará el *sermo urbanus*, opuesto estructuralmente al *rusticus*, del campesino en su palurda mudez<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> G.G. Pontano, *De Sermone libri sex* ed. crítica a cura di S. Lupi e A. Risicato, Lugano, Thesauri Mundi, 1954 (en *ob. cit.*, p. 66 n. 4).

Las academias, los academicos, buscan nombres colectivos (los Inquieti de Milán, los Trasformati de Lecce, los Infiammati de Padua, los Innominati de Parma, etc) e individuales, que son pseudónimos (una «máscara», un «papel» a desempeñar). Y esto es la *impresa*, tal como la sanciona Paulo Jovio, cuando destaca su origen medieval y su significado que «no debe ser tan claro que cualquier plebeyo la entienda»<sup>13</sup>. Paulo Jovio es consagrado, desde su libro de 1555 como el armonizador que logra fundir la exquisitez *pictórica* de una cultura heroica y caballeresca (con todo su colorido de insignias, banderas y blasones) y el placer reflejo de una cultura literaria sin conflictos que visualiza las figuras del amor platónico, del torneo académico y simbólico, en una cámara de maravillas, de imágenes doblemente «ingeniosas»<sup>14</sup>. La empresa joviana, además, por boca de su autor y teorizante, se transforma en un modo de perpetuar, como en un retrato epidíctico el recuerdo de los «hombres señalados»<sup>15</sup> ¡La empresa coa-ligada con la biografía-retrato!, esto es, con otra de la creaciones más originales del comasco.

La retórica, pues, englobando, no ya las relaciones formales de las palabras entre sí, sino las correspondencias profundas entre términos y cosas (o entre los vocablos y las imágenes de éstas) prepara el terreno para ser una «pansabiduría», una *mathesis universalis*... Y recurriendo una vez más a las páginas de Jovio, se indica el desarrollo de un vivir señorial, junto con un arte ornamental, comunicativo, cuyo ideal se encarna en el «magnánimo» el «generoso», el «agudo», el «acerbo-ácido» más bien (*frizzante*) tanto en la academia y su diálogo como en las empresas... con los incalculables resultados en un porvenir inmediato<sup>16</sup>.

## II.

Después de este recorrido sobre el doble origen — retórico-literario y plástico — de las *Imprese* de Jovio y su instalación en las actuales categorías de la investigación sobre la retórica en su evolución teórica y su praxis (modeladora, en este caso, de la más pulida y civil educación humanística), vamos a penetrar en el contenido del libro, con visión forzosamente rápida y sintetizadora.

1. - En el diálogo, verdadero o fingido, entre Jovio y su traductor, Ludovico Dominichi, se discurre sobre el origen de las empresas, testimoniado desde la antigüedad por los clásicos y después, por los auto-

<sup>13</sup> P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, p. 37 (*ibid.*, p. 71, n. 21). (Cfs. n. 7, es reimpresión de la misma obra).

<sup>14</sup> *Ob. cit.*, p. 72.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 74 (A fines del XVI, Cesare Ripa dirá, en el preámbulo de su *Iconología* (1593) que igual que la Retórica «per mezzo delle parole muove la volontà, la imagen "persuade per mezzo dell'Occhio"»).

res medievales. Pero importa más otro testimonio, más cercano y que nos instala en la realidad del arte renacentista

«Ma lasciando da canto questi essempli antiquissimi, in ciò ne fanno ancora congettura i famosi Paladini di Francia, i quali (per la verità) in gran parte non furono favolosi; & veggiamo (per quel che gli scrittori accennano) che ciascuno di loro hebbe peculiare Impresa & Insegna, come Orlando il quartiere, Rinaldo il leone sbarrato, Danese lo scaglione, Oliuiero il grifone, Astolfo il leopardo, & Gano il falcone»<sup>17</sup>.

Continúa la nómina: los barones de la Mesa Redonda de Arturo, glorioso rey de Inglaterra, para terminar

«L'usavono similmente i celebrati ne i libri della lingua Spagnuola, Amadis de Gaula, Primaleon, Palmerico [sic] e Tirante il Bianco»<sup>18</sup>.

