

LIRICI EUROPEI  
DEL CINQUECENTO

Ripensando la poesia del Petrarca

A cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam  
Giorgio Forini, Davide Monda

Con pagine di Roberto Roversi  
e Martin Rueff

BUR

CLASSICI

## INTRODUZIONE

Proprietà letteraria riservata  
© 2004 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 88-17-00419-7

Prima edizione: ottobre 2004

### L'EREDITÀ DI PETRARCA

È tutt'altro che una formula di rito quella che fa del Petrarca un maestro autentico del sapere europeo, padre di quell'Umanesimo che trovò nell'intraccio tra sa- peri, *humanae literae* e impegno civile d'impronta etica una delle sue peculiarità più originali. C'è già nel Petrarca, in effetti, come ben ebbe a sottolineare Francesco Rico, tutto lo slancio e anzi il «sogno» di una rifondazione dell'Italia e di Roma da un'ottica non angusta, ma aperta ed europea: come pochi egli ebbe il merito di collocarsi e dislocarsi da un 'altrove' mai municipale, concretamente tangibile nel suo incessante peregrinare tra Italia, Francia e Nord Europa. La sua stessa educazione, la sua cultura, la sua produzione è come se incrociassero per un verso la grande tradizione classica mediterranea e dall'altro le molteplici linfe di tutta una letteratura medievale europea, nelle decisive esperienze di Avignone e nel costante rapporto con tanti amici e corrispondenti dell'Europa settentrionale, in particolare fiamminga e tedesca.

La sua riflessione filosofica ambisce a misurarsi coi modelli greci (pur non conoscendone la lingua) tanto che, com'è stato notato anche di recente, egli svolse un ruolo tutt'altro che secondario nella riscoperta del modello platonico come contraltare all'egemonia dell'aristotelismo scolastico e come viatico di una visione dia-

L'Editore si dichiara a disposizione degli aventi diritto per le traduzioni di Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña e Hernando de Herrera.

**VOLTI DEL PETRARCHISMO  
SPAGNOLO**

Di Andrea Zinato

## PROFILO STORICO-CRITICO DEL PETRARCHISMO SPAGNOLO

In Spagna il manifesto poetico del petrarchismo è costituito dalla lettera programmatica indirizzata a Beatriz de Figueroa (1523-1553), duchessa di Soma, che Juan Boscán Almogáver (1487/92-1542), soldato al servizio di Carlo V e colto letterato, antepone al secondo libro dell'edizione delle sue poesie, uscita postuma nel 1543 (Barcellona, Carles Amorós) insieme con le opere di Garcilaso de la Vega (1501-1536), anch'egli soldato e raffinato cortigiano dell'imperatore. In essa, fra l'altro, si legge:

Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y cançiones, que las trobas desta arte así han sido llamadas siempre. La manera destas es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de otras. Mas todavía, non embargante esto, quando quise provar a hazellas ni dexé de entender que tuviera en esto reprehensores. Porque la cosa era nueva en nuestra España (*Obra*, p. 115).

[Questo secondo libro conterrà altri poemi composti alla maniera italiana, ovvero sonetti e canzoni, ché le composizioni di quest'arte sono sempre state chiamate così. La loro forma è maggiormente sublime e più complessa e (se non mi sbaglio) migliore delle altre. Ciò nonostante ero consapevole che, quando mi fossi messo a provare a scriverle, avrei avuto dei detrattori, dato che per la Spagna era una novità].

In un altro passo della lettera, Boscán ricorda l'occasione concreta che provocò e incitò, due decenni prima, la scelta poetica ed estetica, vale a dire l'incontro che egli stesso ebbe nel 1526 a Granada con Andrea Navagero (1483-1529), ambasciatore veneziano inviato nella città andalusa, dove si sarebbe recato l'imperatore Carlo V dopo le nozze con Isabella di Portogallo, celebrate a Siviglia.

L'incontro fra la tradizione poetica spagnola, di cui Boscán era un onesto interprete, e il petrarchismo maturato in Italia nei primi decenni del XVI secolo, di cui Navagero era un entusiasta portavoce, segnerà indelebilmente la traiettoria della poesia spagnola. In questa traiettoria confluiranno ed incideranno in modo e peso diversi le sperimentazioni medievali sul sonetto di Iñigo López de Mendoza, marchese di Santillana (1398-1459), la maturità dell'Umanesimo, la conciliazione platonica, l'alto esempio e il magistero di Petrarca, dei suoi imitatori e dei suoi commentatori; come il Vellutello:

[...] Estando un día en Granada con el Navagero [...], tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas; me dixo por qué no prováva en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia. Y no solamente me lo dixo asfivamente, mas aun me rogó que lo hiziese (*Obra*, p. 118).

Trovandomi un giorno con Navagero a Granada, conversando con lui di invenzioni e di argomenti letterari e, soprattutto, delle differenze nelle diverse lingue, mi chiese perché non provassi a comporre in castigliano sonetti e altre forme metriche usate dai bravi autori italiani. Non me lo disse tanto per dire, anzi mi sollecitò a farlo].

Non solo la scelta di Boscán di usare forme metriche *trobas*, alla maniera italiana è consapevole, ma egli rivendica anche una primogenitura nella creazione di

una lingua castigliana che imitasse, nel rispetto della propria identità, il modo di scrivere italiano. Boscán, sulle orme di Bembo, interpreta il petrarchismo anche come rinnovamento linguistico ed esplorazione lessicale e benché, come ha riscontrato Morreale (1959), il suo linguaggio fosse per alcuni versi ancora limitato, è tuttavia abbastanza vasto per esprimere la sua evoluzione poetica, che consiste nel trasformarsi da poeta *cançonier* in poeta italianizzante:

De la manera que si de escribir [...] he tenido siempre mucho, mucho más lo tuviera de provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya. He querido ser el primero qua ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano (*Obra*, p. 117).

Dunque se di scrivere ho sempre avuto timore (...), a maggior ragione ne avrò provando la mia penna laddove finora nessuno in Spagna ha voluto provare la sua. Ho voluto essere il primo a unire la lingua castigliana al modo di scrivere italiano].

Per quanto innovativa, la sperimentazione di Boscán si inseriva in un terreno che in qualche modo, come detto, era già stato preparato. Nonostante le visitazioni di modelli formali, vale a dire l'endecasillabo, e culturali italiani, ovvero l'*humanitas*, nel senso più ampio del termine, di Petrarca, di Dante e di Boccaccio, tale terreno si era nutrito, fino a quel momento, principalmente della logica e della retorica proprie della poesia castigliana, senza la base concettuale presupposta invece dall'*inventio* di Boscán sulle orme della nuova retorica che informava la poesia italiana del Cinquecento, ovvero la riletture e l'*imitatio* di Petrarca:

Quanto al tentar el estilo de estos sonetos y cançiones y otras cosas de éste género, respondo: que así como en lo que he escrito nunca tuve fin a escribir, sino andarme descansado con mi espíritu [...] así también en este modo de invención (si

assí quieten llamalla) nunca pensé que inventava ni haziya esa que huviesse de quedar en el mundo (*Obra*, pp. 117-118).

[Per ciò che concerne il provare lo stile di questi sonetti e canzoni e altre cose siffatte rispondo: che così come in ciò che ho scritto mai ebbi un fine della scrittura, tranne che starmene riposato e in pace con il mio spirito (...), parimenti in questa mia modalità di invenzione (se così vogliono chiamarla), mai pensai di inventare o di fare qualcosa che durasse nel tempo.]

Il «codice metrico e poetico italiano» provocò, nell'arco di un secolo, dopo un periodo di convivenza e attrazione verso le singole esperienze di poeti assai diversi tra loro, il superamento definitivo dei modi della poesia cortese e allegorica dei *cancioneros* (canzonieri) e, sul piano formale, secondo la felice definizione di Rico (1981), l'esilio del verso ossitono quale tratto stilistico di una *poetría nova*, sulla quale si ritornerà in seguito.

I poeti spagnoli che coltivarono la poesia italianeggiante furono consapevoli, oltre che del lungo e comune cammino della poesia tradizionale, anche di ciò che giungeva loro grazie all'endecasillabo e con lo stesso Petrarca, ovvero concetti, immagini e stilemi che appartengono in ultima istanza al patrimonio comune della lirica provenzale (Prieto 1984, p. 36).

#### PRELIMINARI

La conoscenza di Petrarca in Spagna risale agli anni successivi alla sua morte e, contrariamente a quanto sostenuto per anni, il tramite è costituito dagli ambienti curiali avignonesi e in misura secondaria, se non influente, dai rapporti con la penisola italiana attraverso le rotte commerciali catalano-aragonesi, come ha puntualizzato Rico (1976).

Circa un secolo prima della lettera di Boscán alla

duchessa di Soma, tra il 1448 e il 1449, Íñigo López de Mendoza marchese di Santillana aveva manifestato la sua passione per lo stile raffinato degli italiani, ma aveva espresso altrettanto chiaramente la sua predilezione per la metrica francese nella *Carta-Prohemio* con la quale accompagnava la spedizione di una copia delle proprie canzoni a don Pedro (1429-1466), conestabile del Portogallo:

Los ytálicos prefiero yo – so emienda de quién más sabrá – a los franceses, solamente ca la sus obras se muestran de más alto ingenio e adórnalas e componenlas de fermosas e peregrinas ystorias; e a los franceses de los ytálicos en el guardar del arte: de lo qual los ytálicos, synon solamente en el peso e consonar, no se fagen mençión alguna (*Obras completas*, p. 446).

[Preferisco gli italiani ai francesi – ma mi corregga chi più sa – solamente perché le loro opere danno prova di più alto artificio e trattano di vicende affascinanti e inusuali; i francesi agli italiani invece nell'abile maestria, della quale gli italiani, tranne che nel rispetto della consonanza, non si preoccupano molto]. e, soprattutto:

[Los autores italianos] escrivieron en otra forma de metros en lengua ytálica que *sonetos* e *canciones morales* se llaman. Estendiéronse – creo – de aquellas tierras e commarcas de los lemosines estas artes a los gállicos e a esta postrimera e occidental parte, que es la nuestra España, donde asaz prudente e fermosamente se han usado (*Obras completas*, p. 445).

