

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA,
MATTIA BIANCHI Y MARÍA-ISABEL GARCÍA-PÉREZ (Coords.)

LITERATURA Y CULTURA ITALIANAS ENTRE HUMANISMO Y RENACIMIENTO



Ediciones Universidad
Salamanca

LITERATURA
Y CULTURAS ITALIANAS
ENTRE HUMANISMO
Y RENACIMIENTO

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA,
MATTIA BIANCHI Y MARÍA-ISABEL GARCÍA-PÉREZ (Coords.)

LITERATURA
Y CULTURA ITALIANAS
ENTRE HUMANISMO
Y RENACIMIENTO



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 280

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta:

© Emilio Clavijo Cobaleda, 2004

Han colaborado en la corrección y revisión de los textos presentes en este libro:
Giulia Cocuzza, Nadia La Mantia y Caterina Turibio

1ª edición: diciembre, 2019

978-84-1311-203-9 / Depósito legal: S 551-2019

978-84-1311-302-9 (PDF)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación:

Sara Velázquez García, María Isabel García Pérez y Mattia Bianchi

Impresión y encuadernación:

GRÁFICAS LOPE

Teléfono: 923 19 41 31

Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

Todos los derechos reservados.

Ni la totalidad ni parte de este libro

puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de

Ediciones Universidad de Salamanca.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



CEP. Servicio de Bibliotecas

LITERATURA y cultura italianas,
entre Humanismo y Renacimiento / Vicente González Martín [y otros 3] (coords.).
— 1a. edición: diciembre, 2019. — Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2019]

272 páginas. — (Aquilafuente ; 280)

Bibliografía al final de cada capítulo

Textos en español e italiano

1. Renacimiento-Italia. 2. Humanismo-Italia. 3. Literatura italiana-Siglo 16o.
I. González Martín, Vicente, editor.

930.85(450)"13/15":821.131.1"15"

Índice

Las recetas del código manuscrito de la Real Biblioteca de Madrid RB II 657 Julia BENAVENT	9
Presencia italiana en la biblioteca del conde de Haro María Dolores CASTRO JIMÉNEZ	19
<i>I Raguagli di Parnaso</i> di Traiano Boccalini come <i>visio mundi</i> Fiammetta D'ANGELO	37
La Commedia dell'Arte: ponte tra Cervantes e <i>Don Chisciotte</i> Loreta DE STASIO	51
Il Parnaso: evoluzione e diffusione di un <i>topos</i> letterario tra Italia e Spagna Maria DI MARO	67
El verdadero Libro VI de Sebastiano Serlio Fausto DÍAZ PADILLA	81
<i>Marginalia figurata</i> e ricezione testuale della <i>Commedia</i> dantesca Giulia FASANO	91
La unidad de tiempo en la producción teatral de Luca Raimondi Irina FREIXEIRO-AYO	103
La dottrina tomista dei trascendentali: una chiave di lettura del <i>Don Quijote</i> Dianella GAMBINI	117
Aproximación a las relaciones de sucesos italianas sobre el matrimonio de Carlos V e Isabel de Portugal (1526) Ana María GARCÍA FERRER	143
Algunas consideraciones sobre la figura de Julio César en las vulgarizaciones Linda GAROSI	157

L'italiano trecentesco come lingua madre della cultura e letteratura europea Giuliana Antonella GIACOBBE	173
Suoni ed emozioni nel giardino del <i>Decameron</i> , ponte dei possibili "sconfinamenti" Maria LETTIERO	187
Italia en el Renacimiento europeo: la percepción de Italia en la traducción franco-española de las <i>Novelle</i> de Bandello Isabel MUGURUZA ROCA	199
Perfumar el cuerpo y la ropa en el siglo XVI: las recetas de aguas perfumadas de Conrad Gesner Alba OLMO GÓMEZ	213
Galilei e la luna di cristallo: gli esordi della polemica aristotelica Laura RICCI	225
Las enfermedades masculinas y sus remedios en el siglo XVI José V. ROMERO-RODRÍGUEZ	239
Recetas de tintes para hombres y mujeres del siglo XVI Enia SENDRA VICENS	249
Episodi del petrarchismo politico nel Viceregno di Napoli Sebastiano VALERIO	257

LAS RECETAS DEL CÓDICE MANUSCRITO
DE LA REAL BIBLIOTECA DE MADRID RB II 657
THE RECIPES OF THE MANUSCRIPT CODEX
OF THE REAL BIBLIOTECA DE MADRID RB II 657

Julia BENAVENT
Universitat de València

Resumen

Este artículo estudia el códice manuscrito de la Real Biblioteca, que debió pertenecer a Fernando, rey de Romanos, en la segunda mitad del siglo XVI. En él se describen las recetas para la elaboración de remedios medicinales, pero también secretos de belleza y dos recetas de repostería napolitana.

Palabras clave: recetas, enfermedades, cosmética, manuscrito, siglo XVI.

Abstract

This article studies the manuscript codex of the Real Biblioteca of Madrid, which must have belonged to Fernando, king of Romans, in the second half of the 16th century. It describes the recipes for the development of medicinal remedies, but also beauty secrets and two Neapolitan pastry recipes.

Keywords: recipes, diseases, cosmetics, manuscript, 16th century.

La Real Biblioteca de Palacio Real en Madrid custodia un códice manuscrito inédito de gran importancia para el estudio de las enfermedades y de los remedios de hombres y mujeres del siglo XVI. El códice no está datado pero ha sido atribuido a Fernando Rey de Romanos (1503-1564), aunque fue ampliado en las décadas siguientes a su muerte. Si tenemos en cuenta los hechos históricos y los personajes citados en el códice, es decir, el dato *ante quem* y *post quem*, deberíamos situarlo entre 1569 y 1599, es decir, que es posterior, o al menos parte de su composición, a 1569. Veamos porqué. En el códice se presentan las recetas de Victoria de

Lannoy, hija de Horacio, cuarto príncipe de Sulmona, que casó con Julio Antonio de Acquaviva y Aragón en 1569, año en el que asumió el título de condesa de Caserta, como se la menciona en el código. Ello no contradice al poseedor del código, ya que este está formado a lo largo del tiempo. En su primera parte y hasta el f.66 es de una misma mano y podría haber pertenecido a Fernando Rey de Romanos, y la segunda parte, irregular, de varias manos y de varias lenguas, con varios folios en blanco, puede ser posterior. Lo único que podemos decir con seguridad es que el código pertenece a la segunda mitad del s. XVI.

Lleva por título *Libro de secretis en italiano*, pero es atribución de algún archivero, porque además del italiano algunas recetas están escritas en francés, en español y en latín. No fue redactado en un solo periodo, ni por una misma mano. Pero esto no debe extrañarnos por la naturaleza misma del texto, ya que se iban añadiendo recetas a medida que el poseedor o el lector consideraba que valía la pena conservarlas. La abundancia de folios en blanco avala también esta hipótesis.

La descripción física del código ha sido realizada por los bibliotecarios de la Real Biblioteca y está disponible en el catálogo IBIS online. Ofreceremos aquí la descripción del contenido, mientras se lleva a cabo la edición del código. El código es en papel, y las medidas 203x135 mm. Procede de la biblioteca del conde de Gondomar. En inventario Gondomar 1623 “Manuscritos en italiano”. Ex libris de Fernando VII con olim: VII-C-4. Olim: II-F-6.

El índice del contenido de los primeros 49 folios se halla en los ff.103v-104r realizado por una mano distinta a las que redactaron las recetas, lo cual nos hace pensar que las recetas que siguen fueron añadidas posteriormente, o bien que el índice quedó incompleto.

Los libros de recetas impresos alcanzaron una gran popularidad en el siglo XVI como atestiguan los fondos de las bibliotecas europeas. Los estudios sobre estas obras se han incrementado en los últimos años, tanto en España como en Italia, y las consecuencias que derivarán de este campo de estudio proporcionarán un mayor conocimiento sobre las enfermedades y sus remedios, sobre la alquimia y los primeros pasos de la farmacología por tratarse fundamentalmente de recetas medicinales. En este caso no es así, pues como se verá a

continuación, hay también recetas para la elaboración de bisutería, de tinta, de cosmética y hasta dos recetas de repostería. El códice fue compuesto inicialmente por una misma mano, de un italiano, conocedor del español, pero no tanto que no le impidiera escribir algunos italianismos. Es muy probable que ese italiano fuera de origen napolitano por los rasgos lingüísticos y porque las recetas de repostería son de dos dulces típicos, aún hoy, de Nápoles. Con toda seguridad ese libro de recetas o de secretos estaba destinado a un uso privado o familiar, pero se cita a personajes conocidos, tanto científicos, como eclesiásticos o aristócratas, de origen español o italiano, como veremos más adelante. Como decíamos el ms. forma una unidad hasta el f.65v. A partir del f.66 se fueron añadiendo diversas recetas por distintas manos. Entre los f.103v-104r fue compuesto de forma incompleta un índice en español de las recetas del códice. La letra es itálica de una mano hasta el f.65v; a partir de los folios es de letra francesa y luego a partir del f.66 siguen y se alternan distintas manos. Las autoridades citadas, de quien el autor dice que proceden algunas recetas son Juan del Águila, médico de Carlos V y de Felipe II, el Cardenal de Aragón, el virrey de Nápoles Francisco Reverter, Enrique de Mendoza, sexto hermano de Íñigo López de Mendoza de la Vega y Luna, Duque del infantado. Se menciona también a Victoria de Lannoy, Condesa de Caserta, que murió en septiembre de 1594. Se incluye también una receta de flores secas perfumadas para el relleno de los cojines que perteneció a Joanna d'Arlay, primera esposa de Joan IV de Chalon-Arlay, que murió en 1483, por lo que de no haber un desconocido homónimo del siglo XVI, se trata de una receta antigua, de procedencia borgoñona. También se cita a María de Hungría, que poseía la receta de un unguento verde para los golpes, dislocaciones y contusiones (RB II 657, f.19) o a Alonso Chacon OP, que había nacido en Jaén en 1530 y murió en Roma en 1599, donde se distinguió por sus estudios sobre el emperador Trajano y la famosa columna trajana. Se ofrece también la receta del aceite de Aparicio de Zubia y de Isabel Pérez de Peromato, su mujer, que se usaba para las heridas y sobre cuyos derechos hubo un pleito famoso ante el doctor Gasca, jurista eminente de Salamanca. Es famoso porque fue citado por Miguel de Cervantes en el capítulo XLIII de la segunda parte de *El Quijote*:

Quedó don Quijote acribillado el rostro y no muy sana las narices, aunque muy despechado porque no le había dejado fenecer la batalla que tan trabada tenía con aquel malandrín encantador. Hicieron traer aceite de Aparicio, y la misma Altisidora, con sus blanquísimas manos, le puso unas vendas por todo lo herido (416).

Esta receta se mantuvo secreta hasta que se publicó en *Farmacopea Hispana* de 1774, por lo que consideramos de interés ofrecer aquí la que se lee en el códice de la Real Biblioteca II 657 (ff.24v-25v):

Para hazer el olio de heridas de Apariçio de Zubia y su muger.
Azeyte de lo más añejo que se pudiere haver, libras III,
termentina de abete, o a falta de ella de la común y sea la más clara y limpia, libras II.

Vino blanco añejo y muy escogido, media açumbre.

Encienso molido y çernido, libra I.

Trigo limpio quanto dos puños de quatro a seis onças

Hipericón, media libra.

Valeriana y cardo bendito de cada uno 4 libras, aunque en la declaración que hizo delante el doctor Gasco no dize más de dos libras de cada una della y es a causa que no se halla en cantidad. Tómanse las hierbas secas a la sombra, métense en enfusión por seis u ocho horas en buen vino blanco la cantidad arriba dicha, después estado en piñata // (f.25r) de cobre o de barro que esté tractado (alias vidriada) sobre ello se añade el trigo y el azeyte; cubierta la olla se pone a cozer a fuego de carbón manso, meneando la materia de rato en rato, y cubriendo luego la piñata, hasta que el vino sea consumido, que se conoscerá metiendo un palito dentro y, puesto al fuego, arderá sin hazer estrepitu; a la hora se aparte del fuego y después de un poco reposado se cuele por paño no muy texido, y el restante se exprimirá por tórculo, y después se bolverá al fuego, tanto la coladura de la expresión como la coladura primera y añadiéndole la trementina se hará herbir hasta que todo esté bien mezclado y que el olio suba un poco de punto; a la hora se apartará del fuego y amansado el herbor, se le hechará el encienso y, cubierta la olla, tornará al fuego y se le dará solamente un leve herbor. Después se dexé enfriar, guárdase en vaso de vidrio o vidriado // (f.25v) El modo de usar dél es este: Lo primero es que no se ha de mudar ningún

otro medicamento, si no siempre curar con el mismo olio en abundancia y sea muy caliente.

Item que no tenga el herido dieta, más coma bien cosas buenas, beva vino templado. Para el tiempo de ençerrar las heridas, usarán unguento de diapalma o centaura. Hase de rapar alrededor de la herida quatro dedos. Todos añaden una onça de mirra a este azeyte.

De Nueva España y de las Indias de Portugal hay también un par de recetas. La primera es la que describe la composición del *Bálsamo de Nueva España* (José Agustín Blanco Barros, 2014: 532) y otra que fue anotada al final del código sobre las propiedades antídoto de una raíz que se mascaba: “El palo o raíz que viene de las Indias de Portugal contra las sierpes que ay allá, mascan dél y de la saliva untan la llaga contra toda cosa venenosa y tóxico, contra fiebres pestilenciales y otras. Tomado polvo con poco de agua común” (RB II 657, f.110r).

Unas recetas son para la fabricación de diamantes y perlas de bisutería (RB II 657, ff.21-23). Las hay anónimas y también las atribuidas a Bastiano Manzone (*Discorso di messer Bastiano Manzone sopra il far delle gioie false simile alle buone in colore* RB II 657, f.15v). Sebastiano Manzone era el destilador del papa en Roma y a él se atribuyen las recetas para hacer joyas falsas. Los remedios para las quemaduras son de Giovanni Maiella, de quien el autor de la copia dice que la tomó en la ciudad campana de Airola, después de haber visto cómo una explosión de mercurio lo dejó ciego y el remedio lo curó milagrosamente.

come io scriptore viddi in Ayrola in Giovanni Mayella, abbruggiato et magniato l’occhi dall’acqua forte con mercurio dentro di una bozza che con impeto et strepito creppò per troppo fuoco et li pigliò la faccia et gli occhi, et con questa acqua, che si truovava fatta subito, sendo io presente, et pensando che fussi cecato in tutto levò via il foco et in quattro giorni fu sano. Laus Deo (RB II 657, f.41v).

También se cita a otros personajes como Teofastro Paracelso y su obra *De vita longa*.

La vita longa era un libro de iniciación al saber secreto de la muerte y el renacimiento en un mundo impregnado de símbolos

de la alquimia hermética. En ellos Paracelso penetra en el polimórfico reino de las matrices. En *De vita longa* afirma que el trabajo en la sabiduría es el segundo paraíso en la tierra. A partir de ese momento, decepcionado por lo que ha aprendido y experimentado fustiga la llamada vieja medicina humoral, basada en los humores, y a sus colegas que atienden más a la anatomía que al cuerpo vivo en su integridad. Paracelso escribe los libros *Sobre las heridas abiertas*, *De las pústulas*, *parálisis*, *ronchas*, etc..., *Los tres libros berthonei* y, más tarde, *Los tratados sobre la Sífilis* (Paracelso, 2007).

En el códice se incluye una cita libre, no fiel, del libro de Paracelso. En esta cita el autor anónimo expresa una opinión sobre la aplicación práctica de los ejemplos de Paracelso. Estas opiniones sobre las recetas de Paracelso se hallan en español, y probablemente constituyen uno de los ejemplos más claros de la ciencia aplicada del s. XVI. Estas opiniones en español se hallan en el f.43. Y, así mismo, continúa en los folios siguientes con ilustración incluida.

Las primeras recetas del libro proceden de John Dee, llamado Juan el Inglés, sobre el antimonio, y curiosamente también la última, que hace referencia al mismo mineral, pero atribuida al fraile dominico Alonso Chacón. El descubrimiento del antimonio generó una literatura abundante de propiedades curativas y alquímicas, sobre la que ahora no podemos detenernos, pero cabe resaltar que las recetas de antimonio reunidas en este códice tenían una preparación y un uso similar. Tanto en las dos atribuidas a John De como en la de Alonso Chacón el preparado debía ser ingerido con precaución y se recomendaba para la curación de la melancolía, para las purgas, para provocar el vómito, etc. También se mencionan las recetas para las muelas de Alonso Muñoz, para el acné de Portillo, que debió probarlo en persona porque en el códice se lee “Es cosa provada. Se hubo este secreto de Portillo, el qual lo experimentó y no hallando en ninguna otra cosa remedio ni provecho alguno, con esto curó y alimpió el gesto, que le tenía muy feo” (RB II 657, f.5v).

De Mercurio Landrevilla, de quien sabemos que era un traductor del español al italiano, hay una receta para el mal de oído. Landrevilla debía ser del círculo de Alonso Chacón en Roma, pues tradujo la oración por las exequias del doctor Navarro Azpilicueta.

Además de las que hemos visto hasta ahora, se incluyen también recetas para la gonorrea, para provocar la regla, bajo una apariencia que bien podría interpretarse como la manera de provocar un aborto deseado, para las estrías, agua para la cara, jabón de manos, agua perfumada, flores secas para cojines, etc.

Como hemos advertido también se incluyen recetas para hacer un vino moscatel, fingido, y para hacer vinagre. O las dos recetas de repostería: la de los mostachuelos y los grafiolos, que son dulces típicos de Nápoles como hemos dicho anteriormente.

Ofrecemos a continuación el índice de las recetas:

Acqua per li occhi La qual fu presentata al Conde di Petigliano in Roma per un uomo vecchio (f.7v), La soposta de rocque (f.8r), Secreto avuto di esso roccho per doglie fredde di giunture e tossa (f.8v), Per fare il moscatello, Para hazer vinagre (f.9r), Para el mal de los ojos, Per doglia di fianco, Para sanar los dientes y sacar los gusanos (f.9v).

Para sanar los sabañones (f.10r), El ensalmo de el de la goleta (f.10r-11r), Para curar cualquier herida sin que haga materia (f.11), Agua para llagas callosas (ff.11v-12r), El unguento para mal de hígado (ff.12r-13r), Secreto para hazer de una amatista un diamante (f. 13), Para que la sangre no se cuage en el cuerpo después de uno herido (f.13v), Ítem para contra el salmo (ff.13v-14r), Per fare le pietre (f.14), A fare oglio del cristallo (ff.14v-15r), Si è facto anchora il medesimo (f.15), Discorso di Meser Bastiano Manzane sopra il fare delle gioie false simile alle buone in colore (ff.15v-17v), Acqua che solve il oro (ff.17v-18v), Unguento verde della Regina Maria di Angria (*sic*) per dislocation e contusioni e similia (ff.18v-20r), Rimedio contra peste provato (ff.20r-21r), Secreto per fare le perne (ff.21r-22r), Per darli il lustro (ff.22r-22v), A dare il peso (ff.22v-23r), Per l'urina e doglia di fianco (f.23r), Ad rupturam (f.23v), Acqua per fare li denti bianchi e belli (ff.23v-24r), Para hazer tinta sin fuego (f.24r), Para hazer el olio de heridas de Apariçio de Zubia y su mujer (ff.24v-25r), El modo de usar dél es este (f.25v), Para la sarna (ff.25v-26r), Para las rosulas saltarices (f.26), Ad crepaturas (ff.26v-27v), Ogllo di matoni si fa cossi (f.27v), Emplastrum pro crepatis (f.28r), Confectio pro crepatis (ff.28v-29r), Rimedio per crepatura (f.29), Per anconciare malvasia e ogni altra sorte di vino purchè non sia dolce (ff.29v-30v), Virtudes del bálsamo que viene

de la nueva España (ff.30v-33r), Pulvere per punctura et cascati et a preservare la sanita (f.33), Contra dolorem capitis (f.33v), Ad idem (f.33v), Per male della pietra (f.33v), Al male di morice (f.34r), Alla sciatica (f.34r), A sanar una fistola (f.34r), A stagnar il sangue (f.34v), Contra dolorem dentium (f.34v), A guarire una ferita in ventiquattro ore (f.34v), A dolor di fianco (f.34v), Alle moroite (f.34v), A far tornare la parola (f.35r), A fare cascar li denti senza dolore (f.35r), A fare bianchi li denti (f.35r), Pro oculis (f.35r), Ad moroides (f.35r), Per una donna che non ha il tempo suo (f.35v), Per la madre (ff.35v-36r), Al male della milsa (f.36r), Contra venenum (f.36v).

Olio mirabile contro peste e contra veneno, et morso d'ogni animale venenoso e di cane arrabiato, certo et probatissimo (ff.36v-38r), Giova al dolor di stomacho ungiendolo con detto olio (f.38), Olio mirabile alla atractione de nervi al granchio (ff.38v-39r), Olio di matoni o vero latorino con le sue virtù (ff.39r-40v), Alli occhi acqua mirabile avuta dalla viva voce della Illustrissima Duchessa d'Amalfi (ff.40v-41r), Ad rossore e sangue delli occhi probata (f.41r), Aqqua mirabile per li occhi e per cotto di focco experimentato l'uno e l'altro in Giovanni Maiella (f.41), Per fare olive verde che diventano dolce brevemente (ff.41v-42r), [Cita en latín] De Teofrasto Paracelso en el libro de vita longa sobre la quintaesencia de las hierbas (Latín, misma mano). [Opiniones intercaladas en español] (ff.42r-44r), A far urinare chi non potesse (f.45r), A chi non potesse urinare per conto della renella (f.45r), Per l'asima (f.45), Alla cottura de fuoco (f.46r), Recetas contra las quemaduras (f.46), Rimedio bello per uno che avesse la bocca infastidita e con cancaro (ff.46v-47r), Cure diverse da fistule (f.47r), Al male della collica et fianco (ff. 48v-49r), Male di fianco, secreto raro (f.49), Contra flusso di sangue (f.49v), Doglie fredde et umide (f.49v), Che alla donna torni il suo tempo (f.50v).

Il medesimo bello rimedio (f.51r), A sanare il flusso delli menstrui della donna (f. 51r-51v), Varios de la menstruación (f.51v), Vómito (f.51v), Perfumar rose per cuscinetto (f.53), Hazer pastillas (f.54v), Pastillas de boca (f.55r), Mostachuelos (f.56v), Hazer grafiolos (f.58r), Higado (f.58v), Olio de talco (f.59r), Olio de plomo (f.64v), Preparación de estaño (f.65r), Remedio para el mal parto (f.66r), Remedio del médico del rey

para que non malparan las mujeres (f.66v), Recetta delle scrofole data dal medesimo (f.67r).

Per tirar argento a pelle, 3 parte di rame uno d'argento (f.68r), A tirare pelle oro (f.68v), Pour la table ciree que je donna au signeur don Joan d'Austrice (f.69r), *Confectio contra pestem* de que mandó hazer con sus médicos el emperador Ferdinando 1559. (f.70r), Rimedio certo et sicuro di non far havere mai peste, diolo el Regente Reverter in Napoli (f.72r), Pillule Tassi (f.77v), Para xavón de manos, la de las huéspedas de don Enrique de Mendoça a Madrid (f.79r), Para tiñir la barba fácil y limpia (f.80r), Ricetta d'acqua perfumata della signora Donna Victoria di Lannoy, contessa di Caserta (f.102v), Per preparar l'antimonio per dar per bocca, mandato dal padre Alonso Chacón, dominicano penitenciario (f.109r), Acqua per la faccia (f.109v).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Camera, M. (1876). *Memorie Storico-diplomatiche della antica città e ducato di Amalfi*. Salerno: Stabilimento Tipografico.
- Celaschi, M. y Gregori, A. (2014). *Da Girolamo Ruscelli a Alessio Piemontese. I segreti in Italia e in Europa dal Cinque al Settecento*. Roma: Vecchiarelli.
- Cervantes, M. de. (1864). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.
- Fernández Duro, C. (1882). *Memorias Históricas de la Ciudad de Zamora, su provincia y su obispado*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra.
- Novi Chavarria, E. (2015). Voz Costanza Piccolomini d'Aragona. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 83.
- Paracelso, T. (2007). *Textos esenciales*. Jolande Jacobi (ed.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Puerto, J. (2003). *La leyenda verde*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- William, E. (1994). *Science and the Secrets of Nature: Book of Secrets in Medieval and Early Modern Europe*. Princeton: Princeton University Press. [Traducción it. Genova, ECIG, 1999].

PRESENCIA ITALIANA EN LA BIBLIOTECA
DEL CONDE DE HARO¹
ITALIAN PRESENCE IN THE COUNT
OF HARO'S LIBRARY

María Dolores CASTRO JIMÉNEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Nos proponemos estudiar la presencia de códices y autores italianos en la biblioteca de Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro. Los fondos son representativos no sólo de los gustos del noble sino de la ideología de todo un movimiento cultural de la época (siglo XV).

Palabras clave: crítica textual; transmisión de textos, literatura italiana.

Abstract

This article sets out to study the presence of Italian codices and authors in the library of Pedro Fernández de Velasco, count of Haro. The holdings are representative, not only of the noble's preferences but of the ideology of an entire cultural movement of the period (fifteenth century).

Keywords: textual criticism, text transmission, Italian literature.

1. LA BIBLIOTECA DEL CONDE DE HARO Y EL HOSPITAL DE LA
VERA CRUZ

Es importante señalar que los fondos de los que nos vamos a ocupar pertenecen a una biblioteca que no es familiar o particular porque en realidad va indisolublemente unida a una

¹ El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación "Edición y estudio del *Vademecum* de la Biblioteca del Conde de Haro" (FFI2015-63584-P) dirigido por M^a José Muñoz Jiménez.

institución, el Hospital de la Vera Cruz, fundada en 1438 por Pedro Fernández de Velasco (1401-1470), primer conde de Haro, para acoger a hidalgos ancianos y a pobres enfermos. El noble castellano donó los libros que le parecían más adecuados para esta institución y pasó en ella los últimos once años de su vida (Muñoz Jiménez, 2006; Cañizares, 2010 y en prensa). La biblioteca de la institución recibió así, por parte del conde, una primera donación de libros procedentes de su colección particular. Al morir legó el resto de sus libros al Hospital, de modo que los volúmenes de su biblioteca privada volvieron a reunirse allí. La biblioteca se mantuvo en el Hospital, enriquecida con sucesivas donaciones, hasta que los herederos de la Casa de Velasco decidieron en fecha desconocida que formara parte de la Corona española y más tarde pasaron a Real Biblioteca Pública (1769), hoy BNE.

Conocemos los fondos gracias a un primitivo *Inventario* de 1455 y a un *Catálogo* de 1553 elaborado a instancias de Juan Fernández de Velasco². Una simple revisión del *Inventario* y el *Catálogo* nos permite apreciar que la biblioteca, aunque está ligada a un hospital, no tiene una función médica, porque no hay libros de medicina. En realidad, su función original es el adoctrinamiento y por eso sobresalen, por un lado, los temas de contenido religioso, moral y formativo; y, por otro, los textos de carácter militar o caballeresco. La selección de volúmenes que hizo el noble castellano, y que consideró más oportuna para esta institución, se apoya en los criterios que, en 1440, unos años después de la dotación del hospital, le aconsejó su amigo, el obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, en una carta (*Epistula ad Petrum Ferdinandi de Velasco, Comitem de Haro*) en la que le propone a Pedro Fernández de Velasco las lecturas recomendables para un *militaris uir* (Muñoz, 2006; Cañizares, 2014 y en prensa).

² Ambos se conservan en el ms. Res. 141 BNE estudiado por A. Paz y Meliá, J. Lawrance, C. A. de Porres y D. Arsuaga.

2. EL HUMANISMO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV EN LA CASTILLA DE JUAN II³

El noble castellano y su biblioteca coinciden con la primera mitad del siglo XV, durante el reinado de Juan II, cuando Castilla rompe su aislamiento y establece estrechos y fructíferos vínculos con la cultura italiana, lo que dará como resultado su incorporación al movimiento del humanismo renacentista, siendo Alonso de Cartagena su impulsor e introductor. A partir de 1439 comienza una intensa relación con Italia, a través de la correspondencia epistolar con los humanistas italianos, los contactos personales y la importación de libros desde Italia a Castilla: manuscritos de autores latinos, obras originales y traducciones de autores griegos realizadas por los humanistas italianos.

En general, se considera el siglo XV como una época de transición, un prerrenacimiento o pórtico del Renacimiento, en el que se produce un cambio muy profundo respecto a la centuria anterior, tanto desde el punto de vista político-social y económico, como literario. En este último ámbito disminuye el influjo francés, y en su lugar aparece con enorme impulso el italiano, a través del cual se difunde con fuerza cada vez mayor la cultura greco-latina. Es en el siglo XV, cuando el «descubrimiento» de las letras antiguas se convierte en una corriente poderosa, pero este descubrimiento no se efectúa [...] de manera directa con los textos clásicos, sino a través de la literatura italiana, de forma tal que Dante, Petrarca y Boccaccio fueron admirados y valorados no sólo por sus altísimas cualidades literarias, sino también por ser vehículos para el conocimiento de la cultura clásica (González Rolán, 2000: 17).

Este temprano humanismo español del siglo XV es evidente en los indicios claros del creciente entusiasmo en la corte y en la nobleza castellana por la cultura clásica, prueba de ello es la

³ He tenido en este punto muy en cuenta la visión panorámica que sobre el humanismo renacentista italiano y su proyección en España a mediados del siglo XV llevan a cabo T. González Rolán, A. Moreno Hernández y P. Saquero Suárez-Somonte (2000: 13-66). Remito a su estudio para una información más detallada sobre las distintas posturas de los estudiosos de esa época y la bibliografía allí citada.

aparición de las primeras bibliotecas laicas importantes: la del Marqués de Santillana, la de Enrique de Villena, la del conde de Benavente y la que nos ocupa, la del conde de Haro. Hay también un interés cada vez mayor por las versiones y adaptaciones al español de obras clásicas para la instrucción y entretenimiento de lectores nobles y no profesionales, hasta el punto de que se ha definido como *humanismo vernáculo* porque se caracterizaría por el uso del romance castellano en vez del o junto con el latín por parte de los intelectuales de la época. En la Castilla del siglo XV hubo, por tanto, una evidente inclinación por los autores cristianos, un enorme interés por los textos clásicos de tipo moral y didáctico, pero también un deseo de conocer las aportaciones de los humanistas italianos.

3. LA PRESENCIA ITALIANA EN LA BIBLIOTECA DEL CONDE DE HARO

En este ambiente es en el que hay que situar la selección de obras que don Pedro Fernández de Velasco hace para su biblioteca, una colección de volúmenes apropiada para el adoctrinamiento, pues esta era la finalidad del Hospital, siguiendo la orientación ideológica de una especie de orden sacro-caballeresca, la de la Vera Cruz. Gracias a que estaba en contacto con *librai* y *cartolai* italianos, como otros nobles castellanos – es el caso del Marqués de Santillana –, el conde de Haro adquiere para su biblioteca varios volúmenes de factura italiana. También estarán entre sus fondos autores italianos que escriben en latín obras de contenido religioso, ascético-formativo y obras históricas. Entre ellos estarán presentes las tres coronas: Dante, Petrarca y Boccaccio, con obras traducidas al castellano. En muchos de estos libros queda el rastro de la lectura atenta del conde que deja su huella con diferentes marcas de lectura, como tendremos ocasión de ver más adelante.

3.1. CÓDICES DE ORIGEN ITALIANO

Según el catálogo, tuvo en su biblioteca 8 manuscritos de origen italiano, 3 proceden de Bolonia y otros 3 suntuosos códices, uno de ellos el más caro de la biblioteca, los consiguió en las *botteghe* florentinas.

3.1.1. MANUSCRITOS BOLOÑESES

“Tratado de San Ambrosio, de officiis, en lengua latina, en tres libros y al fin una apostilla, de talentis y sobre los cánticos, escrito en pergamino” (siglo XV, 164 h., BNE 9482), contiene un ejemplar del *De officiis ministrorum* de San Ambrosio (Lawrance, 1984: 1092; Paz, 1900: 663; Arsuaga, 2012: 95)⁴. El manuscrito contiene además unos versos latinos del copista boloñés Gandolfo Fantuzzi (*Gandulphus Fantuciorum*) dedicados al príncipe Alfonso (h.163).

Hunc scripsit alme pater et celeberrime princeps
 Alfonse sacrum et quidem venerabile nomen
 Ambrosium tibi Gandulphus Fantuciorum
 Bononie genitus plurimum devotus et ardens
 Maiestati tue qui memor ample salutis
 Et pacis quam sacte quidem preberesque curas
 Huic patrie nostre dum illam regis et habes
 Sceptra tenens tuo quam dicimus esse beatam
 Imperio et recolens privata munera sumpta
 Gratum opus hoc tibi humilis largitur et offert
 Exiguum munus tam clara stirpe creato
 Regia cuique cives debent per tempora grates.

“El libro de San Agustín intitulado soliloquium animae ad Deum, escrito en pergamino de molde”, se trata del Pseudo-Agustín *Liber Augustini soliloquiorum anime ad Deum de infabili dilectione Dei*, (siglo XIV, 79 h., BNE 9539)⁵ ricamente iluminado (Lawrance, 1984: 1088; Paz, 1897: 65).

“Tullio, de officiis, escrito de mano, en pergamino” (90 h, BNE 12839)⁶, contiene un ejemplar del *De officiis*, escrito por Marco Tulio Cicerón (Lawrance, 1984: 1098; Paz, 1902bis: 51-53; Arsuaga, 2012: 95). Se trata de un códice de 1417 copiado por el notario, poeta, copista y filólogo boloñés Matteo Griffoni (1351-1426)⁷. En hoja antepuesta al códice (h.2) hay un poema, una *ballata-lauda*, del propio copista (*Matheus de Griffonibus*),

⁴ Inventario viii: El libro de Ambrosio, de officiis; Catálogo 59.

⁵ Catálogo 3.

⁶ Catálogo 92.

⁷ La vida, la labor de copista y la obra literaria de Griffoni han sido estudiadas por Marcon (2015).

fechado el 8 de noviembre de 1412 y dedicado a la Virgen María. Las ediciones de Sorbelli (1901) y Frati (1915) de esta *lauda* se basan exclusivamente en el ms. 1121 de la Biblioteca Riccardiana que presentaba una laguna. La edición de Mercati (1915 y 1916) sí tendrá en cuenta el texto del poema presente en este códice madrileño que no presenta lagunas, pero sí diferentes lecturas tal y como reproducimos a continuación (fig.1).

Rayna preciosa,
Matre de Yesù Cristo omnipotente
Col cor e con la mente
A ti me do, vergene gloriosa.
Anni più de cinquanta
Ch'al mondo venni⁸ son già trapassati,
E mio cor non se vanta
Aver tenuti alcum modi lodati,
Ma tutti maculati
E pien de vici e de cose mondane,
Inamorate e vane.
In balli e canti e in vita danosa.
In peccati mortali.
In viso, gusto, odorato e tacto⁹
Et altri multi mali
E me som deletato come matto¹⁰
De tutto'l mal ch'i'ò facto
Pensato e dicto fin¹¹ al dì presente,
Pentito veramente,
Chiero perdon con ciera lagremosa.
Più che pietra o diamante
Son fermo ne la fede del tuo figlio;
Voio viver constante,
Ne mai voltarme per altrui consiglio,
Per fugir lo bisbiglio
De l'inimico de humana natura.
Che sempre mai procura
De deviarne da ti, vera sposa.
Benegna madre mia,

⁸ “venni” *om.* Sorbelli y Frati.

⁹ “In odorato, viso, gusto et tacto” Sorbelli y Frati.

¹⁰ “Eo son spesso caduto come matto” Sorbelli y Frati.

¹¹ “più” Sorbelli y Frati.

Fontana de pietate e d'alegreça,
 Non guardar la folia
 E li pecati de mia çioveneça;
 Pensa la mia vechieça¹²
 D'ogne peccato dolente e pentita;
 E fa ch'in l'altra vita
 Esser me trovi in pace e vera posa.
 Deh! no m'abandonare;
 Ben ch'io sia stato miser pecadore,
 Fermo son de tornare
 A viver sempre to buon servidore,
 E lasar tanto errore
 Nel qual som stato poi ch'io vini al mondo;
 Però fami iocondo
 Ch'io viegna in gratia de ti, pietosa¹³.
 A ti me do col chor
 Et al tuo figlio me do con la mente;
 De' piaçate de tore
 Per servo mi, ch'amor me te consente;
 Pregote dolcemente
 Ch'a questo tracto tu non m'abandoni,
 Ma de gratia me doni
 La toa misericordia graciosa.
 E quando desta vita
 Me partirò, per Dio, non aver sdegno,
 Fin a guerra finita
 Defendermi dal nimico malegno,
 E ben chi non sia degno,
 Piaçate de chiamare Mathio Griffone
 E farli dar perdone,
 Dal tuo figliol benegno, d'ogne cosa. Amen.

A continuación aparece la firma, según un procedimiento habitual del copista:

Hanc orationem Ego Matheus de Griffonibus civis Bononiensis
 dum magna infirmitate gravarer feci devotissime virgini Mariae
 in rithmis suprascriptis, postea cum fui mediante eius

¹² Hay una una laguna y sólo aparecen las dos últimas letras ("za") del verso en Sorbelli y Frati.

¹³ "donna pietosa" Sorbelli y Frati.

misericordia liberatus, ipsam orationem pulcro et devoto et ameno cantu vestivi anno Domini MCCCCXII, 8.º mensis Novembris.

Termina el códice con el sello de autor del copista: la fecha (1417) y un poema en latín dedicado a Cicerón (h.90v, fig. 2).

M. T. C. de officiis liber tertius et ultimus explicit feliciter. 1417.

Tullius hesperios cupiens componere mores,
Edidit hos libros appellans officiorum,
Quo solo ferus extinctus furor est Katiline,
Concilio superum custos directus ad urbem,
Lux orbis patrieque salus, mens tota senatus.
Hic plus sole micat cruciatus propter honestum.

Eloquii cultor quisquis Ciceronis honorem
Diligit, exemplo presentis cetera curet
Scripta suis renovare libris. Hunc namque Matheus
Quem Griffonorum stirps duxit Bononiensis
Conscripsit, proprium superans et moribus ipsis
Et virtute genus, merito bene fretus honore.

Excellunt cunctos hi libros philosophorum
Libri quos fecit tres Tullius officiorum.

3.1.2. MANUSCRITOS FLORENTINOS

“Libro de San Chrisóstomo sobre diversas obras, escrito en cinco capítulos de mano en 197 hojas” (siglo XV, 196 h., BNE 9303)¹⁴, se trata de una selección de obras de San Juan Crisóstomo (Lawrance, 1984: 1088; Paz, 1897: 64-65).

“Tullio, de officiis, de amicitia, de senectute escrito de mano, en pergamino”, contiene varias obras de Marco Tulio Cicerón: *De officiis* (h.1-120v); *De amicitia* (h.121-154v); *De senectute* (h.155-185); *De paradoxis* (h.185-200v) (siglo XV, 200 h., BNE 9502)¹⁵. Según anota Lawrance:

Es un códice de origen florentino, pero de estilo tosco. En h.1, orla en oro y colores, con el escudo del Conde de Haro. La inicial de cada obra en oro y colores. En la hoja de guarda, en letra del

¹⁴ Catálogo 33.

¹⁵ Inventario 33: Tullio, de senetute (sic); Catálogo 98.

librarius, el título reza «tulyo de senytuty», que explica la correspondencia con el asiento del *Inventario*: «Tullio de senetute». Foliación, títulos y rúbricas están en la misma letra; y en la última hoja de guarda va el precio: «xx flrs» (veinte florines), bastante costoso para un manuscrito de esta calidad (1984: 1098; Paz, 1902: 382; Arsuaga, 2012: 101).

3.1.3. OTROS CÓDICES ITALIANOS

“Un breviario romano antiguo, escrito de mano, en pergamino, con algunas oraciones de devoción al principio” (siglos XIV-XV, 755 h. en 2 cols, BNE, 9082)¹⁶, identificado con el *Breviarium secundum consuetudinem curiae romanae* (Lawrance, 1984: 1084; Paz, 1897: 23; Arsuaga, 2012: 98).

“Un misal, con sus oraciones, escrito de mano” (siglo XIV, 180 h. 2 cols., BNE 9538)¹⁷, que contiene un ejemplar del *Missale Romanum* (Lawrance, 1984: 1090; Paz, 1897: 160; Arsuaga, 2012: 99).

“Tratado de Mapheo Vegio de las doctrinas y buenas crianzas que deben dar los padres a los hijos, escrito de mano en 86 hojas” (siglo XV 87 h., BNE 9207)¹⁸, es un ejemplar en latín del tratado sobre educación *De liberorum educatione et claris moribus libri sex*, del humanista Maffeo Vegio.

Presenta en el fol 1r una gran inicial de oro bruñido sobre fondo azul punteado y troncos blancos, según la ornamentación conocida de los manuscritos italianos del siglo XV. La orla en la margen inferior tiene en su centro el escudo de armas del conde sobre aspa de San Andrés (Paz, 1897: 53-54).