La presencia de esta literatura viva, de la actualidad, abona la *litralidad* de todo lo que va a seguir. El historiador no olvida los escenarios reales: Francia y sus paladines, los primeros, Inglaterra y el rey Arturo... hasta los caballeros celebrados en los libros en lengua española y catalana, las novelas de caballería — lectura de los hombres del Renacimiento —.

Igualmente sucede en la parte teórica que sigue. Para que se logre la perfecta empresa por un ingenio perspicaz, hay que conocer — habla el humanista — «notitia dele cose scritte da gli antichi».

A continuación, vienen las famosas reglas. Cinco preceptos o condiciones muy divulgadas. Se postula el justo medio: ni tan oscura que sea menestar la Sibila para interpretarla, ni tan clara que el plebeyo la entienda. En las imágenes, lo alegre y vistoso: sol, luna, estrellas, fuego, árboles verdes, «animali bizzarri & ucelli fantastichi», pero no la figura humana.

El mote puede ser de un idioma diverso del de las empresas: muy breve en prosa, un poco menos en verso íntegro o en verso fragmentario<sup>19</sup>.

Se enumeran empresas y motes anecdóticos, llevados por espada-chines o gente indigna, como el Príncipe de Salerno y su yelmo, en cuya cimera campeaba un par de cuernos con este mote:

<sup>17</sup> Cuartel del escudo blanco y rojo de Orlando = el yelmo de Almonte (*Ch. de Aspremont*) y el de Mambrino (para Rinaldo) (*Boiardo Innam*) (*Furioso*, I, 28 y XXVIII, 54).

<sup>18</sup> *Raggionamenti...*, cit., f. 3v.

<sup>19</sup> La tradición de lenguas diversas y en contraste es muy antigua. Para España hay que pensar — por tratarse de un vehículo poético — en las jarchas y los plurilingüismos medievales. En la época de las *imprese* y en Italia justamente el juego idiomático alcanza un auge extraordinario (sobre todo en el teatro). Es género comunicativo y oral por lo que siempre lleva un sello social (corte, teatro, canción, etc.).

«Porto le corna c'ogn'huomo le vede, et qualch'altro le porta che nol crede».

Este tipo de empresas se reputan ridículas. La sutileza de las empresas se halla, según Jovio, entre los caballeros franceses de Luis XII y Francisco I. Domenichi le pregunta si los agudísimos españoles no han de añadir algo a éstas. Jovio responde: la dificultad de superarlas fue resuelta por el Rey Católico: el nudo gordiano cortado por Alejandro y el mote «Tanto Monta»

«che così bella impresa hebbe gran fama & fu pari d'erudita leggiadria à quella di Francia...»

siendo fama que fue producto del sutil ingenio de Antonio de Nebrija «huomo dottissimo in quel tempo, che egli risuscitò le lettere Latine in Ispagna»<sup>20</sup>. Pondera mucho Jovio la empresa amorosa de Don Diego de Mendoza, ya contemporánea, la de la noria con su mote «Los llenos de dolor y los vazios de speranza», digna de competir con cualquiera y las de los reyes de Aragón en Nápoles, a partir del libro abierto y en blanco de Alfonso el Magnánimo, al que alaba en armas y letras y sus sucesores, Ferrante, Alfonso II y Fadrique: tres diademas de santos, más 'Valer', formando jeroglífico («Día de más valer»).

Las empresas pueden pintarse: así la del genovés Adorno «disegnata a colori del chiarissimo Messer Titiano» y luego bordada<sup>21</sup>.

Aquí, en este mismo libro, se incluye un texto de Girolamo Ruscelli<sup>22</sup>. El escritor de Viterbo se fija especialmente en los motes de las libreas o vestiduras, donde los italianos fueron a la zaga de los franceses y españoles:

«Nelle scritte spagnuole se n'hanno moltissime imprese di mirabil'artificio»

si bien referente, en principio, a los colores sólo<sup>23</sup>. Ruscelli parece dar un paso más: la vinculación de empresas a las fiestas y mascaradas, con sus correspondientes motes, pero no en lenguas extrañas, sino más bien, la propia de la ciudad en que las fiestas se hacen

«O se pur, Latina si uorrà fare in Italia, è in Ispagna, sia di parole, che ciascuna

<sup>20</sup> Véase su *elogium* en *Elogia doctorum virorum*, Basilea (s.a.) (B.N. 2 16407), pp. 148-150. (Cfs. Toffanin, *ob. cit.*, p. 543 donde se alude a esta noticia de referencia a los reyes franceses que actuaron en Italia).