[gli autori italiani] scrissero in volgare utilizzando altri metri, denominati sonetti e canzoni morali. Questi si diffusero – credo – dal Limosino alla Francia settentrionale e a questa estrema provincia occidentale, vale a dire la nostra Spagna, dove vennero usati con misura ed eleganza].

Nella medesima opera cita Petrarca, *poeta laureado* ed *autor de églogas e muchos sonetos*, ricordandone esplicitamente i *Tionfi* e la protezione accordatagli da Roberto d'Angiò, per la cui morte, scrive Santillana, Pe-

trarca «[l]izo [un sonetto] que comiença: Rota e lala columna e el verde lauro» (*idest* CCLXIX: *Rotta è l'alta colonna e il verde lauro*), composto in realtà in morte del cardinale Giovanni Colonna (1348), ma senza esprimere, peraltro, giudizi sulla poesia dell'arefino.

Santillana è anche autore di 42 *sonetos fechos a l'italico modo*, composti tra il 1438 e il 1455. Fu dunque il primo che *provó en lengua castellana sonetos*; tuttavia non riuscì a pervenire a un dominio sicuro dell'endecasillabo, dato che molti dei suoi versi si ispirano a modelli francesi, ai quali vengono adattate le consuetudini metriche dell'*arte mayor* castigliana (versi dodecassillabi).

Questa raccolta, insieme con le precedenti applicazioni dell'endecasillabo attuate dal genovese naturalizzato spagnolo Francisco Imperial (?-1409), autore di un poema allegorico, *Dezir de las siete virtudes*; in terzine di endecasillabi, e con gli echi petrarcheschi individuati da Caravaggi (1973) e da Rico (1981) nella *poesía cancioneril* – *corpus* che raccoglie la poesia composta tra la seconda metà del XIV secolo e il 1520 – costituiscono, nei limiti indicati, l'iniziale penetrazione in Spagna del modello italiano prima e petrarchesco poi.

Oltre che da questi estemporanei esperimenti, il terreno per una consapevole scelta di rinnovamento stilistico, formale e contenutistico viene anche preparato dall'affermarsi in Spagna, nella seconda metà del Quattrocento, dell'uso poetico della glossa (Caravaggi 1971; Prieto 1984), intesa sia come tecnica compositiva sia come forma strofica, ovvero un testo poetico conosciuto ai singoli versi vengono ripresi in altrettante strofe di norma *décimas*. La glossa non è solo una rielaborazione collettiva, un'imitazione e reinterpretazione di singoli versi o di strofe, che derivava dall'antica e diffusa tradizione dell'*estribillo* (di norma un distico che si ripete in una poesia) e del *villancico* (equivalente del *pieza*, composto in esassillabi o ottonari), ma anche una «str-

strazione artificiosa, destinata al trattenimento ameno, un passatempo elegante» (Caravaggi 1971, p. 27).

Come ha ancora opportunamente segnalato Caravaggi (1971), tutto ciò va valutato anche alla luce dei principi estetici e dei raffinati modi dominanti nelle corti italiane – Boscán traduce e pubblica, nel 1534, il *Cortegiano* di Castiglione e molti poeti spagnoli dell'epoca soggiornano in Italia –, coniugati con il rigore etico, l'impegno intellettuale, la coerenza esistenziale del pensiero erasmiano, nel contesto storico della Spagna di Carlo V e poi di Filippo II. I cavalieri della corte imperiale continuano a ricercare la fama e l'approvazione delle dame, in un armonioso ed innovativo equilibrio di *sapientia* e di *fortitudo*, di *espada* e di *pluma*, di modi raffinati e conviviali, misurati e colti, incuriositi ed affascinati da nuovi codici amorosi e da più duttili linguaggi poetici.

Nel fecondo periodo preliminare all'incontro del 1526, più precisamente nel 1511, a Siviglia viene pubblicato da Hernando del Castillo il *Cancionero general*, summa e repertorio miscelaneo di poesia tradizionale, ma soprattutto di canzoni d'amore cortese, di matrice trovadorica, in cui confluisce una tradizione che abbraccia un secolo e mezzo e che risale alla metà del XIV secolo (Dutton 1990).

Solamente tre anni dopo però, ovvero nella seconda edizione pubblicata a Valenza nel 1514, vengono proposti anche generi poetici italiani e tre componimenti di Boscán ispirati a Petrarca.

Boscán, pur non potendo prescindere dalla lezione della poesia tradizionale – in quanto catalano coniuga l'antica di Andreu Febrer (1357/80-1437/44), di Jordi de Sant Jordi (?-ca. 1425) e, soprattutto, di Ausiàs March (1397-1459) con le altre tradizioni peninsulari della *poesía cancioneril* –, è consapevole che la rottura sarebbe stata netta, decisa, voluta e consapevole, e che i

suoi esiti irreversibili avrebbero procurato non poco malcontento e riluttanza, come sottolinea ancora una volta nella lettera alla duchessa:

Los unos se quexavan que en la trobas desta arte los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas; otros dezian que este verso no sabían si era verso o si era prosa, otros argüían diciendo que esto principalmente havía de ser para mugeres y que ellos nó curavan de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante. [...] Si a éstos mis obras les parecieren duras y tuvieren soledad de la multitud de los consonantes; ahí tienen un cancionero, que acordó de llamarse general, para que todos ellos bivan y descansen con él generalmente (*Obra*, p. 116).

[Alcuni si lamentavano perché nelle poesie di quest'arte le rime non risultavano così evidenti né suonavano come in castigliano; altri dicevano di non capire se questo era verso o prosa, altri ancora sottiglievano che erano versi per le donne, poco attenti alla sostanza e assai di più al suono delle parole e alla dolcezza delle rime [...]. Se a costoro le mie opere dovessero sembrare acerbe ed essi dovessero avere nostalgia dei metri vari, costoro dispongono di un canzoniere che si volle chiamare *general* (*Cancionero General* di Hernando del Castillo), perché, con buona pace, tutti costoro possano vivere e distrarsi a piacimento *genericamente*].

Ciò nonostante, è opportuno insistere ancora, come sostiene Rico (1983), sul fatto che echi del Petrarca dei *Trionfi* sono frequenti, alla *manera cancioneril*, in alcuni poeti dell'ultima generazione del XV secolo, ad esempio Alvar Gómez, Costana o Lucas Fernández (1474-1542). In essi la lezione del Petrarca va decifrata nel lessico, nella sintassi, nella metrica, nelle figure retoriche proprie della *poesía cancioneril*. È ormai fuori di dubbio, però, che esiste «una traiettoria previa al versificare "al modo italiano", adensata in el primer cuarto del siglo dieciséis. Si Garcilaso había pagado su censo al *Cancionero general*, el *Cancionero general* se

lo había pagado a Petrarca» (Rico 1983) [una traiettoria precedente alla versificazione nel modo 'all'italiana', concentrata nel primo quarto del sedicesimo secolo. Se Garcilaso aveva pagato il suo tributo al *Cancionero general*, questo l'aveva pagato a Petrarca].

Parimenti il Petrarca latino aveva contribuito a formare e modellare l'ambiente culturale, che ebbe a nutrirsi di forti valori intellettuali e di relazioni personali, basati sull'*amicizia*, l'amicizia fraterna, conviviale ed intellettuale.

Il poeta volgare si affermerà, invece, tra il secondo ed il terzo decennio del Cinquecento, consistendo il tributo, a Petrarca prima e al petrarchismo poi, nel suo farsi codice poetico e cifra stilistica.

È ancora opportuno aggiungere che l'itinerario non potrebbe essere compiutamente compreso escludendo il legato poetico di Juan de Mena (1411-1456), del già menzionato Marchese di Santillana, di Gómez (1412-1490) e di Jorge Manrique (1440-1479). Se Mena dimostra scarso se non nullo interesse per la lezione petrarchesca e le analogie con l'aretino probabilmente risalgono a comuni matrici e topici precedenti dalla lirica trovadorica e galego-portoghese — fatti che hanno indotto Pérez Priego e Manero Sorolla a escludere qualsiasi influenza del canzoniere petrarchesco nella sua poesia amorosa —, Jorge Manrique, invece, nella sua poesia utilizza la materia petrarchesca. È indubbio infatti, come sostiene Beltrán, che la lezione del *De remedis utriusque fortunae* si colloca tra le fonti delle *Coplas a la muerte del padre*, esempio massimo dell'elegia spagnola, oppure ancora, al pari di Petrarca, utilizza abilmente l'antitesi, procedimento compositivo abituale nei trovatori provenzali, ma diffusosi in tutta la lirica europea attraverso l'opera dell'aretino.

Le predette esperienze si esprimono, da un punto di vista formale, nella *copla de arte mayor* di Mena, in cui domina il dodecassillabo tanto apprezzato anche da Santillana, piegato alla poesia erudita e di corte, nei già

ricordati sonetti prosodicamente deboli e metricamente zoppicanti e nell'insistenza della rima ossitona dello stesso Santillana, e, infine, nelle *coplas de pie quebrado* (sestina che combina quattro ottonari con due tetrasilabi in terza e sesta posizione) di Jorge Manrique.

Viene letto e tradotto il Petrarca latino e umanista, filosofo e biografo: dal catalogo della Biblioteca del Marchese di Santillana, realizzato da Schiff (1911), sappiamo che questi possedeva le traduzioni in italiano del *De remediis utriusque fortunae*, del *De Viris illustribus*, un volgarizzamento mutilo del *De vita solitaria* e soprattutto un manoscritto contenente sonetti e canzoni in morte di madonna Laura. Come segnala Gargano (1993), nel corso del Quattrocento il Petrarca prosatore latino, trattatista e biografo, si affermò perché le sue opere si prestavano, da un lato, a una lettura di tipo medievalizzante, fornendo *exempla e sententiae*, dall'altro perché contribuirono notevolmente «a diffondere in Spagna materiali classici e patristici».