El colofón: *Romae apud Sanctum Petrum nono kl. ianuarii M CCCC XLIII tempus quo Mafeus librum edidit* (h.87v), permite fecharlo en Roma, 1444 (Lawrance, 1984: 1099; Paz, 1902bis: 53-54). Según concluye Paz en su descripción: “Es una de las obras escritas en Italia, indudablemente por encargo del conde y que por su elegancia en nada desmerece de las que allí se hacían para su contemporáneo el Marqués de Santillana (1897: 54).

¹⁶ Inventario xxi: Un brebiario pequeño, guarnecido; Catálogo 3.

¹⁷ Inventario xxiv: otro misal. Catálogo 49.

¹⁸ Catálogo 101.

“Lactancio Firmiano que trata de las Divinas instituciones contra gentes escrito de mano en pergamino”, se trata de las *Institutiones divinae* de L. Cecilio Firmiano Lactancio. Según Lawrance es un espléndido manuscrito italiano del siglo XV (294h., BNE 9217), el más raro y costoso de la biblioteca del conde. Escrito en *littera antica* humanística¹⁹. El copista fue

el escriba, hoy denominado «Scriba Vitarum Vespasiani» (fl.1470-1490), quien tuvo estrechas relaciones con Vespasiano da Bisticci, el librero más famoso del siglo XV. Varios pasajes griegos fueron añadidos en los lugares apropiados, probablemente por el griego Ioannes Rhesos Cretensis, otro escritor activo en los talleres humanísticos de Florencia (debo estas identificaciones a la generosidad de la Dra. Albinia C. de la Mare, de la Bodleian Library) (Lawrance, 1984: 1099)²⁰.

3.2. AUTORES ITALIANOS QUE ESCRIBEN EN LATÍN OBRAS DE CONTENIDO RELIGIOSO, LITÚRGICO O PIADOSO²¹

Un “Tratado del maestro fray Vado de Senas, que declara y contiene muchas virtudes, por 138 capítulos; y al fin, un tratado de los libros de la Biblia sobre el Viejo y Nuevo Testamento, en 22 capítulos” (siglo XIV, 130 h., 2 cols. BNE 9210) cuya autoría debemos al agustino Bindus o Vindo Senensis (fl.1390)²². Se trata de las *Distinctiones super Bibliam* o *Distinctiones exemplorum Novi et Veteri testamenti quedam copilate per fratrem Vindum de Senis professoris Ordinis fratrum heremitarum Sancti Augustini* (Lawrance, 1984:1091; Paz, 1897: 460; Arsuaga, 2012: 93).

“Otro libro, intitulado Margarita, de fray Guidón, sacerdote de la yglesia de Ferrara. Trata de la exposición, con breves declaraciones, de la Biblia, escrito de mano, en pergamino” (siglo XV, 100 h., BNE 9470)²³, se trata de la *Margarita Bibliae* (c.1309) una versión hexamétrica del Antiguo y el Nuevo

¹⁹ Catálogo 104.

²⁰ Paz destaca la elegancia de la escritura, el gusto y la riqueza de capitales e iniciales del códice (1902bis: 54).

²¹ Habría que incluir también en este apartado el antes citado “Tratado de San Ambrosio, de officiis...”.

²² El nombre presenta múltiples variantes: Bernardino de Siena, Bernardo de Siena, Guido de Siena, entre otros. Inventario ii: Vi(i)ndo de Senis; Catálogo 54.

²³ Inventario iii: La margarita, Catálogo 80.

testamento compuesta por Guido de Vicenza (fl.1305-1331), sacerdote u obispo de Ferrara (Lawrance, 1984: 1096; Paz, 1900: 539; Arsuaga, 2012: 93).

3.3. AUTORES ITALIANOS DE OBRAS ASCÉTICO-FORMATIVAS²⁴

“Flores y sentencias del maestro Francisco Petrarca, en el qual loa la vida apartada llamada solitaria, escrito de mano”, se trata de *De la vida solitaria*, la traducción completa al castellano del *De vita solitaria* de Francesco Petrarca atribuida a Pedro Díaz de Toledo (siglo XV, BNE 9223)²⁵ y es una muestra del interés del conde por la vida activa y la contemplativa (Lawrance, 1984: 1098; Paz, 1909: 277; Arsuaga, 2012: 107; Ruiz Arzálluz, 2010; Navarro, 2012; Valero, 2015: 206).

3.4. AUTORES ITALIANOS DE OBRAS HISTÓRICAS

“Joan Bocacio que trata De las caídas que en este mundo dieron muchos y muy grandes hombres, porque nadie se ensovervezca con la dichosa fortuna, escrito de mano en 95 ojas” (siglos XIV-XV, fols. 1-98, BNE 12733)²⁶, identificado con la traducción al castellano del *De casibus illustrium virorum* por Pedro López de Ayala, *Caída de príncipes* (Lawrance, 1984: 1103; Arsuaga, 2012: 108; Blanco, 1977; Grespi, 2004: 66).

3.5. TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE OBRAS DE AUTORES ITALIANOS ESCRITAS EN VULGAR

“Otro libro, de Dante, traducido de lengua toscana en castellana por don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos, a pedimento y mandado de la muy excelente señora doña [*espacio por el nombre en blanco*] de Aragón, duquesa de Frías y condesa de Haro [...] impreso de molde” (664 h., 2 cols. BNE R/2515)²⁷, identificado con la traducción del *Infierno* de Dante, en coplas de arte mayor impresa en Burgos 1515 (Fadrique Alemán) y realizada por Pedro Fernández de Villegas, archidiácono de Burgos, *La traducion del Dante de lengua toscana en verso castellano*

²⁴ Habría que incluir en este apartado el ejemplar en latín del tratado de Maffeo Vegio antes citado.

²⁵ Inventario lv: Petrarca De vita solitari (sic); Catálogo 107.

²⁶ Inventario, lviii: Joan Bocacio; Catálogo 129; omitido por Paz.

²⁷ No está en el Inventario, Catálogo 68.

(Lawrance, 1984: 1093; Paz, 1900: 665-666). Es un volumen impreso, cuyo asiento en el catálogo lo sitúa entre los libros religiosos y entró a formar parte de la biblioteca mucho más tarde que los códices anteriores. La obra está dedicada a doña Juana de Aragón, hija ilegítima de Fernando el Católico, y mujer del condestable don Bernardino Fernández de Velasco, tercer conde de Haro (1454-1512), hijo de Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza – hija a su vez de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (Mondola, 2011: 25-29) –, y hermano de Juan Fernández de Velasco que es quien encarga el Catálogo de la biblioteca en 1553. Doña Juana es la destinataria y también la impulsora de la traducción, en palabras de R. Mondola, editor de la misma, se trataba de una “nobildonna dantofila” (Mondola, 2011: 25-29). Probablemente un caso único en la España de entonces, ya que dominaba además el latín, se interesaba por la literatura y la filosofía y ejercía de mecenas. Poco antes de que la traducción vea la luz la dama muere y don Pedro le dedica la obra a doña Juliana, hija de la fallecida y esposa de Pedro de Velasco, V conde de Haro²⁸. La traducción va precedida de un “Proemio dirigido a doña Juana de Aragón. Duquesa de Frías y condesa de Haro” que se inicia con un largo elogio en el que destaca sus inquietudes y sus conocimientos literarios, así como la insistencia en el encargo de la traducción:

en letras y revolución de libros, continuamente se ejercitó, de manera que, con aquel continuo y laborioso estudio y con la prontitud de su vivacísimo ingenio, consiguió, no mediocrementemente, las letras latinas y asaz competente introducción en la lógica y filosofía moral y muchos de los poetas y oradores. [...] conocí ser vuestra señoría doctísima en muchos autores; pero serle más familiar y delectable el profundísimo poeta Dante, toscano, del cual, no solamente muchas auctoridades refería, mas parece retener a mente la mayor parte dél. [...] y entre las pláticas dello, me mandó vuestra señoría probase de le trasladar en nuestro vulgar castellano, ansí en verso como él estaba.

²⁸ En el catálogo el nombre aparece borrado por la muerte de la destinataria principal.

4. LAS MARCAS DE LECTURA

Un hecho interesante que presentan algunos códices de esta biblioteca son las marcas que nos permiten seguir la atenta lectura que Pedro Fernández de Velasco hizo de algunos de sus volúmenes y el interés por muchos pasajes que señala con distintos signos. Este repertorio de marcas ha sido descrito y estudiado por Muñoz Jiménez y Fernández de la Cuesta (en prensa)²⁹ quienes concluyen que es la mano del propio conde la que llama la atención sobre determinados pasajes, trazando las siguientes marcas: una muy común es la cruz aspada (fig. 3), que ocupa un lugar destacado y se identifica con la cruz de San Andrés, símbolo ligado al conde ya que era el patrono de la familia Velasco y bajo su advocación el noble castellano fundó el Hospital de la Vera Cruz. Otras marcas son unas llavecillas verticales, una *manicula* (figs. 4 y 5) y una cruz cursiva (fig. 6), es decir, trazada sin levantar el cálamo. Sirven para indicar pasajes especialmente interesantes, salvo la llavecilla que señalaría los que consideraba secundarios. Esta costumbre de llamar la atención sobre diferentes pasajes aparece en muchos libros de su biblioteca. En el caso de los códices que aquí nos ocupan detectamos todas estas señales de interés por parte de su propietario en los siguientes manuscritos: BNE 9482, BNE 9303, BNE 9502, BNE 9207, BNE 9217, BNE 9210, BNE 9223, BNE 12733.

5. CONCLUSIONES

Estos códices, que por distintas razones tienen relación con Italia, tienen sentido en la biblioteca del conde de Haro ya que su presencia está íntimamente ligada al carácter y las aficiones del noble castellano, ocupado en la caballería y preocupado por cuestiones teológicas y morales. Encajan en esa corriente ideológica que aúna la devoción lega y secular (obras de contenido religioso, litúrgico o piadoso) con las preocupaciones caballerescas (obras ascético-formativas e históricas) y que guía la selección de volúmenes donados al Hospital de la Vera Cruz.

²⁹ Agradezco a las autoras que me hayan permitido consultar su trabajo para este punto.

Especialmente digno de mención es el manuscrito copiado por Matteo Griffoni por ser ejemplo de su actividad como copista y glosador y testimonio también de su propia labor poética ya que nos proporciona un texto autógrafo que permite fechar y completar su *ballata-lauda* a la Virgen.

Importante es también, por ser, como hemos visto, un caso aparte al haberse incorporado a la biblioteca casi un siglo después – ya que la publicación es de 1515 – el volumen de la traducción del *Infierno* de Dante realizada por Pedro Fernández de Villegas a instancias de doña Juana de Aragón. Estamos ante un ejemplo posiblemente único de una mujer de la época apasionada de Dante y dedicada a las labores de mecenazgo.

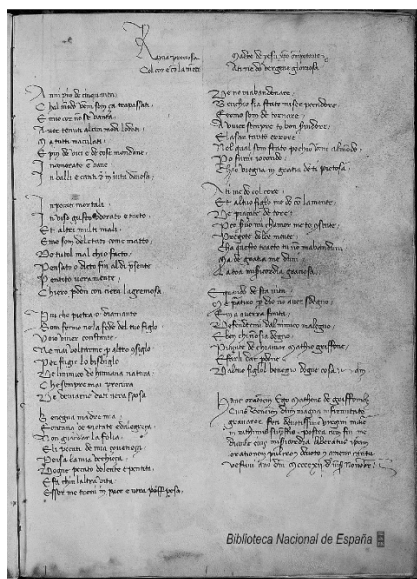


Fig. 1: BNE 12839

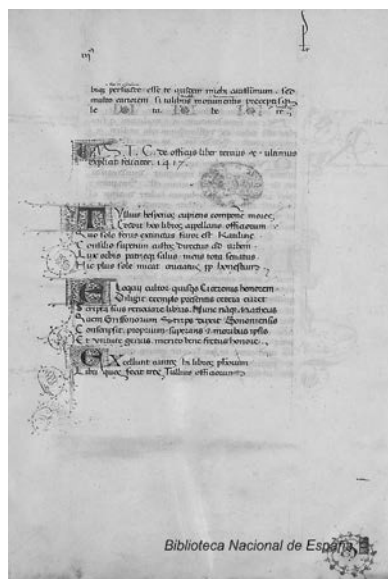


Fig. 2: BNE 12839, fol. 88v

PRESENCIA ITALIANA EN LA BIBLIOTECA DEL CONDE DE HARO

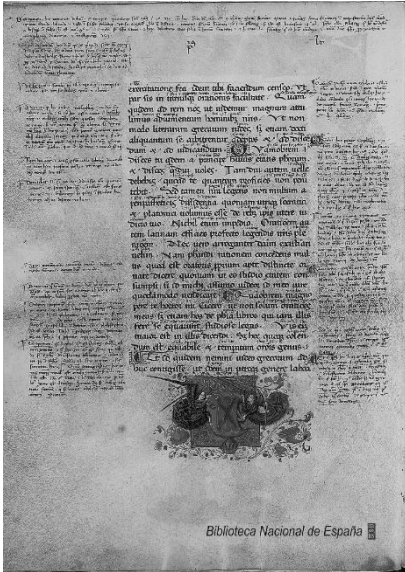


Fig. 3: BNE 12839, fol. 1v

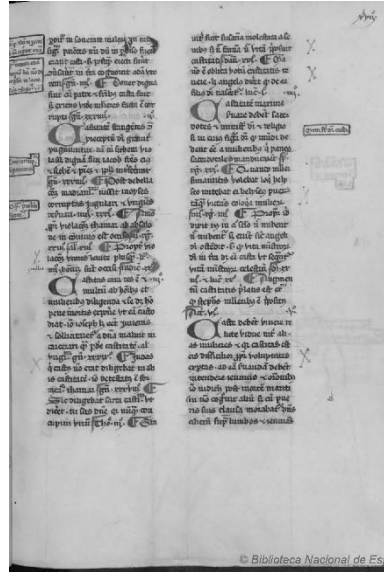


Fig. 4: BNE 9210 fol. 19r

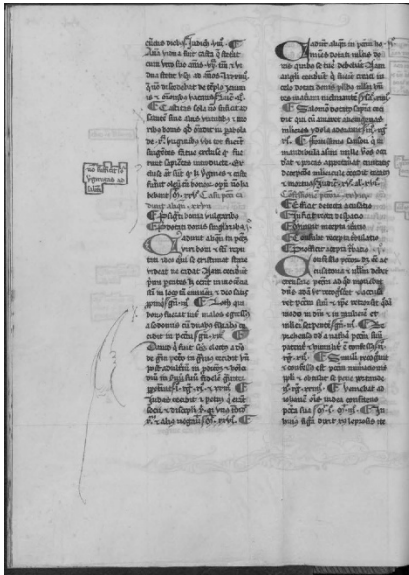


Fig. 5: BNE 9210 fol. 19v

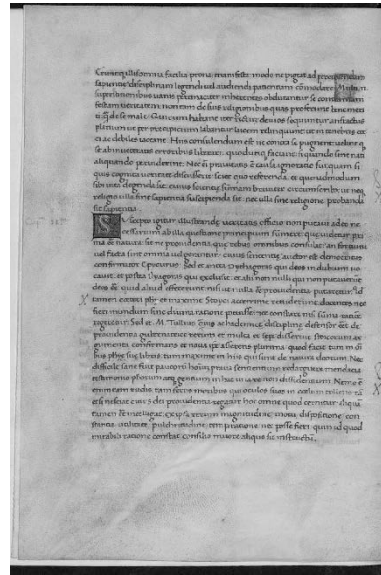


Fig. 6: BNE 9217 fol. 2v

*Todas las imágenes proceden de los fondos digitalizados de la Biblioteca Nacional de España (BNE).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arsuaga, D. (2012). Los libros donados por el primer conde de Haro al Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar: un testimonio de la bibliofilia de un magnate en la Castilla de mediados del siglo XV. *Espacio, Tiempo y Forma*, 25, 85-118.
- Blanco, J. (1977). Le opere di Giovanni Boccaccio in Spagna nel'400 e 500: una prima valutazione bibliografica. *Miscellanea Storica della Valdelsa*, LXXXIII, 35-52.
- Cañizares, P. (2010). Edición y estudio de un florilegio del *Vademecum* de la Biblioteca del conde de Haro. *Revue d'Histoire des Textes* n.s. V, 199-230.
- Cañizares, P. (2014). El *Vademecum* del conde de Haro en el contexto de su Biblioteca privada. En M^a T. Callejas Berdonés *et alii* (eds.), *Manipulus studiorum en recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy* (pp. 183-196). Madrid.
- Cañizares, P. (en prensa). El *Vademecum* del conde de Haro: contexto, génesis e historia del texto.
- Frati, L. (1915). *Rimatori bolognesi del Trecento*. Bologna: Romagnoli dall'Acqua.
- González Rolán, T. *et alii* (2000). *Humanismo y Teoría de la Traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Grespi, G. (2004). *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Lawrance, J. N. H. (1984). Nueva luz sobre la Biblioteca del conde Haro: inventario de 1455. *El Crotalón*, 1, 1073-1111.
- Marcon, G. (2015). Prolegomena all'edizione critica delle *Rime* di Matteo Griffoni. *Letteratura italiana antica*, XVI, 411-442.
- Mercati, A. (1915). Note su Matteo Griffoni. *L'Archiginnasio*, X, 213-216.
- Mercati, A. (1916). Nuove note su Matteo. *L'Archiginnasio*, XI, 177-185.
- Mondola, R. (2011). *Dante nel rinascimento castigliano. L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*. Nápoles: Tullio Pironti.

- Muñoz Jiménez, M^a J. (2006). Identificación, datación y procedencia de dos manuscritos (BNM 9513 y 9522) de la Biblioteca del conde de Haro. *Scriptorium*, LX, 246-253.
- Muñoz Jiménez, M^a J. y Fernández de la Cuesta, B. (en prensa). Las marcas de lectura del *Vademecum* del conde de Haro.
- Navarro, A. (2012). Los manuscritos de la traducción castellana del *De vita solitaria*. En A. Camps *et alii* (ed.), *La traducción en las relaciones ítalo españolas* (pp. 139-150). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Paz y Mélia, A. (1897, 1900, 1902, 1902bis, 1909). Biblioteca fundada por el conde de Haro en 1455. *RABM* I, 18-24, 60-66, 156-163, 255-262, 452-462; IV, 535-541, 662-667; VI, 198-206, 372-382; VII, 51-55; XX, 277-289.
- Porres, C. A. de (2009). *El buen Conde de Haro (Don Pedro Fernández de Velasco II). Apuntes biográficos. Testamento y codicilos*. Burgos: Asociación Amigos de Medina de Pomar.
- Ruiz Arzálluz, I. (2010). Caminos de Petrarca en la España del siglo XV. *BRAE*, XC, 291-310.
- Sorbelli, A. (1901). *Poesie di Matteo Griffoni*. Bolonia: N. Zanichelli.
- Valero, J. M. (2015). Guía Rápida para el estudio de Petrarca en la península Ibérica. Versiones y menciones. *Quaderns d'Italià*, 20, 191-215.

I RAGGUAGLI DI PARNASO DI TRAIANO
BOCCALINI COME *VISIO MUNDI*
BOCCALINI'S RAGGUAGLI DI PARNASO
AS *VISIO MUNDI*

Fiammetta D'ANGELO

Università Degli Studi Di Roma "Tor Vergata"

Universidad del País Vasco

Riassunto

Il contributo propone un *excursus* relativo al tema della visione, nei *Ragguagli di Parnaso* di Boccalini, sottolineando il rapporto di tangenza ed osmosi con la riflessione di Galilei sull'ottica, con particolare riferimento al *Sidereus Nuncius*, nonché con l'"estetica" testuale proposta dal *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro. Tali contatti tra letteratura, scienza e critica *ante litteram* modificano sia la percezione reciproca della loro intersezione, sia l'identità peculiare di ciascuna.

Parole chiave: Ragguaglio I, Ragguaglio XIII, Ragguaglio LXXI, Ragguaglio LXXXVI, *Sidereus Nuncius*.

Abstract

This contribution presents an *excursus* about the concept of vision in Boccalini's *Ragguagli di Parnaso*, underlining its connection with Galilei's works on optics in a perspective of tangency and osmosis with specific reference to *Sidereus Nuncius* and to the textual "aesthetics" presented by Tesauro in his *Cannocchiale Aristotelico*. Such contacts between literature, science and early criticism alter both the mutual perception about their intersection and the specific identity of each branch.

Keywords: Ragguaglio I, Ragguaglio XIII, Ragguaglio LXXI, Ragguaglio LXXXVI, *Sidereus Nuncius*.

1. INTRODUZIONE

Tale è infatti la condizione della mente umana, che se non sia assiduamente stimolata dalle *immagini delle cose*, in essa dall'esterno irrompenti, ogni ricordo da lei facilmente svanisca. Altri però, miranti a cose più salde e durature, consacrarono l'eterna fama degli uomini sommi non a marmi e metalli, ma alla custodia delle Muse e agl'incorrotti monumenti letterari (Galilei, 1993: 2).

Le immagini della realtà sono tangibili, come le opere d'arte, o immortalate dalla parola letteraria. A dirlo è Galilei nella *Dedica* al Serenissimo Cosimo II de' Medici IV Granduca di Toscana, premessa al *Sidereus Nuncius*, e datata Padova, 12 marzo 1610. A tali espressioni segue, in *climax*, l'anticipazione della dedica più importante, quella dei quattro satelliti di Giove, scoperti dallo scienziato pisano (Galilei, 1993: 2-5).

Preposto all'opera è l'*Astronomicus Nuncius*: vi si esplicitano le "recenti osservazioni fatte per mezzo di un nuovo occhiale nella faccia della Luna, nella Via Lattea e nelle Stelle Nebulose, in innumerevoli fisse, nonché in quattro pianeti, mai finora veduti, chiamati col nome di Astri Medicei" (Galilei, 1993: 6).

Punta gli occhi verso il cielo, Galileo; mentre Traiano Boccalini, nei suoi *Ragguagli di Parnaso* (pubblicati in due *Centurie* dal 1612), finge il percorso opposto, immaginandosi come un corrispondente estero, diremmo oggi, un *menante*, direbbe lui, intento ad inviare dispacci quotidiani dall'alto del Monte Parnaso, sede del Regno di Apollo e delle Muse. Hanno in comune molto, i due, lo scienziato e l'intellettuale.

Galilei ci descrive, sulla base dell'osservazione astronomica, una Luna come la Terra; un Corpo Celeste con le fattezze del mondano (Galilei, 1993: 6-7)¹.

¹ "Bellissima cosa e oltremodo a vedersi attraente è il poter rimirare il corpo lunare", osserva Galilei, concludendo che, "con la certezza che è data dall'esperienza sensibile, si possa apprendere non essere affatto la Luna rivestita di superficie liscia e levigata, ma scabra e ineguale, e allo stesso modo della faccia della Terra, presentarsi ricoperta in ogni parte di grandi prominenze, di profonde valli e anfratti".

Non è così il *Parnaso* di Boccalini? Gli argomenti di questa distopia letteraria, come noto, abbracciano i cardini del vivere individuale e sociale: etica, politica, cultura, letteratura. Ma il linguaggio simbolico, è proprio il caso di dirlo, getta ponti su ogni aspetto del reale, tanto da riprodurre una compiuta *imago mundi*. Nulla di celeste. Tutt'altro. Il Parnaso boccaliniano è la fotocopia della Terra, con la differenza che Apollo si sforza, almeno, di chiarirne i paradossi. I *Ragguagli di Parnaso* di Boccalini offrono un *iter* relativo al tema della visione, ponendo in febrica metafora il mondo reale. Al contempo si cercherà di mostrare come le tangenze delle lettere con la scienza, e con l'ottica in particolare, possano rivelare un'osmosi non soltanto di tipo figurato, ma anche convalidante una comune *visio mundi*.

A conferma di ciò, ci sovviene subito Galilei, che dichiara di aver osservato le celesti realtà “mediante un occhiale che io escogitai, illuminato prima dalla divina grazia” (Galilei, 1993: 7). *Visio naturalis* e *visio spiritualis* convergono, nel secolo della scienza moderna e della Controriforma; ma anche della magia, dell'alchimia, dell'occulto, della fisiognomia. Giovan Battista della Porta, nel suo *Della fisionomia dell'uomo*, osservava, in apertura ad un'ampia sezione dedicata agli occhi: “E si chiamano «occhi», quasi occulti nel capo, o perché manifestano l'occulto animo” (Della Porta, 2013: 301). Della Porta lega così fisiognomica ed *ethos* (Della Porta, 2013: 373).

2. IN LIMINE AL PARNASO: PENNELLI E DIVERSI TIPI DI OCCHIALI VARIAMENTE LEGATI ALLA VISIONE ETICA

La *Prima Centuria* dell'opera di Boccalini si apre con il Ragguaglio I² che relaziona la fondazione, da parte dei politici, d'accordo con i ministri, di un fóndaco in Parnaso, frequentato dagli uomini, in generale, o, meglio, dai letterati e cortigiani (Boccalini, 1948: 9-14). Tra le merci a disposizione, alcune riguardano il campo dell'immagine.

Anzitutto molti pennelli, utilissimi ai principi che “sono forzati” a dipingere il bianco per il nero (Boccalini, 1948: 10).

² D'ora in poi “R.” indicherà il termine “Ragguaglio”.

Questi pennelli mistificatori sono utili non soltanto nell'arte politica, evidentemente scissa dall'etica, ma anche a chi dall'etica voglia prescindere e far uso di inganno. Segue l'esposizione di vari tipi di occhiali.

Il primo tipo ridona la vista a chi l'abbia perduta nel gorgo delle passioni carnali, tanto da non saper discernere i confini della realtà (Boccalini, 1948: 10). I mali morali riguardano la coscienza personale, le relazioni più o meno estese: amici, parenti, e tornano nell'ambito dei valori etici, nell'essere degni di rispetto. L'*ottica* è inscritta nella società delle apparenze, per cui conta anche come ci si mostra.

Il secondo tipo di occhiali, destinato ai cortigiani, all'umanità in generale, fa perdere la vista di fronte a cose davvero "spiacevoli", "stomacose" di "questo mondaccio tanto corrotto" (Boccalini, 1948: 10). La lettura avviene ancora a due livelli sociali. Lo sventurato cortigiano conosce lo scopo degli occhiali, ma agli uomini di umile condizione si fa invece credere che essi servano al contrario, ovvero a far vedere meglio.

Un terzo tipo di occhiali preserva da subito la gratitudine di chi ha ricevuto davvero dei benefici, prima che l'ingratitudine prenda il sopravvento (Boccalini, 1948: 11).

Un quarto tipo "altrui fanno parer le pulci elefanti, i pigmei giganti": amplificano i vili favori ricevuti dai cortigiani (Boccalini, 1948: 11).

L'ultimo paio di occhiali, "inventati in Fiandra", acquistati "a gran prezzo", donati ancora dai signori ai loro cortigiani, sono illusionistici: avvicinano premi e onori lontani, forse irraggiungibili (Boccalini, 1948: 11). Ha notato Guaragnella la concomitanza cronologica tra questo R. I (1612) e il *Sidereus nuncius* di Galilei (1610), in cui lo scienziato aveva informato circa "l'impegno artigianale che aveva condotto al perfezionamento degli occhiali d'Olanda e gli aveva consentito di osservare la vera faccia della Luna" (Guaragnella, 2003: 136-137). Così Galilei:

Circa dieci mesi fa giunse alle nostre orecchie la voce che un certo Fiammingo aveva fabbricato un occhiale, mediante il quale gli oggetti visibili, per quanto molto distanti dall'occhio dell'osservatore, si vedevano distintamente come fossero vicini; e di

questo effetto, davvero mirabile, si raccontavano alcune esperienze, alle quali chi prestava fede, chi la negava (Galilei, 1983: 7).

L'osservazione, reale ma inusitata, produce esperienze che hanno dell'incredibile: tutto è oggetto di interpretazione. Le commoventi pagine del *Sidereus Nuncius* palesano quanto, anche nella storia dell'astronomia, storia di "osservazione", agiscano motivi altri. Galilei deve invocare l'autorità di "un nobile Francese, Jacopo Badoere, da Parigi, per motivare l'invenzione del cannocchiale sulla base della dottrina delle rifrazioni" (Guaragnella, 2003: 85-87). Le scoperte sono accompagnate dalle epistole: Badoer aveva scritto, già nel 1609, sia a Galilei, sia a Sarpi, a proposito della scoperta del cannocchiale, avvenuta in Olanda (Sarpi, 1961: 179).

Sarpi, che pure si era mostrato molto cauto nelle affermazioni, si distinguerà per aver collaborato con Galilei, pochi mesi dopo, nell'"approntare" un telescopio, proprio quello con cui Galilei avrebbe scoperto i satelliti di Giove (Guaragnella, 1986: 73).

Non sempre può coincidere subito il *verum*, cioè l'osservazione, l'etica, con le dichiarazioni ufficiali. E forse l'ottica si fa misura di questa discrasia. Ciò avviene anche nel R. I di Boccalini: Machiavelli sembra rovesciato, letto dalla parte di chi subisce le malevole azioni cortigiane. Quasi a riscatto di ciò, però, nell'ultima parte Boccalini introduce "gli occhi umani", venduti "a prezzo carissimo" (Boccalini, 1948: 11). Nuovi occhi, a sancire la permanenza necessaria di una corretta percezione di sé, pur associata, nel medesimo emporio, all'accessorietà di una visione del mondo e degli uomini, rappresentata dall'intercambiabilità degli occhiali.

3. R. XIII, OVVERO LA CECITÀ VOLONTARIA DI PERANDA

La cecità può essere anche volontaria. Nel R. XIII della *Prima Centuria* (Boccalini, 1948: 47-49), in cui tornano gli occhi e il tema della *visio*, Giovanfrancesco Peranda (ca. 1529 – 1602/1612)³ non riesce ad entrare in Parnaso, perché offrirebbe

³ Così Testa, 2015, cui rinvio: "Non essendo riuscito a entrare nella Cancelleria pontificia, Peranda offrì i suoi servizi al cardinale Niccolò Caetani. Presso i

alla Biblioteca delfica solo un volume di lettere, con intenti adulatori o diffamatori nei confronti del signore, “errore di tanto peggior conseguenza, quanto in Parnaso l’immortalità altrui *non si vendeva per così buon mercato*”. L’immortalità, quindi, si può vendere e contrattare, ma a condizioni onerose. L’arte propone una visione mendace, quindi una non-visione, prezzo dell’immortalità. È in gioco il rapporto arte-verità. Per questo anche se i Caetani, mecenati del Peranda, superano le resistenze apollinee, e Peranda riceve ogni onore dal dio, quando gli viene proposto un intervento per recuperare la vista, l’interessato rifiuta, dicendo di non voler vedere il mondo, se questo è rimasto corrotto. Elogiare Enrico Caetani aveva reso cieco il Peranda. In Parnaso egli può essere riconosciuto per il pregio della sua mendacia nell’encomio all’illustre e ondivago cardinale, dietro cui si cela il conflitto europeo, particolarmente tra Spagna e Francia: meglio restare ciechi.

4. VEDERE L’INVISIBILE: IL R. LXXI E I PERICOLOSI OCCHIALI DI CORNELIO TACITO

Specularmente, nella *Seconda Centuria*, il R. LXXI (Boccalini, 1948: 47-49) mette in scena occhiali che, invece, aumentano la vista, rendono visibile l’esistente, ma celato. Anche in questo caso è evidente la connessione tra l’ottica e l’attività dello storiografo. Protagonista è stavolta Tacito, “primo consigliere di Stato, cronachista maggiore e maestro delle sentenze di Sua Maestà”, catturato e condotto in prigione, con grande sconcerto dei letterati di Parnaso (Boccalini, 1948: 47). A causare ciò era stata la “querela”, mossa da parte di alcuni potentissimi principi, che avevano visto nelle opere di Tacito, gli

Caetani visse il resto della sua vita che, priva di fatti eclatanti, rappresenta il prototipo del segretario barocco disposto a farsi una sola persona con le esigenze del proprio padrone”. Di Peranda sono note *Le Lettere del signor Gio. Francesco Peranda. [...]*, a cura di Gian Giacomo Tosi, assistente dell’autore, Venezia, Giovambattista Ciotti, 1601, con dedica a Cornelia Orsini. Boccalini menziona l’inventore di quasi un nuovo genere letterario: quello “delle lettere di segretari”. Aggiunge Testa: “si deve a Giovan Vittorio Rossi la falsa informazione che egli abbia avuto un ruolo nella stesura dei *Ragguagli di Parnaso* di Boccalini”.

Annali e le *Istorie*, “la sediziosa materia”, con cui egli fabbricava occhiali pericolosissimi, che mostravano, indossati da uomini semplici, i più reconditi pensieri anche dei principi (Boccalini, 1948: 47). Ha osservato Guaragnella come “la ragion di stato” non ammetta se non “uno sguardo di superficie, che si soffermi sugli artifici esteriori necessari per regnare”, mai “lo sguardo critico”, in grado di rivelare i più nascosti pensieri dei principi (Guaragnella, 2003: 139).

Senonché la sapienza di Tacito, come del resto la stessa politica barocca, ha un doppio contenuto, un doppio aspetto, un doppio significato; da una parte, cioè, Tacito svela il male e quindi insegna la verità e magari anche la difesa contro il male; dall'altra egli è maestro d'inganni, di violenza, di frodi. (Guaragnella, 2003: 139).

Tacito, in qualche modo, diviene simbolo di sé, immagine anche distorta, anamorfica. L'avvocato dei principi giustifica le loro azioni poco ortodosse, in vista del mantenimento della buona fama, che non può essere oscurata da indiscreti sguardi al loro animo. Querele che *appaiono* veritiere: il bene comune ammette la menzogna, e Tacito sembra debba essere bandito dal Parnaso. Anche Apollo agisce con oculatèzza, prendendo un partito mediano: Tacito dovrà fabbricare il minor numero possibile di quegli occhiali pericolosi per i regnanti e non render noti i segreti, se non a pochi fidati. Le lettere illuminano solo una parte degli uomini, e la più pericolosa.

Questo Apollo ben interpreta il mondo cinico in cui la cultura non ha alcun potere nobilitante.

5. LA VISIONE IDOLATRA DI LIPSIO, LA CECITÀ DI DEMOCRITO, IL SILENZIO DI ARPOCRATE: IL R. LXXXVI QUALE MISTERO E SFIDA ALLA RETORICA

Nel R. LXXXVI della *Prima Centuria* (Boccalini, 1948: 310-319) la riabilitazione di Tacito, da parte del detrattore Giusto Lipsio, si tinge di idolatria. Ci sarebbe molto da dire su questo Ragguaglio, ma intendo soffermarmi su due figure ancora emblematiche, che sembrano proteggere l'emblema-Tacito. La prima è Democrito, che, come Lipsio, eccede in una autopunizione

cavandosi gli occhi per aver contemplato “una bellissima giovane” (Boccalini, 1948: 310). Tertulliano accenna ad un auto-accecamento contro la concupiscenza, nell’*Apologia* XLVI, 11. Democrito non è in tal caso il filosofo speculativo, che si priva della vista del mondo per poter accedere a verità più profonde; non è il saggio che si sacrifica per amore del proprio ideale di giustizia. È, invece, colui che teme di essere vittima delle proprie passioni, come ogni uomo. Il cristiano, mirando davvero alla virtù e alla verità, riesce a non esserne comunque dominato. Nessun cenno, però, nel Regno di Apollo, al cristianesimo quale antidoto alla concupiscenza della carne.

Il tutto è riportato, piuttosto, all’idea di una dismisura da cui guardarsi, come quella del “moltiloquio” di Arpocrate, dio egizio che decide, all’opposto, di ridursi al silenzio (Boccalini, 1948: 310). La religione egiziana aveva distinto Horus, figlio di Iside e Osiride, nelle due fasi iniziali della vita: fanciullo e giovane. Nell’arte greco-romana è presente un’iconografia del solo Horus fanciullo, l’*Harpechrat* o, con termine greco, *Arpochrates*. Horus era rappresentato con lo sparpiero, mentre l’Harperchrat come un bimbo con un ciuffo di capelli sulla tesa rasata – questo era il costume per gli infanti egizi – e l’indice della destra sulle labbra, gesto del tutto naturale nei primi anni. Arpocrate è identificato con Apollo e con il simbolismo solare; con Iside, con i Misteri Eleusini; ha inoltre una fisionomia iniziatica cara a Boccalini, di cui cito solo ad esempio il *Corpus Hermeticum*, attribuito ad Ermete Trismegisto, che consacra ancora la sapienza egiziana lume di ogni conoscenza. Arpocrate era presente negli *Emblemi* di Andrea Alciati, nelle *Imagini delli Dei de gl’antichi* di Cartari, negli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano (Eco, 2015). Secondo Alciati il *Silentium* è un maturo studioso che, levando il capo dai suoi libri, si volge all’osservatore, mentre porta il dito alle labbra: tale atteggiamento lo distingue dallo stolto. Nel Seicento, naturalmente, il riferimento ad Arpocrate e l’invito al silenzio “si spogliava delle connotazioni misteriche”, riguardando, invece, la necessità di serbare segreti politici; “di praticare la simulazione o almeno la dissimulazione persino delle proprie virtù”. Boccalini apre il R LXXXVI con un invito al non vedere quanto non conveniente, e perfino a dissimulare la vera ragione-fallo di un auto-accecamento (Democrito), ovvero il non voler vedere il male. Tutto suggerisce l’idea di una realtà misteriosa, cui accedere con prudenza,

come quella che usa Giusto Lipsio, nello scusarsi con Tacito, poiché biasimato dai virtuosi per averlo offeso. E quello tacitano è un linguaggio “cifrato”, equivalente al dio del Silenzio. Perfino la scoperta di recondite ragioni dell’agire storico-politico sono null’altro che arte, e mirano all’“idea della verità storica”, non alla verità in sé stessa. Immagine imperfetta, stavolta, l’idea di una realtà imperfetta, con platonismo rovesciato, di segno e senso. Il Tacito di Boccacini è la Ragion di Stato. Può esistere soltanto come servo di Apollo. Nessuno può essere senza il dio. Il silenzio si configura anche come “sfida” all’*ars rhetorica*: “non è affatto assenza di comunicazione”, quanto, invece, “momento di riflessione sulle possibilità del linguaggio” (Garavelli, 1988: 319).

6. “PER ISTRAFORO DI PERSPETTIVA”: ACUTEZZA DELLO SGUARDO COME SENSO DELL’OPERA LETTERARIA NELLA DEFINIZIONE DI METAFORA DI TESAURO

L’acutezza di uno sguardo diviene spesso, proprio nel Seicento, il senso stesso della letteratura, e di più. Un altro Padre gesuita (poi prete secolare), Emanuele Tesauro, chiarì nel *Cannocchiale aristotelico*⁴ la valenza della metafora, in relazione agli “obietti” del discorso, *idest* termini, concetti:

Ma la Metafora tutti a stretta li rinzeppa in un vocabulo: e quasi in miracoloso modo gli ti fa travedere l’un dentro all’altro. Onde maggiore è il tuo diletto, nella maniera, che più curiosa e piacevole cosa è mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agli occhi. Opera [...] non di stupido, ma di acutissimo ingegno (Tesauro, 1978: 83).

Singolarmente, il celebre trattato del Tesauro, “steso tutto d’un fiato nel 1654” (Tesauro, 1978: IX-XI), nasce dopo la sua permanenza nelle Fiandre, al seguito del principe Tomaso di Savoia (Tesauro, 1978: VIII).

⁴ *Il cannocchiale aristotelico* esce in prima stampa a Venezia, per l’Editore Baglioni, nel 1655: presenta stesura meno ampia, priva dei trattati dei concetti predicabili e degli emblemi. L’opera è ristampata con testo definitivo, dopo molte ristampe, a Torino, per l’Editore Zavatta, nel 1670.

7. DEFINIZIONE DI ARGUTEZZA COME IMMAGINE ABOZZATA: COMPLESSITÀ DEL PARADOSSO

Nel definire l'argutezza "chiarissimo lume dell'oratoria" (Tesauro, 1978: 13), Tesauro "chiama" la *Retorica* di Aristotele "un *limpidissimo cannocchiale* per esaminar tutte le perfezioni e imperfezioni della eloquenza" (Tesauro, 1978: 14). Del resto, ha ricordato Raimondi, Tesauro, che appariva quasi un "sopravvissuto", lontano dai "libri moderni", non sembrava ignorare i paradigmi della modernità, e "discorreva del Galilei", simpatizzando per Copernico (Tesauro, 1978: IX). I *Ragguagli di Parnaso* di Boccacini sono "imagine abozzata più tosto che finita, dove l'ingegno intende più che la lingua non parla, e il concetto supplisce dove manca la voce". Molti passi dei *Ragguagli* boccacini sembrano esibire "parole dipinte, over pitture parlanti" (Tesauro, 1978: 16)⁵.

L'arte è elitaria; il Parnaso lo è; Febo è un dio misterioso, come Arpocrate. Al poeta "cortigiano" è richiesto di cavarsi gli occhi, ma dipingere la realtà; di tacere, ma di saper tradurre in metafora, in enigma, il mondo.