<sup>21</sup> *Raggionamenti* (ff. 25v-26).

<sup>22</sup> Discorso intorno all'Inventione dell'Imprese, dell'Insegne, dei Motti, & delle Livree (ff. 52 y ss.). Los colaboradores en estos *Raggionamenti*, L. Domenichi y Girolamo Ruscelli, están ligados al autor (El primero su traductor al ital., y en cuanto al segundo, lo seguirá especialmente en este terreno de las *Imprese*, aunque destaque, con personalidad propia, entre los escritores menores del XVI).

<sup>23</sup> f. 61v.

donna u uomo senza saper lettere Latine la possa intendere, si come quella lingua ne ha moltissime, che da noi & dagli spagnuoli sono intese universalmente».

Matizándose la admisión de versos — que en Jovio hemos visto no se regulaba —: dos de los italianos o tres, entre enteros y rotos, de los españoles «que elegantemente los acomodan»<sup>24</sup>.

Como ejemplo, Ruscelli aporta un caso claro: Un caballero sale en una fiesta con este mote:

Claro descubre mi pena  
mi tristeza y el ajena<sup>25</sup>

Este primer ejemplo podría localizarse en cualquier tipo de cancionero. Podría ser una *dessecha*, una poesía móvil, que puede trasladarse y acomodarse a cualquier circunstancia. Citaremos alguna otra:

Si amor pone las escalas  
al muro del corazón  
no hai ninguna defensión<sup>26</sup>

Corazón, procura vida  
por penar  
y no muerte y descansar<sup>27</sup>

Siendo el texto muchas veces descriptivo y supliendo la posible imagen:

«92  
Una letra de un galán  
que sacó por cimera vn  
majano montón de la piedras ques-  
tan por los caminos por  
señal adonde han muer-  
to algún hombre

Si por quien perdi la vida  
con dolor piedra pusiera  
perdello no me doliera<sup>28</sup>

A continuación, Ruscelli describe algo que puede juzgarse anacrónico en un principio — en el sentido de unir dos tradiciones: la del otoño de la Edad Media, en su aspecto español (el ambiente cortesano

<sup>24</sup> f. 62v.

<sup>25</sup> f. 64.

<sup>26</sup> Está en el Romance de Juan del Enzina «Mi libertad en sosiego» (*Cancionero General* de H. del Castillo, 1511, n° 478 (p. 563 a, b)).

<sup>27</sup> Es la *dessecha* de otro Romance «Estando en contemplación» de D. Luis de Castellví (*C.G.* n° 472, pp. 558, a, b).

<sup>28</sup> En *Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo* (Valencia, 1511). (Ed. A. Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1959, p. 60, b).

de los Cancioneros) y las apoteosis barrocas y escenográficas — donde se encajan perfectamente los motivos plásticos y los literarios versificados. Únicamente un rasgo univiversal — la muerte, pues de una celebración fúnebre se trata — puede servir de enlace entre dos épocas, siendo los ausentes aquí los elementos propiamente renacentistas, de actualidad.

A un caballero se le ha muerto la dama y transforma su casa en morada de duelo. En la puerta hay pintada una imagen de la muerte con un mote

Esté en la puerta primera  
Do se vea  
Que mi vida la desea

En la sala, tendida toda de sarga negra, parecen los escudos de los dos amantes (sobre los que la muerte dispara flechas)

Con éstas se apartaron  
las vidas por ser mortales  
Mas no de ellas las señales.