Sempre al Marchese di Santillana appartenne il codice manoscritto della traduzione in castigliano delle *Vite di Dante e Petrarca*, composta da Leonardo Bruni nel 1436, sicché la vita e l'opera, o con Rico (1974) la «vita u ombra» (vita o opera) di Petrarca, assumono esse stesse *auctoritas* ed *esemplarità*. Grazie alla traduzione, Santillana ed il suo circolo vengono a conoscenza del giudizio di Bruni sull'illustre concittadino, giudizio che contiene l'elogio dell'eleganza delle *Rime*, l'implicita *querelle* tra latino e volgare e, non ultima, l'idea di un petrarchismo come forma, come modello di stile, di espressione e di linguaggio poetici:

La su prosa es polida, linda e florida; el verso es limado, muy compuesto et assaz alto, et aquesta de amos estilos es estada en pocos o en ninguno fuera el Petrarca (...). El Petrarca solo es aquel que por dote singular fue excelente en el un estile et en el otro, et compuso muchas obras en prosa et en verso, las cuales non conviene recontar ca son manifestos et notos.

La prosa sua è polita, leggiadra e fiorita, il verso è limato e rotondo ed assai alto. E questa grazia dell'uno stile e dell'altro è stata in pochi o nullo fuor di lui (...). Il Petrarca è solo quello che per dote singolare nell'uno e nell'altro stile fu eccellente; ed opere molte compose in prosa ed in versi, le quali non fa bisogno raccontare, perché sono note (ed. Baron 1968, p. 67)].

Pertanto, la presenza di Petrarca nella cultura quattrocentesca è ben attestata, mentre nella *poesia cancioneril* – e non solo – dell'epoca, come ben sintetizza Gargano, «risulta circoscritta, e non sempre evidente, eppure niente affatto inesistente». Approfondendo ancora di più, si può dire con Beltrán (2002) che in alcuni poeti canzonereschi, ad esempio Nicolás Guevara (m. 1504), Costana, e il *comendador* Pirro Luis Escrivá (ca. 1490-a. 1544) «per taluni stilemi, possiamo trovare non pochi degli aspetti che caratterizzeranno il petrarchismo di Garcilaso, benché appaiano celati dietro forme specificatamente canzoneresche, risultando però a volte più evolute rispetto ai primi seguaci del petrarchismo, come ad esempio, lo stesso Boscán».

La forza innovativa di questi letterati e poeti quattrocenteschi si esaurisce, nell'adesione alla cultura umanistica, di cui Petrarca è considerato un maestro e un *auctoritas*; essa favorirà però l'innesto dei modi e dei moduli culturali petrarchisti nella lirica e, più in generale, nella poesia spagnola del Cinquecento allorché, esauritone il legato, aprirà la strada all'*invitado* della poesia in volgare dell'aretino.

Il petrarchismo cinquecentesco ne imiterà e trasformerà il verso volgare, dopo aver assimilato la lezione dell'umanista e del filosofo 'morale', al pari di quella di Dante e di Boccaccio.

Questa ampia ed articolata premessa è necessaria per comprendere fino in fondo la complessa gestazione del petrarchismo spagnolo. Detto ciò, spetta comunque

a Garcilaso, che sublima l'imitazione e la trasformazione delle forme e dei generi derivati da Petrarca, «l'«norme merito di aver creato, specie con la più matura produzione del secondo soggiorno napoletano tra il 1532 e il 1536, la moderna lingua poetica castigliana, che coincide sostanzialmente con quella del petrarchismo rinascimentale italiano» (Gargano 1993).

Petrarca, ma non solo: Bembo, Ariosto e Sannazaro concorrono alla riscoperta e all'adattamento in Spagna dei generi classici, così, oltre ai sonetti e alle canzoni petrarchesche, la poesia di Garcilaso e dei petrarchisti cinquecenteschi visitò altri generi come l'ode e l'epistola oraziana, l'elegia e l'egloga.

Senza il genio poetico di Garcilaso, la sperimentazione e l'imitazione del modello italiano consigliata da Navagero a Boscán, nonostante l'onestà poetica di quest'ultimo, non avrebbero raggiunto la cifra di qualità e di raffinatezza necessaria a superare, senza cancellarla, l'ingombrante eredità della tradizione della poesia *cançoneril* e le opposizioni e le perplessità del cosiddetto, e forse mai esistito, partito degli antitalianisti. Di questi, a lungo, impropriamente e per comodità, è stato considerato caposcuola Cristóbal de Castillejo (ca. 1490-1550), autore di una *Repreñsion*, in cui giudica addirittura eretica la nuova moda:

Bien se pueden castigar  
a cuenta de anabaptistas,  
pues por ley particular  
se tornan a baptizar  
y se llaman petrarquistas.  
Han renegado la fee  
de las trovas castellanas,  
y tras las italianas  
se pierden, diciendo que  
son más ricas y loganas.

A ragione si possono condannare  
a guida di eretici,  
dato che per diritto proprio  
si battezzano un'altra volta  
e si chiamano petrarchisti.  
Hanno rinnegato la fede  
delle strofe castigliane,  
e dietro quelle italiane  
si smarriscono dicendo che  
sono più ricche e raffinate.

In realtà, come è stato segnalato, Castillejo, *pleno hombre del renacimiento* (A. Prieto 1984, p. 15), autore di raffinate traduzioni di Catullo e di Ovidio, al di là dell'intento umoristico e parodico, avrebbe voluto che la tradizione castigliana non si assoggettasse supinamente a una cieca imitazione, pur consapevole anch'egli, però, che il cambiamento in atto era irreversibile ed irrefrenabile.

La pubblicazione postuma, nel 1543, in quattro libri, dell'opera completa di Boscán (I, II, III) e di Garcilaso (IV) sancisce, anche editorialmente, l'affermazione del petrarchismo in Spagna. Nella lettera-manifesto, Boscán ricorda in modo esplicito la grandezza, il talento poetico e il magistero di Garcilaso, il cui canzoniere tentò di mettere *in ordine* per la pubblicazione:

Y eso no bastara a hazerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmare en esta mi demanda. Y así alabándome muchas vezes este mi propósito y acabándome de aprobar con su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente (*Obras*, p. 118).

[E ciò non mi avrebbe indotto ad insistere ancora se Garcilaso, con il suo buon senso, riconosciuto non solo da me, ma da tutti, non mi avesse appoggiato in questa mia ricerca. E così elogiando molte volte questo mio proposito e approvandolo con il suo esempio, dato che anch'egli volle percorrere questo cammino, fece sì infine che io vi dedicassi i momenti di *otium* ancor più intensamente].

L'amicizia, il sodalizio artistico e l'«ozio» letterario come prassi e piacere individuale, costituiscono un altro dei perni su cui si basa il sistema, ma contestualmente anche il suo superamento, come ha chiarito Claudio Guillén (2002): È proprio nell'*Epistola a Boscán* che Garcilaso,

secondo il critico, si allontanano dal canzoniere petrarchesco, o meglio, dal petrarchismo di moda, sia per la scelta del genere, sia per la trasformazione dell'amore tormentato, a volte insano, per la donna, in amicizia e affetto per l'amico. Nella medesima poesia, però, composta da Garcilaso mentre soggiorna ad Avignone poco dopo la scoperta del sepolcro di Laura, compare, nel commiato, il nome di Petrarca e un nemmeno troppo celato e polemico riferimento a un vivido fuoco ormai spento: «doce del mes d'otubre, de la tierra / do nació el claro fuego del Petrarca / y donde están del fuego las cenizas» [dodici del mese d'ottobre, nella terra / dove nacque il limpido fuoco di Petrarca / e dove riposano le ceneri del fuoco].

La pubblicazione delle opere di Garcilaso e di Boscán suggella il percorso iniziato negli anni Venti del Cinquecento, maturato e perfezionato nei soggiorni italiani di Garcilaso. L'edizione contribuisce in maniera determinante alla diffusione della poesia di tipo italianizzante, basata sull'*imitatio*, sulla trasformazione della materia del canzoniere petrarchesco alla maniera castigliana, sulle orme del legato della poesia di tipo *cancioneril*, concretamente rappresentata dai *villancicos*, dalle *coplas*, dalle *glosas* e dalle *canciones* tradizionali raccolte nel primo dei tre libri che contengono le opere di Boscán. Tutto ciò avviene tramite una lingua affinata e raffinata, ed un linguaggio poetico che divideva la letteratura che il Rinascimento italiano e soprattutto Bembo avevano fatto dello stesso canzoniere, con la fondamentale mediazione di Ficino e non senza le accese e note polemiche (Fucilla 1960; Manero Sorolla 1983).

Seguiranno, a breve, la pubblicazione a Saragozza nel 1554 del *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impressas assi por el arte española como por la toscana* nel quale, come mette in risalto Gargano (1993), «con la poesia di Gutierre de Cetina (1514/17-1554) e di Hernando de Acuña (1518-1580), due poeti di forma-

zione italiana, e con quella di Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), di Gregorio Silvestre (1520-1569) e di Jorge de Montemayor (1520?-1561), maggiormente compromessi rispetto ai primi con la vecchia tradizione poetica "a la castellana" il trionfo della metrica italiana e della nuova poetica fu assicurato».

Tra i poeti, i cui testi vengono qui presentati, Hurtado de Mendoza, granadino, fu diplomatico, soldato, poeta e storiografo. Soggiornò in Italia dal 1539 al 1546. Cetina, sivigliano, soldato di Carlo V, fu in Italia nel 1538 e nel 1548, si recò in Messico nel 1546 e nel 1556, l'anno della misteriosa morte Acuña, originario di Valladolid, anch'egli soldato, fu in Italia tra il 1536 e il 1546; successivamente, si recò in Germania ed in Africa.