8. OTTICA E SOGGETTIVITÀ: LA DIFFICILE GENESI DEL *VERUM* TRA INTELLETTO E PASSIONI

Emerge sempre più l'idea di una scienza, l'ottica, che non soltanto si sposa con l'arte, ma che ha il potere di plasmare, perfino deformare il reale. Al contempo, affrontando il tema del *furor*, Tesauro dichiara che "le passioni dell'animo arruotano l'acume dell'ingegno umano"; che "l'affetto accende gli spiriti, i quali son le facelle dell'intelletto". Dunque non vi è separazione tra ingegno e passione; e, addirittura, "la imaginazione, affitta a quel solo oggetto [accendere l'intelletto], in quell'uno minutamente osserva tutte le circostanze, benché lontane. E come alterato, stranamente alterandole, accrescendole e accoppiandole, ne fabrica iperbolici e capricciosamente figurati concetti" (Tesauro, 1978: 16). È l'azione

⁵ L'espressione di Tesauro non è riferita all'arte di Boccacini, ma ai "simbolici detti" con cui Virgilio, in *Aen.* VII, 318-322, "dipinge" le minacce di Giunone, adirata per il matrimonio tra Enea e Lavinia.

stessa del cannocchiale-immaginazione: fa convergere lo sguardo su un punto; e se lo sguardo abbraccia moltissime realtà, lontane e isolate, il cannocchiale può modificarne le distanze, le grandezze, può creare associazioni. *Non ci sono, ma si vedono*. Tesauro mette in campo l'idea che la visione non sia solo un fatto esteriore. Non è così per la poesia e la letteratura, figlie di una *visio* insita nell'*animus*?

9. ESEMPI DI UNA SOGGETTIVITÀ “SCIENTIFICA”: LE MACCHIE SOLARI DI GALILEI (1613) E IL “FINTO” ENCOMIO DI KEPLER A GALILEI

Nella *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e ai loro accidenti* (1613), Galilei osserva:

quella parte del cielo, che meritamente la più pura, e sincera stimar si deve, dico in faccia del Sole stesso, prodursi continuamente, e in brevi tempi dissolversi innumerabile moltitudine di materie oscure, dense e caliginose; eccoci una vicissitudine di produzioni, e disfacimenti, che non finirà in tempi brevi; ma durando in tutti i futuri secoli, darà tempo a gl'ingegni umani di osservare quanto lor piacerà, e di apprendere quelle dottrine, che del sito loro gli possa rendere sicuri (Galilei, 1744: 111; Guaragnella, 1986: 10-11).

Johannes Kepler, nella sua *Dissertatio cum Nuncio Sidereo* (Praga, 1610), ci mostra come l'oggettività della visione, tuttavia, non coincida con il concetto di mutevolezza. Galilei ci ha consegnato l'idea di un'osservazione pur comprovabile, ma è l'oggetto di essa a mutare, perfino nel cosmo, nel Sole stesso. Così, e a maggior ragione, è delle cose umane, della storia, aveva ammonito Paolo Sarpi, insieme a lunga schiera (Guaragnella, 1986: 11).

Guaragnella ha scritto pagine illuminanti sui reali rapporti tra Galilei e Kepler, come tra il *Sidereus nuncius* e la *Dissertatio* di Kepler. Lo scritto di Kepler, che doveva esprimere un parere positivo sul *Sidereus*, era stato in realtà stimolato da Giuliano de' Medici, allora Ambasciatore del Granduca di Toscana Cosimo

de' Medici, e sollecitata da Rodolfo II, alla cui corte Kepler rivestiva l'incarico di matematico imperiale.

Ponzio ci ha parlato di un reciproco mascheramento dei due scienziati (Guaragnella, 1986: 103).

10. CONCLUSIONE

Arpocrate sta in silenzio, e invita al silenzio. Potremmo definire i *Ragguagli* di Boccalini, nel loro insieme, un complesso visivo di simboli che configurano una sfida (Guaragnella, 1986: 106). Ed è chiara, allora, la coincidenza tra il processo della conoscenza e il *vedere* (Guaragnella, 1986: 106).

A cosa serve l'ottica nei *Ragguagli* di Parnaso? Non forse a dimostrare che l'osservazione non soltanto è soggettiva, ma può plasmare il reale? Renderlo diverso e opposto da sé? E ciò è plausibile, perché perfino la scienza moderna mostra, da un lato, i limiti di rigidi convincimenti, ma anche la fatica con cui il nuovo si interpreta e tenta di imporsi, spesso costretto ad essere visto con la "lente" del vecchio.

Boccalini, Democrito, Arpocrate, ma anche Galilei e Tesauro ci dicono che il mondo è indecifrabile, e trasposto in un simbolo, il Parnaso che, come l'originale, resta un mistero.

Chiudiamo con Tesauro, e in pieno spirito boccaliniano. Una brutta sorte capita a chi, "non avendo testa da sostenersi nella eminenza de' concetti", voglia cimentarvisi comunque, privo di senso dell'opportunità. Somiglia a chi, su un cavallo stanco, "entra in carriera di lunghe tirate, incespando a ogni passo, con tanta noia degli uditori come se cadesse lor sopra". E ancora Tesauro vi consola e mi consola: "Ma poi che voi erraste nel darmi questa carica e io nell'accettarla, avremo insieme fatta la penitenza del fallo con esserci stancati, io nel dire con poco sale e voi nell'udire con molta noia". "Non s'è fatto apposta", mi suggerisce Manzoni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Battistini, A. (2000). *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*. Milano: Vita e Pensiero.

- Boccalini, T. (1948). *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo. Bari: Laterza.
- Da Rotterdam, E. (1980). *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*, a cura di Seidel Menchi. Torino: Einaudi.
- Della Porta, G. B. (2013) *Della fisionomia dell'uomo libri sei*, vol. II, a cura di A. Paoletta. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Eco, U. (febbraio 2015). Elogio del silenzio, nella rubrica *La bustina di minerva*. *L'Espresso*.
- Frare, P. (2000). "Per istraforo di prospettiva". *Il cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Galilei, G. (1744). *Opere di Galileo Galilei divise in quattro tomi, in questa nuova edizione accresciute di cose inedite*, t. II. Padova: nella Stamperia del Seminario appresso Gio. Manfrè.
- Galilei, G. (1993). *Sidereus Nuncius*, a cura di A. Battistini, Trad. di M. Timpanaro Cardini, con testi a fronte, Venezia, Marsilio. Recuperato da https://www.dis.uniroma1.it/sites/default/.../Testo2_Galilei_SidereusNuncius_1610.pdf. Riprodotta in SI Einaudi anche in tale formato, e qui considerata per le citazioni.
- Guaragnella, P. (1986). *La prosa e il mondo. "Avvisi" del moderno in Sarpi, Galilei e la nuova scienza*. Bari: Adriatica Editrice.
- Guaragnella, P. (1990). *Le Maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*. Fasano: Schena.
- Guaragnella, P. (1997). *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*. Bari: Palomar athenaeum.
- Guaragnella, P. (2003). *Tra antichi e moderni*. Lecce, Argo.
- Maravall, J. A. (1985) *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. San Joan Despì, Barcelona.
- Maravall, J. A. (1999). *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*. Trad. di C. Paez. Bologna: Il Mulino.
- Mortara Garavelli, B. (1988). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Raimondi, E. (1978). *Introduzione*: si veda Tesauro, E. (1978).
- Sarpi, P. (1961) *Lettere ai gallicani*, ediz. critica a cura di B. Ulianich. Wiesbaden: F. Steiner Verlag.

- Sosio, L. (1996). Galileo Galilei e Paolo Sarpi. In *Galileo Galilei e la cultura veneziana*, pp. 302-303. Cfr. Sarpi, P. (1996). *Pensieri naturali, metafisici e matematici*, edizione critica integrale commentata a cura di L. Cozzi e L. Sosio. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi editore.
- Starobinski, J. (1983). Democrite parle. L'utopie mélancolique de Robert Burton. In *Le débat*, n. 29. Trad. di F. Fonte Basso, Democrito parla. L'utopia melanconica di Robert Burton, Introd. a Robert Burton, *Anatomia della malinconia*. Venezia: Marsilio.
- Tesauro, E. (1978). *Il cannocchiale aristotelico*, a cura di E. Raimondi. Torino: Einaudi. L'edizione riproduce il vol. 36 della Collana *La letteratura italiana. Storia e testi* (1960), Riccardo Ricciardi Editore: Milano-Napoli. Di qui si cita *Introduzione* del Curatore, indicata da numeri romani.
- Testa, S. (2015). Giovan Francesco Peranda. In *Enciclopedia Treccani on line*.

LA COMMEDIA DELL'ARTE:
PONTE TRA CERVANTES E *DON CHISCIOTTE*
THE COMEDY OF ART:
A BRIDGE BETWEEN CERVANTES
AND DON QUIXOTE

Loreta DE STASIO
Universidad del País Vasco

Riassunto

Il rapporto tra la Commedia e il capolavoro di Cervantes è ben più profondo di quanto si possa supporre. Al di là delle coincidenze legate alle vicende biografiche e alle conoscenze di Cervantes, che confermano il gusto e le contaminazioni di origine italiana nella produzione cervantina, in questo studio si indagano le fonti di composizione del capolavoro di Cervantes. Sono fonti che evidenziano quanta influenza la Commedia dell'arte abbia esercitato sul *Don Chisciotte*, a livello tematico, formativo e strutturale.

Parole chiave: Don Chisciotte, Cervantes, Commedia dell'Arte, Carnevale, grottesco.

Abstract

The relationship between the Commedia and Cervantes masterpiece is far deeper than one might suppose. Beyond the coincidences linked to the biographical events of Cervantes, which confirm the taste and the contaminations of Italian origin in the Cervantes production, in this essay the sources of composition of the supreme work of Cervantes are investigated. They are sources that show how much influence the Commedia dell'Arte exercised on *Don Quixote*, on a thematic, formative and structural level.

Keywords: *Don Quixote*, Cervantes, Commedia dell'Arte, Carnival, grotesque.

1. IL CARNEVALE DEL *DON CHISCIOTTE*

La Commedia dell'Arte con le sue forme, strutture e implicazioni sociali è stata un enorme successo sia in Italia, dove è sorta, sia all'estero, soprattutto in Francia e in Spagna: influenzò la produzione teatrale spagnola e, secondo alcuni, anche il *Don Chisciotte*.

Gli spettacoli della Commedia dell'Arte, un fenomeno che si formalizzò nel XVI secolo, derivano da quegli spettacoli popolari che, in epoca medievale, venivano organizzati dai giullari, cantastorie o giocolieri. Nella maggior parte dei casi, i giullari erano i figli illegittimi di aristocratici che avevano avuto accesso all'istruzione e che si adoperavano per intrattenere le masse, la gente comune, cui appartenevano per origine e per adesione o condivisione ideologica. In sé i giullari includevano già quel contrasto alto/basso, ideale/reale, cielo/terra, che insieme alla necessità di narrare e comunicare, nelle esibizioni nei vari spettacoli – all'aperto inizialmente, e successivamente nelle corti europee –, permise loro di “esplodere” artisticamente nell'accezione di Lotman (Lotman, 1993).

Attraverso le loro giullarate e i loro spettacoli i giullari trasmettevano, alle persone semplici, informazioni sugli eventi importanti e svelavano i trucchi dei potenti che sfruttavano la popolazione. Giullarate nel popolo e per il popolo si tenevano nelle varie feste popolari, e soprattutto durante il carnevale, periodo che dà luogo ad una categoria estetica e concettuale, elaborata da Michail Bachtin nel XX secolo (Bachtin, 1979), molto utilizzata per analizzare fenomeni sociali e letterari diversi. Il concetto di carnevale secondo Bachtin, come eco testuale e letterario della pratica sociale del Carnevale, ci interessa particolarmente perché è stato spesso utilizzato come strumento di ricerca per l'analisi delle opere letterarie di Cervantes¹.

La particolare forma linguistica carnevalesca insiste sul predominio del principio materiale e corporale della vita con le immagini del corpo, le sue protuberanze iperbolizzate, con l'enfaticizzazione sui suoi orifici e con l'insistenza nelle pratiche del

¹ Come è stato applicato anche a Chaucer, Shakespeare Molière, Diderot, Joyce, Mann, Brecht, Pynchon, Carpentier, Cabrera Infante e altri. Cfr. Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, John Hopkins, 1989.

mangiare e del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale. Anche in altri autori del Rinascimento, come Boccaccio e Shakespeare, si riscontrano fenomeni simili, seppure in modo meno marcato. Tutto ciò si deve alla “riabilitazione della carne”, un fenomeno caratteristico del Rinascimento, come reazione all’ascetismo del Medioevo. Bachtin definisce questa concezione estetica in modo completamente convenzionale, *realismo grottesco*.

L’elemento caratteristico del *realismo grottesco*, infatti, è l’abbassamento, il trasferimento di tutto ciò che è spirituale, ideale e astratto, a livello fisico materiale e corporale, al livello della terra e del corpo nella sua unità indissolubile. Secondo Bachtin: “Non sono soltanto le parodie in senso stretto, ma anche tutte le altre forme di realismo grottesco, che abbassano, materializzano, «corporizzano»” (Bachtin, 1979: 26). Per il noto teorico della letteratura, la risata popolare, la comicità che organizza tutte le forme del realismo grottesco, è sempre stata collegata al basso materiale del corpo.

Questi “abbassamenti” di ciò che è alto, tipico delle forme del materialismo corporeo, non hanno un carattere formale o relativo:

L’«alto» e il «basso» hanno qui un significato rigorosamente e unicamente *topografico*. L’alto è il cielo; il basso è la terra; la terra è il principio dell’assorbimento (la tomba, il ventre) ed è nello stesso tempo l’inizio della nascita e della resurrezione (il seno materno): È questo il valore topografico dell’alto e del basso nel loro aspetto cosmico. Sotto l’aspetto propriamente *corporeo* – che non è mai del tutto separato con precisione dall’aspetto cosmico, l’alto è il volto (la testa); – il basso gli organi genitali, il ventre e il deretano. [...] L’abbassamento consiste, in questo caso, nell’avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e *nello stesso tempo* dà la vita; abbassando si seppelisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più. L’abbassamento significa anche l’iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella della ventre e degli organi genitali e, di conseguenza, iniziazione ad atti come l’accoppiamento, la concezione, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente e soddisfare le necessità corporali. L’abbassamento scava una tomba corporea per una *nuova* nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è *ambivalente*, nega e afferma allo stesso tempo. Fa

precipitare non soltanto verso il basso, il nulla, nella distruzione assoluta, ma precipita anche verso il “basso” produttivo, in cui avvengono il concepimento e la nuova nascita, e da cui tutto cresce a profusione; il realismo grottesco non conosce altro «basso»; il «basso» è la terra che dà vita e il grembo materno; il «basso» è sempre *inizio*. (Bachtin, 1979: 26-27)

Uno degli elementi principali della comicità del buffone medievale consisteva nel ridurre tutti i cerimoniali e gli alti riti a livello materiale e fisico: ed è proprio a queste tradizioni di realismo grottesco che si riferiscono, in particolare, quasi tutti i processi di abbassamento-trasformazione materiale che si riscontrano nell’ideologia del cerimoniale del *Don Chisciotte*.

La percezione carnevalesca del mondo è alla base della letteratura rinascimentale. Il fine principale dei declassamenti parodici in Cervantes è la rivalutazione della terra, in senso materiale e concettuale, la celebrazione della forza produttiva e rigeneratrice della terra e del corpo: è l’esaltazione del concreto e materiale dell’umano, contrapposta al sublime, all’ascetico, allo spirituale e cerebrale che è l’ambito e il fine privilegiato della maggiore letteratura. È l’estensione della linea grottesca avviata da Rabelais, che tuttavia, denuncia Bachtin, è in via “di esaurimento” già in Cervantes, poiché il principio materiale del corpo in *Don Chisciotte* si trova in uno stato di crisi e di sdoppiamento molto particolare, cosicché le immagini della vita materiale cominciano ad avere in esso un doppia vita: “

Il principio materiale della vita che cresce inesauribile, indistruttibile, sovrabbondante, principio eternamente ridente, che tutto sconscra e rinnova, si lega contraddittoriamente al *principio materiale*, ormai degenerato e stagnante, che domina la vita quotidiana della società divisa in classi (Bachtin, 1979: 29).

Ad ogni modo, questo processo in Cervantes è solo all’inizio e il Carnevale mantiene ancora forte la sua valenza rigeneratrice:

Il grosso ventre di Sancio («Panza»), il suo appetito e la sua sete, sono ancora profondamente carnevaleschi; il suo desiderio di abbondanza e di pienezza non ha ancora un carattere egoista e personale: è il desiderio dell’abbondanza in generale. Sancio è il

discendente diretto degli antichi demoni panciuti della fecondità che troviamo raffigurati, per esempio, in alcuni celebri vasi corinzi. Perciò nelle immagini del mangiare e del bere è ancora vivo, in questo caso, l'elemento del banchetto popolare e della festa. Il materialismo di Sancio – la sua pancia, il suo appetito, i suoi abbondanti escrementi – sono il «basso» assoluto del realismo grottesco: è la gioiosa tomba corporea (pancia, ventre, terra), scavata per l'idealismo di Don Chisciotte, un idealismo isolato, astratto e necrotizzato; e in questa tomba il «cavaliere dalla triste figura» sembra dover morire per nascere di nuovo, migliore e più grande; è il correttivo materiale, corporeo e universale alle pretese individuali, astratte e spirituali, ed è inoltre il correttivo popolare del riso alla serietà unilaterale di queste pretese spirituali: (il «basso» assoluto ride senza tregua: è la morte che ride e dà la vita). Il ruolo di Sancio in rapporto a Don Chisciotte potrebbe essere paragonato a quello delle parodie medievali in rapporto alle ideologie e al culto ufficiale, al ruolo del buffone in rapporto al cerimoniale serio, a quello di *Charnage* in rapporto a *Careme*, ecc. Il gioioso principio rigeneratore, sebbene in forma attenuata, persiste ancora nelle immagini materializzanti di tutti quei mulini a vento (giganti), taverne (castelli), prostitute (nobili dame), ecc. Tutto ciò, non è altro che un tipico carnevale grottesco che trasforma la battaglia in cucina e in banchetto, le armi e le armature in utensili domestici e catini da barbiere, il sangue in vino (l'episodio della battaglia con le botti di vino). Questo è il primo aspetto carnevalesco della vita di tutte le immagini materiali e corporee nelle pagine del romanzo di Cervantes. Ma è proprio questo aspetto che crea il grande stile del realismo di Cervantes, la sua universalità e la sua profonda utopia popolare (Bachtin, 1979: 27-28).

I primi segni della crisi del Carnevale in letteratura, già presenti in Cervantes, come abbiamo menzionato, diventano evidenti nei secoli XVII e XVIII, in cui il canone classico si impone dominante in tutti i campi dell'arte e della letteratura. In quei secoli, il grottesco, legato alla cultura comica popolare, si poneva al margine della grande letteratura: era stato ridotto al rango di comicità inferiore o era rimasto vittima di una naturale decomposizione. Tuttavia, la ricchezza di contenuti della forma grottesca del Carnevale, il suo vigore artistico, euristico e rigenerante, si sono

conservati nella Commedia dell'Arte che ha mantenuto il suo legame con il Carnevale da cui aveva preso vita.

2. COMMEDIA DELL'ARTE E *DON CHISCIOTTE*: AFFINITÀ FORMALI O IMITAZIONI?

Tralasciando gli elementi concettuali che associano il *Don Chisciotte* alla Commedia dell'Arte, gli aspetti formali e tematici che attestano quanto il *Don Chisciotte* debba a questa corrente italianizzante sono molti, e comprendono vari livelli.

Indipendentemente dal fatto che è più che dimostrato che gli otto intermezzi composti da Cervantes, sulla scia della carriera letteraria di Lope de Rueda, si ispirano alla struttura e alla tematica degli spettacoli della Commedia dell'Arte (O'Neill, 2016), dai riferimenti biografici si apprende che Cervantes apprezzava molto il teatro e senz'altro il suo gusto ha influito nella composizione del suo capolavoro. L'intermezzo è una forma di teatro che valorizza specificamente il carattere rispetto all'azione, dà priorità alla rappresentazione rispetto al testo e offre una nuova concezione della comicità, particolarmente evidente nell'espressione verbale (dialogo), nel dinamismo e nella spontaneità (azioni), nella pantomima (segni non verbali): sono chiare le affinità con le forme di teatro breve provenienti dalla Commedia dell'arte italiana (González Maestro, 2000: 205). Sono palesi le influenze di questa forma di teatro popolare italiano, anche in aspetti scenici de *La cueva de Salamanca* (Rudlin, 1994: 171) e ne *La entretenida* (O'Neill, 2016); ma soprattutto, si sono stabiliti paralleli tra i discorsi di Arlecchino e Don Chisciotte (Jacobs, 1993: 236)². Nella produzione di Cervantes ci sono molti elementi che fanno supporre che l'autore avesse assistito a spettacoli della Commedia dell'Arte nei suoi soggiorni in Italia e sia stato influenzato da quel tipo di linguaggio e di immaginario.

In diversi studi su Cervantes la critica ha associato l'autore alla compagnia Ganassa (Busi, 1972: 314-319; Sito Alba, 1993: 355-378; Redondo, 1998: 40-45) a causa della profusa attività che ebbe questa compagnia in terra spagnola alla fine del Cinquecento

² Benché la bibliografia specializzata su Cervantes e la Commedia dell'Arte non sia molto ampia.

(Falconieri, 1957: 3-37). Il principale appoggio argomentativo si è focalizzato sulla possibile influenza del nome proprio Ganassa, riferito a ganascia: come nome proprio, Ganassa è “il tipo dalla mascella lunga” (“el de la quijada larga”, in Falconieri, 1957: 13 ; Veléz-Sainz, 2000: 32), base per uno dei nomi di Don Chisciotte che, in spagnolo, è *don Quijote*, o *Quijada* (Busi, 1972: 315; Sito Alba, 1993: 362-363; Redondo, 1998: 43). Il nome *Quijada* suggerisce la propensione alla loquacità prolissa del cavaliere e la sua tendenza a sostituire la realtà con le parole e la fantasia al senso comune. Il nome di Ganassa divenne così famoso da diventare una maschera che i giovani della contemporaneità di Cervantes indossavano per le feste, pratica che non deve essere sfuggita a Cervantes.

Tuttavia, sembra che l'influenza della Commedia dell'Arte in Cervantes fosse ancora più profonda e avesse altre fonti, apparentemente meno evidenti. Busi rileva che Alberto Naselli, l'attore che inventò e recitava il ruolo di Zan Ganassa, rappresentò i suoi spettacoli anche in Francia, dove creò il ruolo del Baron de Guenesche. A questo proposito, lo studioso fa riferimento ad una stampa francese di quei tempi, molto importante, che ritrae Arlecchino che monta un ronzino, porta una spada e una lancia, indossa un'armatura decrepita e una pentola in testa come elmo, disposto a combattere per il mondo, secondo l'iscrizione (López Navío, 1959; Rodriguez Marín, 1947: 561-572):

Je veux comme Hercules, Assailir tout l'enfer,
Soutenant la beauté de ma chère Maistresse.
La belle Fracisque esr mon coeur & mon bien
... En cheualier errant, & de la table ronde.
Amoureux ius qu'au cul: si bien que l'on dira,
Qu'il n'est qu'vn Harlequi pour triopher au mode.
(Bejer, *Recueil*, incisione XV).

È stato Julio Vélez-Sainz successivamente, a indagare sulle xilografie dei *Recueil Fossard* soffermandosi in particolare sulla stampa in questione in “El *Recueil Fossard*, la compañía de los Gelosi y la génesis de *Don Quijote*” (Vélez-Sainz, 2000).³ L'autore

³ A questo brillante saggio e alle sue fonti, fondamentale per la nostra ricerca, mi sono ispirata largamente per la redazione di questo testo. Ringrazio

insiste su un'altra fonte di influenza della *Commedia* in Cervantes, precedente e più formativa: la *compagnia dei Gelosi*. Vélez-Sainz, ribadendo con Manuel Duran (1980: 85) che l'essenza artistica del *Don Chisciotte* "[...] es una atrevida tentativa de fusión y simbiosis de dos culturas, la cultura popular y la cultura erudita y aristocrática" (Vélez-Sainz, 2000: 33), ci ricorda che la compagnia dei Gelosi aveva fama di grande erudizione appresa nelle Accademie del Rinascimento che fondeva con una notevole capacità di improvvisazione ereditata della corrente grottesca del carnevale medievale. I Gelosi erano sí in grado di improvvisare, ma sulla base di una preparazione classica ben solida e i loro personaggi, a differenza di altre compagnie, avevano un maggiore spessore psicologico. Secondo Vélez-Sainz, ci sono diverse possibilità che Cervantes avesse visto uno degli scenari dei Gelosi o fosse stato ispirato da alcuni dei documenti iconografici che li rappresentava. Tra questi il più importante è il *Recueil Fossard*. Il *Fossard* è una raccolta di xilografie dove si possono vedere le varie sfaccettature dei comici: parti di trame teatrali, *lazzi* (motivi e scherzi burleschi) e rappresentazioni di personaggi con i vestiti, le posture, le forme, le pose e gli strumenti che li caratterizzano. Gli studi di Vélez-Sainz fanno particolare riferimento alle xilografie IX e XXXVII, tranne il gruppo XXV - XXVIII, con particolare riguardo ai XV (Arlecchino *Chevalier errant*), XXIV (Arlecchino e *Zanni*), XXXIV (Pantalone e *Zanni Corneto*) e XXXVII (*Francatrippa*), che raccolgono scene dei Gelosi, e al XXXVI che rappresenta Stephanel Bottarga.

È bene ricordare che fu lo studioso Pierre-Louis Duchartre il primo a sottolineare il rapporto tra la *Commedia* e Cervantes, nella sua prefazione al *Recueil Fossard*, dopo aver stabilito che la xilografia n. XV è precedente alla pubblicazione del *Don Chisciotte* (Beijer, 1928: 5)⁴. L'incisione mostra somiglianze così evidenti che il parallelo introdotto da Duchartre potrebbe essere applicato automaticamente⁵.

vivamente Julio Velez-Sainz per avermi fornito materiale di studio e per la sua meticolosità e accuratezza.

⁴ Anche Stephen Busi (1976: 316) y Augustin Redondo (1998: 44) si sono soffermati sulla stessa incisione.

⁵ Vedi l'incisione XV riprodotta in stampa alla fine di questo testo.

La figura dell'Arlecchino *Chevalier errant*, possiede tutte le caratteristiche principali che definiscono il carattere di Don Chisciotte all'inizio del romanzo: “un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de más de vaca que carnero...” (Cervantes, 2004: 27).⁶ Infatti, l'incisione, come si è già menzionato prima, ritrae un fiero Arlecchino che brandisce una lancia al vento, deformazione del bastone che lo caratterizza; il personaggio indossa un'armatura sgangherata e porta una spada, monta un asino, ed è accompagnato da un cane che corre e utilizza una pentola di ferro come elmo. In primo luogo, è importante sottolineare il carattere carnevalesco dei personaggi e dell'asino che cavalcano, dato che quest'ultimo rappresentava la lascivia (Redondo, 1978: “Sancho Panza” 45-46), una delle caratteristiche che si attribuiranno a Ronzinante (I, 15). Secondo Veléz-Sainz: “[...] es posible ver en Rocinante una cuaresmización del asno en un rocín flaco, lo que mantendría toda su función carnavalesca” (Vélez-Sainz, 2000: 35). Anche questo autore, infatti, insiste sulla chiave di lettura del carnevale bachtiniano, sottolineando che entrambi i personaggi sono una deformazione della figura letteraria dei cavalieri d'avventura, e che Cervantes parodia l'amore cortese negli stessi termini descritti nell'incisione.

In ogni caso, perfino negando la possibilità che Cervantes avesse visto qualche incisione del *Recueil*, le correlazioni con il capolavoro di Cervantes si moltiplicano se si fa riferimento alla biografia dell'autore del *Don Chischiotte*, così come dei membri della compagnia che rappresentavano le incisioni IX-XXIV del *Recueil*, cioè, I Gelosi (Veléz-Sainz, 2000: 36):⁷ tutti gli italianisti

⁶ “[...] un gentiluomo di quelli con lancia nella rastrelliera, scudo antico, ronzino magro e can da séguito. Qualcosa in pentola, più spesso vacca che castrato, quasi tutte le sere gli avanzi del desinare in insalata, [...] consumavano tre quarti delle sue rendite”. Miguel de Cervantes, *L'ingegnoso gentiluomo don Chischiotte della Mancia. Vol.1*, p. 23 Milano, Mondadori, 1950. Trad. dallo spagnolo di Ferdinando Carlesi (1850).

⁷ Secondo Vélez-Sainz, il motivo principale che fa attribuire el *Recueil* ai Gelosi è l'esistenza di due personaggi che non hanno il resto delle compagnie: il Capitan Spavento, interpretato da Francesco Andreini, e *Franca trippa*, interpretato da Gabrielle Panzanini. Personaggi che, tra l'altro, sono di particolare importanza per la genesi del *Don Chischiotte*.

che si sono occupati del *Recueil*, a tal proposito, concordano sul fatto che le suddette incisioni raffigurano le prestazioni della compagnia di Isabella e Francesco Andreini (Castagno, 1994: 161; Nicoll, 1963:189, Beijer, 1928:16).

Le prove biografiche a disposizione suggeriscono che Cervantes potrebbe aver visto i Gelosi in Italia. Questi ultimi formarono una delle più famose compagnie della *Commedia dell'Arte* del XVI sec. e contribuirono a diffondere l'influenza del teatro popolare italiano in tutta Europa. Riempivano le piazze ovunque andassero e viaggiavano attraverso diverse parti d'Italia e in Francia: Milano, Venezia, Ferrara, Genova, Parigi e altre città. Si sa che Cervantes è stato in diversi luoghi in Italia: Roma, Milano, Firenze, Palermo, Venezia, Parma, Ferrara, Napoli (Byron, 1978: 85-162; Cabezas, 1967: 119-66; Canavaggio, 1987: 62-68), luoghi per lo più visitati dai Gelosi. Gli abbondanti correlati tematici e iconografici fomentano questa ipotesi⁸.

3. I PARALLELISMI TEMATICI

Per l'influenza tematica, si riscontrano molteplici concomitanze tra il *Don Chisciotte* e alcuni degli scenari del *Teatro delle favole rappresentative* pubblicati da Flaminio Scala, uno degli attori dei Gelosi, il quale nel 1611 pubblicò a Venezia la prima raccolta di canovacci e prototipi drammatici in una raccolta composta da quaranta commedie, e dieci tra tragedie e pastorali divisa in cinquanta giornate consecutive. (Cappelletti, 2008). Secondo Veléz-Sainz, le giornate seconda, sesta e settima delle *Favole* di Scala sono da collegare all'opera di Cervantes, per essere molto simili ad alcune delle storie principali di *Don Chisciotte I* (Vélez-Sainz, 2000: 37-38).

Intanto, i servi *zanni* hanno molto in comune con il personaggio dello scudiero Sancio Panza. E, infatti, Falconieri (1957: 18) già da tempo ha individuato la correlazione del nome *Zan Panza* con Sancio Panza. I personaggi caratterizzati come Zanni, che svolgevano il ruolo di servi nella *Commedia dell'arte*, erano comunemente chiamati così per la loro origine geografica: il nome Giovanni – da cui la deformazione dialettale *Zanni* –, era un nome

⁸ Rinvio al saggio di Vélez-Sainz (2000: 37) che espone e corrobora questa tesi.

comune diffuso tra i contadini che erano rimasti disoccupati nella zona di Bergamo i quali, per ragioni di sopravvivenza, si trasferirono a Venezia offrendosi a servizio dei ricchi borghesi di Venezia. Così come per *Zan Panza*, Cervantes avrebbe potuto anche usare alcune delle molteplici deformazioni degli *zanni* ricorrenti nella *Commedia*: *Zan Trippone*, *Zan Tripu* o *Zantripuande* (Duchartre, 1955: 90). Inoltre, l'appellativo dialettale *Zan Panza* (Pancione) richiama un appellativo scherzoso adottato dagli *zanni* dei Gelosi, Simone e Gabrielle da Bologna *Panzanini*. Cervantes potrebbe aver usato la somiglianza onomastica tra il cognome Panzanini e Sancio Panza (Vélez-Sainz, 2000: 40).

Tuttavia, i collegamenti tra Sancio Panza e il teatro popolare italiano vanno ben oltre. Si può persino sostenere che il personaggio di Sancio Panza sia confezionato sulla figura generale degli *zanni* della *Commedia*. Gli *zanni* sono personaggi rurali, le cui principali caratteristiche si possono riassumere proprio nella figura di Sancio Panza. Ricordiamo la descrizione che ne fa Bachtin:

Il grosso ventre di Sancio («Panza»), il suo appetito e la sua sete, sono ancora profondamente carnevaleschi [...] Il ruolo di Sancio in rapporto a Don Chisciotte potrebbe essere paragonato a quelle delle parodie medievali in rapporto alle ideologie e al culto ufficiale (Bachtin, 1979: 27-28).

I tratti fondamentali che riassumono entrambe le figure coincidono: gli *zanni* dei Gelosi, come abbiamo già visto, prendono in giro il loro padrone nello stesso modo in cui Sancio fa con il suo signore, Don Chisciotte. Inoltre, sia Sancio che gli *zanni* sono personaggi rurali carnevaleschi, sono servi e hanno appetiti giganteschi⁹. Da parte loro, gli italianisti hanno già sottolineato che sia il nomignolo burlesco “Francatrippa” come nome del Panzanini, non sia una semplice coincidenza: la sua funzione è quella di evidenziare la caratteristica principale del carattere-tipo.

La conoscenza diretta di Cervantes dello *zanni* bergamasco sembra evidente. La rotondità di Sancio, il suo vestito e persino il

⁹ Sempre Vélez-Sainz rileva che nell'incisione XXXIV del *Recueil* sia l'azione del mangiare, sia l'abbigliamento rustico di *Zanni Cornetto*, suggeriscono il collegamento con Sancio (Vélez-Sainz, 2000: 41).

suo modo di parlare possono essere debitori delle caratteristiche stereotipate dello *zanni*. Così, questi avrebbero agito come fusione tra i panciuti demoni bachtiniani della fecondità (Bachtin, 1979: 27) e Sancio Panza. Oltre agli aspetti fisici, molti degli attributi psicologici che sono attribuiti a Sancio nell'opera sono debitori dello *zanni*: inganna il suo signore – e quest'ultimo spesso si identifica con la maschera Pantalone – è un messaggero dei suoi amori, si burla del suo amore senile e fa gli stessi salti –. Sancio, sostiene Vélez Sainz, potrebbe essere nato a Bergamo (2000: 42-43).

Dunque, in base alle tesi di Vélez-Sainz il rapporto tra la Commedia e il lavoro di Cervantes è qualcosa di più di una serie di risonanze casuali: è, invece, formativo e strutturale. Uno studio delle fonti di composizione dell'opera suprema di Cervantes ci porta necessariamente a riconoscere l'influenza che la Commedia dell'arte esercitava su di essa. Secondo lo studioso, la prima e più importante influenza del teatro popolare italiano per la genesi di *Don Chisciotte* fu quella della Compagnia dei Gelosi. Se gli spettacoli di Zan Ganassa fornirono materiale utile ad ispirare l'ingegno di *Don Chisciotte*, senz'altro Cervantes ha seguito la tendenza di dotare psicologicamente e intellettualmente i personaggi proposti dai *Gelosi*. Inoltre, è molto probabile che Cervantes abbia visto *i Gelosi* in precedenza, sia nelle loro esibizioni, sia attraverso le incisioni che li rappresentavano (Vélez-Sainz, 2000: 37-44).

La molteplicità di livelli in cui l'influenza dei componenti dei *Gelosi* nella creazione di Don Chisciotte e Sancio Panza sembra sostenere ciò che asserisce Vélez-Sainz: il nome e il soprannome di un attore appartenente ai Gelosi hanno una sorprendente somiglianza con il nome di Sancio Panza; le trame degli *Scenari* di Flaminio Scala ricordano diverse opere di Cervantes: risultano uguali *El Viejo celoso* di Cervantes, e *Il Vecchio geloso* di Flaminio Scala. Inoltre, il capolavoro di Cervantes ha *lazzi* e *scenari* dei Gelosi.

Infine, un documento storico apparenta i Gelosi con alcune delle caratteristiche più importanti dello stesso *Quijote*, oltre a mostrare validi confronti iconografici. Tali confronti sono avvalorati dalla descrizione degli attori della stessa compagnia, che conducono Vélez-Sainz a stabilire il parallelo tra Don Chisciotte con il senile, casto, magro e ingegnoso Pantalone dei *Gelosi* e Sancio Panza con

il rustico, pantagruelico, basso e grasso *zanni* bergamasco che lo accompagna (Vélez-Sainz, 2000: 44)¹⁰.

I tipi, le manie, gli usi e le ossessioni di caratteri ben identificabili, tipici della Commedia dell'Arte, devono aver ispirato il prototipo sulla cui base Cervantes ha costruito i suoi due personaggi più famosi. Questi ultimi, grazie alla dialettica della loro diversità, hanno generato un capolavoro animato dallo spirito grottesco-carnevalesco fondamentale per l'arte occidentale e universale. Arlecchino, Don Chisciotte, Pantalone e Sancio Panza, nell'intrattenere divertendo, hanno illustrato che la virtù euristica della migliore letteratura dell'umanesimo nasce e si forma attraverso le contaminazioni e le relazioni interculturali di una comune civiltà europea meno disgiunta di quanto sembri.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andrews, R. (1993). *Scripts and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bachtin, M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Giulio Einaudi.
- Beijer, A. (a cura di) (1928). *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies Italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri III. Recueil dit the Fossard, conservé au Muséum National de Stockholm, Suivi de Composition de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentés par P. L. Durchartre*. Parigi: Durchartre et Van Buggenhoudt.
- Busi, S. (1972). Cervantes's Use of Character Names and *the commedia dell'arte*. *MLN*, 37, 310-320.
- Byron, W. (1978). *Cervantes: A Biography*. New York: Doubleday.
- Cabezas, J. A. (1967). *Cervantes. Del mito al hombre*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Canavaggio, J. (1987). *Cervantes*. M. Armiño (trad.). Madrid: Espasa-Calpe.

¹⁰ Vélez-Sainz fa notare che *El viejo celoso* di Cervantes, oltre a ricalcare lo stesso titolo dell'opera dell'attore della compagnia dei Gelosi, già menzionato, Flaminio Scala, *Il vecchio geloso*, risponde perfettamente all'archetipo di *Pantalone* della Commedia dell'Arte (Vélez-Sainz, 2000: 44).

- Cappelletti, S. (2008). Flaminio Scala (27 September 1552 - 9 December 1624). *Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists. Dictionary of Literary Biography* (pp. 244-249). A cura di A. N. Mancini e G. P. Pierce. Detroit: Gale.
- Castagno, P. (1994). *The Early Commedia dell'arte, (1550-1621). The Mannerist Context*. New York: Peter Lang.
- Cervantes Saavedra di, M. (1957). *Don Chisciotte vol. III*. A. Giannini (trad.). Milano: Rizzoli.
- Cervantes Saavedra di, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. A cura di F. Rico. Madrid: Real Academia Española.
- De Armas, F. (1998). *Cervantes, Raphael and the Classics*. New York: Cambridge UP.
- Duchartre, P. L. (1955). *Commedia dell'arte et ses enfants*. Parigi: D'Arte et Industrie.
- Duran, M. (1980). El Quijote a través del prisma de Mikhaile Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura. *Cervantes and the Renaissance: Papers of the Pomona College Cervantes Symposium* (16-18 novembre 1978), (pp. 71-86). A cura di Michael McGaha. Easton: Juan de la Cuesta.
- Falconieri, J. (1957). Historia de la Commedia dell'Arte en España. *Revista de Literatura*, 11, 3-37.
- González Maestro, J. (2000). *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana.
- Jacobs, G. (1993). The commedia dell'arte in Early Twentieth-century Music: Schönberg, Stravinsky, Busoni and Les Six. *Studies in the commedia dell'arte* (pp. 227-245). A cura di D. J. George and C. J. Gossip. Cardiff.
- Kinney, F. A. (1989). *Continental Humanist Poetics*. Amherst: U. of Massachussets.
- López Navío, J. (1959). Génesis y desarrollo del *Quijote*. *Anales Cervantinos*, VII, 157-235. Madrid: CSIC.
- Lotman, Y. (1993). *Cultura ed Esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli.
- Nicoll, A. (1963). *The World of Harlequine*. Cambridge: Cambridge UP.
- O'Neill, J. (2016). Improvisation in *La entretenida*: tracing the influence of Plautus and *the Commedia dell'arte* on Cervantes *Bulletin of the Cervantes Society of America*. Cervantes Society of America, marzo.

- Otero, C. P. (1964). Cervantes e Italia: eros, industria, socarronería. *Papeles de son Armadans*, 34, 287-325.
- Redondo, A. (1978). Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula barataria en el *Quijote*. *Bulletin Hispanique*, 80, 39-70.
- Redondo, A. (1998). Otra manera de leer al *Quijote*: *Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia.
- Rodríguez Marín, F. (1947). El modelo más probable del Don Quijote. *Estudios Cervantinos*. Madrid.
- Rudlin J. (1994). *The Commedia dell'Arte: an Actor's Handbook*. Londra: Routledge P.
- Scala, F. (1976). *Il teatro delle favole rappresentative*. A cura di F. Marotti. 2 vols. Milano: Il Polifilo.
- Sito Alba, M. (1993). La *commedia dell'arte*: clave esencial de la gestación del *Quijote*. *Arbor* 116, 456, 7-30.
- Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Tessari, R. (1981). *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milano: Mursia.
- Vélez-Sainz, J. (2000). El Recueil Fossard, la compañía de los Gelosi y la genesis de Don Quijote. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 20(2), 31-52.