En el resto de la casa, todas las habitaciones están pintadas de negro

La muerte dejó el dolor  
y tristeza de manera  
Que se muestre dentro y fuera

En cada alcoba, un lecho sin pabellón, con colcha de sarga pardilla y fajas amarillas, con esta letra

La vida desesperada  
Y trabajosa  
Con el trabajo reposa

Continuando a través de la mansión, véñese los suelos cubiertos de paño grana y objetos gayos:

Todas van mis alegrías  
Por el suelo  
Pues no hay en mi mal consuelo

En el jardín, por último, al fondo de la casa, las puertas están cerradas con candados y clavos que componen los versos (Una muerte con clavos y tenazas ante la que se arrodilla el caballero, aparece pintada)

La puerta de mi esperanza  
No se puede más abrir  
Hasta que no torne el morir

Finalmente en el mismo jardín, una bella fuente, toda en negro, tiene esculpida esta leyenda

Secárona mis enojos  
Para passarla a mis ojos<sup>29</sup>

El predominio de la descripción sobre la imagen es ya manifiesto: de las ocho escenitas de este pequeño retablo, sólo la primera, segunda y última muestran imágenes plásticas.

Se ha cumplido, pues, lo que mencionamos de Claudie Balavoine y citamos más arriba: la imagen retrocede ante el texto.

### III.

Provisionalmente, las conclusiones que puedan sacarse después de esta excursión, quizá muy larga, no sean demasiado iluminadoras. Los problemas se agrupan y solucionarlos todos, no es posible dentro de la brevedad que nos hemos impuesto.

En primer lugar, está la colaboración de Girolamo Ruscelli en una obra póstuma. Puede considerarse como una ampliación de un mundo descubierto o iniciado por otro, que se amplía añadiendo las experiencias propias. Pero aun siguiendo este proceso de continuar obra ajena, se manifiesta el cambio de gusto, como, por otra parte, Ruscelli acentuará cuando proceda en igual tema, por cuenta propia.

Las escenas descritas, donde vemos predomina ya el texto sobre la imagen, representan una ampliación del espíritu de cancionero, pero, para encontrarle el escenario apropiado en la actualidad — en el horizonte en el que se halla quien las transmite — habría que pensar en Valencia y en la corte del duque de Calabria (muerto justamente un año antes que Jovio, en 1551). Sobre todo porque el aparato de «representación» (empresas, vestiduras, composición de jeroglíficos, adivinanzas, etc.) excede los libros, la gran masa que hemos visto empieza a multiplicar en esta época la literatura de empresas en las lenguas modernas (fr., ing., ital., esp., cat....) y necesita público que participe en el juego. Ese convencionalismo — de procedencia medieval — puede muy bien emparejarse con el de ingerencia de textos, como recientemente ha sido estudiado en un excelente artículo de Giovanni Caravaggi con respecto a la poesía de cancionero, partiendo de uno de sus poetas particulares<sup>30</sup>.

Girolamo Ruscelli, como se ha dicho, publica años después su

<sup>29</sup> Raggionamenti..., ff. 64-66.

<sup>30</sup> Giovanni Caravaggi, «La Canzone con "Refranes" di Francisco Bocanegra e un fenomeno romanzo d'intertestualità poetica» en *Studi di Cultura Francese ed Europea in onore di Lorenza Maranini*, Fasano, Schena Editore, 1983, pp. 101-125.

libro de empresas<sup>31</sup>. Ruscelli critica levemente las condiciones prohemiales de las empresas según Jovio. Insiste, sin embargo que, aquellas desarrolladas ante el público (justas, mascaradas, comedias, etc.) deben usar lenguas aseguibles, mientras que las que han de durar y ser mantenidas por su autor (en un escudo de armas, p. ej.), pueden emplear las lenguas más extrañas — ampliadas ahora a la «turca y la esclavona» — aunque para las empresas amorosas sobre todo, se recomienda emplear la lengua nativa de la dama. El preciosismo crece: el máximo de la elegancia se consideran los «motes sin verbo» (*Inter Omnes, Con queste, Plus oultre*), siendo también muy bellas, a su parecer, las empresas que usan versos de autores conocidos (entre las italianas los de Petrarca o Ariosto).