Tra i regni di Carlo V e di Filippo II vive anche Francisco de Aldana (1537-1578). Forse nacque a Napoli, ma si formò nella Firenze medicea. Fu soldato al servizio del Duca di Alba in Italia e nei Paesi Bassi. Le sue *Obras* vennero pubblicate postume tra il 1589 e il 1593. Egli, pur muovendosi all'interno del codice del petrarchismo, lo supera nella professione di un amore giocoso, sensuale, contrapposto agli ideali del neoplatonismo; nelle sue liriche più vicine alla lezione del petrarchismo, gli stilemi convenzionali vengono invece superati da «una proiezione letteraria di una traiettoria umana» (Caravaggi 1971). Anche le opere di Francisco de Figueroa (ca. 1530-ca. 1589) vennero pubblicate postume nel 1625. Se le sue liriche si modellano secondo la maniera delle egloghe garcilasiane, in uno schema ben definito, ed i sonetti riprendono stilemi propri di Boscán, nel suo progetto più ambizioso, ovvero le *canzoni*, non prive di un loro spessore, il poeta elabora «compiaciuti concettismi e bisticci linguistici» di matrice *cancioneril*, che anticipano, però, certe arguzie barocche. Alla stessa generazione appartengono Jerónimo de Lomas Cantora (1542-1599) e Pedro Laínez

(1538-1584), che condividono come punto di riferimento della loro esperienza poetica Petrarca e Garcilaso, ma il cui manierismo viene percorso, nel primad, riflessioni sui temi biblici e sulla vacuità dell'esistenza, mentre nel secondo – autore anch'egli di sonetti spirituali – si caratterizza per la sintesi tra manierismo petrarchesco e garcilasiano e poesia tradizionale.

I poeti della prima generazione, Boscán, Garcilaso e Hurtado de Mendoza e alcuni di quelle successive, ad esempio Acuña ed Aldana, non videro la propria opera pubblicata in vita, anzi, pare tratto comune a molti poeti spagnoli dell'epoca il disinteresse per le sorti «ecdotiche» dei propri testi rispetto allo zelo filologico coltivato da Petrarca fino all'ultimo giorno.

Critici e filologi, tra i quali Ruffinato (1982), Prieto (1984), Rosso Gallo (1990), A. Bleuca (1992) e Morris (1995), si sono soffermati su questo disordine dei canzonieri dei poeti spagnoli e in particolare di Garcilaso, di sordine che, pur non inficiandone l'incanto, implica spesso concrete difficoltà nelle scelte metodologiche delle edizioni e nel riordino della *narratio* del poeta. Le cause di questa incompiutezza possono essere di ordine naturale – ad esempio la prematura morte di Garcilaso – ma anche dettate da scrupoli religiosi, o motivate dall'idea di una poesia vincolata e parte integrante dell'ambiente cortigiano oppure, e non ultimo, indotte dalla considerazione della lirica come esperienza giovanile, poco consona ai comportamenti dell'uomo maturo.

L'ordine del canzoniere, la storia e la narrazione proprie dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca non si danno *volontariamente* in questi autori, tantè che risulta difficile se non impossibile, o per lo meno arbitrario, ad esempio nella poesia di Garcilaso, individuare il componimento prologo, il punto *a quo* comincia l'evoluzione e il viaggio interiore del poeta.

Il criterio essenziale, infatti, insiste non nel meteo-

dine cronologico, ma nella sequenza narrativa data o pensata dal poeta, che presuppone una connessione tra i testi e la possibilità di leggere in essi come si sviluppano l'argomento narrativo e una serie di sintagmi, mi-tico ricorrenze stilistico-formali che ne definiscono l'individualità (A. Prieto 1984, p. 33).

Boscán aveva preparato un'edizione *in ordine* del suo canzoniere ma, come si è detto, morì prima della pubblicazione; la prima edizione delle sole opere di Garcilaso apparve a Saragozza nel 1569, quella di Hurtado de Mendoza nel 1610. Postume vennero pubblicate anche le opere di Hernando de Acuña, Gregorio Silvestre, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana e Francisco de Medrano (1569-1607).

Furono le due edizioni erudite delle poesie di Garcilaso realizzate da Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1601), *el Brocense*, nel 1574 (*Poestas*), e da Hernando de Herrera (1534-1597), *el Divino*, nel 1580 (*Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*), a imporre definitivamente la poesia di Garcilaso come unico modello classico in castigliano. Sono gli anni in cui matura anche il genio poetico di Luis de León (1527-1591), l'unico forse in grado di tenere testa a Garcilaso nel superamento della sua imitazione e dei codici petrarcheschi.

Nel 1552 Fernando de Hozes pubblica con il titolo *Los Triumphos de Francisco Petrarca*, il rifacimento dei *Trionfi*, cui lavorava da tempo, completamente rivisto per epurarlo delle rime ossitone, norma vie più condivisa da tutti i poeti coevi, e la cui importanza è stata messa nell'opportuno risalto da Rico (1983) e da Gargano (1993b). È l'esilio definitivo del verso acuto, detto in altro modo il trionfo del modo italianeggiante. Dell'inosservanza di tale precetto si erano macchiate Boscán in nove dei 92 sonetti (edizione del 1543), mentre Garcilaso, oltre ai veniali peccati di gioventù,

usa quattro terminazioni ossitone nei 73 versi della *Canção III*, ma mai nei 3500 versi composti tra il 1533 ed il 1536, come calcolato scrupolosamente da Rico (1983). Riesce più difficile invece a Diego Hurtado de Mendoza liberarsi delle terminazioni ossitone che abbondano ne *La Fábula de Adonis*, stampata nel 1553 e nella *Egloga de Melibeo y Damián* del 1554, come puntualmente rileva Hozes nel prologo della coeva traduzione dei *Tionfi* e ricorda Rico (1983), ma anche Jorge de Montemayor 'inciampa' una ventina di volte, soprattutto nelle canzoni. Immune da rime ossitone sono invece i versi di matrice italiana di Cetina, mentre in Acuña si danno nel periodo della sua formazione poetica, sicché nelle sue *Varias poesías*, uscite postume nel 1591 con vari problemi ecdotici, centinaia di endecasillabi risultano impeccabili. Dal 1560 in avanti il trionfo dell'endecasillabo parossitono è ormai definitivo, sicché Hernando de Herrera, nelle *Anotaciones* ai versi di Garcilaso, senza mezzi termini afferma che «los versos troncados, o mancos, que llama el toscano, y nosotros agudos, no se deben usar en soneto ni en canción» (p. 232). [I versi tronchi, o imperfetti, come li chiamano i toscani e noi, invece, acuti, non si devono usare né per i sonetti, né per le canzoni].

I paradigmi strofici sono dunque sonetti e canzoni, ma anche altre combinazioni importate dall'Italia, come la terza dantesca, utilizzata nella comunicazione epistolare unitamente al verso libero, l'ottava reale e via dicendo. L'endecasillabo, utilizzato con l'eptasillabo nelle canzoni e nei madrigali, offriva ai poeti la possibilità di esprimere il meglio di sé e della loro abilità formale, data la sua ampia duttilità metrico-prosodica. Il linguaggio poetico, di cui la metrica è una delle molteplici componenti, si afferma per prassi e per imitazione degli italiani, senza mediazioni di opere precettistiche compilate invece sulla base dell'esperienza acquisita

come l'*Arte poética castellana* di Sánchez de Lima del 1580, eccezion fatta per le *Anotaciones* di Herrera.

Con Herrera, poeta sedentario, le cui peregrinazioni sono per lo più letterarie, a differenza dei tanti poeti-soldato al seguito dell'Imperatore o dei *tercios* spagnoli, l'esperienza poetica di Petrarca e del petrarchismo di Garcilaso si saldano e vengono rielaborate in un ricco e problematico canzoniere, che raccoglie una «rap-presentazione sentimentale, in gran parte immaginaria (il destinatario del canzoniere, in cui Herrera esprime la sua teoria dell'amore, è donna Leonor de Milán contessa di Gelves, che morirà nel 1581)» divenuta vicenda poetica *a-biografica*, in cui l'amore e la donna amata sono pretesti necessari e indispensabili per esprimersi come poeta lirico. Il percorso esistenziale si identifica con la traiettoria letteraria, facendo ricorso alle molteplici possibilità che il verso garcilasiano aveva sperimentato con successo e trasformato in canone.

La lirica di Herrera, *que al Petrarca desafía* (che sfida Petrarca) come genialmente riassume Lope de Vega (*Silva*, II), anche dopo la morte della donna *amata*, non si presenta come ritorno nostalgico e retrospettivo sul comporsi della propria poesia d'amore, bensì come ritorno alle composizioni anteriori per modificarle formalmente (Prieto 1984, p. 550), con un incessante *labor innae*.

Il canzoniere di Herrera segna il limite del petrarchismo rinascimentale spagnolo poiché «passa attraverso la stessa crisi di tutti i canzonieri petrarcheschi: risiagno, stilizzazione, ossessione ritmica e sentimentale, analisi, ricordo, irrealità e arbitrio nell'assunzione spaziale e temporale degli avvenimenti esterni» (Mancini 1972).

Nel periodo successivo, la poesia spagnola sarà dominata dalle figure di Góngora e Quevedo, ma ciò nonostante, come segnalano Profeti e Perfián, «lontani dalla

trasgressione di Góngora – sovrattrice perché incredula dei miti e dei valori assestati, anche formali – e da quella di Quevedo – che stravolge il codice perché si sente dotato di una visione del mondo assoluta [...] – si muovono alcuni poeti più stretti al legato culturale del Petrarca così come era stato interpretato in Spagna nel periodo anteriore» (Profeti 1998, *passim*).