Incisione n. XV del *Recueil Fossard*, riprodotta dal testo di Julio Velez-Sainz: El Recueil Fossard, la compañía de los Gelosi y la genesis de Don Quijote. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 20.2: 31-52., 2000.

IL PARNASO: EVOLUZIONE E DIFFUSIONE
DI UN *TOPOS* LETTERARIO
TRA ITALIA E SPAGNA
THE PARNASSUS: EVOLUTION AND
DIFFUSION OF A LITERARY *TOPOS*
BETWEEN ITALY AND SPAIN

Maria DI MARO

Università degli studi di Bari "Aldo Moro"

Riassunto

L'invenzione dei viaggi in Parnaso ebbe grande fortuna tra i secoli XVI e XVII come maschera satirica per affrontare argomenti politici, morali e letterari. Ripercorrendo i viaggi di Caporali, Cervantes e Cortese, il contributo seguirà l'evoluzione del *topos* e la sua progressiva demitizzazione attraverso il continuo scambio culturale, intenso nei secoli in questione, tra le penisole iberica e italiana.

Parole chiave: Parnaso, satira, Caporali, Cervantes, Cortese.

Abstract

The invention of trips to Parnassus had great success between the sixteenth and seventeenth centuries as a satirical mask to deal with political, moral and literary subjects. Retracing the trips of Caporali, Cervantes and Cortese, the paper will follow the evolution of the *topos* and its progressive demythization through the continuous cultural exchange, intense in the centuries in question, between the Iberian and Italian peninsulas.

Keywords: Parnassus, satire, Caporali, Cervantes, Cortese.

L'invenzione dell'allegoria parnassiana ebbe una immediata e durevole fortuna nella tradizione letteraria e artistica italiana del Cinque-Seicento (cfr. Firpo, 1946; Croce, 1948). Il massiccio montuoso della Grecia centrale, consacrato ad Apollo e alle Muse

e considerato dai poeti l'onfalo della terra, comincia ad acquistare caratteri propri, a veicolare messaggi ben precisi e a fare da sfondo a due possibili intrecci narrativi, sviluppati in forma lirica o prosaica¹: da un lato, il lettore può entrare tra schiere di poeti, antichi e moderni, che discutono prevalentemente di argomenti di natura letteraria; dall'altro, invece, può assistere all'istituzione di processi per stabilire l'ingresso in Parnaso di nuove leve. Il perugino Cesare Caporali – sulla scia delle immagini costruite da Pietro Aretino² e Filippo Oriolo³ – pone il primo mattone di questo nuovo genere attraverso la struttura allegorica dei suoi capitoli ternari – il *Viaggio di Parnaso* (1582), le *Esequie di Mecenate* e gli *Avvisi di Parnaso* (1583)⁴ – e propone in forma embrionale i caratteri principali del genere. Nel *Viaggio*⁵, il poeta, stanco di vivere tra le pessime corti del suo tempo e desideroso di conoscere le ragioni del declino dell'arte poetica, decide di partire per la Grecia, accompagnato da una mula, simbolo della testardaggine della propria ispirazione, e prova ad entrare nella corte di Apollo, anche come umile servitore (I, vv. 7-12). Dopo

¹ L'oggetto della nostra indagine è stato declinato in forme diverse: lirica, prosa e *piécé* teatrali. Tuttavia, in questa sede, verrà presa in esame la produzione lirica nella quale meglio si coglie lo spirito degli uomini. Del resto, la produzione poetica può “[...] essere investit[a] di memorie personali [e raccontare] una vicenda individuale ed esclusiva” (Battistini, 1984: 69), nascosta sotto la spessa cortina allegorica che caratterizza la letteratura parnassiana. I tre testi analizzati sono legati non solo dall'allegoria che, in forme e modalità diverse, declinano, ma anche dagli stessi sentimenti di delusione e volontà di riscatto che i loro autori nutrono verso i poeti e i signori del loro tempo. Sui rapporti tra i tre poemetti cfr. Croce (1948); Maurino (1958).

² Pietro Aretino, in una lettera del 6 dicembre 1537 indirizzata a Gianiacopo Lionardi descrive, con ricchezza di dettagli, un immaginario viaggio in Parnaso in cui loda i suoi protettori e critica i pedanti, segnando l'ascesa e la diffusione di un genere preciso che, attraverso la maschera parnassiana, permetterà di dissimulare, di velare le aspre critiche rivolte al proprio tempo e proporre la propria posizione poetica. La lettera si può leggere in Aretino (1997, t. I: pp. 383-390).

³ Le notizie sull'Oriolo sono scarsissime e il suo poemetto in terza rima, in cui è guidato da Sannazzaro sul monte Parnaso, è ancora in forma manoscritta. Alcune terzine si possono leggere in Capelli (1899); Cian (1885); Colin Slim (1965).

⁴ Sul perugino Cesare Caporali (1531-1601) cfr. Cavallucci (1770); Mutini (1975); Cacciaglia (1993); Tuscano (2016).

⁵ Tutte le citazioni sono tratte da Cacciaglia (1993). Si indicherà con la cifra romana il numero del canto e con le cifre arabe i versi citati.

un lungo e faticoso viaggio – Roma, Gaeta, Napoli, Sicilia, Corfù e Zante – il poeta viene rinfrancato dalla vista dell’altissima montagna del Parnaso:

Giunsi a pié d’un’altissima montagna,
sotto le cui gran balze affaticarsi
vidi una turba veramente magna,
che avendo invan stentato d’aggrapparsi
su per quegl’erti e spaventosi scogli,
tirata dal desio d’immortalarsi,
mille suoi scritti alfin, mille suoi fogli,
cuciva insieme e, a guisa poi di funi,
li attorcìa a ruota de gl’imbrogli (I, vv. 85-93).

Qui, però, tra le Muse e i poeti è guerra aperta: la cortigianeria, le adulazioni, le beghe letterarie hanno ammalato la virtù e avvelenato l’onore e una turba di poeti cerca di aggrapparsi vanamente per gli “erti e smisurati scogli”. Dopo tale tragicomico spettacolo, il perugino, guidato dalla Licenza Poetica, entra in un maestoso palazzo che, anziché essere costruito di marmo e di porfido, è fatto di favole e di storie, cosperso dei colori della retorica, progettato dall’invenzione e costruito da sei mastri che rappresentano le sei parti dell’orazione (II, vv. 378-424). Il palazzo, inoltre, il cui frontespizio è composto di madrigali e canzonette, è dotato di quattro porte che simboleggiano rispettivamente la poesia ebraica, greca, latina e toscana (II, vv. 449-484). Attraverso quest’ultima il viandante riesce ad entrare in cucina dove si intrattengono i poeti burleschi e giocosi:

In questa pulitissima taverna
residenza di guatterri e di cuochi,
era di tutti gran maestro il Berna,
e dispensava le facende e i lochi;
là si cocean pasticci in picciol forno,
e qua le torte a i temperati fochi (II, vv. 500-505).

Da qui, può osservare a debita distanza i grandi poeti toscani e Apollo con cui non riuscirà a parlare. Infatti, lo spettacolo durerà poco perché inseguendo la sua mula, insidiata dall’asino pegaseo, Caporali si trova, senza rendersene conto, “fuora dal dominio di

Apollo [quando] homai fa segno / di volersi tuffar in mar l'aurora" (II, vv. 777-778). Il poemetto, dunque, avvolto da una spessa cortina allegorica⁶, che tuttavia non oscura le divertentissimi immagini disseminate nelle terzine, propone una forte critica alla "magra e vecchia" poesia contemporanea ed esalta quella tradizione comico-burlesca entro cui il nostro – senza grandi risultati – tenta di iscriversi.

Tuttavia, il modello sarà consacrato, in una forma diversa, dalle agili prose dei *Ragguagli di Parnaso*⁷ (1612-13) di Traiano Boccalini, che trasforma il mondo delfico in specchio deformato della realtà contemporanea, segnando il trionfo del *topos* e la sua capillare diffusione europea. In particolare, nella penisola iberica Cervantes, autore di un *Viaje del Parnaso*⁸ (1614) e un *Adjunta al Parnaso*⁹, si inserisce in questa tradizione e dimostra, nella scelta poetica prima e prosaica poi, l'esistenza della dicotomia di genere segnata dai due modelli principali. Il suo *Viaje*¹⁰, infatti, dichiara, sin dall'*incipit*, la sua filiazione al modello perugino:

⁶ Il robusto apparato retorico regge anche gli *Avvisi in Parnaso*, in cui il monte delfico è sfondo alla satira verso i vizi comuni ai cortigiani.

⁷ Pubblicati in due centurie tra il 1612 e il 1613 a Venezia, i *Ragguagli di Parnaso* sono costituiti da una serie di "avvisi", notizie, emesse dal regno di Parnaso a cura di un anonimo "menante" che registra tutto ciò che accade nel regno del dio della poesia. Le centurie ebbero subito uno straordinario successo e furono tradotte in varie lingue. Sulla fortuna dei *Ragguagli* cfr. Hendrix, 1995. Sui rapporti con la Spagna cfr. Cappelli (2001). Per la bibliografia sul loreetano si rimanda a Bonazzi (2017).

⁸ Sul viaggio del Cervantes si segnalano i contributi più significativi che pongono l'accento sulla vena autobiografica del poemetto: Sansone (1995); Campana (1999); Gagliardi (2009); Lamberti (2015).

⁹ L'*Adjunta al Parnaso* è un breve scritto costituito da un dialogo e da una lettera che Cervantes finge sia stata spedita da Apollo per stabilire "privilegi, ordinanze e avvertenze a tutti i poeti spagnoli". Si tratta di un prodotto letterario di alto spessore e sicuramente è l'espressione migliore della parentesi parnassiana cervantina. L'*Adjunta* si può leggere in Cervantes (1997).

¹⁰ Il viaggio di Cervantes, se recupera alcuni spunti del perugino – la somiglianza tra la galea e il palazzo, l'itinerario della navigazione, l'idea della guerra di Apollo indetta contro i cattivi poeti – è sicuramente più legato all'allegoria dantesca, a cui si rifà per le caratteristiche generali del viaggio, per l'introduzione del personaggio guida Mercurio e per il sonno rivelatore. Cervantes recupera inoltre i modelli della tradizione satirica, Orazio e Giovenale, e tende a sottolineare la vena autobiografica della sua scrittura, con la quale vuole consacrarsi non solo come grande prosatore ma anche come

Un quidam Caporal Italiano
De patria perusino (a lo que entiendo)
De ingenio Griego, y de valor Romano
Llevado de un capricho reverendo
Le vino en voluntad de yr a Parnaso,
Por huyr de la Corte el vario estruendo (I, vv. 1-6).

Anche in questo caso, si tratta di un allegorico viaggio fantastico che lo spagnolo, “lleno, pues, de esperanzas y vacío / de temor” (Cervantes, I vv. 148-149), intraprende alla volta della dimora delfica, ora in gran pericolo. Insieme a Mercurio, incontrato per caso a Cartagena all’inizio del viaggio, Cervantes si imbarca a bordo di una nave interamente costruita da forme metriche – il richiamo al palazzo caporaliano è evidente – da dove il messaggero celeste lo invita a reclutare i migliori poeti della Spagna, elencati nel secondo canto, per invitarli a combattere al fianco di Apollo contro i cattivi poeti. La narrazione, dunque, si traduce in pretesto per una satira dei costumi poetici del tempo e per una manifesta presa di posizione nei confronti dei poeti contemporanei. Nulla di nuovo rispetto al modello italiano del Caporali e del Boccalini, ma rispetto ai quali tenta di scalfire l’ossatura mitologica del genere. Dopo un lungo viaggio, che ripercorre le stesse tappe del modello, la flotta giunge ai piedi del Parnaso dove li riceve il dio delfico, che si cava dalla fronte i raggi a mo’ di cappello. I poeti, Apollo e le Muse salgono alla fonte Castalia, dove molti bevono ed alcuni addirittura osano lavarsi:

Llegóse, en fin, a la Castalia fuente,
y, en viéndola, infinitos se arrojaron,
sedientos, al cristal de su corriente:
unos no solamente se hartaron,
sino que pies y manos y otras cosas
algo más indecentes se lavaron;
[...] Poco a poco la fuente se desagua,
y pasa en los estómagos bebientes,
y aún no se apaga de su sed la fragua [...] (III, vv. 367-384).

poeta, rivendicando in più luoghi del testo i suoi meriti. Tutte le citazioni sono tratte da Cervantes (1997). Si indicherà con la cifra romana il numero del canto e con le cifre arabe i versi citati.

Cervantes, insomma, comincia a smussare i caratteri divini del monte, non solo descrivendo Apollo con un abbigliamento umile, ma abbassando Castalia al rango di una semplice fontana da piazza. Dopo la descrizione della battaglia, in cui i proiettili sono libri pesanti come pietre, e dopo aver liberato il Parnaso dalla minaccia dei cattivi poeti, il protagonista, a cui Apollo e Mercurio hanno mostrato la gloria riservata a chi sa coltivare la vera poesia, fa ritorno a Madrid. Tuttavia, prima è in grado di realizzare un desiderio che affiora costantemente negli otto canti di cui si compone il poemetto: ritornare a Napoli. Infatti, dopo essere caduto in un improvviso e profondo sonno, Cervantes si trova “en medio de una ciudad famosa” (VIII, v. 251), di cui tesse gli elogi:

Y dixeme a mi mismo, no me engaño,
 esta Ciudad es Napoles la ilustre,
 que yo pise sus Ruas mas de un año;
 de Italia gloria, y aun del mundo lustre,
 pues de cuantas ciudades él encierra,
 ninguna puede haber que así le ilustre:
 apacible en la paz, dura en la guerra,
 madre de la abundancia y la nobleza,
 de éliseos campos y agradable sierra.
 Si váguidos no tengo de cabeza,
 paréceme que está mudada, en parte,
 sitio, aunque en aumento de belleza.
 ¿Qué teatro es aquél, donde reparte
 con él cuanto contiene de hermosura
 la gala, la grandeza, industria? (VIII, vv. 255-264).

Imbastendo i suoi versi con il *file rouge* della nostalgia autobiografica, il poeta rimpiange l'epoca d'oro in cui i clienti sapevano conoscere, apprezzare e compensare correttamente i veri poeti e rimpiange, poi, la voce della bella sirena Partenope, la cui amata corte è ormai, per lo spagnolo, una terra promessa irrimediabilmente lontana, un miraggio irraggiungibile, forse il vero Parnaso cui aspirare.

Del resto, nel lirico itinerario parnassiano di cui seguiamo le tracce, questo genere si sposta proprio a Napoli, dove Giulio Cesare Cortese recupera dai modelli succitati le caratteristiche generali del *topos* del viaggio in Parnaso per innovarlo

profondamente. Il suo *Viaggio di Parnaso*, infatti, rappresenta la prima tappa di un percorso finalizzato alla convalida letteraria della neonata letteratura dialettale perché canta il suo ingresso ufficiale nell'*hortus conclusus* parnassiano:

Io canto la montagna de Parnaso
E li fonte e ciardine c'have a lato
E a che mandrillo chi nce saglie a caso
Pe decreto de Febo è ncaforchiato (I, 1)¹¹.

Attraverso un *incipit* di eco tassiana, Cortese propone subito il gioco di antitesi e di rovesciamenti che caratterizzerà l'intero poemetto, affiancando al tipico *locus amoenus* una prigione orrida e tombale. Il viaggio, voluto dall'autore, lo conduce verso il monte collocato in un luogo imprecisato al centro del mondo, a cui non tutti possono accedere; un'idillica isola felice che gode di un clima perfetto, di giardini meravigliosi, di divertimenti e feste continue:

'N miezo a lo munno (e dica chi le piace
ca 'm-Beozia o a Gragnano sta 'Lecona)
senza autro a tuorno na montagna stace,
dove non pò saglire ogne perzona;
'n chesta né caudo maie né friddo face,
'n chesta maie non chiovèlla né tròna,
ma sempe è maggio, e perzò sempe siente
arraglie de felice e de contiente.

'Ncoppa a la cimma soia è no palazzo,
o bene mio, che maestria de spanto!
Dove le Muse e Febo co sollazzo
ad ogne tiempo stanno 'n riso e 'n canto.
Non è opera già de quattro a mazzo!
De le fraveche tutte porta vanto

¹¹ "Io canto la montagna di Parnaso / le fonti e i giardini che ha per caso / e se casualmente ci sale un mandrillo / per decreto di Febo è costretto in un buco". Tutte le citazioni sono tratte da Cortese (1967); si indicherà con la cifra romana il numero del canto e con la cifre arabe il numero dell'ottava; le traduzioni sono mie. Sul *Viaggio* cfr. Ferolla (1907); Nigro (1970); Fulco (1997); Battaglia e Mazzacurati (1974); Canepa (2012); Mauriello (2015).

che foro fatte a forza de tornise
a tempo de Romane o de Franzise (I, 6-7)¹².

Un Parnaso, osserva Mazzacurati, che “ha l’esatta configurazione del paradiso terrestre dantesco: una montagna in mezzo al mondo, dove è sempre maggio ed ogni poeta è felice” (Mazzacurati, 1974: 401). Giunto a destinazione, Cortese si addentra nel palazzo di Apollo, dove, attraverso un percorso labirintico si giunge a una porta, varcata la quale per i poeti mediocri, propri come per i dannati danteschi, non c’è più scampo:

[...] Io dapo’ che llà ’ncoppa fui arrivato,
Traso la porta ch’è d’oro e d’argiento
E ’mmiezo a doie colonne veo no mutto:
«*Chi trase aseno miezo, n’esce tutto*» (I, 12)¹³.

Se Apollo accoglie amichevolmente il *parvenu*, non tutti in Parnaso accettano di buon grado il suo arrivo. Dopo il suo ingresso, il narratore si trova circondato da greci, latini, siciliani, provenzali e fiorentini che, contrari alla sua presenza, protestano “che tra l’loro entre ‘n dozzana / n’ommo de Puerto, è cosa troppo strana” (“è troppo strano che un uomo di porto possa entrare tra loro”) (I,19) e si inseriscono in una disputa con i più noti esponenti della poesia meridionale – Tasso, Cariteo, Rota, Tansillo e Sannazzaro – pronti a difenderlo e a sfiorare la rissa. Un episodio centrale che permette al poeta di uscire allo scoperto, svelando il senso dell’intera operazione culturale sottesa alla sua opera: affrancare la tradizione letteraria napoletana da ogni forma

¹² “Al centro del mondo (e dica pure a chi piace / che l’Elicona stia in Beozia o a Gragnano) / senza null’altro attorno sta la montagna / dove può salire ogni persona; / su questa montagna non fa mai né caldo né freddo, / non piove né tuona mai, / ma è sempre maggio e per questo senti sempre / suoni di gioia e di contentezza. / Sopra la cima c’è un palazzo, / o bene mio, che maestria da lasciare attoniti! / Dove le Muse con Febo si sollazzano / sempre ridono e cantano. / Non è certo cosa dozzinale! / Supera tutti i più grandi palazzi / che furono fatti a suon di tornesi / al tempo dei Romani o dei Francesi”.

¹³ “[...] Io dopo che fui arrivato lì sopra, / entrai dalla porta che è d’oro e d’argiento / e in mezzo a due colonne vidi un motto: / chi entra per metà asino, ne esce asino intero”.

di subalternità. Prendendo direttamente la parola, il “pastor Sebeto” contesta certe ingiustificate discriminazioni di tipo geografico e sottolinea la necessità di liberarsi dai pregiudizi per privilegiare, in ogni occasione, il merito e la capacità poetica. Le Muse, infatti, vanno dove sono chiamate e non si interessano né della terra in cui dovranno recarsi né del parlante che le invoca; è la qualità del prodotto letterario che devono proteggere e che deve interessare il loro canto. Allargando i confini dell’universo letterario, Cortese, in sostanza, rivendica la dignità artistica della letteratura dialettale, le cui parole “non songo, frate mio, d’oro pommiento, / ma de zuccaro e mèle” (“non sono, fratello mio, di oro impastate / ma di zucchero e di miele”) (I, 22), note di voci “chiantute”, massicce, finalizzate ad elogiare la bella Partenope e la tradizione letteraria che sulle rive del suo mitologico fiumicello da pochi anni canta. Tuttavia, gli obiettivi seri del poemetto, che sono dichiarati fin dal primo canto e sono rimarcati dal motivo della lode di Basile a cui è dedicato l’intero canto V, non impediscono al poeta di far oscillare i suoi toni tra il comico e il fiabesco e di descrivere, ad esempio, il dio Apollo come un vecchio puzzolente (IV, 1), solito ad abbandonarsi alle flatulenze, sempre pronto a defecare davanti a tutti (II, 1). Infatti, il Parnaso di Cortese perde la sua solennità per acquistare la vivacità e la solarità della realtà popolare napoletana. Ed ecco che i poeti vengono descritti mentre bevono, raccontano storie, vengono messi alla berlina; le impegnative discussioni su questioni retoriche e poetiche vengono sostituite da dibattiti, suggeriti dallo stesso Febo, sulla natura del cornuto. Non manca, poi, una forte critica nei confronti della tradizione poetica coeva, uno dei tratti distintivi del genere. Tuttavia, qui, scesi nelle prigioni delfiche, un passaggio già anticipato dall’autore nell’*incipit*, un annoiato Apollo giudica i prigionieri e assolve tutti perché è una giornata di festa. Tra questi vi sono: un poeta pacchiano che ha gonfiato tanti palloni, scrivendo cose impossibili; un poeta, che dopo aver celebrato le lodi di Amore, scrive un processo contro di lui ricoprendolo di infamie perché gli era stato contrario; un altro che aveva dedicato un libro ad un signore ignorante e che aveva scritto delle poesie pessime; un disgraziato che spiffera versi brutti e zoppicanti; un poeta che aveva remunerato una cortigiana con un sonetto e “mill’altre nce foro referute / che nce vorria no

mese per contare” (“mille altri furono processati / che ci vorrebbe un mese per raccontare”) (VI, 37, vv. 1-2), così liquida la questione Cortese. Un giudizio buffo mentre si satireggia la vita del tempo e l’arte gonfia, vuota, manierata e si fa la parodia anche di tutti i ragguagli e i viaggi di Parnaso composti fino a quel momento: non solo la satira non è seria, ma addirittura Cortese pare persino burlarsi di Parnaso, Apollo e le Muse.

Ma alla fine, il poeta, come le convenzioni topiche impongono, non resta in Parnaso perché volutamente decide di tornare a casa, di cui sente la mancanza dei sapori e odori. Per Apollo, però, questa visita non deve essere vana e, accomiatandosi dal poeta, decide di donargli un tovagliolo magico (“stoiavucco”), il quale appena spiegato avrebbe offerto al suo proprietario una mensa imbandita che lo avrebbe sollevato da ogni pensiero sulle necessità materiali della vita. Peccato che l’ingenuo Cortese una volta tornato a casa baratterà questo dono con un altro oggetto magico, un coltello, che piantato in terra ha il potere di far sorgere uno splendido castello. Un castello che, tuttavia, non avrà mai perché non otterrà un terreno su cui edificarlo. Insomma, il dono fatto da Apollo al poeta, una volta tornato a Napoli, è perduto o si rivela inutile: “Cossì ba chi è catarchio ed è pacchiano / e cerca meglio pane che grano” (“Questo capita a chi è sciocco e pacchiano / e cerca miglior pane che il grano”) (VI, 41). Questo capita a chi affida la propria vita a degli irriconoscenti protettori, i conti di Lemos. E forse, come a dire, che solo nella finzione del Parnaso il poeta e la sua lingua sono stati accettati, e nonostante i riconoscimenti, la tradizione napoletana era ancora, a suo parere in questo momento storico, un castello nell’aria.

Rispetto ai modelli, dunque, la mirabolante trama narrativa fitta di personaggi, scenari, capovolgimenti di situazioni e divertentissimi e curiosissimi intrecci narrativi tra il mitologico e l’attualità storica segnano il *far poetique* del *Viaggio* del napoletano e determinano anche le novità prodotte rispetto ai modelli. Tralasciando la novità linguistica, tale solo verso il Caporali con la quale Cortese esalta le virtualità satiriche, parodistiche e antinomiche del dialetto, la novità più importante è la scelta metrico-stilistica: oscillando continuamente tra il registro serio e faceto, al capitolo in terza rima o all’alternativa della prosa, il “pastor Sebeto” preferisce l’ottava rima per ricollegarsi volutamente alla grande tradizione dei poemi

epico-cavallereschi, i cui schemi vengono rivisitati e adattati ai nuovi scopi. Del resto, l'obiettivo è proporre una nuova epica, quotidiana, fatta di oggetti che diventavano correlativi oggettivi di vizi e virtù; di serve, di donne e uomini che vestono e si comportano "alla spagnolesca"; di poeti che lottano per ottenere il loro meritato posto nel mondo. Infatti, il connubio tra amore e guerra, inaugurato da Boiardo e tanto fortunato nella nostra tradizione, potrebbe essere individuato in questi vernacolari endecasillabi, perché proprio come i grandi cavalieri, il nostro nuovo eroe si allontana e si avvicina da un centro che ama e odia allo stesso tempo, che altro non è che la tradizione. Infatti, in questo viaggio Cortese combatte contro gli infedeli del proprio tempo, i poetastri e i buffoni, inneggiando con questi in duelli che sfiorano la rissa da taverna; fugge dal mondo, ormai deluso, per ottenere l'unico vero amore di cui ogni poeta può vantarsi: la stima e il riconoscimento di Apollo. La nuda e cruda realtà entra nei giardini parnassiani, privati di quella pesante impalcatura mitologica che rende spesso gravosa la lettura di testi afferenti a questo genere.

Insomma, versi e prosa si alternano e segnano un modo di fare poesia metaletterario che proprio in questi secoli non solo vedrà la sua fortuna, ma avrà una diffusione così capillare da esaurirsi in sé stessa. Il Parnaso, ora, dopo più di un secolo di rappresentazioni, diventa un mero *sehal*, simbolo di consacrazione poetica, trionfo dell'allegoria che Benjamin propone come canone interpretativo per intendere e spiegare il barocco (cfr. Benjamin, 1999). L'allegoria generatrice parnassiana (cfr. Fumaroli, 2018: 271), infatti, non solo ha favorito il legame e la corrispondenza tra le lettere e le arti, ma si è prestata alle rappresentazioni plastiche più diverse per stile e funzione, si è adattata per vari secoli, e in generi molto differenti, a opere letterarie in varie lingue. Il Parnaso è stato l'emblema delle lettere, della loro particolare spiritualità, della loro irriducibile libertà. Del resto, il carattere ossimorico di questa allegoria, che ne ha determinato la progressiva dissoluzione da mito a realtà, ne ha favorito il perdurare e l'espansione: pur collocata in un mondo divino storico, si nutre della storia universale e particolare, ed è questo che le permette d'impregnarsi di ironia, di giocare con sé stessa e attuare quella *sospensione dell'incredulità* intrinseca alla letteratura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aretino, P. (1997). *Lettere*, a cura di P. Procacciolit. I. Roma: Salerno editrice.
- Battaglia, S. e Mazzacurati, G. (1974). *La letteratura italiana. Rinascimento e Barocco*. Milano: Sansoni.
- Battistini, A. (1984). I simulacri di Narciso, autobiografia e modelli narrativi secenteschi nell'Italia meridionale. *Il Verri*, (3-4), 54-112.
- Benjamin, B. (1999). *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.
- Bonazzi, N. (2017). *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira e utopia nei "Ragguagli di Parnaso" di Traiano Boccalini*. Milano: Franco Angeli.
- Cacciaglia, N. (1993). *Il viaggio di Parnaso di Cesare Caporali*. Perugia: Guerra.
- Campana, P. (1999). Encomio y satira en el viaje del Parnaso. *Anales Cervantinos*, vol. XXXV, 75-84.
- Canepa, N. (2012). Little Heroes, Epic Transformations: Giulio Cesare Cortese's Neapolitan Mock Heroic. *California Italian studies*, 3(1), 1-21.
- Capelli, L. M. (1899). Il monte Parnaso di Filippo Oriolo. *Giornale dantesco*, VII, pp. 341-352.
- Cappelli, F. (2001). Parnaso bipartito nella satira italiana del '600 (e due imitazioni spagnole). *Cuadernos de Filología Italiana*, (8), 133-151.
- Cavallucci, V. (1770). Vita di Cesare Caporali. In V. Cavallucci *Rime di Cesare Caporali*. Perugia: nelle stamperia Augusta di Mario Riginaldi.
- Cervantes, M. (1997). *Obra completa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cian, V. (1885). *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo*. Torino: Loescher.
- Colin Slim, H. (1965). Musicians on Parnassus. *Studies in the Renaissance*, 12, pp. 134-163.
- Cortese, G. C. (1967). Viaggio di Parnaso. In E. Malato (a cura di), *Opere napoletane* (pp. 249-384). Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Croce, B. (1948). *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza.

- Ferolla, A. (1907). *Giulio Cesare Cortese. Poeta napoletano del secolo XVII*. Napoli: Stabilimento tipografico della reale università.
- Firpo, L. (1946). Allegoria e satira in Parnaso. *Belfagor*, I (6), 673-680.
- Fulco, G. (1997). La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli. In E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. X. Roma: Salerno editrice.
- Fumaroli, M. (2018). *La repubblica delle lettere*. Milano: Bompiani.
- Gagliardi, D. (2009). Espejismos y desengaños en la Nápoles virreinal: los Viajes al Parnaso de Cervantes y Cortese. *Anales Cervantinos*, vol. XLI, 251-265.
- Hendrix, H. (1995). *Traino Boccalini fra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Lamberti, M. P. (2015). Un quidam caporal italiano. Relaciones del Viaje del Parnaso de Cervantes con los antecedentes italianos. *Cuadernos AISPI*, 5, 97-116.
- Mauriello, A. (2015). Preliminari al Viaggio di Parnaso di Giulio Cesare Cortese. *Esperienze letterarie*, XL (1), 3-14.
- Maurino, F. D. (1958). Cervantes, Cortese, Caporali and Their "Journeys" to Parnassus. *Modern Language Quarterly*, XIX, pp. 43-46.
- Mutini, C. (1975). Caporali, Cesare. In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVIII (pp. 677-680). Roma: Istituto della enciclopedia italiana.
- Nigro, S. S. (1970). Dalla lingua al dialetto. La letteratura popolare. In C. Muscetta (a cura di), *Il Seicento. La nuova scienza e la crisi del Barocco (La letteratura italiana storia e testi)* vol. V, t. II (pp. 433-528). Roma-Bari: Laterza.
- Sansone, G. E. (1995). *El Viaje del Parnaso: testimonio de una discontinuidad*. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (pp. 57-64). Napoli: Società editrice intercontinentale Gallo.
- Tuscano, P. (2016). Allegoria e satira nelle metafore del Parnaso e del Mecenate del perugino Cesare Caporali. *Critica letteraria*, (4), 651-667.

EL VERDADERO LIBRO VI
DE SEBASTIANO SERLIO
THE TRUE BOOK VI
OF SEBASTIANO SERLIO

Fausto DÍAZ PADILLA
Universidad de Oviedo

Resumen

En 1986 se lleva a cabo en España la primera edición completa de “Los siete Libros de Arquitectura de Sebastián Serlio”, realizada sobre la edición veneciana de Giovanni Domenico Scamozzi en 1600. En dicha edición aparece como argumento del Libro VI la descripción de 50 puertas. Sin embargo, al inicio del Libro VII el propio Serlio da noticia del argumento tratado en el libro anterior y que era sobre “distintos tipos de casas”. Después de unos meses de investigación encuentro en la Biblioteca Ducal de Múnich el verdadero Libro VI. Lo que había sucedido era que al editor veneciano del ‘600 le faltaba un libro y lo que hizo fue “desgajar” la descripción de esas puertas que aparecían en otros libros y hacer una edición con los “siete” libros que non eran tales. *Palabras clave:* Sebastián Serlio, Libros Arquitectura, verdadero Libro VI, Biblioteca Múnich

Abstract

In 1986, the first complete edition of “The Seven Books of Architecture by Sebastián Serlio” was carried out in Spain, made on the Venetian edition of Giovanni Domenico Scamozzi in 1600. In this edition, the description of 50 doors appears as the plot of Book VI. However, at the beginning of Book VII Serlio himself gives notice of the plot discussed in the previous book and that was about “different types of houses”. After a few months of research, I find in the Ducal Library of Múnich the actual Book VI. What had happened was that the Venetian editor of ‘600 was missing a book and what he did was to “break down” the description of those

doors that appeared in other books and make an edition with the “seven” books that were not such.

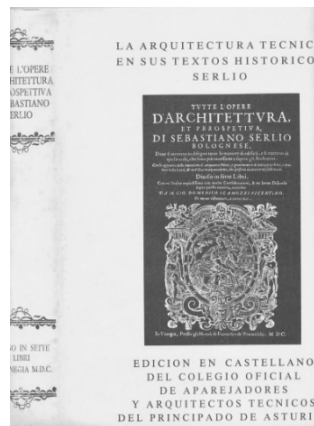
Keywords: Sebastian Serlio, Books of Architecture, the actual Book VI, Library of Münich.

En el año 1986 publico la edición completa de la obra *Los siete Libros de Arquitectura* de Sebastián Serlio. Es la primera vez que se publica en España toda la obra pues hasta entonces sólo se habían editado libros concretos, como los Libros III y IV publicaciones realizadas en 1556 en la imprenta Iván de Ayala en Toledo. Para ello cuento con un ejemplar de la edición veneciana de Giovanni Domenico Scamozzi,

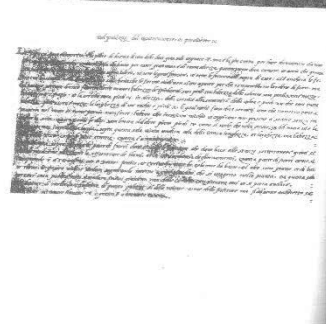


realizada en la tipografía de los herederos de Francesco dei Franceschi, en el año 1600, ejemplar que se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Oviedo y cuyo estado de conservación no es demasiado bueno: algunas hojas rotas, muchas manchas de moho, tinta corrida en muchas partes a causa de la humedad que tachaba bastantes palabras e, incluso, líneas enteras.

Después de muchos meses de trabajo conseguía “adivinar” una palabra por una sola letra y después con dos o tres palabras toda una línea. Lo logré cuando ya me había habituado al estilo y a las repetidas expresiones del arquitecto boloñés. Se ha de tener en cuenta que, en 1984, cuando inicié el trabajo, no existían los ordenadores – no para uso común – y, por tanto, la posibilidad de eliminar las impurezas del texto por medios técnicos era nula. La única “ayuda” con la que contaba era la lupa que, a veces, no resultaba el medio más

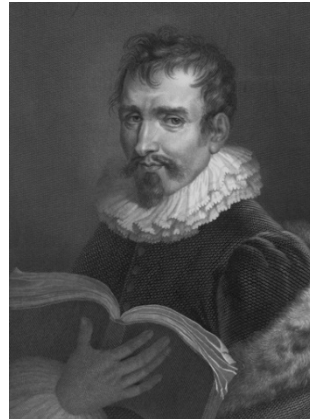


adecuado pues llegaba a distorsionar aún más el texto al “engrandecer” también las impurezas.



Sebastiano Serlio nació en Boloña el 6 de septiembre de 1475, y era hijo del pintor Bartolomeo Serlio.

En 1513 inició su pontificado León X, el segundo hijo de Lorenzo el Magnífico, que promovió las obras artísticas de todo género. Serlio llegó a Roma en 1514 y permaneció allí hasta el “Sacco” de la ciudad de 1527, ayudando al arquitecto sienés Baldassarre Peruzzi (1481-1536).



En aquel año pasó a Venecia, ciudad con exitosas empresas editoriales, donde se le documenta desde 1528 hasta 1540.

El primer volumen de su tratado sobre arquitectura apareció en Venecia en 1537. Este primer volumen llamó la atención del rey Francisco I de Francia. La carrera de Serlio despegó cuando fue invitado a Francia por el rey Francisco I para construir y decorar el castillo de Fontainebleau donde residió desde 1541.

Murió en Fontainebleau, Lyon en 1553.

Los volúmenes de Serlio resultaron muy influyentes en Francia, España, Países Bajos e Inglaterra, como compendio del estilo renacentista italiano.

Entre los antiguos sigue el magisterio de Vitruvio y entre los contemporáneos el de Bramante.



I sette Libri dell'Architettura di Sebastiano Serlio es una obra publicada entre 1537 y 1551 y fue el primer tratado de arquitectura con un enfoque práctico y teórico, y el primero que codificó los cinco órdenes arquitectónicos. Difundió el lenguaje de Bramante y Raffaello en toda Europa, ofreciendo un vasto repertorio de motivos. Estos libros aparecen en orden irregular: IV (Órdenes), III (Arquitectura antigua), I y II (Problemas matemáticos y Representación de la Perspectiva, incluso escenográfica), V (Arquitectura religiosa: tipología pentagonal; tipología circular: variedad de soluciones; tipología longitudinal, proyectado con dos campanarios que tendrá gran influencia en Sicilia), VII (“de las habitaciones de todos los grados de hombres”, hasta la urbanística: primero adecuación a la nueva cultura, luego perspectiva externa que estructura interna-simetría, aceptación del fragmentarismo histórico, es decir de la cohabitación de diversos estilos en la ciudad), y Libro VI (que versa sobre los mismos argumentos), y por último el VIII (arquitectura militar). Si bien permaneció inédito durante siglos, el libro VI es conocidísimo por los arquitectos cremoneses del Cinquecento Francesco e Giuseppe Dattaro.

Las portadas de los Libros se reiteran de acuerdo a la siguiente distribución: los impares I, III y VII son iguales, presentando el V una portada diferente al versar sobre Arquitectura religiosa “según la costumbre Cristiana y el modo antiguo”. Por tratar de arquitectura religiosa Serlio sustituye las figuras mitológicas de los otros libros que contrastarían, por ser paganas, con la doctrina de la Iglesia, por unas ruinas de templos romanos con la leyenda “*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*”.



En los pares los Libros II y IV tienen la misma portada, pero el Libro VI presenta una portada “vacía” en el sentido de que pone un frontispicio a modo de cornisa, pero sin nada dentro, sólo el título del Libro y el contenido. He aquí el modelo de portada de los libros pares.

Mientras que la portada del Libro VI nada tiene que ver con las otras. En

efecto, esta portada rompe con la simetría de las portadas de los Libros de Arquitectura y es un primer indicio de un cierto desajuste en la estructura de conjunto de la obra.

Un segundo rasgo formal que diferencia al Libro VI de los precedentes es la paginación. En efecto, los cinco primeros libros tienen una paginación correlativa concluyendo el Libro V en la página 219 y, además, sólo se numeran las páginas impares mientras que las pares son su retro. Pero el Libro VI empieza con una nueva numeración desde la página 1 y numerando también las páginas pares. Esta numeración concluye con el citado libro, y el Libro VII empieza también desde la página 1. O sea, se produce una clara discontinuidad formal y de paginación entre los cinco primeros libros y los dos últimos.



Otra característica esencial del tratado de arquitectura serliano es que el autor en la portada de cada libro hace una especie de síntesis de lo que se trata en el mismo, como se puede apreciar en las portadas reproducidas. En el Libro IV, que es el primero de los publicados, hace un índice de lo que ha de tratar en los siguientes hasta el Libro V. Y justifica este modo de proceder porque

Ho voluto nel principio di questo libro imitare i comici antichi: alcun de' quali volendo rappresentare una Comedia, mandava un suo nuntio innanzi, che in succinte parole dava noticia a gli spettatori di tutto quello, che nella Comedia si havea da trattare.

Y concluye dicha introducción reiterando la materia de los libros a publicar:

Né vi maravigliate se il seguente capitolo sarà il quinto, che altri lo aspettariano per il primo; imperoche il primo libro di Geometria occuperà un capitolo, e 'l secondo di prospettiva ne occuperà due, e 'l terzo delle antichità ne occuperà uno, che saranno quattro: però il seguente capitolo per tal cagion sarà il quinto.

Y en esta misma introducción al Libro IV, pero refiriéndose a los argumentos del Libro V sobre “los templos antiguos y modernos”, hace alusión a los distintos estilos arquitectónicos y al referirse al “Toscano” afirma: “Dicono adunque, che l’opera Toscana, al parer mio conviene alle fortezze, come sarebbe a porte di città, a rocche, a Castelli, a luoghi da conservar tesoro, o dove si tengon le munitioni, le artiglierie, alle prigioni, a porti di mare, e altri simili per l’uso della guerra”.

Y manifiesta su intención, pero siempre en este futuro Libro V, a “[...] como si possa far porte di città, e di fortezze: anco per luoghi pubblici, e privati, Facciate, Loggie, Portichi, Finestre, Nicchi, Ponti, Aquidotti...”.

Es decir, que su propósito es proyectar diversos tipos de puertas, pero dentro de ese Libro V. Hasta aquí no ha hecho referencias al resto de los libros, o sea a los Libros VI, VII y al último sobre la Castramentación.