Pero, acompañado a los finos grabados de esta edición, se hallan muy pocas referencias españolas: sólo tres y de personajes no demasiado conocidos: Don García de Toledo, Virrey de Cataluña («Nunca Otra») (p. 216); Galeazzo Fregoso («Ni matarme ni spantarme», acompañada de una complicada explicación del autor, pp. 411-414) y el conde Giovan Battista Brembato, que había servido a Carlos V y Felipe II, con la imagen de la ciudad del Evangelio encima de la montaña y el mote «Qvanto Pvedo» (p. 427). Otra más, la del Prior de Malta, el inglés Riccardo Scelley (Shelley) (Un halcón blanco con el mote «Fe y Fidalguía» («Fede e gentilezza») dando esta explicación «Gentil come un falcone e in spagnuolo Fidalgo, como el Gavilán») (p. 480).

Por último, ya desde las empresas de Jovio, este mundo de cancionero, aunque lleno de recuerdos medievales, penetra impetuosamente en el Renacimiento. Lo hace con toda su fuerza lírica, a través de los textos escritos, firmados o anónimos, o en los versos y canciones retentados en la memoria, de procedencia oral.

Los testimonios de esta poesía, que pasa, por medio de la imprenta, de finales del XV al siglo siguiente (la de Romanceros y Cancioneros, cuyo auge español, puede muy bien situarse hacia 1600), son sumamente expresivos. Todos envían a la «memoria de coplas», que puede agruparse con la que retiene y reproduce otras expresiones breves de oralidad los refranes. Una memoria fragmentaria y además, amenazada de pérdidas por esta razón.

Meneídez Pidal, pionero en estas materias de poesía oral y poesía y memoria, nos ilustró bastante sobre la pervivencia de versos de romance en el XVI, sabidos y recordados en ocasiones propicias, por gentes de toda las clases sociales. La de los trozos líricos (impresos muchas veces — en los pliegos sueltos o romanceros — con textos poé-

<sup>31</sup> Le Imprese / Illustri / Del S<sup>or</sup> / Ieronimo / Ruscelli / Aggiuntovi Novamente / il QUARTO LIBRO / DA VINCENZO RUSCELLI / DA VITERBO / AL SERENISSIMO principe / Guglielmo Gonzaga Dvca / di Mantova et Monferrato *In Venetia appresso* / Francesco dei Franceschi Senese / MDLXXXIII.



ticos narrativos) es más escasa, pero no falta, aunque los ejemplos que aducimos, remitan a un tipo de literatura *memoranda*.

El primero es serio y aparece en esa riquísima veta folklórica — la explicación de la paremiología antigua — de la obra de Juan de Mal Lara, a propósito de un refrán en verso

«La viuda llora y otras cantan en la boda .80»  
«Puédese entender esto de otra manera, que como la alegría muchas veces dé tristeza al que está triste, como dice aquel villancico, digno de compararse a los versos de los antiguos

El día del alegría  
al qu'es triste  
de mayor pesar lo viste»<sup>32</sup>.

Idea de contraste, captado por un poeta de Cancionero, más escueto que este rebuscado verso (y por ello famoso) de nuestro segundo ejemplo, paródico

«A las cosas del placer  
voy cual sé que he de volver»

de don Luis de Torres («porque salió vestido de negro yendo a unas fiestas» (*Cancionero General* de H. del Castillo, (1511) n° 537).

«Usándolo una dama muy flaca, pusiéronle en un papelillo»  
«A las cosas de placer voy ¡cuán seca he de volver!»<sup>33</sup>

que por su agudeza, nos vuelve a hacer pensar en un público receptor.

<sup>32</sup> Juan de Mal Lara, *Filosofía Vulgar* [Sevilla, 1586] (ed. pról. y notas de Antonio Vilanova, Barcelona, Seleccionces Bibliográficas, Segunda Serie, 1958, vol. II, pp. 94, 94-95).

<sup>33</sup> Cit. por Luis Zapata, *Miscelánea* (ed. Pascual de Gayangos en *Memorial Histórico Español*, IX (1859), p. 124 [entre 1592 y 1595]).

Soc. Ed. Intercontinentale Gallo s.r.l.  
Via Mezzocannone, 39-51

Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)