Tra costoro, epigoni di Herrera, a cavallo tra Rinascimento e Barocco, tra il regno di Filippo II e quello di Filippo III, Baltasar del Alcázar (1530-1606), sivigliano, coltiva la poesia petrarchesca e compone sonetti dedicati all'amata Belisa, ma è consapevole e spesso ironico sugli ingredienti delle sue liriche amorose; ormai spiccatamente manieristiche ed avviate verso l'artificio barocco, giungendo nella sua *Cena jocosa*, componimento in *redondillas*, quartine di ottosillabi, ad una parodia scherzosa del codice dell'amore cortese. Francisco de Medrano (1570-1606), sivigliano dalla vita avventurosa, è autore di 34 odi di imitazione oraziana e di 52 sonetti modellati secondo l'estetica petrarchista e neoplatonica. Le opere, caso raro, sono ordinate in due manoscritti autografi dell'autore. I sonetti amorosi di Medrano si organizzano alla stregua del canzoniere petrarchesco attorno ai nomi di Flora, Amarilis, Galatina e Amarantha, in una evoluzione spirituale che conduce al disinganno, alla contrizione e alla trasformazione della passione ardente in contemplazione spirituale.

L'innovazione, esaurita la sua forza creativa, si fa maniera, valore assestato, ma costituisce una cultura, un sistema e una cifra. Questo, in ultima istanza, anche in Spagna, il significato profondo del petrarchismo. Non mancherà neppure una lettura spirituale della poesia italianeggiante sulla falsariga di quella compiuta da Girolamo Malipiero, e infatti nel 1575 Sebastián de Córdoba pubblica a Granada *Las obras de Boscón*

*y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas*, opera che non poca importanza ebbe nella poesia di Juan de la Cruz.

La critica ha analizzato fin nei minimi particolari le modalità, le forme, i modi con cui la corrente poetica italianeggiante, e più in generale classicheggiante, si è affermata in terra di Spagna, stabilendo un canone di autori e di opere, di maggiori e di minori. Su ciascun autore sono stati pubblicati esaurienti studi che si sono soffermati con dovizia di particolari sulla lingua poetica, dal lessico, ai mezzi retorici, alla metrica, alle fonti e via dicendo.

Tuttavia, come suggerito da Prieto (1984) e da Rivers (1990), al canone riconosciuto vanno aggiunti altri nomi di poeti che hanno frequentato l'*italico modo* con una propria personalità, come il riscoperto Francisco de la Torre, la cui opera venne pubblicata da Quevedo nel 1631 (Cerrón Puga, 1984ab), o Diego Ramírez Pagan, autore di una *Floresta de varia poesía*, pubblicata a Valencia nel 1562, oppure esperienze altrettanto significative, come la traduzione in castigliano del *Canzoniere* di Petrarca realizzata dall'enigmatico Salomon Usque e pubblicata a Venezia nel 1567 (Mainero Sorolla 1989; Zavan 2004) e, infine, tutti gli altri che, con costante applicazione degli studiosi, cominciano ad emergere dall'anonimato contribuendo a riordinare le tessere del complesso mosaico del petrarchismo spagnolo.

## BIBLIOGRAFIA

### I. STUDI GENERALI E ANTOLOGIE

- Antologia della letteratura spagnola, Vol. II, *I Secoli d'oro*, a cura di L. Gentili, G. Mazzocchi, J. Sepúlveda, Milano 1997.
- Beltrán, V., *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Barcelona 2002.
- Caravaggi, G., *Alle origini del petrarchismo in Spagna. «Miscellanea di studi iberici»*, 24, 1971-73, pp. 7-102.
- Cerrón Puga, M. L. (a cura di), *Francisco de la Torre. Poesía*, Madrid 1984.
- Cerrón Puga, M. L., *El poeta perdido. Aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa 1984.
- Cruz, A. J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia 1988.
- Dutton, B., *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca 1990-91.
- Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960.
- Gallego Morrell, A. (a cura di), *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, edición facsimilar (Sevilla, 1580, Alonso de la Barquera), Madrid 1973.
- Gargano, A., «*La fortune d'une littérature*». Note sulla ricezione della letteratura italiana in Spagna, in AA.VV., *Letteratura e vita intellettuale*, Torino 1993.
- Gargano, A., *La «doppia gloria» di Alfonso d'Avalos e i poeti soldati spagnoli (Garcilaso, Cetina, Acuña)*, in AA.VV., *Atti del Convegno, La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Viareggio 2000, pp. 347-360.
- Gargano, A., (b), *Petrarca y el traduzidor. Note sulle traduzioni cinquecentesche dei Tionfi*, «Annali dell'Istituto universitario orientale», XXXV, 2, 1993, pp. 485-498.
- Gómez Moreno, A.-Kerkhof, M (a cura di), Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, Madrid 1982.
- Guillén, C., *La amistad y el amor: Garcilaso y Cervantes*, ne *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, Atti del XX Congresso dell' AISPI, Messina 2002, pp. 485-504.
- Lapesa, R., *Poesía de cancionero y poesía italianizante*, in *De la edad media a nuestros días*, Madrid 1971.
- Manero Sorolla (a), M. P., *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona 1987.
- Manero Sorolla (b), M. P., *La primera traducción de las Rimas de Petrarca en lengua castellana: Los sonetos, canciones, madrigales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca de Salomon Usque*, in A. Sotelo V., H. C. Carbonell, *Homenaje al profesor Vilanova*, Barcelona 1989, pp. 377-391.
- Mazzocchi, G.-Pintacuda, P., *La versione castigliana quattrocentesca delle Vite di Dante e del Petrarca di Leonardo Bruni*, in *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano ed Umanesimo europeo*, Milano 2001, pp. 439-489.
- Morreale, M., *Castiglione y Boscán. El ideal cortesano en el Renacimiento español*, «Boletín de la Real Academia española», Madrid, 1, 1959, 2 voll.
- Navarrete, I., *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España Renacentista*, Madrid 1994.

Pérez Priego, M.A. (a cura di), Juan de Mena, *Obra lirica*, Madrid 1975.

Prieto, A., *La poesía española del Siglo XV*, Madrid 1984, 2 voll.

Profeti, M. G. (a cura di), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento*, Firenze 1998.

Rico, F., *Vida u obra de Petrarca*, Padova 1974.

Rico, F., *Cuatro palabras sobre Petrarca en España (Sìglos XV y XVI)*, in *Atti del Convegno internazionale Francesco Petrarca*, Roma 1976, pp. 49-58.

Rico, F., *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, in AA.VV., *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma 1979.

Rico, F., *El destierro del verso agudo*, in AA.VV., *Homenaje a J. M. Blecuca*, Madrid 1983, pp. 525-551.

Rico, F., *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, «Studi Petrarqueschi», IV, 1987, pp. 229-236.

Schiff, M., *La bibliothéque du Marqués de Santillana*, Paris 1905.

Zavan, G., *Gli Ebrei, i marrani e la figura di Salomone Usque*, Treviso 2004.

## II. GLI AUTORI

### a) Edizioni

Juan Boscán:

*Obra completa*, ed. de C. Clavería, Madrid 1999.

Garcilaso de La Vega:

*Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid 1972.

*Cancionero*, ed. de A. Prieto, Barcelona 1982.

*La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, ed. de M. Rosso Gallo, Madrid 1990.

*Obra poética y texto en prosa*, ed. de B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona 1995.

Diego Hurtado de Mendoza:

*Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández, Barcelona 1989.

Hernando de Acuña:

*Poesías*, ed. de L. Rubio González, Valladolid 1980.

*Varias Poesías*, ed. de L. Díaz Larios, Madrid 1982.

Gutiérrez de Cetina:

*Sonetos y madrigales completos*, ed. de B. López Bueno, Madrid 1981.

Francisco de Aldana:

*Poesías*, ed. E. L. Rivers, Madrid 1966.

*Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid 1985.

Hernando de Herrera:

*Obra poética*, ed. de J. M. Blecuca, Madrid 1975.

*Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Madrid 1985.

*Poesías de Fernando de Herrera*, ed. de Víctor García de Diego, Madrid, 1979.

*Anotaciones*, in Gallego Morel, A. (ed. de), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972.

### b) Antologías

Diego Hurtado de Mendoza:

*Antología della letteratura spagnola*, Vol. II, *I Secoli d'oro*, a cura di L. Gentili, G. Mazzocchi, J. Sepúlveda, Milano 1997.

- Blecua, J. M., *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*, Madrid 1984.
- Rivers, E. L., *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid 1994.
- Hernando de Acuña:  
*Antología della letteratura spagnola*, Vol. II, *I Secoli d'oro*, a cura di L. Gentilli, G. Mazzocchi, J. Sepúlveda, Milano 1997.
- Blecua, J. M., *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*, Madrid 1984.
- Rivers, E. L., *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid 1994.
- Gutierre de Cetina:  
*Antología della letteratura spagnola*, Vol. II, *I Secoli d'oro*, a cura di L. Gentilli, G. Mazzocchi, J. Sepúlveda, Milano 1997.
- Blecua, J. M., *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*, Madrid 1984.
- Rivers, E. L., *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid 1994.
- Francisco de Aldana:  
*Antología della letteratura spagnola*, Vol. II, *I Secoli d'oro*, a cura di L. Gentilli, G. Mazzocchi, J. Sepúlveda, Milano 1997.
- Blecua, J. M., *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*, Madrid 1984.
- Rivers, E. L., *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid 1994.
- Hernando de Herrera:  
*Antología della letteratura spagnola*, Vol. II, *I Secoli d'oro*, a cura di L. Gentilli, G. Mazzocchi, J. Sepúlveda, Milano 1997.
- c) Traduzioni
- Garciلاسo de La Vega:  
*Le egloghe*, a cura di M. Di Pinto, Torino 1992.  
*Sonetti*, a cura di G. E. Sansone, Parma 1988.