Al iniciar el Libro VII Serlio, como es su costumbre, hace una especie de síntesis del plan de trabajo de la obra y da noticia de lo tratado en el Libro VI con las siguientes palabras:

Ma hauendo io già dato fine al sesto libro, che è stato delle habitationi di tutti i gradi de gli huomini; doue è accaduto gran numero, e varietà d’habitationi, nodimeno hauendo questa mia fatica a vscire, delibberai di arricchirla d’inuentioni, prima ch’io venga à trattare de gli accidenti.

Para, a continuación, exponer el índice de lo que va a tratar en él, en el Libro VII que es una ampliación de los argumentos tratados en su Libro VI, o sea de las “viviendas de los grados de hombres”. Argumento que nada tiene que ver con el Libro VI de la edición veneciana del 1600 que versa sobre las “50



puertas”. ¿Qué es lo que había hecho G. Domenico Scamozzi? Él conocía que los Libros de Arquitectura de Serlio eran 7 pero sólo tenía 6, y el que le faltaba era el Libro VI. Y dado que en el Libro VII “nel quale si tratta e mettono in disegno molti nobili edifici, tanto pubblici come privati”, qué hace el editor veneciano: coge 50 puertas – treinta de obra rústica y 20 de obra más delicada que pueden servir a muchos tipos de edificios – y “hace” un falso Libro VI porque el verdadero libro no lo tiene.

Ante esta situación me pongo la obligación de encontrar el verdadero Libro VI. Después de una investigación tengo noticia de que en la antigua biblioteca ducal de Múnich (Baviera) existe un ejemplar completo de *Los siete Libros de Arquitectura* de Sebastián Serlio. Pido las fotocopias correspondientes a dicho Libro – he de recordar que en aquella época no existía internet – y me llega el “verdadero” Libro VI, cuyo argumento se corresponde con lo que dice Serlio de la estructura de su obra y me llega, además, el libro sobre la Castramentación.

El verdadero Libro VI de Serlio, que Scamozzi creía perdido, carece de una portada como la del resto de libros – ya se ha visto que el Libro de las 50 puertas tiene un diseño y disposición que no se corresponde con los de los otros libros pares, el II y el IV – pues se ha perdido, pero sí se conserva el título del contenido: “De los distintos tipos de edificios tanto en el campo como en la ciudad”. Y, como es su costumbre, en la introducción de este Libro VI el arquitecto boloñés especifica los argumentos que ha de tratar:

De este decoro y comodidad combinados pretendo tratar en éste mi Libro VI, comenzando por la pequeña casucha del campesino pobre y avanzando progresivamente hasta llegar a exponer la casa del príncipe. Incluso trataré de las casas reales dado que me encuentro al servicio del cristianísimo rey Enrique. En primer lugar trato de las viviendas fuera de la ciudad. Después me referiré largo y tendido a aquéllas que se construyen dentro de la ciudad.

Y alude de pasada a la elección de los lugares para la construcción de los edificios haciendo referencia a Vitruvio y a Alberti:

No me molestaré en reflexionar en cómo se deben elegir los lugares salubres y buenos, y cómo huir de los pestilentes y malos, a qué vientos se han de orientar los muros y de dónde se han de tomar las luces [...] debido a que el citado Marco Lucio Vitruvio ha tratado sobre todo esto con detenimiento en el Cuarto capítulo del Libro I, y más recientemente y con mayor amplitud León Battista Alberti, de modo que me parece que no se puede añadir nada más y por ello, como es de obligación, a los escritos de ambos me remito (Serlio, 1600: 769).

Y concluye la introducción reiterando: “Pero volviendo a mi primer propósito, declaro que en este Libro VI mío trataré, por escrito y en dibujo, sobre la comodidad juntamente con el decoro, sirviéndome bastante de las comodidades de Francia que, en verdad, he encontrado buenas” (Serlio, 1600: 770).

Esta referencia a Francia nos da noticia de que el Libro lo escribe cuando está residiendo ya en Fontainebleau.

Y empieza el Libro VI, como lo había proyectado, con la exposición de “La casa del campesino pobre según cuatro grados de pobreza”. Sigue con otras casas hasta llegar a la del Príncipe en el campo y varias fuera de la ciudad y, por último, la del Rey. Pone especial interés en proyectar el Palacio Real para construir dentro de la ciudad iniciando con estas palabras:

El palacio del Rey debe ser entre todos magnífico y el más rico de elementos ornamentales, y especialmente en el que ha de habitar el magnánimo Rey Francisco, cuya grandeza de ánimo, saber y poder aparece de manifiesto en muchos edificios ordenados por su Majestad y gran parte de ellos acabados durante su reinado (Serlio, 1600: 837).

Y dedica varios capítulos del este Libro VI a dicho Palacio real, cifrado con el Número XXII, a su planta y alzado, a las partes interiores y a algunos aspectos particulares del mismo.

Y concluye el Libro VI tratando

sobre conducciones de agua, fuentes, baños, calefacciones y demás cosas agradables el prudente arquitecto sobra decidir sobre el terreno, aunque sobre tales cosas trataré en el Libro VII, sobre las circunstancias e imprevistos que pueden acaecer al arquitecto.

O sea, anuncia temas que tratará en el libro siguiente, el Libro VII, que es como una continuación del VI.

Es decir, en la Venecia de la segunda mitad del siglo XVI la participación del editor en la obra era casi similar a la de un coautor en el sentido de que podía modificar el original mediante añadidos como el “*Indice copiosissimo delle cose più degne...*” o las diferentes dedicatorias que se introducen dirigidas a los protectores o el “*Discorso di M. Giovan Domenico Scamozzi vicentino, intorno alle parti dell’Architettura...*”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Serlio, S. (1600). *Tutte le opere d’Architettura et prospettiva*, edición facsímil del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos del Principado de Asturias. En Díaz Padilla, F. (ed.). (1988).

*MARGINALIA FIGURATA E RICEZIONE
TESTUALE DELLA COMMEDIA DANTESCA
MARGINALIA FIGURATA AND RESEPTION
OF COMEDY BY DANTE ALIGHIERI*

Giulia FASANO

Universidad de Salamanca

Riassunto

Il presente contributo vuole investigare gli interessi del lettore medievale rispetto alla *Commedia* dantesca. Lo studio si è concentrato sui *marginalia*, apposti da un particolare lettore del manoscritto *Madrid 10186*. I risultati raccolti sono molto simili a quelli ottenuti dal medesimo studio, condotto su altri manoscritti. In questo modo, la ricezione del poema dantesco dimostrerebbe un gusto quasi corale del lettore medievale.

Parole chiave: *Commedia*, lettore medievale, *Madrid 10186*, ricezione.

Abstract

With this contribution, I wish to investigate the interests of the medieval reader about the *Commedia* of Dante Alighieri. This study is focused on *marginalia*, affixed by a particular reader of the manuscript *Madrid 10186*. The results collected are very similar to those obtained from the same study, conducted on other manuscripts. In this manner, the reception of the Dante's poem would demonstrate an almost choral interest of the medieval reader.

Keywords: *Commedia*, medieval reader, *Madrid 10186*, reception.

1. MARGINI: I GARANTI DI UN ROMANTICO COLLOQUIO

Nelle pagine che seguono mi propongo di ampliare un discorso iniziato già nel volume undicesimo della Rivista SEI, rispetto alla ricezione della *Commedia* dantesca.

Partendo dal presupposto che un'opera ha pieno significato solo se viene letta e che il ruolo dei lettori è tutt'altro che passivo, è proprio su di essi che ci concentreremo. Il mio proposito è quello di ricostruire, in maniera retrospettiva, la storia del pubblico della *Commedia*. Dal mio punto di vista, infatti, il lettore è capace di modificare e rifare l'opera ad ogni lettura; pertanto, nel momento in cui allontaniamo la letteratura dalla società e l'autore dal suo lettore, ne stiamo decretando la più clamorosa sconfitta.

Ma quale sarebbe il punto materiale d'incontro tra i due protagonisti del processo di lettura?

I margini del libro costituiscono i *loci* in cui si materializza un colloquio, benché silente, tra la voce dello scrittore e le risposte del lettore. Uno scambio di opinioni che è capace di mantenersi vivo nei secoli e che, noi filologi, abbiamo l'onore di poter ascoltare.

Gli spazi bianchi, insomma, sono solo apparentemente neutrali ed è su di essi che rifletteremo. Saranno la nostra fonte più preziosa d'informazione, poiché rappresentano quella porzione di manoscritto che è confine e libertà al tempo stesso. Parliamo di confine, dal momento che i bianchi margini segnano concretamente la fine del testo d'autore, ma anche di libertà perché è proprio lì che il lettore può dare vita alle sue riflessioni, alla sua rilettura.

Sarà capitato a tutti di scrivere sui libri, annotare, sottolineare, segnare asterischi, parentesi. Questi sono i nostri *marginalia figurata*, i nostri segni d'attenzione. Ebbene, i lettori medievali annotavano e appuntavano, esattamente come noi. In particolare, il caso della *Commedia* risulta interessante poiché i codici su cui i lettori hanno annotato, lavorato, "sottolineato", sono molto più comuni dei manoscritti dalle carte vergini, che recano solo il testo d'autore, se di testo d'autore si può parlare nel caso della *Commedia*.

1.1. ATTORNO AL TESTO D'AUTORE

Prima di addentrarci nell'analisi dei nostri *marginalia*, sarà utile qualche riflessione previa sull'aspetto materiale con cui il libro giunge nelle mani del suo fruitore.

Come ha spiegato magistralmente Genette (Genette, 1989: 17-34), il testo letterario non si presenta mai nella nudità del suo pensiero, ma prende forma in pagine, capitoli, titoli, prefazioni, introduzioni, immagine di copertina e fattura del libro. Tali

elementi che incorniciano il testo, *peritesto*, gli permettono di assumere la forma di libro con cui presentarsi al pubblico, costituendo la *soglia* che rende concreto l'atto della lettura.

Con le sole scelte di *editing* l'autore, o chi ne fa le veci, comunica con i propri lettori. A loro volta quest'ultimi, come si anticipava nel paragrafo precedente, materializzano le sollecitazioni che l'idea dell'autore desta negli interstizi, nei luoghi marginali, negli spazi bianchi.

Per costruire i nostri validi indizi rispetto alla ricezione testuale della *Commedia*, sarà necessario congiungere lo studio dei *marginalia figurata* con quello degli elementi *peritestuali* dei nostri codici medievali.

2. UN CASO STUDIO: *MADRID 10186*

Con lo scopo di approfondire il tema della ricezione seniore della *Commedia*, in quest'occasione, concentriamo lo studio in particolare sul manoscritto preservato presso la Biblioteca Nacional de España, con segnatura Madrid 10186.

Si tratta di uno dei pochi codici cartacei del *corpus* dell'*antica vulgata*. Vergato in scrittura bastarda, organizzata in una sola colonna, da un copista anonimo di area ligure, è datato novembre 1354. Le sue carte sono dotate di rubriche latine e d'iniziali di cantica e di canto filigranate. Se comparate con quelle dell'*antica vulgata*, queste caratteristiche *peritestuali* risultano non convenzionali, o almeno non le più diffuse del *corpus*.

I *codices* copiati entro il 1355, infatti, sono per la maggior parte membranacei vergati in scrittura bastarda su base cancelleresca, con il testo organizzato in due colonne e, in diverse occasioni, sono ornati con ricche miniature.

2.1. AI MARGINI DEL MANOSCRITTO DI *MADRID*

Con questa sezione entriamo, finalmente, nel vivo dello studio delle marginalità contenute in *Madrid 10186*.

Di seguito propongo un elenco sintetico della tipologia di *marginalia figurata* presenti nel manoscritto:

- Croci (+/x): normalmente segni d'attenzione di questo genere erano utilizzati come invocazione o benedizione nei manoscritti liturgici (Maniaci, 1996: 202), ma nel caso del

nostro codice sembrano avere più semplicemente la funzione di richiamare l'attenzione del lettore su un solo verso.

- Trifogli (.,.): tre punti accompagnati da un segmento verticale retto o a onda.
- *Maniculae*: questo manoscritto ne presenta varie, di mani differenti. Alcune sono piuttosto semplici, altre molto elaborate. A volte sono utilizzate per richiamare l'attenzione su un solo verso, segnalato dal dito indice, altre evidenziano l'intera terzina. Nel caso del manoscritto 10186, la *manicula* viene talora usata anche per segnalare sviste del copista.
- Parentesi o segmenti rettilinei: normalmente questi *marginalia* sono sempre accompagnati da altri segni d'attenzione, in particolare *maniculae*.
- *Nota*: nelle sue diverse forme abbreviate, è un altro dei segni d'attenzione disseminati nel codice.

Dal momento che le sue carte sono caratterizzate da una solida struttura di rimandi tra terzine e glosse, ho interpretato questo segno d'attenzione, non tanto come un riferimento alle annotazioni presenti nella pagina, ma come un soliloquio del lettore in cui ammonisce se stesso a ricordare il messaggio della terzina evidenziata. Come per dire: annota nell'anima!

Inoltre, lo studio di questo manoscritto si è rivelato tanto interessante poiché è l'unico codice dotato di un peculiare segno di margine¹, annotato sempre dalla stessa mano, che potremmo definire di *subscriptio*, cioè di firma.

A prima vista la morfologia del segno ci ha indotti a considerarlo un'abbreviatura ma, benché coadiuvati dal prezioso dizionario del Cappelli, non riuscivamo a sciogliere i nostri dubbi. La probabile soluzione è arrivata quando abbiamo pensato di smettere di guardarlo come elemento brachigrafico e abbiamo iniziato a ragionare puramente sull'aspetto del segno. Così è stato possibile notare estreme similitudini con una tradizionale *manicula*. L'ipotesi avanzata è che si tratti di una *manicula* stilizzata, che potesse al tempo stesso risultare singolare al punto da farla coincidere quasi con una firma. Evidentemente,

¹ Questo segno d'attenzione ricorre alle seguenti carte: 40v; 49r; 53v; 59r; 65v; 66r; 67r; 68v.

trattandosi di un manoscritto sul quale sono intervenuti diversi lettori, questo in particolare, voleva a colpo d'occhio incontrare i passi ritenuti importanti.

3. ENTRO L'INTERESSE DI UN ANTICO LETTORE

Il particolare elemento a margine, appena descritto, è stato apposto accanto a specifiche tipologie di versi. In questo modo, il lettore comunica quali siano le terzine che ha ritenuto degne di nota. Al fine di schematizzare le reazioni del lettore medievale al testo dantesco, abbiamo individuato sette categorie d'interesse:

- Accorgimenti retorici.
- Echi metaletterari e proverbialità.
- Libero arbitrio.
- Limiti del potere della Chiesa.
- Limiti della ragione umana.
- Malcostume e corruzione di Firenze, dell'Italia e della Chiesa.
- Mirabilia.

3.1. ACCORGIMENTI RETORICI

Il lettore, che ha sfogliato le carte di *Madrid 10186*, pare sensibile alla suggestione degli accorgimenti retorici che abbondano nel testo dantesco. Secondo gli studi di retorica, da Aristotele a Cicerone e Quintiliano, elementi come la metafora sono strumenti indispensabili per la buona riuscita dell'argomentazione. Nella *Poetica* si legge: "La metafora consiste nello scambio di un nome con un altro [...] per analogia"².

Facendo propria la lezione stilistica dei classici e dei Testi Sacri, Dante utilizza questo tipo di figure retoriche come comprovante della propria tesi e del proprio racconto.

E così il suo pubblico, che vive in una società in cui le arti del trivio³ sono il fondamento dell'educazione, si trattiene su quei

² Aristot. *Poet.*, 21-22: Μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.

³ Grammatica, retorica e logica.

versi in cui tutto diventa più chiaro, grazie all'ausilio delle immagini metaforiche.

3.2. ECHI METALETTERARI E PROVERBIALITÀ

La seconda fonte di attrazione è costituita dai passi⁴ del testo che contengono echi metaletterari o proverbialità. Dal momento che i proverbi sono la manifestazione della saggezza popolare o della sapienza antica e che, pertanto, hanno una forte dose di metaletteratura, si può dire che in entrambi in casi il lettore cerchi avvertenze e consigli rispetto al proprio *modus operandi*, per cui si può racchiudere questa tipologia di versi entro un'unica categoria d'interesse.

3.3. LIBERO ARBITRIO

Tra i versi su cui ricade l'attenzione del nostro lettore, rientrano anche quelli in cui è affrontato il tema del libero arbitrio, che diventa quasi sinonimo di dignità umana. Già in epoca romana, nonostante la romantica presenza del fato, l'uomo era considerato *faber fortunae suae*; un concetto che decolla in pieno Umanesimo, ma che prende forza nel Medioevo quando nemmeno a Dio si può delegare l'incombenza delle responsabilità personali. Del resto, Dante riserva la più crudele condanna agli ignavi⁵: coloro che non hanno preso posizione, che in vita non si sono mai schierati e che, dopo la morte, risultano indegni persino a *lo 'mperador del doloroso regno*.

3.4. LIMITI UMANI E CORRUZIONE

Forte è l'interesse del nostro lettore per i passi che dichiarano i limiti del potere della Chiesa e della ragione umana, così come per quelli che denunciano corruzione e malcostume. Ciò che è manifestazione di un normale interesse del lettore per la società in cui vive. Del resto, la *Commedia* funziona spesso come un vero e proprio quotidiano nazionale, diretto da una voce coraggiosa e incensurabile che, a più riprese sin dal trattato *Monarchia*, dichiara la necessità della separazione dei poteri, temporale e religioso.

⁴ Mi riferisco a terzine del tipo *Inferno* XXIV 46-48: "Omai convien che tu così ti spoltre / disse 'l maestro; ché, seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre".

⁵ Cfr. *Inferno* III.

È evidente che tanto lo scrittore, quanto il suo lettore, percepivano il deterioramento dell'integrità di chi rappresentava la Chiesa e che, in nome di tale rappresentanza, agiva sempre più in un ambito che non gli competeva: quello temporale.

3.5. IL MERAVIGLIOSO

Infine, il lettore medievale non poteva che rimanere sedotto anche dai diversi passi caratterizzati da *mirabilia*. Non c'è nelle lingue romanze un equivalente perfetto della parola latina. In italiano, potremmo dirci mediamente soddisfatti, traducendo il termine con *il meraviglioso*, ma un discorso etimologico ci ricondurrebbe al latino *mirari*, che vuol dire "stupirsi" (Le Goff, 2009: 458-479).

Sul meraviglioso vale la pena soffermare la nostra attenzione più a lungo, dal momento che la categoria offre l'occasione di digressione su una serie di valori, tipici del mondo medievale.

Per iniziare cerchiamo di capire da cosa potevano essere generati i *mirabilia*.

L'origine del meraviglioso poteva essere divina, e in questo caso la sua epifania sarebbe avvenuta attraverso il miracolo, o demoniaca e, quindi, derivare da Lucifero e ciascuna delle sue possibili espressioni (Le Goffe, 1999: 5-23).

Durante il Medioevo, il mondo ecclesiastico ha tentato di mettere un freno al meraviglioso, che in alcuni casi poteva presentarsi come diabolica manifestazione pagana. Dante ha saputo calare, con procedimenti *ad hoc*, il meraviglioso nel contesto religioso. In questo modo, ha reso in atto innocua quella natura, in potenza, sovversiva. Del resto il meraviglioso è anche un modo per esplorare tutto ciò che è fuori dalla portata umana, regalarlo in maniera "dosata" ai lettori è un atto di straordinaria generosità e raffinata intelligenza. Attribuendo ai *mirabilia* una matrice molto più letteraria che religiosa, Dante riesce ad addomesticarli. Questo è il motivo per cui Virgilio, conosciuto nel Medioevo per le sue qualità di mago, molto più vicino al diabolico che a Dio, può comparire come sua guida. Per lo stesso procedimento, nella *Commedia*, è possibile incontrare tanti personaggi mitologici.

Dante usa il metodo perfetto per innescare la cristianizzazione del meraviglioso: garantire al lettore che la provenienza dei

mirabilia è divina e rendere il tutto più armonioso, calandolo in un contesto letterario.

Ma come mai il meraviglioso risulta tanto importante per il lettore medievale?

La risposta è particolarmente intuitiva: la società medievale, in particolare quella delle aree settentrionali della nostra penisola, guarda e investe sul futuro, ma non è del tutto separata dal mondo feudale. La vita quotidiana è fatta anche di povertà, fame, guerre, ingiustizie e oppressione, soprattutto da parte degli ambienti ecclesiastici. In questo contesto, il meraviglioso è il sogno che materializza le passioni e quasi assume il valore che aveva il dramma per i Greci: innescare la *κάθαρσις*. Si tratta d'immagini apocalittiche, che durante la lettura animano suspense e inquietudine, dando vita ad un armonico incontro di popolarità ed elemento erudito (Borsellino, 2001: 85); è la categoria che diviene compensazione della banalità e della regolarità del quotidiano (Le Goff, 1999: 12). Difatti, pur non essendoci alcun legame tra meraviglioso e quotidiano, questi due elementi sono riusciti a convivere senza frattura.

Ma torniamo al lettore del manoscritto 10186. Adesso che abbiamo organizzato in tassonomie i suoi interessi, possiamo introdurre un altro aspetto interessante dell'analisi: il suo coinvolgimento rispetto alla *Commedia* è omogeneamente distribuito nelle tre cantiche? In realtà no, si concentra in particolar modo sulla seconda.

4. IL MONDO DI MEZZO, LA FORZA DELLA SPERANZA

Il dato è accattivante e dimostra un forte cambiamento di gusto dall'epoca medievale ai giorni nostri. Sicuramente la cantica più letta e conosciuta oggi è l'*Inferno*, ma non poteva non essere il *Purgatorio* quella più interessante per un lettore del Medioevo. Innanzitutto perché, se il mondo era stato abituato sin dall'antichità alla bipartizione della geografia dell'aldilà, il Medioevo inventa qualcosa di nuovo: il *Purgatorio*. Tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo si afferma l'idea del mondo di mezzo: luogo della speranza dove non è ancora tutto perduto e, persino dopo la morte, c'è possibilità di rimediare. Per la Chiesa si tratta di un'ideazione

straordinaria: il suo potere oltre che sui vivi adesso si può estendere ai morti, attraverso il suffragio dei cari ancora in vita.

Nessuno, prima di Dante, aveva fornito un disegno tanto specifico della struttura dei regni ultraterreni e ancor meno del giovane *Purgatorio*. È plausibile pensare che il lettore medievale fosse interessato a conoscere più approfonditamente il secondo dei tre regni, non solo per avvicinarsi alla nuova idea, ma anche perché il *Purgatorio* è l'unico regno non-eterno.

Non è forse l'eternità uno dei concetti più complessi da interiorizzare? Pensare di soffrire o gioire per sempre, secondo un tempo dilatato tanto da non avere fine, è ragionare secondo schemi lontani dalla nostra esperienza umana. Il *Purgatorio*, invece, è luogo di passaggio e momentaneo. Il tempo di permanenza può essere lungo, ma conoscerà sempre una fine, esattamente come l'esistenza umana. Il regno di mezzo, insomma, per il lettore medievale, tanto quanto per quello contemporaneo, rappresenta l'idea più tangibile e vicina alla nostra sensibilità di donne e uomini. Tuttavia, per quanto il suo tempo si avvicini alla realtà terrena, non è perfettamente speculare: la durata limitata del *Purgatorio* guarda alla gioia perpetua del *Paradiso* in un modo in cui il tempo della vita terrena non potrebbe mai fare. È evidente, quindi, che il concetto allo stesso momento assicura familiarità e appaga perfettamente il gusto e la curiosità medievali per il meraviglioso (Le Goff, 1989: 6).

5. CONCLUSIONI

In queste pagine ci siamo concentrati su un particolare lettore, l'anonimo di *Madrid 10186*. Eppure, dal confronto di quanto appena detto con gli studi che ho condotto su altri manoscritti, risulta evidente che le somiglianze con il tipo d'interesse mostrato da altri lettori è considerevole. Ciò sembrerebbe dimostrare che la società contemporanea alla *Commedia* abbia avvertito sollecitudini quasi corali nei confronti di questo testo: i lettori hanno riposto la loro attenzione, quasi tutti, sugli stessi versi.

Così come oggi c'è un gusto condiviso per storie come quella di Paolo e Francesca e, in generale, per la prima cantica; i lettori medievali amavano i passi ricchi di retorica, quelli che denunciavano la corruzione, che non risparmiavano la Chiesa,

che parlando di meraviglioso, facevano sognare. Infine, si concentravano soprattutto sulla seconda cantica, quella che gridava loro “c’è ancora speranza!”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

- Aristotele (1993). *Poetica*, a cura di D. Lanza. Milano: Bur.
Dante (2013). *La Monarchia*, a cura di P. Chiesa e A. Tabarroni.
Roma: Salerno Editrice.
Seneca (2010). *Lettere a Lucilio*, trad. G. Monti. Milano: Bur.

SAGGI CRITICI

- Borsellino, N. (2001). *Ritratto di Dante*. Bari: Editori Laterza.
Branca, V. (1986). *Mercanti Scrittori*. Milano: Rusconi.
Cappelli, A. (2011). *Dizionario delle abbreviature latine ed italiane*. Milano: Hoepli.
Cavallo, G. (2002). *Dalla parte del libro*. Urbino: QuattroVenti.
Ceccherini, I. (2008). La genesi della scrittura mercantesca. In O. Kresten e F. Lackner (a cura di), *Régionalisme et internationalisme. Problèmes de paléographie et de codicologie du Moyen Âge* (pp. 123-137). Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Ceccherini, I. (2010). La cultura grafica di Andrea Lancia. *Rivista di Studi Danteschi*, 10, fasc. 2, 351-367.
Ceccherini, I. e De Robertis, T. (2015). Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo. In A. Nievergelt e R. Gamper (a cura di), *Scriptorium. Wesen, Funktion, Eigenheiten* (pp. 141-169). Monaco di Baviera: Bayerische Akademie der Wissenschaften.
Clemens, R. e Graham, T. (2007). *Introduction to Manuscript Studies*. Ithaca: Cornell University Press.
Cursi, M. (2010). Percezione dell’autografia e tradizione dell’autore. In “*Di mano propria*”. *Gli autografi dei letterati italiani*. Atti del Convegno internazionale di Forlì (24-27 novembre 2008). Roma: Salerno Editrice.
Cursi, M. (2012). Il libro del mercante: tipicità ed eccezioni. In G. De Gregorio e M. Galante (a cura di), *La produzione scritta tecnica e scientifica nel Medioevo: libro e documento tra*

- scuole e professioni*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Díaz-Corralejo, V. (2004). *Los gestos en la literatura medieval*. Madrid: Gredos.
- Eco, U. (2015). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Fera, V., Ferrà, G. e Rizzo, S. (2002). *Talking to the text: marginalia from papyri to print*. Atti del Convegno di Erice (26 settembre - 3 ottobre 1998). Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.
- Fiorilla, M. (2005). *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*. Firenze: Olschki.
- Fossier, R. (trad. 1996). *La sociedad medieval*. Barcellona: Crítica.
- Frugoni, C. (2017). *Vivere nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino.
- Géhin, P. (2005). *Lire le manuscrit medieval*. Parigi: Armand Colin.
- Genette, G. (1989). *Soglie*. Torino: Einaudi.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimora: Johns Hopkins University.
- Le Goff, J. (1981). *La naissance du Purgatoire*. Parigi: Gallimard.
- Le Goff, J. (1985). *Les intellectuels au Moyen Age*. Parigi: Seuil.
- Le Goffe, J. (1999). *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Bari: Editori Laterza.
- Le Goff, J. (2000). *Mercaderes y banqueros de la Edad Media*. Katelani (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Le Goffe, J. (2009). *Diccionario razonado del occidente medieval*. Madrid: Akal.
- Lülfing, H. (1989) Libro e classi sociali nei secoli XIV e XV. In G. Cavallo (a cura di), *Libri e lettori nel Medioevo*. Bari: Laterza.
- Maniaci, M. (1996). *Terminologia del libro manoscritto*. Milano: Editrice bibliografica.
- Miglio, L. (2001). Lettori della *Commedia*: i manoscritti. In “*Per correr miglior acque*”, tomo I. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999). Roma: Salerno Editrice.
- Paolazzi, C. (1989). *Dante e la “Commedia” nel Trecento*. Milano: Vita e Pensiero.
- Petrocchi, G. [1994² (1966-1967¹)]. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Firenze: Le Lettere.

LA UNIDAD DE TIEMPO EN LA PRODUCCIÓN
TEATRAL DE LUCA RAIMONDI
THE UNITY OF TIME IN LUCA RAIMONDI'S
THEATRICAL PRODUCTION

Irina FREIXEIRO AYO

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

En este ensayo se abordará el estudio de las particularidades concernientes a la unidad de tiempo dentro de la producción teatral de Luca Raimondi. Para ello, previa al análisis de este aspecto en cada una de las obras del dramaturgo *reggiano* del s. XVII, se ofrecerá una breve panorámica de la interpretación de la unidad aristotélica de tiempo desde los preceptistas del Renacimiento hasta el teatro de Raimondi.

Palabras clave: Luca Raimondi, unidades aristotélicas, tiempo, teatro italiano.

Abstract

In this essay we will be approaching the study of the particularities regarding the unity of time in Luca Raimondi's theatrical production. To facilitate this aim, before presenting the analysis of this aspect in each of the works of the 17th Century reggian dramatist, we will offer a brief panoramic view of the interpretation of the Aristotelian unity of time from the Renaissance theorists to the theatre of Raimondi.

Keywords: Luca Raimondi, Aristotelian unities, time, Italian theatre.

En el presente ensayo expondremos en qué medida respetaba Luca Raimondi el dictado de una de las tres unidades aristotélicas: la de tiempo, que junto a las de acción y espacio, fue considerada doctrina imperativa en la tradición teatral italiana. Sin embargo,

previamente a este análisis, debemos concretar a qué nos referimos con unidades aristotélicas, pues los preceptos italianos poco se asemejan a las sentencias del filósofo griego.

Aristóteles, de hecho, hace mención a la unidad de acción:

Es preciso, por tanto, que, [...] así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes [...] se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo (Aristóteles, 1992: 1451a, 30-35).

Además, para reflejar las diferencias entre la epopeya y la tragedia, propone una dimensión temporal concreta para ambas, limitando la segunda a un giro de sol:

La epopeya corrió pareja con la tragedia [...] pero se diferencia de ella [...] también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos (Aristóteles, 1992: 1449b, 12-16).

Los límites espaciales, y la prescripción de las características descritas por el griego, en el teatro italiano, son producto de una interpretación particular de los escritos de Aristóteles tras las lecturas de un largo elenco de intelectuales que, a finales del Humanismo y comienzos del Renacimiento, comentaron diversos fragmentos de la *Poética*, considerándola como base para la producción literaria.

Tras la lectura con nuevos ojos a comienzos del siglo XVI de los textos clásicos en diversas disciplinas, los preceptistas italianos comenzaron una ardua búsqueda para solucionar todas las frecuentes interrogantes relativas a la poética en estos textos antiguos. El resultado fue un método de investigación que se plasmó en publicaciones que, por regla general, contaban con un comentario en el que los estudiosos no solo intentaban glosar el escrito del Estagirita, sino también exponer sus propias ideas y teorías al respecto.

El orgullo por el patrimonio literario italiano y la admiración hacia sus poetas medievales entorpecían este proceso, lo que daba lugar a interpretaciones forzadas y artificiales, ya que procuraban enfocar la *Poética* desde las peculiaridades de su tradición literaria. En realidad, no solo se buscaba la defensa del pasado medieval: la aparición de poetas como Ariosto, Guarini y Tasso, acompañados de sus innovadoras obras también complicaron notablemente estos tratados, pues muchos de los comentaristas buscaron justificación en el texto griego a las tendencias más modernas, logrando como resultado estudios todavía más caóticos y colmados de contradicciones (Weinberg, 2003).

Esto, junto al interés por la clasificación y el ansia por establecer ciertas doctrinas dentro de la disciplina poética, condicionaba los resultados de las diferentes interpretaciones aristotélicas. Fruto de estas circunstancias, surgen tratados con pocos puntos en común, sin llegar a una conclusión uniforme, lo que demuestra la variedad de pensamiento crítico y hace de los textos de estos preceptistas una materia de estudio de gran complejidad.

Ilustraremos a continuación algunas de las doctrinas relativas al tiempo dictadas por los preceptistas de mayor renombre: empezaremos con Cesare Scaligero (1484-1558). Para este humanista, la función principal de la poesía es su utilidad, la transmisión de valores morales y de conductas sociales a su público y, para ello, es necesario que este establezca una empatía, una identificación con los personajes y los acontecimientos que los rodean. La verosimilitud es un aspecto fundamental para este propósito, dado que, si la obra se aleja excesivamente de la realidad de la audiencia, no surgiría el mismo efecto que si esta se ve reflejada en ella. Por ello, Scaligero introduce una especie de unidad de tiempo y lugar, principio primordial para alcanzar la verosimilitud:

Itaque nec praelia illa, aut oppugnationes, quae ad Thebas duabus horis conficiuntur, placent mihi, nec prudentis Poetae est, efficere vt Delphis Athenas, aut Athenis Thebas, momento temporis quispiam proficiscatur [...] Quum enim Scenicum negotium totum sex octóue horis peragatur, haud verisimile est,

& ortam tempestatem, & obrutam nauem eo in maris tractu, vnde terre conspectus nullus (Scaligero, 1594: 368-369).

Por lo tanto, la unidad de tiempo es una consecuencia de la unidad de lugar; si la duración tanto del tiempo de la representación y del tiempo representado han de coincidir¹ y esta debe limitarse a un ámbito de entre seis y ocho horas, el traslado de los personajes en el espacio debe adaptarse a esta duración, tal y como indica con su ejemplo de Delfos y Atenas.

Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574), de las tres unidades, trató únicamente la relativa al tiempo, en la que propone dos temporalidades diferentes dependiendo de su género:

E chi ben mirerà nell'opere de' piû pregiati authori antichi, trouerà, che la materia delle cose addutte in Scena in un dí si termina, ò non trapassa lo spatio di duo giorni. Si come dell'Epica piû grande, e piû lunga s'è detto, che non sia piû d'uno anno (Minturno, 2009: 71).

Establece por lo tanto el máximo de un día para aquellas obras escritas para la representación (tragedia, comedia) y la extensión de hasta un año para el género de la épica.

Concluiremos con el intelectual que pasaría a la posteridad como el padre de las tres unidades pseudo-aristotélicas de tiempo, lugar y acción², Ludovico Castelvetro (1505-1571). Uno de los puntos más interesantes que presenta su comentario es la función predominante del público. Si bien los anteriores tratados tenían en cuenta a la audiencia, Castelvetro la desplaza hacia un extremo, menospreciando el placer de los intelectuales y centrándose de manera exclusiva en el gusto “degl'idioti”, que “non sono, ne possono essere capaci, ed intendenti di dispute di scienza, ne d'arti, ma solamente sono atti a comprendere gli

¹ Entiéndase por tiempo de la representación la duración de la representación y por tiempo representado el intervalo que en la realidad duraría la acción representada. Cfr. Spang, 1991: 226-230 y Ubersfeld, 1989: 144-1585.

² A pesar de que es Castelvetro quien fija estas reglas, debemos recordar que medio siglo antes Giovan Giorgio Trissino (1478-1550) había publicado su *Sofonisba* (1524), primera tragedia en vulgar sometida a estas tres unidades, acompañada de una interesante dedicatoria a León X en la que incluye una definición de tragedia junto con la identificación de sus partes cualitativas.

avenimenti fortunosi del mondo” (Castelvetro, 1570: 13). Las exigencias artísticas pasan a un segundo plano, el poeta solo ha de preocuparse por deleitar a la gente común; la búsqueda de la belleza, la musicalidad o las figuras no son suficientes ni necesarias para alcanzar este fin.

Castelvetro propone una temporalidad determinada, no superior a los límites establecidos por Aristóteles:

[...] il tempo stretto è quello, che i veditori possono a suo agio dimorare sedendo in teatro, il quale io non veggo, che possa passare il giro del sole, sì come dice Aristotele, cio è ore dodici, conciosia cosa che per le necessità del corpo [...] non possa il popolo continuare oltre il predetto termino così fatta dimora in teatro (Castelvetro, 1570: 60).

Es decir, prevé una duración referencial de aproximadamente doce horas de espectáculo, restringida a tales dimensiones por la resistencia física de la audiencia. A continuación especifica que el tiempo de la representación y el representado deben coincidir, justificándolo, esencialmente, en la ignorancia de los espectadores:

ne è possibile a dargli ad intendere, che sieno passati piu dì, e notti, quando essi sensibilmente sanno, che non sono passate senon poche ore, non potendo lo'nganno in loro avere luogo, il quale è tuttavia riconosciuto dal senso (Castelvetro, 1570: 60).

A pesar del predominio de estas restricciones temporales en la península itálica, ya desde comienzos del siglo XVI surgieron posturas contrarias en mayor o menor grado radicales. La experimentación poética y las innovaciones alejadas de los comentarios de los preceptistas fueron, ante la sorpresa de estos, inmediatamente aceptadas y elevadas al Parnaso de las grandes referencias literarias de la época. Es el caso de autores como Giovambattista Giraldi Cinzio³, Flaminio Scala, Traiano

³ A pesar de seguir el patrón de la tragedia clásica, especialmente aquella horaciana, alabada por los preceptistas, en su producción dramática (piénsese en su *Egle* u *Orbecche*), confiesa (como demuestra en su prólogo a la tragedia *Altile*) el deseo de un cambio y de una mayor libertad respecto a las reglas clásicas, considerando necesaria una adaptación de estas a las nuevas exigencias de su tiempo y su público.

Boccalini, Alessandro Tassoni, Giovan Battista Andreini o Scipione Errico.

Tras este breve panorama procuraremos determinar la postura de Luca Raimondi frente a la unidad de tiempo pseudo-aristotélica. El escritor *reggiano* rechaza la elaboración de acotaciones precisas y se inclina por transmitir la información relativa al tiempo de forma implícita a través de sus personajes y sus acciones. No obstante, estas indicaciones son muy escasas y poco continuas, lo que dificulta notablemente intentar establecer si sus obras se desarrollan en un giro de sol o si sobrepasan este límite.

Probablemente su obra *L'honorata povertà di Rinaldo*, sea la menos compleja a la hora de incluirla, o no, dentro de los límites de este precepto aristotélico. Descartar la opción de las doce o veinticuatro horas es la más plausible, ya que el número de eventos y su magnitud imposibilitarían esta hipótesis. Suponemos que, en esta obra, Raimondi no se ajusta a la unidad aristotélica del tiempo, en parte por las propias exigencias de la temática caballeresca de la pieza. Como referencias temporales resaltan la invitación de Rinaldo a Armelinda para que esta descansa en su castillo ("*Rinaldo*. [...] Resti dunque vostr'altezza col portarsi al prendere assoluto dominio del nostro castello, trasferirsi al riposo", I.5) lo que podría indicar una posible noche; y la gran elipsis temporal entre la novena y la décima escena de este mismo acto, ya que la primera finaliza con Rinaldo retirándose a su castillo y comienza la siguiente con el mismo a la conclusión de una batalla. Del discurso del victorioso Rinaldo podemos también suponer que el combate ha finalizado de noche, pues este evoca a las estrellas:

RINALDO: [...] Voi vaghissime, e brillanti stelle. Astri luminosi dell'empireo, veri poli, che sostenete l'orbe terreno, gemme pure del paradiso, portentosi figli dell'eternità, cui nell'oro, che spiegate in faccia di sì bello azzurro rappresentate qual sia la vastità del vero dominio (*Rinaldo*, I.10).

La señal más interesante y precisa en referencia al tiempo, que además confirmaría la hipótesis de más de un día, se encuentra en el último acto, donde Malagigi informa a Carlo Magno de que Rinaldo entró en su castillo hace ya un mínimo de tres días:

MALAGIGI: [...] Il traditor Rinaldo [...] furtivo, e di notte tempo entrato nel vostro picciolo, ma aggiustato tempio, appena scorre il terzo meriggio, spogliossi gli altari, e delle più ricche suppelletili, e fatto un buono, e rico bottino ci rese mendici... (*Rinaldo*, III.10).

Mucho más confusa se presenta la obra de *La forza del ritratto*. Por las palabras de los personajes sabemos que la obra comienza con una ambientación nocturna.

LUCIDAURA: Se il pregar non giova a strattagemmi si ricorri.
(*smorza il lume ritirandosi nelle stanze*)
ALBANIO: Nella manchanza di luce non mancha il coraggio.
SCILANDRO: Anche al buio saprò difendermi (*Forza*, I.2).

A partir de este momento son continuas las referencias a lumbres y antorchas, especialmente dentro de las acotaciones espaciales y de acción:

La saluta di poi posa il candeliero sul tavolino (I.4)
Lattaurio con lanterna ed uno con scala (I.5)
Euridoro, Albanio con candeliero acceso (I.7)
Sala regia con gabinetto in prospetto, e lumi sul tavolino ed una spada (I.9).

Las referencias temporales en el segundo acto son inexistentes, a excepción de una reflexión sobre los astros en la segunda escena y una invocación a estas en la octava, que podría ser genérica y, por lo tanto, no decisiva para fijar la ambientación nocturna:

FLORIDALBO: [...] ah Cielo, ah stelle inimiche dove mi conduceste a quel scempio mi preparaste; se finora fui servato per esser vostro bersaglio maledisco, bestemio quel dì, quel punto che m'assisteste, vi rinego, vi detesto (*Forza*, II.8).

La situación no difiere demasiado en el tercer acto, aunque en este caso las escasas referencias a la temporalidad son más claras, más explícitas: nos permiten confirmar que de nuevo el argumento se desarrolla (al menos en las escenas que se citarán a continuación) durante la noche. Es el caso de la acotación en la que se describe a un rey durmiendo (“Sala regia con camera in

prospetto, in cui su d'una sedia dormendo si vede Euridoro", III.5), el uso de antorchas ("Paggi con torcie accese", III.19) o la despedida del siervo tras una reflexión sobre su ocupación:

ORSINDO: [...] Siamo come i lupi, gridano, dalli, dalli, e se non fossimo, come i cani paurosi del padrone che abbassando la testa si cacciano la coda di dietro, bona notte (III.16, p. 68).

La última referencia temporal se encuentra próxima a la conclusión de la obra:

ROSARDO: Dove campeggia l'allegrezza vivi lontano il lutto. I difetti dell'umanità son ombre nella notte del mondo, ch'alla comparsa del dì del ravedimento tosto si dileguano. Sia dunque questa notte, o Sire un chiaro giorno di contenti, e trionfi la pietà, ove vasteggia il pentimento (III.22, p. 205).

Rosardo indica con sus palabras que los horribles acontecimientos que tuvieron lugar durante la noche deberían ser perdonados y olvidados, conservando para el nuevo día que está por comenzar únicamente los buenos recuerdos (técnica de cierre que se repite con frecuencia en la producción teatral de Raimondi). Dejando a un lado el sentido metafórico de su discurso, si su interpretación final fuese literal, la opción más plausible implicaría que la obra termina con un nuevo amanecer.

Teniendo en cuenta estos datos, son tres las hipótesis que podemos barajar: por una parte, el texto podría desarrollarse únicamente en doce horas: la obra comenzaría con los primeros minutos de oscuridad y finalizaría en los momentos previos al alba. La segunda opción serían veinticuatro horas aproximadamente: se iniciaría durante la noche, el día llegaría al finalizar el primer acto y a mitad del segundo o inicios del tercero tendría lugar una nueva noche, llegando a su fin con la conclusión de la obra. Por último, existe la opción de que los hechos transcurran en varios días, ya que el texto presenta la trama más extensa y compleja: los personajes se ven envueltos en duelos, juicios, ejecuciones, encarcelamientos e, incluso, hasta un naufragio, lo que hace de la posibilidad del transcurso de varios días la alternativa más verosímil frente a las otras dos.

La tercera obra de nuestro interés, *L'innocenza difesa*, presenta un primer acto que se desarrolla en un escenario diurno: así lo testimonian las palabras de Artemio (“[...] ora che l'alba con mano di neve sparge rugiade di rinfreschi”, I.1), las metáforas de Narciso (“Fulgoreggian due stelle in faccia al sole”, I.7) o los versos de Lesbino (“La nubbe, ch'il sole ricopre / si parte nel fine, e nasconde”, I.11).

La llegada del segundo acto trae consigo el ocaso: el primero en hacerse eco de este cambio temporal es de nuevo Narciso a través de una segunda metáfora:

NARCISO : Su le zone del ciel con briglia d'oro
Eto, e Piroo, che sol il sole auriga
a solazzar solean condur veloci
ora stan fissi a contemplar Boote... (*Innocenza*, II.3).

Y lo confirma Orsidauro en la escena siguiente:

ORSIDAURO: Languisce il cielo ne' pallori dell'alba, s'oscurano i chiari rai del sole al comparire di densa nube, e perciò non deve stupirsi [...] se vide impressi su'l mio volto i languori ne' di lei turbamenti, ch'e l'alba nel cielo delle mie gioie (*Innocenza*, II.4).

Además de estos comentarios, comportamientos como el de Artemio testimonian la ambientación nocturna:

ARTEMIO: [...] Così tra i zeffiri ventilanti, e il sonno, che s'impatronisce d'ogni mio senso resto... perché... spero... che... non so... si verrà (*dorme*) (*Innocenza*, II.8).

Las referencias temporales continúan en modo similar durante el último acto, pero, a diferencia de la situación de las demás obras, el autor no especifica si esta concluye, o no, con la llegada de un nuevo día. La trama finaliza en la misma ubicación en la que ya se posicionaban los personajes en la séptima escena: “Stanze reggie con lume sopra il tavolino, e spada del Re”, contando, además, con un mayor aporte lumínico tras la entrada de los antagonistas Orsidauro y Evandro en III.9. Es decir, la presencia de luz artificial era necesaria para los personajes hasta

la antepenúltima escena. La única referencia que podría indicar que la noche ha llegado a su fin sería la intervención de Artemio:

ARTEMIO: [...] nella notte, ch'è madre sì dell'ombre come del silenzio, se non seppe tacere il dolce di quei baci, [...] e nelle tenebre d'un caliginoso cuore si fondarano, mentre nel grembo di più tetri orrori quasi che su la chiarezza d'un'alba più serena volse campeggiassero per eterno scorno, e vostro danno in faccia non che del vostro re dell'universo tutto... (*Innocenza*, III.10).

Las posibilidades de duración de la trama que podemos barajar serían, por lo tanto, dos: estaríamos ante una duración de veinticuatro o de doce horas. La opción de más de un día queda descartada debido a la continua e ininterrumpida noche que prevalece durante la obra, lo que nos permite confirmar que *L'innocenza* acata los mandatos de la unidad de tiempo.

El último caso es, sin duda, el más preciso y sobre todo el más interesante. Como veremos a continuación, gran parte de *I trionfi d'Amore* se desenvolverá en una única y larga noche que no funciona como simple elemento de la ambientación, sino que cumple una función determinante en lo que concierne a la comicidad de la obra. Además, se trata de la pieza con el mayor número de referencias implícitas y explícitas de tiempo, llegando a incluirse en una ocasión hasta la hora exacta del día.

La trama se abre con dos amantes adormecidos, Berenice y Solidiano (“*Berenice*. [...] piango di gioia, e le pene, che me dano i tuoi... quasi facelle ardenti... da' tuoi divini sguardi... resta Bereni... o Dio non so, il cuor...” I.1), quienes dos escenas más adelante se despiden, prometiendo volver a verse con la caída del sol. En la séptima escena, aún de día, don Rodrigo establece con su siervo una hora exacta para su encuentro nocturno: las dos de la madrugada⁴:

RODRIGO: [...] E questa sera alle due della notte guarnito d'armi come sai esser mio solito in questo loco attendi la mia giunta.

COLOMBINO: [...]A due ore di notte, basta, basta... (*Trionfi*, I.7).

⁴ Téngase en cuenta que la indicación horaria en el siglo XVII no se corresponde a la actual: las dos de la mañana equivaldrían aproximadamente a nuestras ocho o nueve de la tarde, ya que el final de las veinticuatro horas del día coincidía con el ocaso, y este varía a lo largo del año.

Gracias a este dato podemos confirmar que, en la undécima escena de este mismo acto, ya ha caído la noche, pues D. Rodrigo se sorprende en esta ocasión de la ausencia del siervo:

RODRIGO: [...] o notte con tanta impazienza aspettata. Giungesti alla fine non so se per far tra le tue oscurità risplendere le mie gioie, o per ammantar di maggior orridezza il mio cuore. Ordinai a' sonatori il trasferirsi in questo luoco, quali pronti nel fatto, non attendono, che miei comandi (*Trionfi*, I.11).

Teniendo en cuenta que esta noche se prolongará hasta la conclusión de la obra, no solo llama la atención la *fugacidad* del día, cuya duración se abarca solo desde la tercera escena hasta la novena del primer acto, sino también el desequilibrio temporal entre día y noche.

No se ilustrarán aquí todas las referencias a la oscuridad debido a su abundancia, se repiten hasta llegar al momento del cierre de la obra, donde Solidiano comunica el comienzo de una nueva mañana:

SOLIDIANO: E già, che alle tenebre per la vasta lunghezza del loro oriente, si vede incanutito il crine additando in tal guisa esser vicine all'occidente, mercè dell'aurora, che sta imbrigliando Etoo, e Piroo sotto il dorato cocchio del sole, per trasportare la luce all'orbo mondo, ritiransi al riposo (*Trionfi*, III.10).

Las indicaciones temporales en las obras de Raimondi no son lo suficientemente precisas como para poder resolver con convicción la pregunta formulada. Basándonos en los pocos datos con los que contamos, una de las posibilidades (la más pausable) sería que, dejando a un lado *L'honorata povertà di Rinaldo* (debido a su naturaleza temática) y *La Stratonica* (que hemos omitido por tratarse de un drama musical) las tres tragicomedias del autor *reggiano* podrían respetar con precisión variable la unidad de tiempo aristotélica.

Este análisis, aunque inconcluyente, permite vislumbrar, sin embargo, una característica de la obra de Raimondi de suma relevancia: la presencia y la importancia de la noche en sus piezas. El corpus de las comedias de la Italia del siglo XVII permite observar que la producción teatral del escritor de Reggio sobresale

precisamente por este detalle: la ambientación nocturna en las obras italianas es muy escasa y, desde luego, en muy rara ocasión predominante, mientras que en Raimondi la noche y las tinieblas desempeñan un papel de gran relevancia. Además, el dramaturgo no utiliza la noche de manera fortuita, sino que su presencia puede responder a tres fines diferentes. Por una parte, emplea la nocturnidad como escenario para los actos violentos realizados por los antagonistas (engaños, asesinatos, conspiraciones, duelos, etc.), ya que, como el mismo autor refleja a través de la voz de Cloralba:

L'oscurità non serve, che per celare la sceleragine, ed amantare il tradimento. Le tenebre della notte sono congiunte alle caligini d'un animo oscuro, e perciò più desiderate da un perfido, che ben vedute da un cuore sincero (*Innocenza*, III.6).

Por otro lado, la falta de luz constituye un elemento propicio para complicar todavía más las tramas de enredo desarrolladas en las cuatro tragicomedias del italiano. Por último, en el caso de *I trionfi d'Amore*, además del enredo, la noche funcionaría como el perfecto fondo para intensificar la comicidad de la pieza, dado que se convierte en la excusa idónea para justificar los peculiares andares de un atemorizado Colombino.

Es, además, este elemento, la noche, el que nos permitiría establecer una relación entre el teatro de Luca Raimondi y el teatro español, de manera directa o indirecta, es decir, a través de la lectura de los españoles o a través de sus adaptaciones italianas. Como indica Piermario Vescovo, encontramos en textos italianos el recurso de la noche *spagnolesca*, la que no funciona únicamente como elemento para cumplir el *giro de sol* aristotélico, sino que servía de escenario para aquellas acciones a oscuras y los juegos basados en la agnición, que se resolvían rápidamente, junto a la trama, con la llegada del día (Vescovo, 2011). La resolución de los conflictos en una breve y final escena diurna, como conclusión tras una ambientación nocturna, tiene lugar en tres de las obras de Raimondi (*L'innocenza difesa*, *La forza del ritratto*, e *I trionfi d'Amore*, en *L'honorata povertà di Rinaldo*, decide no especificar el momento del día), y la ya mencionada noche de *I trionfi* responde a todas las características ya enumeradas. No sería descabellado, por lo tanto, afirmar que el autor *reggiano* trabajase sobre material

español, o inspirado en él, pues, como recuerda Vescovo citando a un Brighella gozziano, “maneggiando trame spagnole, a un *notturmo* non si può mai rinunciare” (Vescovo, 2011: 98).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1992). *Poética*, Valentín García Yebra (ed.). Madrid: Gredis.
- Castelvetro, L. (1967). *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Múnich: W. Filk.
- Minturno, A. S. (2009). *Arte Poética II*, M. C. Bobes Naves (ed. y trad.). Madrid: Arco Libros.
- Raimondi, L. (1672). *La forza del ritratto overo gli equivoci nelle gelose vendette*. Venecia: Giacomo Didini.
- Raimondi, L. (1679). *L'honorata povertà di Rinaldo, overo la Virtù trionfante*. Reggio: Prospero Vedrotti.
- Raimondi, L. (1680). *L'Innocenza difesa nel Tradimento occulto, overo il perdono è cosa da grande*. Bologna: Gioseffo Longhi.
- Raimondi, L. (1681). *I trionfi d'Amore ne' deliri dell'Inganno overo la propria passione accieca*. Bologna: Gioseffo Longhi.
- Scaligero, I. C. (1594). *Poetices libri septem*. Genova: Petrum Santandreamum.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal (trad.). Murcia: Universidad de Murcia.
- Vescovo, P. (2003). Effetto notte. Per una “genetica” del teatro gozziano “alla spagnola”. En J. Gutiérrez Carou, *Metamorfosi drammaturgiche Settecentesche. Il teatro “spagnolesco” di Carlo Gozzi* (pp. 91-102). Venecia: Lineadacqua.
- Weinberg, B. (2003). *Estudios de poética clasicista*, J. García Rodríguez (ed.), P. Conde Parrado y J. García Rodríguez (trads.). Madrid: Arco Libros.

LA DOTTRINA TOMISTA
DEI TRASCENDENTALI: UNA CHIAVE
DI LETTURA DEL *DON QUIJOTE*
ST THOMAS'S DOCTRINE
OF THE TRASCENDENTALS.
A KEY TO INTERPRETING *DON QUIXOTE*

Dianella GAMBINI
Università per Stranieri di Perugia

Riassunto

L'interpretazione qui proposta della storia di follia di *Don Quijote* prende le mosse dalla dottrina tomista dei trascendentali secondo la quale l'*unum* (unità), il *verum* (verità) e il *bonum* (bene) sono le proprietà dell'essere che Dio elargisce a tutti gli enti. I trascendentali ci indicano che nella realtà si dispiega una fondamentale armonia (proporzione) che raccorda ogni ente creato a Dio e che ordinarsi ad essi nel giusto rapporto (cioè, secondo natura) è tendere alla perfezione, da cui conseguono pace e gioia. In caso contrario, l'ente non trova appagamento perché fuoriesce da ciò che costituisce la sua più intima natura. Analizzando secondo quest'ottica il protagonista del romanzo cervantino, constatiamo che tale armonia si rompe nel capitolo d'inizio e si ricompone in quello finale. Ci sembra, pertanto, che la concezione dei trascendentali di matrice tomista possa proporsi come l'addentellato del principio che riporta a unità gli elementi dell'opera, costituendone l'anima profonda.

Parole chiave: S. Tommaso d'Aquino, trascendentali, Don Quijote, lettura interpretativa.

Abstract

The interpretation here suggested of the story of Don Quixote's madness owes to St Thomas Aquinas's doctrine of the transcendentals, according to which *unum* (oneness), *verum* (truth) and *bonum* (good) are the properties of Being bestowed by God on

all living creatures. Transcendentals show us that in reality there exists a fundamental harmony (proportion) which ties each living being to God, and, to live accordingly in the right relationship (that is, according to nature) means to strive for perfection from which peace and joy derive. Otherwise, living creatures cannot thrive because they find themselves out of what constitutes their innermost nature. By analyzing the protagonist of Cervantes' novel from this perspective, we realize that in the first chapter such harmony is broken, only to be re-established in the final one. For this reason, Aquinas transcendentals model can convincingly prove to be a useful link to the principle which unites all the elements of the work, so constituting its profound spirit.

Keywords: St Thomas Aquinas, transcendentals, Don Quixote, interpretive reading.

L'interpretazione qui proposta della storia di follia di *Don Quijote* prende le mosse dalla dottrina tomista dei trascendentali secondo la quale l'*unum* (unità), il *verum* (verità) e il *bonum* (bene) sono le proprietà dell'essere partecipate da Dio a tutti gli enti¹. Nella coscienza della creatura razionale – l'uomo – i trascendentali si esprimono ancor prima di ogni esperienza conoscitiva pratica.

Sul piano ontologico, l'*unum* può essere spiegato dal fatto che l'ente, in quanto tale, è uno e indiviso in se stesso. Pertanto, non può essere simultaneamente altro da ciò che è (principio di identità e non contraddizione).

¹ Si tratta delle proprietà che “trascendendo (abbracciandoli) tutti gli ambiti in cui l'essere si articola, vengono opportunamente chiamate (non direttamente da S. Tommaso, ma dagli scolastici) *trascendentali*” (Alessi, 2004: 224-225). *Per bonum s'intende ciò che s'appetisce*; e quello che s'appetisce è la perfezione. Il *bonum* è oggetto della volontà mentre il *verum* è oggetto dell'intelletto. Intelletto e volontà sono considerati da S. Tommaso le due facoltà superiori dell'anima. Il Dottore Angelico definisce *ente* tutto ciò che esiste. Dio, che è essere ed essenza, non rientra propriamente nella categoria degli enti, ma si pone come l'*Ipsum esse subsistens*. Tutti gli enti creati hanno invece l'essere per partecipazione. Pur non avendo lasciato una trattazione organica specificamente dedicata all'argomento dei trascendentali, il suo pensiero al riguardo può essere attinto ricorrendo a varie opere, per es., *De Veritate, De Potentia, Summa Theologiae* [d'ora in poi S. T.].

Il *verum* è l'ente in rapporto all'intelletto. La verità dell'ente è *ante rem (in mente Dei)* e *in re*: dunque, nella partecipazione è la sua intelligibilità. Su tale presupposto si fonda l'obiettività della conoscenza dell'ente da parte dell'intelletto dell'uomo, il quale instaura con il medesimo una corrispondenza.

Sul piano ontologico, il *bonum* si riferisce al fatto che ogni ente tende all'attualizzazione di sé, ossia alla perfezione della sua forma (*perfectio prima*) e del suo fine (*perfectio secunda*)². Nel compimento dell'ente (*consummatio*), allorquando si realizza la seconda perfezione, si attua anche il massimo della bellezza³.

Riguardo alla bellezza, è una perfezione divina da collocarsi nell'orizzonte dei trascendentali giacché appartiene anzitutto a

² Per *forma* S. Tommaso intende il principio strutturante l'ente reale (la *res*). Nel caso dell'ente uomo, è l'intelletto o anima intellettiva (*S. T.*: I, q. 76, a. 1). L'Aquinate distingue nella *res* due perfezioni: la prima e la seconda (cfr. *S. T.*: I, q. 73, a. 1). Dire che l'ente reale ha realizzato la perfezione prima, significa affermare che esso è compiuto secondo la forma nella quale esiste. Il dinamismo insito nella forma si placa solo nella piena attualizzazione di sé dell'ente stesso. La perfezione seconda, invece, riguarda l'agire dell'ente, che è sempre un agire per un fine. La perfezione seconda completa il perfezionamento di cui è capace l'ente ed è al vertice di tutta la perfezione possibile, che, tuttavia, non può mai essere piena per nessun ente finito, onde l'*integritas* che caratterizza la perfezione, nel senso pieno del termine, la si può attribuire solo a Dio, che è lo *Ens Perfectissimum*. La perfezione limitata della quale è capace ciascun ente, è quella a lui propria.

³ Che nella *consummatio* l'ente manifesti tutta la sua bellezza, lo si deduce dalle riflessioni di S. Tommaso sul significato del *settimo giorno* nel processo della creazione. Osserva M. Savarese, studiosa del pensiero estetico dell'Aquinate, citando la *S. T.*: I, q. 73, a. 1: "Il sesto giorno la creazione è compiuta. Il settimo giorno Dio si riposa e ne fruisce: questo fatto, se poi ci darà preziose indicazioni sul bello, già ora indica che la compiutezza della *perfectio secunda* non fa altro che esprimere appieno le potenzialità della prima e porta con sé il «riposo»: essa è legata con la *Pax* in cui si manifesta la *proportio* del cosmo. Tra *perfectio prima* e *secunda* c'è convenienza, l'una corrisponde all'altra, l'una non è compiuta senza l'altra, l'altra la completa" (Savarese, 2014: 89). Invece, prosegue Savarese, la perfezione finale dell'universo deve essere intesa in chiave *escatologica* e sarà rappresentata dal realizzarsi della Visione Beatifica: "l'ultima perfezione, che è il fine di tutto l'universo, è la perfetta beatitudine dei santi; questa ci sarà nel compimento ultimo dei tempi [*quae erit in ultima consummatione saeculi*]. La prima perfezione, d'altra parte, che consiste nell'integrità dell'universo, ci fu nella prima formazione delle cose. E questa è assegnata al settimo giorno (*S. T.*: I, q. 73, a. 1)" (Savarese, 2014: 89).

Dio e in lui si identifica con il suo essere⁴. J. Maritain la definisce “lo splendore di tutti i trascendentali riuniti” (1980: 130). Rifugge nell’ordine creaturale⁵ – sia in natura sia, per *imitatio*, nell’arte – dove risulta dal congiungersi di tre caratteristiche necessariamente correlate:

in primo luogo integrità o perfezione: poiché le cose incomplete, proprio in quanto tali, sono deformi. Quindi [si richiede] la debita proporzione o armonia [tra le parti]. Finalmente chiarezza o splendore: difatti diciamo belle le cose dai colori nitidi e splendenti (S. T.: I, q. 39, a. 8)⁶.

⁴ Il concetto *trascendentale* del bello non compare esplicitamente in S. Tommaso e va ricostruito all’interno della sua complessa dialettica di *bonum-verum-pulchrum* (cfr. Mondin, 2004: 48-52; Mantovani, 2005; Eco, 2012: 263-252; Savarese, 2014).

⁵ Come è scritto *In librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio*, S. Tommaso considera la bellezza nel mondo, somigliante alla *pulchritudo* divina partecipata nelle cose (cfr. cap. IV, lect. V, 337).

⁶ Occorre tener presente che il pensiero medievale, immerso nella visione cristiana della vita, non separava il mondo sensibile dall’intelligibile, il materiale dallo spirituale, intendendo sempre tutto all’insegna dell’unità del creato, opera di Dio onnipotente. Nel sistema speculativo di S. Tommaso, la questione della bellezza e del godimento che essa procura al soggetto percipiente è affrontata secondo questa prospettiva. Del principio di *integritas sive perfectio* abbiamo detto. L’Aquinata evidenzia che una delle caratteristiche dell’essere umano, preclusa all’animale, è quella di poter apprezzare la bellezza delle cose sensibili quale valore a loro intrinseco: il bello in sé e per sé, che ci piace perché è bello. “All’uomo sono stati dati i sensi – scrive – non soltanto per procurarsi il necessario alla vita, come gli altri animali, ma anche direttamente per conoscere. Difatti, mentre gli animali gustano i dati sensibili solo in ordine agli alimenti e ai piaceri sensuali [sesso], l’uomo soltanto gusta la bellezza medesima delle cose sensibili per se stessa” (S. T.: I, q. 91, a. 3). Fra i sensi, la vista e l’udito - posti al servizio della ragione – sono quelli massimamente conoscitivi (S. T.: I-II, q. 27, a. i), e cioè i più capaci di cogliere la *debita proportio* fra Dio e le creature: una proporzione che investe tutta la realtà (sia dal punto di vista qualitativo sia quantitativo, esprimibile matematicamente) per il fatto di essere strutturata in base a un ordine stabilito dal suo Creatore. Dunque ci può essere proporzione (rapporto) della creatura a Dio non solo nell’atto intellettuale, l’atto del soggetto che conosce la realtà (il vero è *consonantia* tra l’intelletto e la cosa conosciuta) ma anche tra il senso e il *sentito*. Il terzo costituente del bello è lo *splendor*, da intendersi come la luce nella quale la *proportio* delle creature si perfeziona secondo il fine loro proprio. La luce viene considerata nella sua capacità di

I trascendentali ci indicano che nella realtà si dispiega una fondamentale armonia (proporzione) che raccorda ogni ente creato a Dio e che ordinarsi ad essi nel giusto rapporto (cioè secondo natura) è tendere alla perfezione, da cui conseguono gioia e pace⁷. In caso contrario, l'ente non trova appagamento perché fuoriesce da ciò che costituisce la sua più intima natura.

Analizzando secondo quest'ottica il protagonista del romanzo cervantino, constatiamo che tale armonia si rompe nel capitolo d'inizio e si ricompone in quello finale. Quando Alonso Quijano sgancia il sé dal sé per trasmutarsi nell'ente fittizio don Quijote (I-1), smette di tendere verso ciò che è bene per lui (*bonum*); il suo agire non volge alla realizzazione della forma e del fine che gli si addicono. Sta qui il dramma umano, manifestato dalla condizione di follia: dividere ciò che Dio ha unito costitutivamente nella sua creazione. La perfezione a lui propria si compirà allorché l'hidalgo recupererà il senno e tornerà ad essere se stesso, agendo in modo conseguente; forse, non a caso, in prossimità del momento in cui la sua vita definitivamente si consuma (II-74). Al destarsi dal sonno dopo sei giorni di malattia, don Quijote proclama di essere Alonso Quijano *el Bueno*. Rientrato nell'ordine ontologico, perviene alla *consummatio*⁸, rifulgendo la sua bellezza nel mirabile riposo della morte.

Per questo ci pare che la dottrina dei trascendentali di matrice tomista e la concezione del bello di ispirazione tommasiana

manifestare le cose, vale a dire di permettere la visione e la conoscenza: “C'è quindi un nesso tra le due distinte realtà della luce solare e della luce interiore, proveniente dall'intelletto [...]. Nella sua capacità di mostrare, la luce appartiene più propriamente alle realtà spirituali. Tutto ciò che è manifesto è *clarum* [...]. La *ratio* della *claritas* è, allora, la sua «manifestatività», sia sensibile che intelligibile” (Savarese, 2014: 72-73). Il piacere estetico, che coglie la bellezza sensibile nella vita, viene dunque inserito nella gerarchia o scala di valori che l'intelletto deve riconoscere nella realtà; scala di valori concepita finalisticamente, ovvero in funzione del fine ultimo della nostra vita, stabilito da Dio.

⁷ L'opera di perfezione della persona umana, in stretta collaborazione con la grazia divina operante in lei, porta alla “assimilazione dell'immagine al suo *exemplar* [che] si manifesterà in una graduale semplificazione ed intensificazione della gioia sempre più simile al *gaudium* pieno che è Dio” (Steiner, 2002).

⁸ Cfr. n. 3.

possano proporsi come l'addentellato del principio che riporta a unità gli elementi dell'opera, costituendone l'anima profonda.

L'argomento sarà sviluppato nel prosieguo. Per intanto, l'implicazione della Scolastica di indirizzo tomista nella lettura critica del *Don Quijote* rende necessario esporre le circostanze per le quali Cervantes poté riferirsi al pensiero che essenzialmente la connota. Nel panorama culturale europeo del '500, pur sostanziato da correnti speculative tendenti a consolidare la prospettiva immanentistica, la Scolastica costituiva un riferimento molto importante: l'insegnamento così come la conoscenza erano saldamente imperniati attorno ai principi di tale sistema. Inoltre, occorre tener conto che si era in piena stagione di scoperta di nuovi mondi in Occidente e in Oriente, di *conquista* americana e di contrasti fra cattolici e protestanti. In tale secolo e nel successivo, i principi della filosofia di S. Tommaso riguardanti l'essere, la natura dell'anima e il processo conoscitivo vennero elaborati⁹ e servirono a sviluppare un'antropologia che divenne cardine per fondare, da un lato, il riconoscimento dell'umanità e della razionalità degli Indios, dall'altro, per controbattere la concezione dell'uomo formulata dai teologi luterani secondo i quali il peccato originale ha distrutto il libero arbitrio e la capacità conoscitiva, sicché il soggetto non può comprendere l'essenza delle cose, la verità, né indirizzare la volontà al bene¹⁰.

Stante questo contesto, e tornando a Cervantes, la critica ha evidenziato la presenza di concetti tecnici della speculazione di

⁹ La Scuola di Salamanca e il Concilio Tridentino rilanciarono la dottrina dell'Aquinate verso le più alte vette della speculazione dogmatica, morale, metafisica, politica, ecclesiologica e sacramentaria ad opera di insigni filosofi, teologi, esegeti e controversisti (de Vitoria, Soto, Cano, Báñez, Juan de Santo Tomás, Suárez, Di Vio, Bellarmino). La Scolastica salmantina dette un contributo fondamentale a varie branche del sapere. Il diritto, l'economia, la politica si riferirono ad essa e alla sua capacità di orientamento etico-pratico per affrontare le sfide e i problemi religiosi, etico/morali e politici che erano sorti con la scoperta e l'appropriazione di nuove terre. Sulla Scuola di Salamanca, cfr. Belda Plans (2000); Pena González (2009).

¹⁰ La matrice nominalista (occamista) della teologia di Lutero non permette di fondare la conoscenza della realtà (e quindi la realtà antropologica).

metodo tomista nella sua produzione¹¹, che riflette l’eredità della cultura rinascimentale coniugata con le istanze del barocco¹².

Il cervantista Morón Arroyo scrive: “para entender los rasgos de los personajes del Quijote es imprescindible conocer la antropología escolástica” (2005: 297), puntualizzando di seguito: “el catolicismo, como dogma y como ética, es el trasfondo ideológico de la obra de Cervantes, pero no es su tema” (2005: 300).

Già scorrendo le prime pagine del *Don Quijote*, si osserva che nel descrivere la perdita di senno di Alonso Quijano, Cervantes ricorre ai termini con cui l’antropologia scolastica designa le facoltà dell’anima coinvolte nel processo conoscitivo: “imaginación”, “fantasía”, “memoria”, “entendimiento”, e le loro operazioni e risultati: “juicio”, “razones” o “razonamientos”¹³.

¹¹ “Es cierto que la impronta escolástica en la idea cervantina de la mente humana y sus facultades es particularmente llamativa cuando Cervantes echa mano de [...] las doctrinas de las potencias del alma [...]. Pero también se advierte esa impronta en el uso de la terminología escolástica para nombrar las facultades cognitivas de la mente humana: entendimiento, imaginación, fantasía, memoria, los cinco sentidos, y sus operaciones y resultados, como concepto, juicio y razonamiento o discurso en el caso del entendimiento, y la de representación o de representar en el caso de la imaginación y de la memoria” (López Calle, 2018: 4). S. Muñoz Iglesias elenca le espressioni ricorrenti nelle dispute filosofico-teologiche degli Scolastici che si rinvergono nel *Don Quijote* (1989: 118-121).

¹² Educatore nel clima del Rinascimento e della Controriforma, segnato dalla riscoperta di Platone, dalla *rilettura* del pensiero di *Aristotele e dalla fioritura della Scolastica salmantina*, Cervantes mostra nella sua produzione di conoscere gli indirizzi filosofici, le dottrine estetiche e gli autori di maggior circolazione e rilevanza nella temperie. Utile per comprendere l’ambiente culturale in cui scrisse, Pérez Martínez (2012). Per una lettura di spunti anche di tipo neoplatonico in Cervantes cfr. ad es. Melczer (1987-88: 315-325), Gallegos (1994: 127-144).

¹³ Nell’antropologia scolastica, la conoscenza comincia dall’esperienza del reale attraverso i cinque sensi esterni. Questi trasmettono gli stimoli ai sensi interni, preposti alle seguenti funzioni: 1) il senso comune (“sentido común”) confronta i vari tipi di percezione sensoriale e li unifica; 2) la fantasia (“fantasía”) – o immaginazione (“imaginación”) – fissa in immagini (*phantasmata*) le percezioni che da questo ha ricevuto; 3) per apprendere i dati intenzionali non sensibili, come l’utile e il dannoso, occorre l’estimativa (“estimativa”), che nell’uomo è cogitativa (“cogitativa”) o ragione particolare, perché li coglie con una specie di ragionamento; 4) per conservare questi dati occorre la memoria (“memoria”), che percepisce anche il passato come passato e che nell’uomo è reminiscenza, capace di evocare il passato con una specie di

Sono frequenti vocaboli come “*invención*” e “*ingenio*”, appartenenti ad una tradizione retorica nella quale si era prodotta una “*fusión de la escolástica con el humanismo*” (Morón Arroyo, 2005: 34). In questa si sottolineava il valore creativo dell’*ingenio*, reinterpretando la *inventio* della retorica classica (il reperimento degli argomenti del discorso) come creazione e invenzione, ma si evidenziava anche la necessità di applicare il *juicio* alla materia immaginaria per non abbandonarla alla deriva della gratuità e del capriccio. L’esercizio dell’*ingenium* doveva sempre essere misurato dal *iudicium* (razionalità)¹⁴.

Nel Prologo, l’autore afferma che il suo libro vuol essere “*hijo del entendimiento*” (Cervantes, 2005: 15), la facoltà conoscitiva che ha per oggetto il vero. Analogamente dunque all’idea tomista,

sillogismo. Nella fase più alta della conoscenza, l’intelletto (“*entendimiento*”) coglie nel *phantasma* l’universale e, facendolo corrispondere all’ente di realtà, distingue con il giudizio (“*juicio*”) se è vero o falso, oltre che se è appetibile (buono) o meno (non desiderabile ai fini del *bonum*). La capacità intellettuale del ragionamento (che genera “*razones*”, “*razonamientos*”) segna un ulteriore passo dell’attività conoscitiva in quanto aggiunge caratteristiche etiche all’ente. Per comprendere il modo in cui l’Aquinata struttura l’elaborazione conoscitiva partendo dal sensibile, cfr. Fabro (1941; 1942).

¹⁴ Nella trattatistica barocca ricorre il concetto secondo cui l’intelletto cerca il vero mentre l’ingegno opera avendo per principale oggetto il bello, ed è fondamentale l’idea che la fantasia senza l’intelletto sarebbe pazza, perché confonderebbe il vero con l’immaginario. Nel discorso retorico, come in quello letterario, le due facoltà sono ritenute complementari. Nel *Don Quijote* [d’ora in poi *DQ*] troviamo riferimenti alla questione (Cervantes, 2005: 513-514, 606). In termini sentenziosi, se ne può apprezzare un campione in *Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza* di B. Gracián: “Era la Verdad legítima esposa del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo, derribarla de su felicidad [...]. Comiença a desacreditarla de grosera, desaliñada, amarga y necia [...]. Viéndose la Verdad despreciada, y aún perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. «Verdad amiga – dixo la Agudeza [...] – estimadme este consejo – que os hagáis política. Vestíos al uso del Engaño, disfraçaos con sus mismos arreos, que con esso yo os asseguro la Vitoria». Abrió los ojos la Verdad, dio en andar con artificio, usa desde entonces las invenciones, introdúzese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lexos lo que está muy cerca, propone en estraño sujeto lo que quiere condenar en el propio, apunta a uno para dar en otro, deslumhra las passiones, desmiente los afectos, y por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención” (1642: Discurso XXXXVI). Sul tema, cfr. Allegra (1992).

cui abbiamo accennato, del fondamento metafisico della conoscenza, e tutt'altra cosa rispetto ai libri di cavalleria, a causa delle cui fandonie ed “entricadas razones” (2005: 32), Alonso Quijano “vino a perder el juicio” (Cervantes, 2005: 33) e “Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [...] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo” (Cervantes, 2005: 33).

Considerando il significato di questi termini nel lessico filosofico e retorico dell'epoca e il reticolo di interrelazioni soggiacente ai rispettivi concetti, Morón Arroyo focalizza la portata dell'*ingenio* e del *juicio* nell'agire dell'autore e del suo personaggio protagonista:

La locura de don Quijote consiste en que se le queda suelto el ingenio – la capacidad de imaginar y de ilusionarse – porque pierde el juicio, o sea, la capacidad de distinguir entre ilusión y realidad. Los libros de caballerías son hijos de esta fantasía sin juicio, como el ingenio de don Quijote. El entendimiento de Cervantes pretende manifestarse en su función creadora, como ingenio («raro inventor»), y en su función selectiva, como juicio [siendo el entendimiento] a) la clave desde la cual el autor define la locura del caballero, b) la voz del autor que informa de la realidad frente a las falsificaciones de la fantasía de don Quijote [...], y c) el criterio desde el cual el autor decide si un relato es aceptable o digno de rechazo (Aroyo, 2005: 32, 34).

La sequenza narrativa a cui appartiene il brano del *Don Quijote* sopra citato (I-1) è determinante per attivare l'ipotesi esegetica. Apprendiamo che il nobile di campagna Alonso Quijano trascorre lunghi periodi d'ozio leggendo romanzi cavallereschi. Dimentica le attività della vita quotidiana come la caccia e l'amministrazione, vende le terre per acquistarli, discute con gli amici dei loro inverosimili eroi con ragionamenti così lambiccanti che finisce per perdere il giudizio. Si immedesima a tal punto in quei campioni da scordarsi di sé e imporsi un'identità fasulla: sarà il cavaliere errante don Quijote de la Mancha. Compie lo stesso rito di ribattezzamento con lo scheletrito ronzino – ai suoi occhi ancor più eccezionale dei destrieri di Alessandro Magno e del Cid

– affibbiandogli il pomposo appellativo di Rocinante. Il fatto si ripete con una rozza villana dei paraggi, Aldonza Lorenzo, che il sedicente don Quijote crede e proclama principessa Dulcinea del Toboso, alla cui bellezza pretende che tutti rendano omaggio. Poi, insaccato in una ridicola armatura d'altri tempi, è pronto a compiere gesta eroiche per acquistare fama e gloria eterna. Andrà per il mondo a riparare torti ed oltraggi, dedicando le imprese alla “señora de sus pensamientos” (Cervantes, 2005: 36) e “señora de mi alma” (Cervantes, 2005: 83), come nella miglior tradizione del *fin'amor*. Ma con una differenza significativa rispetto a quello: nell'amor cortese, che ha per protagonisti un cavaliere e una dama avvinti dal desiderio, l'impraticabilità dell'unione è imposta dalla regola secondo la quale “cessa di essere amore ciò che si converte in realtà” (Fauriel, 1847: 512). Nel caso del romanzo cervantino, l'impossibilità dell'incontro risiede nel perpetuo scontro fra l'illusione di cui don Quijote è prigioniero e la realtà quotidiana. La regina ideale e incomparabile del suo cuore è ignara di tutto: non è se non una *imago* distorta di Aldonza, prodotta dal delirio della fantasia del Cavaliere.

Non sfugga nella bislacca operazione demiurgica sui nomi la possibile intenzione parodica verso il nominalismo che, proprio in opposizione al realismo scolastico, concepiva gli universali come puri nomi e non come strutture ontologiche presenti sia nelle cose, sia, prima, in Dio¹⁵.

Ed ecco il punto. Alonso Quijano, cambiandosi in don Quijote, infirma l'*unum*. L'errore dell'hidalgo consiste nel trasmutarsi in un ente fittizio creato a capriccio. L'operazione artificiante lo *sproporziona* rispetto alla creatura che è secondo il progetto di Dio. Don Quijote sarà un cavaliere errante, intendendo l'aggettivo nel duplice significato di “errore” e di “erranza”. Fallirà nel realizzarsi perché è un frutto dell'illusione di Alonso; andrà in giro a compiere imprese che non avranno alcun successo. Questo ci mostra la parabola narrativa e il suo finale.

L'alienarsi dall'identità fa il paio con lo sganciamento dalle dimensioni dello spazio e del tempo: l'hidalgo si disancora dall'ambiente (rapporto con i propri luoghi, la famiglia, gli

¹⁵ In contrasto con il realismo scolastico, il nominalismo negava l'identità legata all'*ontos* ed affermava quella nominale.

amici), la sua persona svapora in un personaggio anacronistico, che sembra uscito dalle pagine di una letteratura cavalleresca passata di moda.

Poiché i trascendentali sono indissolubilmente uniti, la “vulnerazione” dell’*unum* pregiudica gli altri.

Senza il giudizio, Alonso non è più in grado di distinguere il *verum* e confrontare le invenzioni dell’ingegno con la realtà. Le immagini fantastiche che porta impresse nella mente si impongono sulla percezione del mondo esterno e si sovrappongono ad esso. Quando le circostanze si prestano ad essere lette come avventure eroiche nello stile di quella letteratura, la follia si scatena ed egli diventa una furia: così avviene negli episodi dei molini a vento (I-8) e degli orci scambiati per giganti da abbattere (I-35), nella vicenda degli armenti mutati in pericolosi eserciti (I-18), nell’impresa della bacinella di un innocuo barbiere trasfigurata in un elmo magico da conquistare (I-21). Sono azioni generate da fenomeni che la moderna scienza classifica come illusioni¹⁶. Lo scudiero Sancho Panza, ben piantato per terra col suo buon senso, è il personaggio che Cervantes affianca al protagonista per richiamarlo alla retta visione delle cose e farlo desistere, senza successo, dalle gesta più assurde:

- ¡Válgame Dios! – dijo Sancho –. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?
- Calla, amigo Sancho – respondió don Quijote –; que las cosas de la guerra, más que otras, están sujetas a continua mudanza: cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene: mas, al cabo al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada (Cervantes, 2005: 77).

¹⁶ La scienza psicologica afferma che un’illusione è una percezione sensoriale che non trova adeguata corrispondenza con la realtà, stante che i sensi sono ingannati da una particolare configurazione di quest’ultima. Si differenzia dalla allucinazione perché negli stati allucinatori ciò che si percepisce non è presente in alcuna forma nella realtà (in quel dato momento). Le illusioni possono coinvolgere tutti i sensi. Nel *Don Quijote* si trovano frequenti casi di illusioni ottiche.