Hernando de Herrera:  
 Pepe Sarno, I. (a cura di), *Fernando de Herrera, Cento sonetti*, Gaeta 2000.

d) Studi

- Juan Boscán:  
 Arimén, A., *Estudios sobre la lengua poética de Boscán*, Zaragoza 1982.
- Caravaggi, G., *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, «Miscellanea di studi ispanici», 24, 1971-73, pp. 7-102.
- Cruz, A. J., *Imitación y transformación. El petarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam-Philadelphia 1988.
- Morreale, M., *Castiglione y Boscán. El ideal cortesano en el Renacimiento español*, «Boletín de la Real Academia española», 1, 1959, 2 voll.
- Prieto, A., *La poesía española del Siglo XV*, Madrid 1984, 2 voll.
- Garciلاسo de La Vega:  
 Blecua, A., *En el texto de Garcilaso*, Madrid 1970.
- Blecua, A., *Garcilaso con stemma*, in *Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid 1992, pp. 19-31.
- Gallego Morel, A. (a cura di), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972.
- Gargano, A., *Fonti, miti, topoi, Cinque studi su Garcilaso*, Napoli 1988.
- Gicovate, B., *Garcilaso de la Vega*, New York 1975.
- Rosso Gallo, M., *La poesía de Garcilaso*, Barcelona 1974.
- Ruffinatto, A., «Garcilaso senza stemmi», *Ecdotica e testi ispanici*, Verona 1982, pp. 25-44.

- Diego Hurtado de Mendoza:  
 Diez Fernández, J. I., *El Cancionero a Marfisa de don Diego Hurtado de Mendoza*, «Revista de Filología española», LXIX, 1989, pp. 119-129.  
 González-Palencia-Mele, E., *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid 1941-1943.
- Hernando de Acuña:  
 Gargano, A., *La «doppia gloria» di Alfonso d'Avalos e i poeti soldati spagnoli (Garciaso, Cetina, Acuña)*, in AA.VV., *Atti del Convegno, La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Viareggio 2000, pp. 347-360.  
 Morelli, G., *Hernando de Acuña, un petrarchista dell'epoca imperiale*, Parma 1977.  
 Morelli, G., *Hernando de Acuña e Alfonso d'Avalos, governatore di Milano*, in AA.VV., *Atti del Convegno, La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Viareggio 2000, pp. 361-368.  
 Romera Castillo, J., *La poesía de Hernando de Acuña*, Madrid 1982.  
 Rosso Gallo, M., *Le modalità di scrittura di un poeta soldato: Hernando de Acuña*, in AA.VV., *Atti del Convegno, La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Viareggio 2000, pp. 369-384.
- Gutierre de Cetina:  
 Gargano, A., *La «doppia gloria» di Alfonso d'Avalos e i poeti soldati spagnoli (Garciaso, Cetina, Acuña)*, in AA.VV., *Atti del Convegno, La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Viareggio 2000, pp. 347-360.  
 López Bueno, B., *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla 1978.
- Montoli Bernardas, V., *Introducción a la obra de Gutierre de Cetina*, Barcelona 1993.
- Francisco de Aldana:  
 González Martínez, D., *La poesía de Francisco de Aldana*, Lleida 1995.  
 Ruiz Silva, C., *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid 1981.
- Hernando de Herrera:  
 Chiappini, G. (ed.), *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Madrid 1985.  
 López Bueno, B., *La poética cultista de Herrera a Góngora. Estudios sobre la poesía barroca andaluza*, Sevilla 1987.  
 Mañé, O., *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.  
 Morros, B., *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona 1998.  
 Pepe Sarno, I., *Se non Herrera, chi?*, «Studi Ispanici», III, 1982, pp. 33-69; IV, 1983, pp. 105-127; V, 1984, pp. 43-76; VI, 1985, pp. 43-72; VII, 1986, pp. 21-59.  
 Pepe Sarno, I., *Itinerario di un amore. «Algunas obras» di Fernando de Herrera come canzoniere*, in AA.VV., *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma 1990, pp. 479-493.

JUAN BOSCAN  
(1487/92-1542)

1

Dexadme en paz, ¡o duros pensamientos!  
Básteos el daño y la vergüenza hecha.  
Si todo lo é passado, ¿que aprovecha?  
inventar sobre mí nuevos tormentos

Natura en mí perdió sus movimientos;  
el alma ya a los pies del dolor s'echa;  
tiene por bien, en regla tan estrecha,  
a tantos casos, tantos sufrimientos.

Amor, fortuna y muerte, qu'es presente,  
me leván a la fin por sus jornadas,  
y a mi cuenta devría ser llegado.

Yo, cuando acaso aflóxa el accidente,  
si vuelvo el rostro y miro las pisadas,  
tiemblo de ver por donde m'han pasado.

JUAN BOSCAN  
(1487/92-1542)

1

Datemi pace, o miei crudi pensier!  
La vergogna vi basti e il danno inflitto.  
Ormai tutto provai, quale profitto  
è escogitare contro di me nuove afflizioni?

Natura smarri in me le sue movenze  
già a' pie' del dolor l'anima si getta  
reputa un bene, con norma sì netta,  
per quanti casi, tante sofferenze.

Amor, fortuna e morte, ch'è presente,  
mi portano allin pei lor cammini,  
ma solo vi dovrei essere giunto.

Io, caso mai mi plachi pur dolente  
se mi soffermo a rimirare i passi,  
tremò al veder per dove m'han portato.

Quando me paro a contemplar mi 'stado  
y a ver los pasos por dó m'han traído,  
hallo, según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del cammino 'stó olvidado,  
a tanto mal no sé por dó he venido:  
sé que me acabo, y más he yo sentido  
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte  
a quien sabrá perderme y acabarme  
si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,  
la suya, que no es tanto de mi parte,  
pudiendo, ¿qué hará sino hazello?

Quando mi fermo a mirare il mio stato  
e dove i passi mi han condotto scruto,  
io so, per essermi tanto sperduto,  
che a più dolor potevo venir dato;

ma quando del cammino mi sono obliato  
non so come a sì grande sono venuto:  
sò che mi stremo, e di più mi è doluto  
che finisse, con me, l'ansioso stato.

Io morirò, ché mi detti senz'arte  
a chi saprà e perdermi e finirmi,  
ove l'ambisca, e pur saprà ambirlo

Poiché il mio voler può morirmi,  
il suo, che non è poi dalla mia parte  
e può, cosa farà se non compirlo?

2. Sonetto I

Ed. uti.: Rosso Gallo, p. 105 (con leggere modifiche nella grafia)  
Trad.: Sansone, p. 27.

2. Herrera, *Anotac.*, p. 78: «è metafora o trasposizione per viandante». Il viandante, smarrito o meno, e i suoi passi diverranno un *topos* nella poesia barocca. Cfr. Góngora, sonetto 80, *De un caminante enfermo...*, 1-2: «Descaminado, enfermo, peregrino / en tenebrosos

noche, con pie incierto», o *Solidades*, v. 1: «Pasos de un peregrino son errante...».

8. Già nella lirica galego-portoghese e nella poesia *cançonieril* il lemma *cuidado* indicava lo struggimento e la pena d'amore.

9. *senz'arte*: senza inganno, artificio, sinceramente.

Por ásperos caminos he llegado  
a parte que de miedo no me nuevo  
y si a mudarme y si a dar un paso pruebo,  
allí por los cabellos soy tornado.

Mas tal estoy que con la muerte al lado  
busco de mi vivir consejo nuevo,  
y conozco el mejor y el peor apruebo,  
o por costumbre mala o por mi hado.

Por otra parte, el breve tiempo mío  
y el errado proceso de mis años,  
en su primer principio y en su medio,  
mi inclinación, con quien ya no portío,  
la cierta muerte, fin de tantos daños,  
me hacen descuidar de mi remedio.

3. Sonetto VI.

Ed. util.: Rosso Gallo, p. 134 (con leggere modifiche nella grafia)  
Trad.: Sansone, p. 37.

7. Cfr. Ovidio, *Metam.* VII, 20-21: «video meliora proboque, dete-  
riora sequor» e Petrarca *RVF* 264, *I' vo pensando, e nel pensie*

Per vie impervie io sono approdato,  
laddove per timore non mi nuovo  
e se, per cambio, a dare un passo provo,  
per i capelli là sono riportato.

E sto così che, con la morte allato  
al viver mio cerco esito nuovo,  
e il meglio so, eppure il peggio approvo,  
o per cattiva usanza o per il mio fato.

Per altra parte, la breve stagione  
è il processo errato dei miei anni,  
nel suo principio e nel suo medio corso,  
il tender mio, or senza ostinazione,  
la morte certa, fine dei miei danni,  
mi fanno trascurare il mio soccorso.

*m'assale*, 136: «el veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio». *Peor:*  
*per la quadratura del verso va considerato monosillabo.*

10. *proceso*: secondo Herrera, *Anotac.* p. 100, *il lemma proceso*,  
come in Figuerola, indica «el amargo proceso de mis daños» («l'a-  
nato progredire dei miei guai»).

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,  
dulces y alegres cuando Dios quería,  
juntas estáis en la memoria mía  
y con ella en mi muerte conjuradas!

Quién me dijera, cuando las pasadas  
horas qu'en tanto bien por vos me vía,  
que me habiades de ser en algún día  
con tan graves dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes  
todo el bien que por términos me distes,  
lleváme junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes  
en tantos bienes porque deseastes  
verme morir entre memorias tristes.

O dolci pegni a danno mio trovati,  
dolci e felici quando volle Iddio,  
restando uniti nel ricordo mio,  
per la mia morte siete congiurati.

Chi mi diceva, quando nei passati  
giorni del bene ove per voi er'io,  
che dovevate a dolore sì rio  
venire a me un dì ripresentati?

Poiché di colpo il bene m'è levato  
che a volta a volta a me elargiste,  
prendete pure il male a me lasciato;

sospetterò, se no, che m'arricchiste  
del ben perché da voi fu agognato  
farmi morir, tra le memorie, triste.

#### 4. Sonetto X.

Ed. util.: Rosso Gallo, p. 163 (con lievi modifiche nella grafia).