Le imprese che compie don Quijote sono talmente insensate e inconciliabili col mondo esterno che la realtà ha sempre ragione contro di lui e, dopo qualche divertente scompiglio, essa continua indifferente e integra. Ai vari guai provocati o subiti dal Cavaliere, è dato, con stoico umorismo, l'aspetto di una formidabile e spassosa baraonda. Spesso capitano alterchi e bastonature; le persone s'infuriano quando don Quijote s'intromette nei fatti loro con le sue manie cavalleresche; altre volte assecondano le bizzarrie del personaggio per trarne sollazzo. Non ci sono mai conseguenze serie, sviluppi tragici o scosse che dischiudano l'orizzonte del problematico. In ciò risiede la grande differenza con la pazzia dei personaggi shakespeariani, tormentati dal dubbio e dalle contraddizioni. Il libro è tutto un giuoco in cui la follia diventa ridicola di fronte a una realtà ben fondata, che non cede di un grado quando don Quijote l'affronta lancia in resta.

Leggendo il fenomeno secondo la prospettiva dei trascendentali, le azioni del "cavaliere inesistente" – prendiamo a prestito un titolo di Calvino – non possono penetrare nel cuore delle cose: proprio perché compiute da un personaggio che non ha realtà, sono necessariamente inincidenti, ineffettuali.

A tale riguardo, Erich Auerbach osserva:

La difficoltà consiste nel fatto che nell'idea fissa di don Chisciotte nobiltà, purezza, redenzione vanno unite a una completa dissennatezza. Una tragica lotta per l'ideale può concepirsi soltanto quale lotta assennata contro la realtà effettiva per scuoterla e non darle requie, così da provocare contro l'idealità assennata una resistenza altrettanto assennata [...] La volontà idealistica dev'essere con la realtà esistente almeno in tale consonanza da poterla colpire, sicché le due si aggrappano l'una all'altra e nasca un vero e proprio conflitto. L'idealismo di don Chisciotte non è di questa specie, non si basa su una visione della realtà effettiva (Auerbach, 2015: 1197).

Vittima dell'illusione, don Quijote è così saldo nella sua idea fissa che nessuno dei ridicoli risultati o fallimenti a cui è sistematicamente votato lo fa desistere. Una volta raccapazzatosi,

riprende a combattere. L'incrollabile fede nell'ideale cavalleresco¹⁷ lo irrigidisce nel contegno dell'eroe indomito disposto a tutto soffrire, a tutto sacrificare per raddrizzare torti e riparare offese¹⁸. E quando la situazione esterna viene a trovarsi in un'opposizione insanabile con l'illusione, gli ingredienti del meraviglioso appresi dai romanzi gli si offrono come potenti armi. Il ricorso quasi istantaneo, per così dire automatico, alla spiegazione degli incantesimi per le sconfitte che subisce, non lo fa sentire un fallito, lo preserva dalla disperazione e dalla tragedia e, in termini di economia narrativa, consente alla favola di proseguire¹⁹.

Per ciò che riguarda il terzo trascendentale, il *bonum* ontologico di Alonso viene inficiato nel momento in cui questi, identificandosi con don Quijote (oltre all'*unum*, ha leso il *verum* in quanto il Cavaliere è una falsificazione della fantasia), si allontana dal piano etico/morale con scelte contraddittorie al piano salvifico divino. Il protagonista inizia a vivere in funzione di Dulcinea, dichiarandola "señora de mi alma" (Cervantes, 2005: 83). A causa delle concezioni cavalleresche neoplatoniche dell'amore come via di realizzazione, la esalta come fosse una dea al punto da invocare la protezione prima di ogni impresa. Il sentimento di cristiano rimprovero del pastore Vivaldo per questo comportamento è evidente nel dialogo che appartiene al capitolo 13 della I parte:

- Una cosa, entre otras muchas, me parece muy mal de los caballeros andantes, y es que, cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se vee manifesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante de

¹⁷ "Caballero andante soy [...] de aquellos que, a despecho y pesar de la mesma envidia, y de cuantos magos crió Persia, braçmanes la India, ginosofistas la Etiopía, ha de poner su nombre en el templo de la inmortalidad para que sirva de ejemplo y dechado en los venideros siglos, donde los caballeros andantes vean los pasos que han de seguir, si quisieren llegar a la cumbre y alteza honrosa de las armas" (Cervantes, 2005: 510).

¹⁸ "Soy un caballero de la Mancha, llamado don Quijote, y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios" (Cervantes, 2005: 173).

¹⁹ Il *climax* dell'illusione/disillusione è l'incontro con Dulcinea, la cui bruttezza – grazie al geniale e pietoso inganno di Sancho – sarà attribuita a un incantesimo perpetrato contro di lei (*DQ*, II-10).

acometella se acuerdan de encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes; antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios, cosa que me parece que huele algo a gentilidad.

- Señor – respondió don Quijote –, eso no puede ser menos en ninguna manera, y caería en mal caso el caballero andante que otra cosa hiciese (Cervantes, 2005: 114).

Dulcinea è davvero, come dice il Cavaliere, la “señora deste cautivo corazón” (Cervantes, 2005: 38).

Se l’inclinazione naturale ad amare è sempre buona perché viene da Dio, tuttavia non ogni scelta d’amore è conforme al bene. Per due creature che si desiderano, buono è quell’amore che concorre alla loro perfezione ontologica. Ma don Quijote e Dulcinea non hanno essere²⁰ e per di più il sentimento del Cavaliere rappresenta un caso di delirio idealizzato su un oggetto sconveniente²¹, alla cui volontà il personaggio si sente totalmente sottomesso. Ciò è quanto di più contrario al pensiero di Dio, che ha creato l’essere umano libero, conferendogli la dignità di soggetto dotato della padronanza dei suoi atti.

Da qui la necessità del dileguo dei due enti fittizi dalla vita di Alonso affinché egli torni a comportarsi secondo le indicazioni della propria natura e sia salvato dallo squilibrio.

Dio avrà pietà di lui. Nel finale del romanzo, in cui sono narrati la malattia, il testamento e la morte, assistiamo al riordinamento dell’identità (*unum*) e del giudizio (*verum*) e ad un’esemplare tensione finale al compimento ontologico (*bonum*). Non sfugga quanto è scritto all’inizio del cap. 74:

Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya,

²⁰ Al parlare di uno degli effetti dell’amore, S. Tommaso parla della “unione reale, che chi ama cerca con la cosa amata. Codesta unione corrisponde a un’esigenza dell’amore” (S. T.: I- II, q. 28, a.1).

²¹ “L’amore di un bene conveniente perfeziona e arricchisce chi ama; mentre l’amore di un bene non conveniente è dannoso e nocivo” (S. T.: I- II, q. 28, a. 5).

llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba (Cervantes, 2005: 1148).

Si presti attenzione all'uso del termine *acabamiento*. Come riporta il *Diccionario Histórico de la Lengua Española* della RAE, *acabamiento*, oltre a *extinción*, possiede le accezioni di *cumplimiento*, *perfección*, *finalidad*²², che si accordano con il senso di perfezione ontologica espresso dal lemma *bonum* inteso come trascendentale.

Certamente Alonso Quijano ha errato col pensiero dietro i fantasmi dell'immaginazione e, da don Quijote, ha peccato di *furor*, vanagloria e "bondad ilusa y utópica" (Morón Arroyo, 2005: 207), ma è stato mirabile per idealità, *charitas* ed umiltà. Così il protagonista sarà graziato:

¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! [...]. En fin, sus misericordias no tienen límite, ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres²³ [...]. Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías [...]. Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, *Alonso Quijano el Bueno*²⁴. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi *verdad* volverme a la estimación que de mí se tenía (Cervantes, 2005: 1149, 1152)²⁵.

Il Cavaliere si sveglia dopo sei ore di *sueño* (la figura del mondo è fatta di illusioni e disinganni, ammoniva Calderón ne *La vida es sueño*), al termine di sei giorni di malattia (vi è corrispondenza cronologica fra la palingenesi di Alonso e la

²² "Nebrija (1494): «Acabamiento de obra: perfectio, confectio»; Fernández de Moratín, L. (1793). *Cartas* (1867 II) 130: «No pierdas de vista las bulas, y lleva hasta su fin y acabamiento ese negociado, hasta que nada quede que hacer» (s. v.).

²³ Il passo potrebbe mostrare la risonanza delle dispute post-luterane sul problema della grazia, che avevano trovato in Spagna una ricaduta cruciale nella speculazione teologica molinista.

²⁴La forma con l'appellativo *el Bueno* si trova nel capitolo finale dove è ripetuta per cinque volte.

²⁵ I corsivi nel passo sono nostri per indicare le proprietà trascendentali ristabilite.

creazione divina). Si sente prossimo alla morte. Rinnegete le deplorable letture cavalleresche, Alonso Quijano el Bueno chiederà di confessarsi e al capezzale sarà attorniato dai familiari, i famigli e gli amici di sempre. Ricostituito nell'essere, può disfarsi dell'avere. Svanito il fantasma di Dulcinea, nel testamento nominerà come eredi le persone reali che ama, aggiungendo una singolare quanto comica condizione: la nipote perderà il patrimonio se deciderà di sposare un conoscitore di quei libri che lo hanno reso folle.

Nella *consummatio* del finale, colui che fu cavaliere errante abbandona il mondo nel suo letto, con un senso di mirabile pace: “Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote” (Cervantes, 2005: 1153).

Il cerchio narrativo si chiude con il ristabilimento delle proprietà che Dio partecipa all'ente – l'*unum*, il *verum*, il *bonum* –, in un sistema che si offre con una prospettiva di armonia, compiutezza, finalismo (*pulchrum*). È questo il dato che, spostandoci sul terreno della ricerca del principio di costruzione del romanzo, permette di formulare un'ipotesi di corrispondenza di tale principio alla concezione artistica d'ispirazione tommasiana²⁶.

²⁶ I tre tratti configuranti la bellezza esposti da S. Tommaso rappresentano nel loro insieme i criteri formali che consentono di identificare l'esteticità di un'opera d'arte. Riflessioni in Eco (2009) e in Di Vuono (2007). L'*integritas* è l'adeguamento dell'oggetto a sé, o meglio a ciò che deve essere nel rispetto delle esigenze della propria forma, è *perfectio*, nella misura in cui è perfetta realizzazione di ciò che la cosa doveva essere, adeguandosi così all'idea che di essa preesiste *in mente Dei*. Perché un oggetto artistico possieda *integritas*, è dunque necessario che esista in esso un perfetto equilibrio, o meglio, che di nulla manchi e in nulla ecceda, riflettendo in tal senso quel fine dell'*utilitas* che pervade l'arte medievale. Il principio di *proportio* riscontrabile nell'estetica tomista, rappresenta il concetto maggiormente diffuso tanto nell'età antica, quanto nell'età medievale. Rimanda all'idea di perfezione e armonia che dal trascendente si riflette nell'immanente. Con il variare delle epoche e della sensibilità estetica dei fruitori, variano i canoni della *proportio*, i rapporti matematici che la reggono, ma continua ad essere un paradigma seminale della definizione del bello. Per l'Aquinate, la *proportio* è principalmente la convenienza della materia alla forma, ovvero la modalità con cui la materia si sottomette alle esigenze della forma sino a comporsi in una

Concentriamoci sui criteri che, per l'Aquinate, permettono di definire la bellezza di un'opera d'arte e correliamoli ai pronunciamenti di estetica che si rintracciano nell'opera cervantina.

Abbiamo accennato all'inizio che, secondo il Dottore Angelico, Dio è bellezza che partecipa universalmente la propria perfezione. Tale perfezione, pur essendo di natura propriamente spirituale, è capace, però, di informare la materia. S. Tommaso afferma che ci sono due generi principali di bellezza: "una è la bellezza dello spirito e un'altra la bellezza del corpo" (*In librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio*: c. IV, l. V, n. 339). Esponendo la natura della prima, precisa che è identificata anche all'*honestum*:

Come si può rilevare dalle parole di Dionigi, il bello, ossia decoroso, viene costituito e dallo splendore e dalle debite proporzioni: infatti egli afferma che Dio è bello «come causa dello splendore e dell'armonia di tutte le cose». Pertanto la bellezza del corpo consiste nell'avere le membra ben proporzionate, con la luminosità del colore dovuto. Parimente la bellezza spirituale consiste nel fatto che il comportamento e gli atti di una persona sono ben proporzionati secondo la luce della ragione. Ora, questo, come abbiamo già detto, è il costitutivo

sostanza individua e autonoma. Il problema, tuttavia, non è solo quello del rapporto delle parti tra loro, e delle parti col tutto, ma è anche il problema dell'adeguamento, o meglio della *convenientia* dell'oggetto alla sua funzione, in relazione a quella finalità che le è propria. La *claritas*, infine, si riallaccia alla *consonantia*, o meglio costituisce un'altra *species* di *proportio*, nella misura in cui rappresenta il mezzo, attraverso il quale la bellezza di una cosa si manifesta al soggetto che la percepisce. Difatti, se pur la cosa è ontologicamente predisposta alla bellezza, è necessario che per essere riconosciuta tale, venga focalizzata dal soggetto che la percepisce. Perché ciò avvenga si deve necessariamente realizzare una nuova *consonantia*, una nuova armonia fra soggetto e oggetto, e questa è appunto la *consonantia* che si verifica per mezzo della *claritas*. In Tommaso d'Aquino dunque, conseguentemente a quanto fino ad ora è stato detto, la bellezza di una cosa dipende dalla perfetta adeguazione della sua materia alla forma, che si riflette tanto nell'armonia delle sue parti, quanto nell'armonia delle parti con il tutto. Un oggetto è bello quando nulla manca, e nulla viene aggiunto a ciò che gli concerne, e dal punto di vista puramente formale, rivela la perfezione che deriva dal possesso di *integritas* e *proportio* attraverso la *claritas*, che si fa strumento di conoscenza.

dell'onestà che s'identifica con la virtù, la quale ultima modera tutte le cose umane [secondo ragione]. Dunque l'onestà s'identifica con la bellezza spirituale. Infatti Sant'Agostino ha scritto: «Chiamo onestà la bellezza intelligibile, che noi propriamente diciamo spirituale» (*S. T.*: II-II, q. 145, a. 2).

Alla luce di queste affermazioni, osserviamo quanto commenta don Quijote sulla bellezza:

Advierte, Sancho – respondió don Quijote –, que hay dos maneras de hermosura: una del alma y otra del cuerpo; la del alma campea y se muestra en el entendimiento, en la honestidad, en el buen proceder, en la liberalidad y en la buena crianza, y todas estas partes caben y pueden estar en un hombre feo; y cuando se pone la mira en esta hermosura, y no en la del cuerpo, suele nacer el amor con ímpetu y con ventajas. Yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso, pero también conozco que no soy disforme; y bástale a un hombre de bien no ser monstruo para ser bien querido, como tenga los dotes del alma que te he dicho (Cervantes, 2005: 1033-1034).

Occorre poi tener conto del concetto tommasiano secondo cui Dio elargisce la bellezza “alle sue creature e compie questo in due modi: facendole belle e donando ad alcune di loro il potere di produrre cose belle” (Mondin, 2004: 51). L'uomo è dunque in grado di produrre bellezza. Torna qui in acconcio parlare dell'arte e dell'*artifex*.

L'Aquinate dà dell'arte la seguente formula definitoria: “*Ars est recta ratio factibilium*”²⁷, dove *facere* è da intendersi nel significato del *poiein* greco.

Eco, partendo dall'asserto “L'arte imita nella sua operazione la natura” (*S. T.*: I, q. 117, a. 1), sottolinea che, nella visione del Dottore Angelico, l'*ars*

imita la natura, ma non perché copi servilmente ciò che la natura le offre a modello. Nell'imitazione dell'arte c'è invenzione, rielaborazione: l'arte congiunge le cose disgregate e separa quelle congiunte, prolunga l'opera della natura, fa come la natura produce, e ne continua il *nisus* creativo (2012: 471).

²⁷ “L'arte è la retta norma dell'operare” (*S. T.*: I-II, q. 57, a. 4).

Essa si esercita sui dati offerti dalla natura costituendoli in nuove forme, in una sorta di bricolage continuo che si avvale delle regole naturali. Parte sempre da una materia che la precede: non crea, ma seleziona; combina e coordina elementi che non perdono la loro qualità individuale. La forma artistica, quindi, non è dotata di un valore ontologico superiore alle forme naturali, ma si pone a un particolare livello di dipendenza ontologica per il quale, pur conservando la sua dignità, non può gareggiare con la creazione divina né può assurgere a situazioni di autonomia metafisica²⁸.

Ciò che l'*artifex* realizza è un lavoro intellettuale di *compositio* dove è fondamentale l'atto di giudizio che discrimina la realtà o meno della cosa (vera o falsa), la sua appetibilità o la sua negatività. Intesa in questo modo, l'attività di composizione è assolutamente diversa da quella della fantasia libera, che consiste in una spontanea, "anarchica" aggregazione di elementi esperiti: "un'operazione psichica, la quale esercitata a scomporre e a ricomporre, forma varie immagini di cose non sempre percepite dai sensi" (*S. T.*: I, q. 84, a. 6).

Torniamo così al tema della fantasia della letteratura eroico-amorosa, rincreasevole perché manca di misura e di senno ed eccita i sensi suscitando stolte passioni. Il fenomeno dell'incontrollato fantasticare è connesso a quello dello stravolgimento delle forme e delle leggi vigenti in natura. I romanzi cavallereschi sono bolle iridescenti di fandonie e desideri, tempestate da creature ed eventi irreali: maghi e streghe, mostri e chimere, spade dagli strani poteri, paesaggi incantati, carri di fuoco che volano, castelli che veleggiano, enormi distanze coperte in un batter d'occhio. Una costruzione fantasmagorica di mondi illusori. Nel *Don Quijote*, invece, le forme cui l'attività

²⁸ Per l'Aquinate, la limitazione di possibilità dell'arte è data dal fatto che "I corpi naturali sono principio di quelli artificiali: l'arte infatti opera a partire dalla materia messa a disposizione dalla natura" (*La sentenza di Tommaso d'Aquino sul "De anima" di Aristotele*: I, II, c. I, n. 412a11). Dunque la forma artistica si costituisce in un processo operativo che imita il processo creativo naturale e si stabilisce in una consistenza ontologico-strutturale che mima la consistenza delle forme naturali. L'*artifex* non trae idea da un suo iperuranio ma, attraverso l'esperienza, giunge a concepire le possibilità di un'entità non data in natura, e tuttavia realizzabile attraverso l'uso di oggetti naturali e mediante operazioni compositive analoghe alle operazioni di natura.

dell'autore mette capo non sorgono *ex nihilo*, ma poggiano su una concreta realtà organica preesistente e quando alcuni fenomeni si mostrano inaderenti (giganti, elmi fatati, cavalli che volano...) le voci narrative si affrettano a precisare che si tratta di illusioni o di falsificazioni – frottole o artifici – predisposte usando la pazzia del cavaliere per lo spasso dei presenti.

Seguendo l'analisi, S. Tommaso sostiene che il fine del processo operativo dell'*artifex* consiste nel realizzare la forma concepita con probità, armonia e compiutezza²⁹. L'esteticità del prodotto è conseguenza di questa operazione in quanto la bellezza è un momento della vita e la vita è un tendere alla perfezione, a Dio come causa finale: “ogni cosa che tende alla perfezione, tende a somigliare a Dio” (*Summa contra Gentiles*: I. III, c. 21)³⁰. La bellezza consegue alla perfezione dell'operazione artistica come indice di compiutezza e in ciò manifesta la sua *claritas*.

Nel cuore del pensiero estetico tomista vi è il principio che l'opera bella è finalizzata vuoi a un diletto, per la sua forma ben concepita, vuoi a una comunicazione educativa³¹.

Quando l'opera eccedesse questa proporzione ispirando passione invece di diletto o comunicando la menzogna invece della verità cui è destinata, ciò spiccherebbe come una stonatura, una disarmonia che è disvalore estetico. Le mancherebbe la dovuta proporzione al Tutto, all'Armonia, che in ultimo termine è Dio.

Se ripercorriamo il brano del cap. 47 della I parte in cui il canonico discetta di libri di cavalleria con il curato e don Quijote, constatiamo che vi è coerenza con i principi estetici suesposti:

Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías [...] cuentos disparatados, que atienden solamente a

²⁹ L'esteticità dell'opera consegue alla perfezione dell'operazione artistica come indice di compiutezza. Le varie parti dell'opera artistica si tendono in un tutto adeguato a quel fine che lo ha postulato (cfr. Maritain, 1973: 65 ss.).

³⁰ “*Unumquodque autem tendens in suam perfectionem tendit in divinam similitudinem*”.

³¹ Il bene – che nel soggetto in cui esiste s'identifica con il bello, pur se da questo differisce concettualmente – tende a diffondere ovunque il proprio essere (cfr. S. T.: I, q. 5, a. 4). Rispetto alla dimensione educativa, sono sempre utili Maritain (1973; 1980).

deleitar, y no a enseñar; al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente [...] el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo, y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique? [...] ¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias [...]? Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hia yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren³², escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quién consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada (Cervantes, 2005: 513-514).

Vogliamo riflettere su un importantissimo punto di questo passo: “tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera”. Ricordiamo che nella letteratura e nell’arte barocca c’è una profusione di programmati inganni ed artifici che fungono da strumento conoscitivo della verità, la quale “appare spenta dove

³² Cfr. n. 14.

la si ripete stancamente, e viva invece dove la si contraddice, ma in nome suo” (Givone, 2008: 21).

A nostro avviso, ciò spiega perché, diversamente dai romanzi cavallereschi che non seguono il canone classicistico della verosimiglianza, nell’opera cervantina il piano reale sia fatto coesistere con quello fantastico: la contraddizione fra i due è essenziale all’emergere del principio di verità coglibile dall’intelletto³³. Riteniamo che tale programma concettuale, svolto giocando su quel filo sottile che esiste fra reale e immaginario, sovrintenda al modo in cui sono costruiti il fondale del romanzo, il personaggio protagonista e il suo discorso.

Don Quijote è messo ad agire in un mondo abitato da figure che sono tipiche della vita spagnola dell’epoca cervantina: un popolo minuto di pastori indigenti, contadini operosi, barrocciai laboriosi, commercianti e osti furbi e bricconi, presentati nella vivezza dell’esistenza quotidiana. Il carattere realistico della scena in cui si muove il Cavaliere resta integro: le persone e i fatti della vita ordinaria si pongono continuamente in contrasto con la sua folle rappresentazione e narrazione dei fenomeni di questo mondo e, dall’antinomia, il vero acquista un più netto risalto. Lo stesso don Quijote non è mai sottratto alla sua esistenza quotidiana: egli continua ad essere un nobiluccio di campagna che ha perduto il cervello, vestito in modo stravagante. Non è una figura immaginaria alla stregua di Orlando, Amadigi o Palmerín. Il *phantasma* del Cavaliere errante cammina sulle gambe dell’hidalgo di paese ed è su questa base di realtà che possono poggiare, in modo del tutto naturale, la sconfitta dell’insostanzialità del primo e l’affermazione della consistenza ontologico-strutturale del secondo.

Ci pare che questa strategia di convivenza delle due dimensioni si applichi anche all’elemento della follia, di cui la manifestazione linguistica è espressione essenziale. Se analizziamo i discorsi di don Quijote, constatiamo che egli non è semplicemente un dissennato. Laddove non gli si parli di cavalleria, o la realtà non sia trasfigurata in teatro di gesta, nel valutare le situazioni manifesta prudenza ed equilibrio come doti che derivano dall’esperienza e dalla meditazione sulle cose. Parla con una così grande conoscenza

³³ Su questi concetti, cfr. Stella (2018).

del cuore e con tanta saggezza che lo stesso Sancho arriva a dire: “yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado, puesto que algunas veces dice cosas que, a mi parecer, y aun de todos aquellos que le escuchan, son tan discretas y por tan buen carril encaminadas, que el mesmo Satanás no las podría decir mejores” (Cervantes, 2005: 845); sulla stessa linea, le considerazioni di Don Diego de Miranda: “le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos” (Cervantes, 2005: 715).

Continuando a riflettere sulle configurazioni discorsive, è evidente che, quando domina la pazzia, i ragionamenti chisciotteschi sono sragionamenti per via del giudizio fallace sulla realtà da cui il Cavaliere parte. Le sghembe argomentazioni, tuttavia, non sono invalide dal punto di vista della logica, cosa che ben presto impedirebbe al personaggio di comunicare e interagire, provocando conseguenze *inenarrabili*, nel senso che la storia non potrebbe andare avanti quand’anche non avesse il fine analogico che vi abbiamo rintracciato.

A ben considerare, tutto il discorso narrativo del *Don Quijote* appare costruito in conformità con il principio della retorica imperante nel barocco aurorale: l’invenzione deve presiedere al *movere*, la disposizione al *docere* e l’elocuzione al *delectare*. I tre ingredienti sono ben dosati e composti nel romanzo, dove le paradossalità chisciottesche operano come potenti stimoli alla riflessione in quanto fanno scoprire un modo nuovo di organizzare le cose del mondo per poi arrivare a giudicarne la natura vera o falsa, la loro appetibilità o negatività. Ed è indubbio che nella polifonia delle voci narranti, quella del Cavaliere sovrasta le altre nel dire il vero scherzando³⁴, *proprio more*, con spassosa genialità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alessi, A. (2004). *Sui sentieri dell’essere. Introduzione alla metafisica*. Roma: LAS.

³⁴ Sull’argomento, cfr. Bonazzi (2017).

- Allegra, A. (1992). L' "Agudeza" di Baltasar Gracián tra metaforica e pragmatica. In Mastrangelo Latini, G.; Almanza Ciotti, G. e Baldoncini, S. (a cura di), *Studi in memoria di Giovanni Allegra* (pp. 27-57). Pisa: Gruppo Editoriale Internazionale.
- Auerbach, E. (2015). *Dulcinea incantata*. In Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancía*. Con un saggio di Erich Auerbach. Traduzione, introduzione e note di V. Bodini. Illustrazioni di G. Doré (pp. 1189-1212). Vol. 2. Torino: Einaudi.
- Belda Plans, J. (2000). *La Escuela de Salamanca y la renovación de la teología del siglo XVI*. Madrid: BAC.
- Bonazzi, N. (2017). *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira e utopia nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini*. Milano: FrancoAngeli.
- Cervantes, M. de (2005). *Don Quijote de la Mancha*. A cura di A. Blecua e A. Pozo. Madrid: Espasa Calpe.
- Di Vuono, L. (2007). La visio aesthetica di Tommaso D'Aquino. *Letteratura e Filosofia*, 24. Recuperato da <http://www.larengodelviaggiatore.info/2007/09/la-visio-aesthetica-di-tommaso-daquino/> [Data di consultazione: 09/07/2018].
- Eco, U. (2012). *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani.
- Fabro, C. (1941). *La fenomenologia della percezione*. Segni: Editrice del Verbo Incarnato.
- Fabro, C. (1942). *Percezione e Pensiero*. Segni: Editrice del Verbo Incarnato.
- Fauriel, C. (1847). *Histoire de la poésie provençale*, vol. 1. Leipzig: W. Engelmann.
- Gallegos, J. L. (1994). Don Quixote as Lover: A Neoplatonic Paradigm. *Indiana Journal of Hispanic Literature*, V, pp. 127-144.
- Givone, S. (2008). *Storia dell'estetica*. Bari: Laterza.
- Gracián, B. (1642). *Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza*. Por Lorenço Gracián [pseudónimo]. Madrid: Juan Sánchez.
- López Calle, J. A. (2018). La filosofía antropológica del Quijote. *El Catoblepas*, 182. Recuperato da <http://www.nodulo.org/ec/2018/n182p04.htm> [Data di consultazione: 09/07/2018].

- Mantovani, M. (2005). Il pulchrum nell'orizzonte dei trascendentali dell'essere in S. Tommaso d'Aquino. *PATH*, 4 (2), pp. 377-394.
- Maritain, J. (1973). *La responsabilità dell'artista*. Brescia: Morcelliana.
- Maritain, J. (1980). *Arte e scolastica*. Brescia: Morcelliana.
- Melzer, W. (1987-1988). Neoplatonismo y el Quijote. *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, 315-325.
- Mondin, B. (2004). Introduzione. In S. Tommaso d'Aquino, *Commento ai Nomi Divini di Dionigi e testo integrale di Dionigi*. Vol. 1; Capp. 1-4 (pp. 5-52). Bologna: ESD.
- Morón Arroyo, C. (2005). *Para entender el Quijote*. Madrid: Rialp.
- Muñoz Iglesias, S. (1989). *Lo religioso en el Quijote*. Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso.
- Pena González, M. A. (2009). *La Escuela de Salamanca. De la Monarquía hispánica al Orbe católico*. Madrid: BAC.
- Pérez Martínez, A. (2012). *El Quijote y su idea de virtud*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RAE, Diccionario Histórico de la Lengua Española. Recuperato da <http://www.rae.es/diccionario-historico-de-la-lengua-espanola> [Data di consultazione: 09/07/2018].
- S. Tommaso d'Aquino. (1929) *Summa contra Gentiles seu De Veritate Catholicae Fidei*. Taurini-Romae: Marietti.
- S. Tommaso d'Aquino. (1949-1972). *La Somma Teologica*. Traduzione e commento a cura dei Domenicani italiani; testo latino dell'edizione leonina. 35 voll. Firenze: Salani.
- S. Tommaso d'Aquino. (1950). *In librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio*. Cura et studio fr. Ceslai Pera o. p. cum introductione historica Sac. Petri Caramello et synthesi doctrinali Prof. Caroli Mazzantini. Taurini-Romae: Marietti.
- S. Tommaso d'Aquino. (2012). *Lo specchio dell'anima. La sentenza di Tommaso d'Aquino sul "De anima" di Aristotele*. Testo latino a fronte. A cura del Progetto Tommaso. Cinisello Balsamo (Milano): Ed. San Paolo.
- Savarese, M. (2014). *La nozione trascendentale di bello in Tommaso D'Aquino*, con presentazione di A. Strumia e prefazione di G. Ventimiglia. Roma, Italia: EDUSC.

- Steiner, C. M. (2002). La gioia segno di vita autentica in Tommaso d'Aquino. Recuperato da <http://www.frachristiansteiner.eu/tommaso-d-aquino.html> [Data di consultazione: 09/07/2018].
- Stella, A. (2018). *Il concetto di "relazione" nell'opera di Severino a partire da "La struttura originaria"*. Milano: Guerini e Associati.

APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES
DE SUCESOS ITALIANAS
SOBRE EL MATRIMONIO DE CARLOS V
E ISABEL DE PORTUGAL (1526)
APPROACH TO ITALIAN EVENTS RELATIONS
REGARDING CHARLES V
AND ELISABETH OF PORTUGAL MARRIAGE

Ana María GARCÍA FERRER¹
Universidad de Valencia

Resumen

El artículo recoge una primera aproximación a las relaciones de sucesos italianas escritas en 1526 con ocasión del matrimonio entre Carlos V e Isabel de Portugal. La literatura que generó este evento es fundamental para profundizar sobre los estudios de las relaciones de sucesos en el siglo XVI, así como el uso de la lengua en plena *Questione della lingua*.

Palabras clave: Carlos V, Isabel de Portugal, matrimonio, relaciones de sucesos, Historia de la lengua italiana.

Abstract

The article provides a first approach to the italian “relaciones de sucesos” written in 1526 on the occasion of the Charles V and Elisabeth of Portugal marriage. The literature that this event generated was fundamental to deepen on the studies of the 16th Century event relations, as well as the use of the language in the middle of the *Questione della lingua*.

Keywords: Charles V, Elisabeth of Portugal, marriage, History of the Italian language.

¹ Este artículo es fruto del trabajo en el marco del Proyecto de investigación “Las mujeres de la casa de Austria (1526-1567). Estudio del corpus documental II” FFI2017-83252-P. Financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

La celebración del matrimonio entre el emperador Carlos V e Isabel de Portugal, que tuvo lugar en Sevilla en 1526, fue, como explica Mónica Gómez (Gómez, 1998: 106), uno de los grandes eventos sociales del siglo XVI, lo que hace de él una muestra fundamental de los fastos ceremoniales de los Siglos de Oro, que heredan de toda la tradición del Medioevo. La relevancia y el interés del acontecimiento hacen pensar en que se debieron producir una gran cantidad de textos que relataban los fastos de ese día para satisfacer las necesidades de un público que demandaba cada vez más este tipo de noticias.

Este trabajo trata de recoger las relaciones de sucesos en lengua italiana sobre el matrimonio de Carlos V e Isabel de Portugal. Esta investigación nace del proyecto dirigido por la doctora Júlia Benavent acerca de las mujeres de la casa de Austria en el siglo XVI, cuya intención es recuperar los documentos de las mujeres, tanto escritos propios como textos en los que se difundió su imagen.

Las relaciones de sucesos son textos impresos de una longitud reducida que contienen noticias de varios géneros y de diferentes valores referenciales. Estos textos relatan desde crónicas menores a eventos de alta relevancia internacional y significaban el principal instrumento informativo de difusión en Europa en los siglos XVI y XVII. Aunque algunos estudiosos, como Henry Ettingausen o José Solís de los Santos, sitúan su aparición en España en el siglo XVI, gracias a la necesidad de difusión que supuso la imprenta lo cierto es que recientes investigaciones señalan su aparición en Italia ya en la segunda mitad del *Quattrocento*. Como bien indican las doctoras Júlia Benavent Benavent y María José Bertomeu Masiá (2017), ya se podían observar relaciones en el siglo XV en Italia, predominando su difusión en forma de lamento. Un claro ejemplo es el testimonio del que hablan estas estudiosas acerca de la caída de Constantinopla, impreso en 1490 y escrito por Maffeo Pisano, titulado *Lamento di Constantinopoli*, o el caso del lamento acerca de la caída de Negroponte, titulado *La presa di Nigroponte facta per uno fiorentino*, impreso alrededor de 1470 y escrito, posiblemente, por Jacopo da Prato.

La práctica de las relaciones de sucesos es considerada la base tradicional de lo que hoy conocemos como textos informativos y

se podía observar, en el caso e Italia, el uso cada vez más extendido de textos impresos que consolidaban la profesión de impresor, los cuales llegaron a poseer unas características propias que facilitaban la distinción de los trabajos entre los profesionales del campo: como es el caso del frontispicio, la tipografía, los márgenes o el colofón.

Las publicaciones de carácter periodístico de estos siglos son documentos hasta el momento poco estudiados. En la selección de las noticias podemos observar una precoz difusión de los temas que resultaban más interesantes para los lectores. Podemos observar la aparición de subgéneros (Ricci, 2009: 101) como la crónica internacional donde se relatan guerras y épocas de paz; la crónica mundana que relataba matrimonios, fiestas y entradas reales; la descripción de catástrofes naturales o prodigios que relataban terremotos, inundaciones, erupciones volcánicas o, incluso, avistamientos de animales peligrosos; las relaciones de viajes donde se narraban los descubrimientos de nuevos lugares. No obstante, podemos observar la ausencia de la crónica negra que puede explicarse, probablemente, por la paralela difusión del lamento, donde se narran historias de homicidio en verso, observando más hechos ficticios que reales.

La forma de estas relaciones de sucesos tiene una estructura común: Un frontispicio con un título bastante largo que resume la trama del texto e indica dónde y cuándo sucedieron los acontecimientos, poseen una extensión de cuatro a ocho cartas y se observa la presencia de abundantes adjetivos en la descripción de los hechos. Además, posee un estilo epistolar donde utiliza elementos discursivos para ayudar a certificar la noticia y que se ve reforzado por anotaciones metalingüísticas que ayudan a satisfacer el interés de los lectores (Ricci, 2009: 102-103). El nivel lingüístico es medio para facilitar la lectura de la gente común, tomando distancia de la prosa literaria y aproximándose a la lengua oral.

El propósito de la presente investigación es la edición de las relaciones italianas, localizadas tras el trabajo de *recensio*, así como la presentación y estudio de los testimonios existentes en lengua italiana y española. El estudio de contextualización, así como del contenido de los textos, el estudio textual, codicológico y el uso de la lengua en el momento histórico que fueron escritos.

La literatura encomiástica que generó este evento fue fundamental para incidir en la figura de Carlos, que, sin lugar a duda, es el personaje más famoso a partir de 1520 en España, Italia y parte de Europa. La noticia de su enlace sirvió como método propagandístico y lo convirtió en personaje de interés público en el siglo XVI. Mi intención con dicho trabajo de investigación es conocer la localización de todas las relaciones de sucesos existentes del matrimonio en lengua italiana, relaciones que han suscitado mucho debate sobre su origen y difusión en las relaciones de la misma temática, los autores y tipógrafos y la estrecha relación entre las relaciones de sucesos y la literatura.

La actividad tipográfica de este evento fue especialmente destacada en Italia y España. El enlace matrimonial, que fue uno de los hechos históricos más relacionados y difundidos en toda Europa, en todas las lenguas, bajo todas las tipologías textuales (carta, relación, lamento, poema, etc.) en la segunda mitad del siglo XVI gracias a la leyenda del amor surgido a primera vista entre los contrayentes que cobró, sin lugar a dudas, una enorme importancia por el interés de los lectores; además, claro está, de llevar a término la tan esperada unificación de la Península Ibérica que ya los reyes católicos habían luchado por conseguir.

Según todas las crónicas e historiadores, el matrimonio se realizó por intereses monetarios y de estado². Sin embargo, tras la entrada del emperador en la ciudad de Sevilla el 10 de marzo de 1526, se produjo el primer encuentro oficial de la pareja, teniendo lugar, según cuentan, un recíproco entendimiento que los llevó a querer desposarse pocas horas después. Así pues, se celebró la ceremonia real entrada la noche del 11 de marzo con muy pocos asistentes, generando una leyenda según la cual, como sabemos, desde aquel momento ambos quedaron profundamente enamorados.

1. TESTIMONIOS DE *FESTE ET ARCHI*

La *recensio* de las relaciones de sucesos acerca de este evento en lengua italiana nos lleva en primer lugar a una obra titulada *Feste et archi triumphali che furono fatti in la intrata de lo invittissimo Cesare Carlo V re dei romani et imperatore sempre*

² Por ejemplo, Chabod (1992) o Gómez-Salvago Sánchez (1998: 22).

augusto [...] de escritor anónimo, del cual hemos hallado diferentes impresos en torno a 1526³. Dicho texto ha sido reimpresso por diversos tipógrafos, lo cual permite distinguir interesantes variaciones en el cuerpo del texto, así como en el frontispicio, siendo Francesco Minizio Calvo el único tipógrafo que conocemos de alguno de los impresos⁴.

En concreto, hemos encontrado siete testimonios de *Feste et archi*, aunque dos resultaron ser ejemplares de la misma edición, el de la Universidad Comunale Augusta di Perugia y el de la Universidad de Gent en Bélgica, que lleva la firma de poseedor de Bernardo di Vega. Estos dos impresos parecían ser del mismo tipógrafo, puesto que comparten frontispicio y demás características físicas y, de hecho, tras la colación, hemos determinado que son dos ejemplares de la misma tirada del impreso de 1526, salido de la tipografía Francesco Minizio Calvo.

Por otro lado, tenemos el testimonio conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana, aunque nosotros hemos consultado la digitalización que proporciona la base de datos Renaissance Festival Books, de la página web de la British Library. Que fue impreso también por Francesco Minizio Calvo en 1526 pero incluye algunas diferencias con respecto al de la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, que hacen pensar que es posterior a este. En particular, por una frase añadida al final del título.

³*Edit16*, Francesco Minizio Calvo. Actividad 1521-1545. Humanista, tipógrafo, editor y librero, originario de Menaggio, hermano de Andrea. Se llamaba originariamente Francesco Giulio, pero sustituyó su segundo nombre con el adjetivo indicativo del lugar de nacimiento. Al final del siglo XV, estuvo activo como tipógrafo en Milán y Roma, así como librero en Pavía. Viajó frecuentemente, ya sea por Italia como por Europa. En Roma tenía una tienda en Parione, y adquirió el título de impresor apostólico desde 1524 hasta 1531. En una edición romana de 1531 utiliza el nombre de Rutilio Calvo, indicativo de Barberi con Francesco Minizio.

⁴ Hemos encontrado seis testimonios de *Feste et archi*. El primero, impreso por Calvo, conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana y pudiendo consultarlo digitalmente a través de la base de datos de la página web de la *British Library*. Dos ejemplares idénticos, impresos por Calvo, conservados respectivamente en la Biblioteca Comunale Augusta en Perugia y en la Biblioteca de la Universiteit Gent en Bélgica. El testimonio de Marco Guazzo recogido en sus *Historie di M. Marco Guazzo de le cose degne di memoria*. Así como dos testimonios, de impresores diversos y anónimos, conservados respectivamente en la Biblioteca Marciana en Venecia y la Biblioteca Statale de Luca.

Un testimonio posterior es el que recoge Marco Guazzo en sus *Historie di M. Marco Guazzo de le cose degne di memoria*, publicado en 1549, donde se observa una evidente adaptación del texto a las normas ortográficas y a los paradigmas morfológicos surgidos de la *Questione della lingua* y dictadas por Pietro Bembo en *Le prose della volgar lingua*, a diferencia del resto de testimonios de 1526. Presenta el texto de *Feste et archi* renombrado como *Nozze e trionfo del Imperatore*, pero sin frontispicio, ni título ni colofón. Tras la colación y el análisis de las variantes, parece claro que Guazzo aprovechó algunas de las relaciones publicadas para incluir la narración del matrimonio, pero además lo hizo con descuido, pues el texto presenta numerosos problemas de copia, palabras que no entendió bien, errores tipográficos, etc. Descuidos que nos hablan de la rapidez y el poco cuidado con que el autor aprovechó el texto de *Feste et archi* para completar esa parte de su relato de los eventos del año 1526.