Trad.: Sansone, p. 45.

1. *pegni*: il termine indica i ricordi o i regali della dama.

9. *levato*: l'italiano *portare* corrisponde alle due forme non sinonimiche spagnole *traer* e *llevar*, qui utilizzato, come nel v. 11 con il significato di portare via, togliere.

Hermosas ninfas, que en el río metidas  
contentas habitáis en las moradas  
de relucientes piedras fabricadas  
y en columnas de vidrio sostenidas,

agora estéis labrando embebecidas  
o tejendo las telas delicadas,  
agora unas con otras apartadas  
contándoos los amores y las vidas.

Dejad un rato la labor, alzando  
vuestra rubias cabezas a mirarme,  
y no os detendréis mucho según ando,

que o no podréis de lástima escucharme,  
o convertido en agua aquí llorando,  
podréis allá despacio consolarme.

Ninfe graziose, che nel fiume site  
felici voi le dimore abitate  
di rilucenti pietre fabbricate,  
da colonne di vetro rifinite,

voi lavorate ora tutte rapite  
oppur tessete su tele delicate  
o, stando l'una con l'altra appartate,  
vi dite degli amori e delle vite.

Un poco suspendete l'arte alzando  
le bionde chiome per poter mirarmi  
nel mio dolor, di poco indugiando:

o per pietà non potete ascoltarmi  
o, qui mutato in acqua lagrimando,  
potrete poi nel tempo consolarmi.

### 5. Sonetto XI.

Ed. util.: Rosso Gallo, p. 168 (con esigue modifiche nella grafia e nella punteggiatura). Trad.: Sansone, p. 47.

14. *nel tempo*: Rivers (1996) propone di interpretare *despacio* (spagnolo moderno «lentamente») come *con mucho tiempo*.

Pensando qu'el cammino iba derecho,  
vine a parar en tanta desventura,  
que imaginar no puedo, aun con locura,  
algo de que 'sté un rato satisfecho.

El ancho campo me parece estrecho,  
la noche clara para mí es oscura,  
la dulce compañía amarga y dura,  
y duro campo de batalla el lecho.

Del sueño, si hay alguno, aquella parte  
sola qu'es ser imagen de la muerte  
se aviene con el alma fatigada.

En fin que, como quiera, 'stoy de arte  
que juzgo ya por hora menos fuerte,  
aunque en ella me vi, la que es pasada.

#### 6. Sonetto XVII.

Ed. util.: Rosso Gallo, p. 192 (con leggere modifiche nella grafia e nella punteggiatura). Trad.: Sansone, p. 59.

4. *folia*: la *locura*, pazzia scatenata dall'amore, è, unitamente al *cuidado*, uno dei termini chiave e uno dei motivi dominanti nella lirica galego-portoghese.

7. L'antitesi, qui insistente, è uno degli stilemi dedotti da Petrarca maggiormente sfruttato dai poeti spagnoli del primo Cinquecento.

9. *somo*: il termine spagnolo *sueño* è anfibologico, significando tanto «sonno» quanto «sogno». Herrera, *Anotac.*, p. 160, si sofferma

Pensando che il cammino era diretto,  
venni a cadere in tanta disventura  
da non immaginar, benché con pura  
folia, qualcosa che mi dia diletto.

Il vasto campo a me appare stretto,  
la chiara notte m'è soltanto oscura,  
la dolce compagnia amara e dura  
e duro campo di battaglia il letto.

Se mai v'è sonno, solo quella parte  
che si somiglia al volto della morte  
con l'anima s'accorda affaticata.

Come che sia, infìn da ciò si parte  
che giudichi per ora meno forte,  
benché vi fossi, quella ch'è passata.

a lungo sul lemma, ricordandone la personificazione fattane dalla cultura classica, come ad esempio in Omero che lo definisce «fratello della morte». L'ambivalenza sonno/sogno diverrà centrale nella letteratura barocca: si pensi al *Sueños* di Francisco de Quevedo o al monologo di Segismundo, al termine del secondo atto de *La vida es sueño* di Pedro Calderón de la Barca.

12-14. La terza finale, di eccessivo concettismo, gioca sulla contrapposizione tra due situazioni di tormento, delle quali l'ultima è più dolorosa della precedente.

En tanto que de rosa y d'azucena  
se muestra la color en vuestro gesto  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
con clara luz la tempestad serena,

Y en tanto qu'el cabello, qu'en la vena  
del oro s'escogió, con vuelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena,

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto antes qu'el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitirá la rosa el viento helado,  
todo lo mudará la edad ligera,  
por no hacer mudanza en su costumbre.

Finché del giglio e della rosa piena  
si mostra trasparenza al vostro volto  
e il vostro sguardo, pudico, ardente,  
con tersa luce tempesta asserena,

finché la chioma, estratta dalla vena  
dell'oro, in rapido volo disciolto  
pel niveo collo, sottile, avventente,  
il vento sparge, scompiglia, rimena,

rapite a questa gaia primavera  
il dolce frutto, anzi che il tempo avaro  
la bella vetta ammantanti con la neve.

La rosa marcirà nel vento amaro,  
il tutto muterà l'ora leggera,  
perché non cambi il correre suo breve.

### 7. Sonetto XXIII.

Ed. utili.: Rosso Gallo, p. 207 (con lievi modifiche nella grafia e nella punteggiatura). Trad.: Sansone, p. 71.

DIEGO HURTADO DE MENDOZA  
(1503-1575)

8

Hoy deja todo el bien un desdichado  
a quien quejas ni llantos no han valido;  
hoy parte quien tomara por partido  
también de su vivir ser apartado.

Hoy es cuando mis ojos han trocado  
el veros por un llanto dolorido;  
hoy vuestro desear será cumplido,  
pues voy do he de morir desesperado.

Hoy parto y llego a la postrer jornada,  
la cual deseo ya más que ninguna,  
por verme en algún hora descansada,

y porque con mi muerte mi fortuna  
os quite a vos de ser importunada,  
y a mí quite el vivir, que me importuna.

DIEGO HURTADO DE MENDOZA  
(1503-1575)

8

Oggi lascia il suo bene uno sventurato,  
cui non son serviti lagrime e lamenti;  
oggi parte chi pensò senza rimpianti  
pur dalla sua vita d'esser separato.

Oggi è quando i miei occhi hanno mutato  
il vedervi in un pianto addolorato;  
oggi il vostro desio sarà realizzato,  
ché dove io morirò vado disperato.

Oggi io parto per l'ultimo viaggio,  
che desidero ormai come nessuno,  
per vedermi in quell'ora aquietato,

perché con la mia morte la sorte  
affranchi voi dall'esser importunata,  
e tolga a me la vita mia importuna.

En extrema pasión vivía contento  
por vos, señora, y cuando más sentía,  
sólo un mirarme o veros deshacía  
o al menos aliviaba, mi tormento.

Hora quisistes, que de fundamento  
cayese en tierra la esperanza mía  
con declararme lo que no entendía,  
de torpe, hasta aquí mi entendimiento.

Desto nació un desdén por cuya mano  
en término muy corto se ha desecho,  
la fábrica que Amor hizo en mil años.

Yo miro, ya seguro desde el llano,  
el risco en que me vi y el paso estrecho,  
quedando ya seguro de mis daños.

Nell'estrema passione ero contento  
di voi, Signora, e quando più soffrivo,  
vedervi, o il vostro sguardo, distruggeva,  
o almeno mitigava il mio tormento.

Ora vorreste che dal basamento  
precipitasse a terra la speranza,  
col dichiararmi quanto, troppo lento  
finora non capiva il mio intelletto.

Ne derivò un disdegno, e al suo cospetto  
in molto breve tempo fu distrutto  
l'edificio che Amor fece in mill'anni.

Dalla pianura guardo, ormai tranquillo,  
il picco in cui mi vidi e il varco angusto,  
e rimango sicuro dei miei danni.

GUTIERRE DE CETINA  
(ca. 1515/17-1554)

10

Horas alegres que pasáis volando,  
porque, a vueltas del bien, mayor mal sienta;  
sabrosa noche que, en tan dulce afrenta,  
el triste despedirme me vas mostrando

importuno reloj que, apresurando  
tu curso, mi dolor me representa;  
estrellas (con quien nunca tuve cuenta)  
que mi partida vais acelerando;

gallo que mi pesar has denunciado,  
lucero que mi luz va oscureciendo,  
y tú, mal sosegada y moza aurora;

si en vos cabe dolor de mi cuidado,  
id poco a poco el paso deteniendo,  
si no puede ser más, siquiera un hora.

GUTIERRE DE CETINA  
(ca. 1515/17-1554)

10

Ore felici che passate volando,  
ch'io ancor più soffra pur al piacer pronto  
notte gioiosa che, in sì dolce affronto,  
triste commiato a me tu vai mostrando,

tu tempo irrispettoso che, incalzando  
il tuo corso, il mio duolo hai rinnovato;  
o stelle (ch'io non ho giammai contato),  
la mia partenza state accelerando;

gallo che la mia pena hai annunciato,  
astro che la mia luce vai oscurando,  
e tu, agitata e ancor giovane aurora:

se per me avete alcun dolor provato,  
attardatevi, il passo raccorciando,  
se di più non potete, almeno un'ora.

10. Sonetto V.

Ed. utl.: RIVERS, p. 101. Trad.: A. Zinato.

10. *astro*: nei codici poetici dell'epoca il lemma *lucero* indicava il pianeta per antonomasia, ovvero Venere; preferisco tuttavia una traduzione più attenuata. Il soggetto della frase è *mi luz*, come si deduce dal verbo in terza persona singolare *va*.

11. *giovanne*: il vocabolo *moza* in spagnolo indica la ragazza giovane e nubile.

HERNANDO DE HERRERA  
(1534-1597)

II

¿Dó vas? ¿dó vas cruel, ¿dó vas? refrena,  
refrena el pressuroso passo, en tanto  
que de mi grave afán el luengo llanto  
abre'n prolixo curso honda vena.

Oye la voz, de mil suspiros llena,  
y de mi mal sufrido el triste canto;  
que ser no podrás fiera y dura tanto  
que no te mueva 'l fin mi acerba pena.

Buelve a mí tu esplendor, buelve tus ojos;  
antes qu'oscuro quede en ciega niebla;  
dezia, en sueño, o ilusión perdido.

Bolví, halléme solo y entre abrojos,  
y en vez de luz cercado de tiniebla,  
y en lagrimas ardientes convertido.

HERNANDO DE HERRERA  
(1534-1597)

II

Dove, crudele, fuggi? dove? frena,  
frena il tuo passo frettoloso mentre  
il lungo pianto del mio grave affanno  
apre in flusso abbondante larga vena.

Odi la voce di sospiri piena  
e delle sofferenze il triste canto;  
crudele non sarai né fiera tanto  
da non commiserar l'aspra mia pena.

Volgi a me il tuo splendore ed il tuo sguardo,  
prima che oscuro resti in cieca nebbia  
dicevo, in sogno o in illusione assorto.

Destato, mi trovai solo, fra stenti  
privo di luce, avvolto nelle tenebre,  
ed in cocenti lacrime disciolto.

Amor, en un incendio no acabado  
ardí del fuego tuyo, en la florida  
sazón y alegre de mi dulce vida;  
todo en tu viva imagen trasformado.

Y ahora (o vano error) en este estado,  
no con llama en ceniza escondida,  
mas descubierta, clara y encendida,  
pierdo en ti lo mejor de mi cuidado.

No más, baste, cruel, ya en tanto años  
rendido aver al yugo el cuello ierto,  
y aver visto en el fin tu desvarío.

Abra la luz la niebla a tus engaños,  
antes qu'el lazo rompa el tiempo, y muerto  
sea el fuego del tardo yelo mío.

Amore in un incendio ininterrotto  
arsi del fuoco tuo nella fiorita  
stagione allegra della vita mia  
nella tua viva effigie trasformato.

Ed ora in questo stato, o vano errore!,  
non con fiamma fra cenere nascosta,  
ma scoperta, brillante ed infocata,  
del mio intelletto perdo in te gran parte.

Ormai basta, crudele, in tanti anni  
aver arreso al giogo il collo eretto,  
ed aver visto poi la tua follia.

La luce fughi l'ombra dei tuoi imbrogli  
prima che il tempo spezzi il laccio, e venga  
distrutto il fuoco del mio lento gelo.

FRANCISCO DE ALDANA  
(1537-1578)

13

*Reconocimiento de la vanidad del mundo*

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,  
tras tanto variar vida y destino,  
tras tanto de uno en otro desatino  
pensar todo apretar, nada cogiendo,

tras tanto acá y allá yendo y viniendo  
cual sin aliento inútil peregrino,  
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino,  
yo mismo de mi mal ministro siendo,

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria  
del mundo es lo mejor que en él se asconde  
pues es la paga dél muerte y olvido,

y en un rincón vivir con la vitoria  
de sí, puesto el querer tan sólo adonde  
es premio el mismo Dios de lo servido.

FRANCISCO DE ALDANA  
(1537-1578)

13

*Scoperta della vanità del mondo*

Infine, infine, dopo tanto morire,  
dopo tanto mutar vita e destino,  
dopo tanto passar da errore a errore  
pensar tutto ghermir, nulla prendendo,

dopo tanto qui e là aver vagato,  
qual senza fiato inetto pellegrino,  
Dio, dopo tanto uscir dal buon cammino,  
io stesso fattore essendo del mio male,

scopro, alfin, che il morir nella memoria  
del mondo è il meglio che in esso s'asconde  
poiché la sua mercede è morte e oblio.

e viver solitario la vitoria  
di sé, l'amore sol là dove  
Dio stesso è il premio di quanto ho servito.

13. Sonetto XXXIV.

Ed. util.: Rivers, pp. 161-162. Trad.: A. Zinato.

GUTIERRE DE CETINA  
(ca. 1515/17-1554)

10

Horas alegres que pasáis volando,  
porque, a vueltas del bien, mayor mal sienta;  
sabrosa noche que, en tan dulce afrenta;  
el triste despedirme me vas mostrando

importuno reloj que, apresurando  
tu curso, mi dolor me representa;  
estrellas (con quien nunca tuve cuenta)  
que mi partida vais acelerando;

gallo que mi pesar has denunciado,  
lucero que mi luz va oscureciendo,  
y tú, mal sosegada y moza aurora;

si en vos cabe dolor de mi cuidado,  
id poco a poco el paso deteniendo,  
si no puede ser más, siquiera un hora.

GUTIERRE DE CETINA  
(ca. 1515/17-1554)

10

Ore felici che passate volando,  
ch'io ancor più soffra pur al piacer pronto  
notte gioiosa che, in sì dolce affronto,  
triste commiato a me tu vai mostrando,

tu tempo irrispettoso che, incalzando  
il tuo corso, il mio duolo hai rinnovato;  
o stelle (ch'io non ho giammai contato),  
la mia partenza state accelerando;

gallo che la mia pena hai annunciato,  
astro che la mia luce vai oscurando,  
e tu, agitata e ancor giovane aurora:

se per me avete alcun dolor provato,  
attardatevi, il passo raccorciando,  
se di più non potete; almeno un'ora.

10. Sonetto V.

Ed. util.: Rivers, p. 101. Trad.: A. Zinato.

10. *astro*: nei codici poetici dell'epoca il lemma *lucero* indicava il pianeta per antonomasia, ovvero Venere; preferisco tuttavia una traduzione più attenuata. Il soggetto della frase è *mi luz*, come si deduce dal verbo in terza persona singolare *va*.

11. *giovanne*: il vocabolo *moza* in spagnolo indica la ragazza giovane e nubile.

HERNANDO DE HERRERA  
(1534-1597)

11

¿Dó vas? ¿dó vas cruel, ¿dó vas? refrena,  
refrena el pressuroso passo, en tanto  
que de mi grave afán el luengo llanto  
abre'n prolixo curso honda vena.

Oye la voz, de mil suspiros llena,  
y de mi mal sufrido el triste canto;  
que ser no podrás fiera y dura tanto  
que no te mueva 'l fin mi acerba pena.

Buelve a mí tu esplendor, buelve tus ojos;  
antes qu'oscuro quede, en ciega niebla;  
deza, en sueño, o ilusión perdido.

Bolví, halléme solo y entre abrojos,  
y en vez de luz cercado de tiniebla,  
y en lagrimas ardientes convertido.

HERNANDO DE HERRERA  
(1534-1597)

11

Dove, crudеле, fuggi? dove? frena,  
frena il tuo passo frettoloso mentre  
il lungo pianto del mio grave affanno  
apre in flusso abbondante larga vena.

Odi la voce di sospiri piena  
e delle sofferenze il triste canto;  
crudеле non sarai né fiera tanto  
da non commiserar l'aspra mia pena.

Volgi a me il tuo splendore ed il tuo sguardo,  
prima che oscuro resti in cieca nebbia;  
dicevo, in sogno o in illusione assorto.

Destato, mi trovai solo, fra stenti  
privo di luce, avvolto nelle tenebre,  
ed in cocenti lacrime disciolto.

Amor, en un incendio no acabado  
ardí del fuego tuyo, en la florida  
sazón y alegre de mi dulce vida;  
todo en tu viva imagen transformado.

Y ahora (o vano error) en este estado,  
no con llama en ceniza escondida,  
mas descubierta, clara y encendida,  
pierdo en ti lo mejor de mi cuidado.

No más, baste, cruel, ya en tanto años  
rendido aver al yugo el cuello ierto,  
y aver visto en el fin tu desvarío.

Abra la luz la niebla a tus engaños,  
antes qu'el lazo rompa el tiempo, y muerto  
sea el fuego del tardo yelo mío.

Amore in un incendio ininterrotto  
arsi del fuoco tuo nella fiorita  
stagione allegra della vita mia  
nella tua viva effigie trasformato.

Ed ora in questo stato, o vano errore!,  
non con fiamma fra cenere nascosta,  
ma scoperta, brillante ed infocata,  
del mio intelletto perdo in te gran parte.

Ormai basta, crudele, in tanti anni  
aver arreso al giogo il collo eretto,  
ed aver visto poi la tua follia.

La luce fughi l'ombra dei tuoi imbrogli  
prima che il tempo spezzi il laccio, e venga  
distrutto il fuoco del mio lento gelo.

FRANCISCO DE ALDANA  
(1537-1578)

13

*Reconocimiento de la vanidad del mundo*

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,  
tras tanto variar vida y destino,  
tras tanto de uno en otro desatino  
pensar todo apretar, nada cogiendo,

tras tanto acá y allá yendo y viniendo  
cual sin aliento inútil peregrino,  
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino,  
yo mismo de mi mal ministro siendo,

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria  
del mundo es lo mejor que en él se asconde  
pues es la paga dél muerte y olvido,

y en un rincón vivir con la vitoria  
de sí, puesto el querer tan sólo adonde  
es premio el mismo Dios de lo servido.

FRANCISCO DE ALDANA  
(1537-1578)

13

*Scoperta della vanità del mondo*

Infine, infine, dopo tanto morire,  
dopo tanto mutar vita e destino,  
dopo tanto passar da errore a errore  
pensar tutto ghermir, nulla prendendo,

dopo tanto qui e lì aver vagato,  
qual senza fiato inetto pellegrino,  
Dio, dopo tanto uscir dal buon cammino,  
io stesso fattore essendo del mio male,

scopro, alfin, che il morir nella memoria  
del mondo è il meglio che in esso s'asconde  
poiché la sua mercede è morte e oblio.

e viver solitario la vitoria  
di sé, l'amore sol là dove  
Dio stesso è il premio di quanto ho servito.