Del mismo modo, encontramos el testimonio de Marino Sanuto, recogido en su obra *I diarii di Marino sanuto (1496-1533)*. El texto parece ser una copia exacta de algún impreso publicado precedentemente, sin ser modificado para integrarlo en la obra conjunta. Sin embargo, se pueden observar, como en el caso de Guazzo, algunos errores de copia o cambios en el uso de tiempos verbales⁵.

Otro testimonio es el que está conservado en la Biblioteca Nazionale Marciana en Venecia, así como el que está conservado en la Biblioteca Statale di Lucca, impreso en Roma y ambos de tipógrafo desconocido.

Estos impresos presentan un frontispicio diferente pero un texto que parece idéntico, aunque presentan pequeñas variantes gráficas e incluso en algún caso de disposición del texto, que sugieren que quizás no son ejemplares de la misma edición, si bien se aprovechó uno para la redacción del otro, cambiando el frontispicio. Así mismo, el análisis de las variantes y otras

⁵ La obra fue publicada en época moderna (1879-1903) tras ser recuperada de los archivos del *Consiglio dei Dieci* y pudiendo ser una edición filológica. Esto explicaría algunas de las variaciones lingüísticas que no son propias del uso de la lengua de la época del autor. Cfr. Sanudo, M., *il Giovane*. Recuperado de <http://www.treccani.it/enciclopedia/sanudo-marin-il-giovane>. [Fecha de consulta: 29/07/2018].

diferencias entre los testimonios, que se reflejan en el aparato de notas, pueden arrojar algunos datos preliminares.

La mayoría de las variantes son poco significativas, pero hay dos que sí lo son. En primer lugar, el testimonio de la British Library es el único que incluye en el título una frase añadida final, “Con bellissimi motti in lingua spagnola et argutissimi versi latini”, que no está presente ni en el de la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, que es el otro impreso de Francesco Minizio Calvo, ni en el resto de las ediciones y testimonios estudiados.

La otra variante significativa la encontramos en la inscripción en español del segundo arco que hace referencia a la leyenda de Horacio Cocles: “Yo para toda Toscana / mas el Cesar, sin segundo, / solo para todo el mundo”.

El de la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia y el de la British Library, es decir, los dos impresos de Minizio Calvo, incluyen el texto correcto con un “Yo” inicial, que luego podremos ver también en los textos españoles. Sin embargo, a partir de ahí, todos los testimonios tanto los independientes, el de Guazzo como el de Sanuto, han leído “Tu” en lugar de “Yo”, lección que no tiene sentido en los versos reproducidos.

Así pues, el de la Biblioteca de Perugia parece el mejor texto y parece también ser anterior al que podemos ver en la British Library, por lo que lo hemos utilizado como texto base para nuestra colación.

Las pocas diferencias que hay entre el resto de testimonios son de tipo lingüístico y atribuibles a la oscilación habitual en la lengua italiana anterior a la resolución de la *questione della lingua*.

Algunas de las evidencias que nos muestra este estudio, que se ha visto reflejado en la construcción de un aparato crítico que muestra todas las variaciones entre los textos, están estrechamente ligadas a las teorías acerca de la filiación de los testimonios españoles con los textos españoles, que pueden verse en los estudios de algunos especialistas del campo como José Solís de los Santos, José L. Gotor, Mónica Gómez o Henry Ettingausen.

El primer resultado ha sido que muchos de los impresos localizados son ejemplares del mismo testimonio, reimpressiones o copias idénticas de otro testimonio, aunque cambia generalmente el frontispicio y los datos de la edición. Algunos

tienen una gran influencia de algún texto en lengua española, evidente por la gran gama de castellanismos que muestra.

En cuanto a la narración, la obra nos relata la entrada de la Emperatriz en la ciudad de Sevilla el 3 de marzo de 1526, así como su trascurso por la ciudad hasta llegar a la puerta de la Catedral. Se hace una descripción minuciosa de los festejos que se prepararon para la entrada de su majestad, la variedad en la clase social de los asistentes, así como la ornamentación que decoraba las calles principales de la ciudad. La mayor parte de la narración se centra en la descripción de los hechos ocurridos desde la entrada hasta la ceremonia matrimonial, otorgando especial importancia a la vestimenta de los asistentes que permitía diferenciar entre las diversas clases sociales y los siete arcos que se construyeron para adornar los puntos clave del trayecto, que forman parte de la arquitectura efímera propia del Renacimiento.

Continúa la obra relatando la entrada del Emperador el 10 de marzo del mismo año, recibimiento todavía más majestuoso que el de la Emperatriz. Se hace una descripción de las vestimentas del emperador y de aquellos asistentes más relevantes que estuvieron presentes en su procesión hasta la puerta de la Catedral. Finaliza el texto con el encuentro de la pareja en la capilla de nuestra señora de la Antigua y con la ceremonia nupcial pasada la media noche.

2. TESTIMONIO: *LETTERE DELLA ARRIVATA*

Además de *Feste et Archi*, que era la obra conocida hasta el momento, hemos localizado otra obra que relata el matrimonio de los emperadores, titulada *Lettere della arrivata / del Imperatrice in Spagna & dele noze / & feste fatte con Limperatore in la Citta / di Sibigla* [...] también de escritor anónimo y tipógrafo desconocido, solo sabemos que debió de ser impresa alrededor de 1526 en Roma. Tan sólo hemos encontrado un ejemplar del mismo que está conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana.

La obra ha sido escrita en forma de carta-relación, que incluye en realidad dos cartas: una en la que narra la entrada de la Emperatriz en España y otra en la que se narra el enlace matrimonial con Carlos V.

Los hechos son relatados de una forma muy exhaustiva, pudiendo conocer en la primera carta quiénes recibieron en la ciudad de Badajoz a la Emperatriz en su entrada en España, así como la música, bailes, ornamentaciones, las vestimentas y los festejos que se realizaron dicho día y los precedentes, hasta su salida hacia la ciudad de Sevilla el 6 de marzo de 1526.

La segunda carta, de la misma forma, narra los hechos ocurridos en las entradas reales en la ciudad de Sevilla, pero de una forma diversa a la de *Feste et archi*, puesto que se presta mayor atención a la descripción de las vestimentas, festejos y asistentes. La descripción de los arcos pasa a un segundo plano, siendo tan solo nombrados. No obstante, comienza con una aclaración, en la cual se dice que tras la partida de la ciudad de Badajoz descansaron en distintas ciudades a lo largo del camino hasta su llegada a la ciudad de Sevilla, pero que fue recibida con la misma grandiosidad y festejos. Finalmente, podemos observar una novedad, la descripción del encuentro de los prometidos en el Palacio Real, así como la exposición de los gestos que se hicieron, los festejos nupciales y la ceremonia real.

2.1. TESTIMONIOS EN LENGUA ESPAÑOLA

Los estudiosos que se han ocupado de la cuestión, fundamentalmente José Solís de los Santos (2007: 447-454), Henry Ettinghausen (2013: 13-23) y José L. Gotor (1986: 175-188) creen que los textos italianos deben de ser una traducción de alguna de las relaciones españolas. Aunque no consiguen ponerse de acuerdo sobre la filiación entre los textos españoles y los textos italianos. Esto nos ha llevado a la necesidad de realizar también una *recensio* adecuada de las obras españolas sobre el tema, para poder realizar después un trabajo de colación que pueda aclarar en alguna medida la cuestión. Hasta el momento hemos encontrado seis, los cuales comparten la estructura con *Feste et archi*, siendo tres textos impresos y tres manuscritos.

En primer lugar, tenemos un manuscrito titulado *Recibimientos / que fueron hechos al invictísimo César don / Carlos V*, conservado en la Biblioteca Capítular y Colombina de Sevilla. Según la estudiosa Gómez-Salvago Sánchez (1998: 127), este texto podría contener parte del texto original español que habría podido servir de referencia para la escritura de *Feste et archi*. Idea que viene

desarrollada por el propio escritor, que, al final del texto, explica que le han solicitado realizar una copia del texto de Ortiz de Zúñiga y que, a su vez, este debió de obtener una copia del original español perdido para la redacción de sus anales.

Hay otros dos manuscritos conocidos, que no hemos estudiado aún por razones ajenas a nuestra voluntad, son los siguientes manuscritos:

- *Entrada de la emperatriz / y del emperador Carlos Quinto, en Entradas en público de algunos reies y/ reçivimiento del cabildo de la Santa iglesia/ de Seuilla*. Con la colocación: Ms. 57-1-12, ff. 104-105rv.
- *Noticias del recibimiento del Emperador en Sevilla* según lo relata P. de Espinosa en su *Historia de la ciudad de Sevilla*. Colocación: Ms. 57-6-35, ff. 7-172r.

En segundo lugar, tenemos el testimonio que está integrado en la obra *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla* de Diego Ortiz de Zúñiga, publicada entre 1677. Según el profesor José Solís de los Santos (2007: 448), existen escasas diferencias entre el texto de *Feste et archi* y el de Zúñiga. Así mismo, el autor de *Recibimientos* explica al final de su obra que el texto de Zúñiga está basado en una copia del texto original, lo cual explicaría las semejanzas con *Feste et archi*. Sin embargo, no nos parece que sólo el hecho de la semejanza entre la estructura narrativa sea suficiente prueba para afirmar que las relaciones italianas se hubieran basado en el mismo texto que utilizó para la redacción de este, sobre todo, teniendo en cuenta la diferente naturaleza de la obra de Ortiz de Zúñiga y *Feste et Archi*.

En tercer lugar, el texto de Alonso de Santa Cruz, recogido en su *Crónica del emperador Carlos V* y publicado entre 1550-1552. Este testimonio es fundamental puesto que se cree que Santa Cruz fue tesorero en una expedición de Sebastián Caboto en Maluco y probablemente fue testimonio de la celebración del matrimonio. En su versión observamos que reduce el texto en comparación con el impreso italiano y que en ocasiones omite el texto en latín, aunque conserva la misma estructura narrativa.

Finalmente, encontramos el testimonio de Fray Prudencio de Sandoval recogido en su obra *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, publicada en 1601. No obstante, conocemos gracias a Solís de los Santos que el origen del testimonio de Sandoval

pudo estar basado en una copia del texto original, como es el caso de Zúñiga, aunque presentando reducidas variaciones y omisiones.

3. CONCLUSIONES

Si bien, en este trabajo hemos podido resolver algunas de las preguntas que nos hacíamos acerca de la filiación de los textos italianos, aún no hemos podido responder a algunas de las cuestiones acerca del origen del texto español que ya otros estudiosos han reflexionado.

Es por ello que creemos necesario estudiar con detalle la relación de los textos entre sí, así como el origen de la relación de sucesos, desconocida hasta la fecha, trabajo que estamos llevando a cabo en la actualidad y que esperamos que acabe en buen puerto.

No obstante, no cabe duda del gran interés que el evento generó entre el público y la multitud de textos que dan testimonio de ello.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MANUSCRITOS

Ms. 57-1-12, ff. 104-105rv. *Entrada de la emperatriz / y del emperador Carlos Quinto, en Entradas en público de algunos reyes y / recibimiento del cabildo de la Santa iglesia / de Seuilla.*

Ms. 57-6-35, ff. 7-172r. *Noticias del recibimiento del Emperador en Sevilla según lo relata P. de Espinosa en su Historia de la ciudad de Sevilla.*

Ms. 59-1-5, ff. 14r-23v. *Recibimientos / que fueron hechos al invictísimo César don / Carlos V, emperador de Alemania, rey de romanos / Semper augustus, e a la mui esclarecida, mui alta e mui / poderosa señora doña Isabel emperatriz, su / mujer, reyes de España, etc. En la mui noble / y mui leal ciudad de Seuilla.*

IMPRESOS DEL SIGLO XVI

Feste et Archi Triumphali furono fatti nella intrata dello invittissimo Cesare CAROLO V, Re de Romani et Imperatore sempre Augusto, et de la Serenissima et Potentissima signora Isabella Imperatrice, sua moglie, in la nobilissima et fidelissima Città de Siviglia, a III de Marzo MDXXXVI, con bellissimi motti in lingua Spagnola et argutissimi versi latini, Roma, Francesco Minizio Calvo, 1526.

- Lettere della arrivata del Imperatrice in Spagna & dele noze & feste fatte con Limperatore in la Citta di Sibiglia. [A c. 1v:] Littera dela intrata che fece la Imperatrice in Spagna Mandata a diuerse persone in questa Corte de Rome... [A c. 4v:]... Si Siuiglia ali. XXII. De Marzo MDXXVI Seconda Lettera nella quale si contiene la giunta de limperatrice in Sibila et de le noze et feste fatte con Limperatore... [A c. 4v:]... Di Siuiglia ali. XXII de Marzo XXVI, Badajoz, 1526.*
- Ortiz de Zúñiga, D. (1677). *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, v.5. Madrid: Imprenta Real.
- Sandoval, F. P. (1955). *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, v.3. Madrid: editorial atlas. Biblioteca de autores españoles.
- Santa Cruz, A. (1920). *Crónica del emperador Carlos V*, v.3, 1505-1567. Madrid: imprenta del patronato de huérfanos de intendencia è intervención militares.

LITERATURA CRÍTICA Y OBRAS DE CONSULTA

- Benavent Benavent, J. y Bertomeu Masiá, M. J. (2017). Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (Siglos XVI-XVIII). En G. Ciapelli y V. Nider (coords.), *La invención de las noticias* (pp. 373-388). Trento: Universidad de Trento.
- Calvo, F. M. (Sin fecha). Recuperado de http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=13&i=7 [Fecha de consulta: 25/06/2018].
- Chabod, F. (1992). *Carlos V y su imperio*. Madrid: Fondo de cultura económica, sucursal para España.
- Ettinghausen, H. (2013). Los avvisi a stampa: las relaciones de sucesos italianas, en relación con las españolas. En G. Andrés (ed.), *Protogiornalismo e letteratura* (pp. 13-23). Milán: Franco Angeli s.r.l.
- Gómez-Salvago Sánchez, M. (1998). *Fastos de una boda real en la sevilla del quinientos (estudio y documentos)*. Utrera (Sevilla): Grafitrés, S.L.
- Gotor, J. L. (1986). Formas de comunicación en el siglo XVI (relación y carta). En *El libro antiguo español I, Actas del primer coloquio Internacional*, vol. 1, (pp. 175-188). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

- Ricci, L. (2009). La lingua degli avvisi a Stampa (secolo XVI). En *Scrivere il volgare tra Medioevo e Rinascimento*, vol. 5, (pp. 97-114). Pisa: Pacini editore.
- Treccani, Enciclopedia on line. (s. f.). Sanudo, Marin, il Giovane. En *Enciclopedia Treccani*. Recuperado de <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/sanudo-marin-il-giovane/> [Fecha de consulta: 29/07/2018].
- Treccani, Enciclopedia on line. (s. f.). Isabella regina di Spagna e imperatrice. En *Enciclopedia Treccani*. Recuperado de <http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-regina-di-spagna-e-imperatrice/> [Fecha de consulta: 12/11/2017].

ALGUNAS CONSIDERACIONES
SOBRE LA FIGURA DE JULIO CÉSAR
EN LAS VULGARIZACIONES
DE ÁREA TOSCANA EN LOS SIGLOS XIII y XIV¹
SOME CONSIDERATIONS ON THE FIGURE
OF JULIUS CAESAR IN 13TH AND 14TH CENTURY
VULGARIZATIONS IN THE TUSCAN AREA

Linda GAROSI

Universidad de Córdoba

Resumen

El propósito del trabajo es profundizar en la construcción de la imagen literaria y de la opinión medieval acerca de uno de los personajes históricos más relevantes de la Roma antigua, Julio César. Como objeto de estudio se propone el análisis de unos fragmentos de vulgarizaciones al toscano de los siglos XIII y XIV (*I fatti dei Romani, Conti di antichi cavalieri, Fiori e vita di filosafi ed altri savi e d'imperadori*). Se trata de obras que responden a la ideología y a las necesidades socioculturales surgidas en el contexto histórico del *comune*.

Palabras clave: Julio César, traducción medieval, *volgarizzamenti*, historia de Roma.

Abstract

The purpose of the work is to go deeper into the construction of the literary image as well as the medieval opinion about one of the most relevant historical figures of ancient Rome, Julius Caesar. As the object of our study we propose the analysis of fragments taken from 13th and 14th centuries translations into

¹ Este estudio se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO: DHuMAR: Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento. 1. Poesía 2. Traducción (FFI2013-44286-P), de la Universidad de Alcalá, y dentro de las actividades del grupo de investigación ESFILTRAS Estudios en Filología Italiana y Traducción (HUM872), de la Universidad de Córdoba.

Tuscan dialect (*I fatti dei Romani, Conti di antichi cavalieri, Fiori e vita di filosafi ed altri savi e d'imperadori*). These are works that respond to the ideology and sociocultural needs arising in the historical context of the *comune*.

Keywords: Julius Caesar, medieval translation, *volgarizzamenti*, history of Rome.

“Cesare armato con li occhi grifoni” (Dante, *Inf.* IV, 123).

1. INTRODUCCIÓN

Cayo Julio César representa uno de los personajes históricos más relevantes y más controvertidos del patrimonio cultural, ético-moral y literario de Occidente. Ello queda patente tanto en la pervivencia de esta figura, como en las distintas interpretaciones que, surgidas a lo largo de los siglos hasta la actualidad, han ido configurando el mito de César². A este respecto, nos ha parecido interesante remitirnos al momento en el que el nombre de Cayo Julio César pasa de las fuentes latinas clásicas (Suetonio, Salustio, el mismo Julio César, Lucano y Virgilio) al complejo territorio literario de la Romania medieval. De este proceso de difusión y recepción quedan testimonios representativos en las primeras vulgarizaciones de textos latinos y franceses, así como en los orígenes de las literaturas romances: “la figura storica di Cesare, considerato nel Medioevo fondatore dell'impero ed anzi primo imperatore, attirò sin dall'inizio delle letterature romanze l'attenzione degli scrittori” (Segre, 1953: 87)³. La intención de este estudio es trazar un recorrido de entre algunos de los textos más emblemáticos que contribuyeron a fraguar la imagen medieval de un personaje histórico que, en la opinión del tiempo, siguiendo a Suetonio (*De vita Caesarum*), había sido conocido como el primer emperador romano suplantándole el lugar a Augusto Octaviano.

² Acerca de la pervivencia de César se remite al conjunto de trabajos reunidos en Wyke (2006) y Hernández (2010).

³ A este respecto, Segre remite al estudio de Graf (1923).

En concreto, centraremos nuestro análisis en unos fragmentos que, relevantes para el objeto que nos ocupa, provienen de compilaciones en lengua toscana de los siglos XIII y XIV, tales como *I fatti dei Romani*, *Conti di antichi cavalieri* y *Fiori e vita di filosafi ed altri savi e d'imperadori*. Su interés para este estudio radica no tanto en el hecho de que se ofrezca una interpretación de César, sino en tanto en cuanto afianzan su imagen medieval. Por otro lado, la naturaleza compositiva⁴ de los mismos coloca en el centro el interés hacia el proceso de recepción y difusión de textos en otras lenguas, proceso que no es sólo complejo sino revelador de las dinámicas socioculturales del nuevo sistema en el que empiezan a funcionar; a saber, el de la sociedad *comunale* y *borghese*. Se añade, además, el estado de permanente tensión política interna en el *comune*, así como los conflictos entre las principales ciudades toscanas (Florencia, Siena, Pisa y Pistoia). El conjunto de estos factores constituye el caldo de cultivo para el florecimiento del interés por el pasado glorioso de Roma y por uno de sus mayores protagonistas.

La reseña de los textos narrativos seleccionados nos permitirá adentrarnos en un interesante capítulo de la historia tanto literaria como cultural de la Italia de la Edad Media, con epicentro en Toscana, para profundizar en la caracterización literaria de César. Sobre el contexto en el que se da el proceso de recepción y adaptación de textos clásicos latinos y en *langue d'oïl*, y también de los términos en los que se fragua la imagen de Julio César en la Edad Media, es útil recordar con Segre, a modo de premisa, que:

Il ricordo di Roma, che specialmente in Italia era perdurato consolante e ammonitore, si trasforma in sentimento attuale, vivo, quasi che solo una pausa condannata all'oblio dividesse l'oggi da un ieri glorioso. Sarà opera degli umanisti approfondire

⁴ Las obras que componen nuestro *corpus* de análisis forman parte de “un grupo di opere anonime, d'area toscana o veneto-toscana, [che] inaugura nella seconda metà del secolo XIII la nostra prosa narrativa. Si tratta di compilazioni eseguite sulla base di testi precedenti, latini o francesi, volgarizzati più o meno fedelmente o variamente manipolati. Si tramandano miracoli e aneddoti edificanti, avvenimenti storici, leggende classiche, comportamenti e pensieri attribuiti a personaggi famosi del passato, novelle d'origine orientale, imprese cavalleresche del ciclo bretone” (Tartaro, 1984: 623).

questa coscienza e trasformarla in azione coerente; ma nel Duecento colpisce ancor più il constatare come i quadri storiografici medievali si aprano in una idealizzata memoria della latinità: e Cesare e Cicerone rappresentino una vicenda che ancora commuove e pare riflettersi nel presente; e i pericoli della Repubblica, le mene di Catilina, siano narrati e letti con partecipazione rinnovata (Segre, 1959: XX).

2. LA IMAGEN DE JULIO CÉSAR EN ALGUNOS TEXTOS MEDIEVALES

2.1. I FATTI DEI ROMANI (O FATTI DI CESARE)

En Italia, el interés por el mundo antiguo se aviva a partir del siglo XIII con la admiración que suscitan las vulgarizaciones francesas de fuentes clásicas. Por esta vía, la historia de César llamó enseguida la atención del público más amplio y popular, y su repercusión en el sistema cultural quedó de manifiesto en la segunda mitad del siglo XIII, primero en área franco-véneta, con el poema de Nicolò da Verona, la *Pharsale*, y luego con las numerosas traducciones y refundiciones en toscano de *Li fait des Romains* y la *Historie ancienne jusqu'à César*. Se trata de vulgarizaciones del francés que circulaban fuera de los circuitos de las élites cultas y gozaban del favor de un público de lectores amplio⁵. En lo específico, la obra, cuya recepción jugó un papel fundamental para el conocimiento de la historia de la Roma antigua y de uno de sus principales protagonistas, fue, sin lugar a dudas, *Li fait des Romains* (Segre, 1953: 87), tal y como demuestra la rica y compleja historia de la tradición manuscrita de su vulgarización al toscano y conocida como *I fatti dei Romani* (también con el título de *I fatti di Cesare*). *I fatti*, asevera Baldelli, en el prólogo a la edición crítica realizada por Marroni,

incisero nella cultura non solo fiorentina e toscana un segno che sarebbe durato a lungo. Testi come questo contribuirono fortemente per un verso a disegnare per l'altro a vivacizzare nelle menti dei contemporanei un'immagine di Cesare e di Roma che alcuni, come Dante, riuscirono a travalicare, senza però sorvolarla (2004: 9).

⁵ Pese a ello, se trata de una lectura que también frecuentaban semicultos y cultos, tal como atestiguan los puntos de contacto con la obra de Brunetto Latini, *Tresor*.

Es preciso recordar, antes de ocuparnos de la vulgarización al toscano, que *Li fait des Romains*, compuesto por un anónimo en *langue d'oïl* en Francia entre 1213 y 1214, es el fruto de un proceso de compilación, traducción al francés y refundición de textos fundamentales de la tradición latina clásica⁶: el *Bellum civile* o *Farsalia* de Lucano sirvió como base, junto con fragmentos de obras del mismo César (*Commentarii de Bello Gallico*), de Salustio (*De Catilinae coniuratione*) y de Suetonio (*De vita Caesarum*, relativamente a la vida del divino Julio) entre otros.

Li fait gozaron de un notable y duradero éxito como corrobora tanto su amplia tradición manuscrita como su extensa circulación y difusión en la Romania medieval en general, y en Italia en particular (Parodi, 1889; Flutre, 1932)⁷. Con el fin de aclarar los motivos de su éxito, es útil destacar que tanto la mezcla de fuentes historiográficas y fuentes literarias para la construcción del pasado, como la narración en prosa de sucesos históricos en una lengua vulgar, representaban un punto de llegada tanto de una profunda transformación del gusto como del consolidarse de un estilo narrativo inédito a medio recorrido entre la crónica y la novela. La traducción se enmarca en unas coordenadas socioculturales nuevas y similares a las que posibilitan su recepción tan positiva en la sociedad *comunale* florentina *in primis* y también en otras ciudades de la Toscana. De hecho, las numerosas traducciones y reelaboraciones de *Li fait* presentes, en área toscana, dejan patente

la tendenza della cultura comunale a ricercare le proprie radici nella civiltà classica. [...] a conforto dappertutto di un'ideologia che, a caccia di ascendenze blasonate, assimila liberamente fatti e personaggi storici nonché le più suggestive tradizioni leggendarie (Tartaro, 1984: 631-632).

⁶ El proyecto inicial prometía narrar la historia romana desde Julio César hasta Domiciano. Sin embargo, la redacción se interrumpe con la muerte del dictador.

⁷ La tradición manuscrita atestigua una versión amplía (s. XIII) y una reducida (s. XIII) de la vulgarización que, bastante fiel al original, tuvo que realizarse en Italia ya en el siglo XII. A estas se añaden una versión intermedia (s. XIV), un fragmento (s. XIV) y dos refundiciones, tituladas respectivamente *Cesariano* (incunable del 1492) e *Istoria della gesta di Giulio Cesare* (s. XIV).

Asimismo, es útil recordar que los manuscritos de *I fatti dei Romani* a menudo comparten códigos custodiados en Toscana con otras obras que conciernen a la historia de Roma, como la colección de *exempla dei Conti di antichi cavalieri, Storie de Troia e de Roma*⁸ y *Le miracole de Roma*⁹. Estas últimas son vulgarizaciones en romano de principios del siglo XIII. Son los primeros testimonios escritos de traducciones medievales a una lengua vernácula realizadas en la península italiana y tratan “antiche leggende e incerti ricordi storici scritti poco prima in latino e volgarizzati per soddisfare un maggior numero di curiosità” (Segre, 1953: 12).

Volviendo al propósito de este trabajo; a saber, el análisis de la imagen de Julio César en algunos textos medievales es preciso centrarnos en algunos fragmentos significativos de *I fatti dei Romani*¹⁰. Los fragmentos, que tomamos en consideración, se refieren a la tercera parte de los *Fatti*; esta coincide con la traducción de la obra de Lucano que vehicula la vulgarización francesa de *Li fait* y, por ende, con el relato de la guerra civil. En el primero (Segre, 1953: 89-96) se cuenta que, a su regreso a Roma desde España para iniciar la guerra con Pompeyo, César percibe el malestar de sus tropas y teme que puedan rebelarse:

Ciascuno biasimava Cesare e dicea male di lui e delle sue battaglie. Allora avisò che fosse nel maggiore periglio che mai fue, e in grande avventura di perdere del tutto. Unque mai non iera stato in sì grande pericolo come fue allora al suo parere: ch'elli vedea bene che duca senza cavalieri non valeda neente, e che ciò ch'elli avea fatto, tutto era per loro valore (Segre, 1953: 90).

⁸ La vulgarización data entre 1252 y 1258 y es la traducción de *Liber Ystoriarum Romanorum*, una recopilación latina del siglo XII por agregación de varias fuentes (Isidoro, Dante Frigio, Orosio, Pablo Diácono, etc.) que se debe a un romano, tal vez un gramático.

⁹ Vulgarización, más o menos contemporánea a las *Storie de Troia e de Roma*, es traducción de los *Mirabilia Urbis Romae*, cuya primera versión data de un periodo anterior al año 1143.

¹⁰ Se cita de la edición parcial de Segre (1953: 89-110). La edición sigue la edición crítica de Nannucci (1856), enmendada por Segre, y que se basa en el manuscrito Riccardiano 2418 (R) que transmite la versión amplia de *I fatti dei Romani*. Actualmente la edición crítica de referencia es la de Bénéteau (2012).

Tras combatir bajo sus órdenes en Francia, España y Alemania, sus soldados le acusan de llevarlos a morir no sólo en una guerra fratricida, contra sus hermanos y conciudadanos, sino también liberticida, contra la República y los senadores, con la cual pretende hacerse con todo el poder; por este motivo desde las milicias le dicen a su capitán: “Cesare, Cesare, lascia ciò che tu hai impresso” y le refutan:

Che utilidade avemo noi del molto sangue che noi avemo isparto per te in Francia, in Ispagna, e in terra tedesca? Il guiderdone, che tu hai a noi renduto, si è questo, che a la fine tue vuoi e ne fai combattere co’ fratelli e co’ nostri cittadini. Certo questa è mala battaglia, la quale tu muovi contra cittadini (Segre, 1953: 90).

En esta situación, siguiendo la fuente de Lucano, se retrata a César como un guerrero incansable, ciego a la compasión humana, inspirado por una ambición desmesurada y sin miedo:

ciò disse Lucano, che la loro discordia no mise la guerra di Cesare a fine, la quale fede né pietade non potea fare. Or non ha sotto ‘l cielo uomo, che non dovesse essere ispaventato s’elli vedesse la sua cavalleria così commossa contra sé; ma Cesare era acostumato di provare tutte aventure, e venne inanzi arditamente; unque non aspettò tanto che la loro ira non fosse alquanto raffreddata, anzi nel loro maggior furore si mise infra loro (Segre, 1953: 92).

Con las siguientes palabras se dirige a sus soldados: “Signori cavalieri, chiunque parlò ora contra me, e mi minacciò co la bocca e co le mani, or mi puote qui trovare presto. Vedete qui il mio petto ignudo e scoperto, apparecchiato di ricevere colpi e fedite” (Segre, 1953: 93), y añade más adelante “che viviate o moriate voi, tutto avrò ciò che m’è promesso. Il duca mena il popolo, ma Fortuna mena il prencipe” (Segre, 1953: 94). Con su arenga, gracias a una cólera incontenible y a una actitud desafiante que apoya en la confianza de salir victorioso, César logra imponer su voluntad atemorizando con tan solo sus palabras a sus valientes soldados:

Quando Cesare ebbe così parlato, ed elli udirono queste minaccie, e de’ suoi cavalieri non ebbe niuno che no tremasse di

paura, e che no dotasse d'abbandonare e di lasciare Cesare. Eglino tutti temettero uno solo uomo (Segre, 1953: 95-96).

El segundo fragmento (Segre, 1953: 102-107) nos traslada a la llanura de Tesalia en el momento en que las tropas de César y las de Pompeyo están desplegadas unas frente a otras. Antes del ataque se recogen los discursos de Cicerón, Pompeyo y de César. El paternalismo de las palabras de Pompeyo, su deseo por aplazar la batalla, su “pietosamente parlare”, la estrategia que plantea para lograr una solución sin esparcimiento de sangre, en un conflicto que es fratricida, contrasta y hace que resalte aún más la imagen despiadada y feroz de César que, en cambio, incita a los suyos con el siguiente vaticinio:

io m'aveggio bene al sembiante di vostri arditi volti, e la fierezza de' vostri trapassanti occhi, e a la vostra cera, che voi gli avete già vinti, e parmi che sia cosa fatta. A me pare ch'io veggia già i rigagnoli del loro sangue correre per terra, e ch'io vi veggia iscalpitare re e principì, e spezzare sanatori e popolo, e bagnarvi nel loro sangue (Segre, 1953: 105).

El capitán está seguro de hacerse con la victoria porque así lo refrenda el presagio que tuvo y que comparte con sus soldados al principio de su discurso: “Questo è lo die, che ne fue promesso al fiume di Rubicone quando l'uomo aparve, e passò l'acqua, e sonò la tromba, e io lo seguitai” (Segre, 1953: 102). Se trata de la referencia a la leyenda del gigante que registran tanto Lucano como Suetonio.

En la construcción de la imagen mítica e idealizada de César como guerrero incansable y conquistador invencible hay que destacar un rasgo estilístico que, desde la traducción de los textos latinos al francés en *Li fait*, pasa a la vulgarización italiana: los anacronismos. Los protagonistas del mundo clásico se disfrazan de caballeros y nobles como si se trataran de personajes del siglo XIII y guardan similitud con la caracterización de los caballeros del ciclo bretón. Sin respetar la distancia temporal, se buscan equivalencias del pasado con el presente, de modo que César se muestra como un *cavaliere, prencipe, duca*, mientras que a sus soldados se les llama *cavaliere, signori, signori comilitoni*, y los senadores representan la

baronia, lo que equivaldría al estamento de la nobleza en el sistema feudal de la Edad media. Es preciso recordar que: “la materia troiana, l’*Eneide*, la *Farsalia*, furono conosciute dal pubblico italiano quasi esclusivamente nella forma romanzata di cui erano state vestite al di là delle Alpi” (Segre, 1953: 13).

2.2. CONTI DI ANTICHI CAVALIERI

En la misma línea, el “Conto di Cesare” y el “Conto di Giulio Cesare e di Pompeo”, los relatos número seis y siete de los veintiuno que, siguiendo a la edición de Del Monte (1972), componen la colección de los *Conti di antichi cavalieri*, devuelven la imagen de un César medieval que, asimilado al ideal cortés del “caballero perfecto”, vuelve a proponer, sin embargo, el retrato clásico que, forjado por los autores latinos, apoya en la disyuntiva ¿héroe o tirano?

Antes del análisis de los fragmentos extraídos de los dos *conti*, es útil recordar a los fines del presente estudio, que la colección¹¹, realizada entre 1270 y 1290, por un anónimo autor de área probablemente aretina, bebe tanto de fuentes francesas (*Li fait des Romains*, *Roman de Tristan* en prosa, *Roman de Foulque de Candie*), como de fuentes latinas (Valerio Máximo o *Speculum historiale*) e italianas (*Storie de Troia et de Roma*, *Fiori di filosofia*) (D’Agostino, 1995: 607). La recopilación se configura como un repertorio de relatos de hechos históricos y fantásticos protagonizados tanto por personajes legendarios de la historia de Troya (Héctor, Alejandro Magno, Agamenón), cuanto por figuras míticas de la antigua Roma (Escipión, Fabricio, Pompeyo, César, Régulo, Bruto, Camilo) y también por Saladino y el rey Joven (Enrico hijo de Enrico II Plantageneto), incluyendo finalmente a héroes del ciclo caballeresco bretón (rey Teobaldo, Brunor,

¹¹ La edición de referencia sigue siendo la elaborada por Del Monte (1972). Para este trabajo se cita del texto de Marucci (1987) que propone, con cambios ortotipográficos, la del Del Monte. Pietro Fanfani realiza en 1851 la primera edición de los *Conti* sobre el código del siglo XIII custodiado por la familia Martelli. Está disponible en <https://archive.org/stream/contiantichic00fanfgoog#page/n5/mode/2up>. Ediciones parciales de la obra se hallan en las recopilaciones de Segre (1959: 547-554) y de Lo Nigro (1963: 291-312).

Galeoto)¹². El placer de la narración entronca con el propósito didáctico de “fornire ai governanti una breve summa di *dicta et facta memorabilia*: l’ideale del libero Comune e l’invito ai «grandi» d’essere signori col consenso del Popolo” que “si proietta nella situazione storica della fine del Duecento” (D’Agostino, 1995: 608).

El “Conto de Cesar” (Marucci, 1987: 68-70) propone de forma resumida y a través de algunas de las fuentes citadas con anterioridad el contenido del *De Bello Gallico*. A los fines del presente estudio, es preciso señalar que de manera rudimental y esquemática, a la narración de las hazañas del héroe guerrero se le intercalan fragmentos descriptivos en los que se esbozan el semblante y las virtudes de un personaje histórico que encarna un modelo humano de perfección para los que gobiernan, como se puede leer en el siguiente ejemplo: “E sì bello e savio portamento e largo fece ver li suoi cavaliere, e ver de ciascuno cavaliere e genti, che ciascuno più teneramente amava Cesar” (Marucci, 1987: 69); se muestra como el hombre “più aspro e studioso”¹³ (ostinato) contra los enemigos que le mueven a la guerra y como el más magnánimo hacia los que acatan su autoridad¹⁴. Debido a esta fama, el pueblo romano pide, en contra de la prohibición de los senadores, que vuelva a la Urbe con sus tropas para recibir el tributo que se merece.

El “Conto di Giulio Cesar e di Pompeo” (Marucci, 1987: 70-79) cuenta, de manera resumida, el desenlace de la guerra civil, la muerte de Pompeyo y la serie de batallas que siguieron en todo el Imperio; sigue con la descripción del buen gobierno de César Emperador y de sus virtudes; y acaba con la representación de su asesinato y un listado de dichos que se le atribuyen. De la primera parte, que sigue el cesariano *De bello civili*, el autor refiere dos ejemplos con los que pretende ilustrar de qué manera las virtudes de César superan sus capacidades militares. Las anécdotas tienen como protagonistas a Lucio Domicio y a Metelo. Se trata de dos

¹² Es interesante recordar aquí que los *Conti di antichi cavalieri* es una de las fuentes para el *Novellino*.

¹³ “Studioso” en el sentido de “ostinato, pervicace” (Marucci, 1987: 69 n.10).

¹⁴ Se lee en la cita completa: “Ed esso solo fo el più aspro e studioso omo verso chi li contrastòe. Ed esso fo el più umele solo e magiore perdonatore poi ch’ave vento” (Marucci, 1987: 69).

figuras que encarnan el valor de la fidelidad a las instituciones y el amor hacia la patria. Citaremos, por cuestiones de espacio, solo un fragmento del final del primer relato en el que se halla el núcleo de la enseñanza. Reconociendo la integridad de Domicio, César le propone aliarse con él y tras la negativa de éste, en lugar de justiciarlo, “per non volere dare alcuno empillio ch’elli non potesse operare el buono anemo suo, lo fé incontenente lasciare. E nota che de questo ebe onore Cesar più che de battallia alcuna ch’elli fesse mai” (Marucci, 1987: 71).

Como en *I fatti dei Romani*, también en el texto de este relato se devuelve la imagen del militar que confía en que los dioses están de su parte y sabe con su *elocutio* envalentonar a sus tropas,

«Ora s’aparechia el dì desiderato che li dei ci hanno promesso, cioè che, depo’ la victoria ch’averemo oggi, debbono de piano, quelli che sono qui, avere de Tucto el mundo poi la signoria». E così bell’e savie e virtuose parole de conforto loro disse, che ciascuno enfiambato e desideroso venne de combattere più (Marucci, 1987: 74).

Tras la muerte de Pompeyo y las campañas emprendidas para someter a todas las provincias romanas (*contrade* en el texto) a su autoridad, vuelve a la capital del imperio aclamado por el pueblo. En este momento el texto ilustra de forma magistral como, en la opinión medieval, César no se consideraba un tirano, sino un modelo a seguir, “señor” magnanimo y ecuánime que ejerce el poder con el consenso del pueblo:

E facto poi ciò tucto, retornò a Roma, el quale a grande triunfo ed onore fo ricevuto, e facto emperadore de tucto el mundo. Ed esso de tucto el mundo e d’omo ciascuno recevete tributo. E tucto el mundo, de quanto tempo visse emperadore, fece a pace stare. Ed esso solo fo el più largo e debonaire emperadore ch’a Roma fosse mai, e che più alegramente grazie e doni faceva (Marucci, 1987: 77-78).

Su grandeza, su ejemplaridad, se revela no solo en el campo de batalla y en el gobierno de su Imperio, sino también en el momento de su muerte. Tras representar la actitud digna con la

que César recibe las heridas mortales¹⁵, se dictamina: “Grande fo la fortezza del grande anemo suo ch’al puncto de sì subita morte a tal cosa guardòe” (Marucci, 1987: 78).

2.3. FIORI DI VITA DI FILOSAFI ED ALTRI SAVI E D’IMPERADORI

La opinión medieval sobre Cayo Julio César entre un amplio público popular queda ratificada también por el texto decimonoveno de *Fiori di vita di filosafi ed altri savi e d’imperadori* (D’Agostino, 1979: 150-152)¹⁶; en el *incipit* se lee, “Julio Cesar fue il primaio imperadore ch’ebbe solo la signoria del mondo” (D’Agostino, 1979: 150). La presencia de Julio César en esta colección de *exempla*, que se inserta en la tradición abierta por Valerio Máximo con los *Facta et dicta memorabilia*, ilustra de forma explícita la vertiente ejemplificadora que configura al personaje histórico de César en la Edad Media en área toscana. El texto del *exempla* no presenta los anacronismos que se encuentran en los *Conti* y en *I fatti dei Romani*. Sin embargo, reproduce de forma sintética el entero repertorio de rasgos que caracterizaban a este personaje en aquel tiempo, pues los *Fiori* es obra anónima que se compone en Toscana entre 1270 y 1275, coincidiendo con la redacción de los *Conti* y con los que presenta puntos de contacto¹⁷. I *Fiori* gozaron de amplia difusión y notable fortuna en Italia en el ámbito de la literatura moral y garantizaron una penetración de la materia de origen clásica de fuentes latinas. De hecho, se trata de una vulgarización al florentino de los *Flores historiarum* de Adamo de Clermont, que a su vez son una refundición del *Speculum historiale* de Vincenzo de Beauvais integrado por fragmentos de otras obras, entre las cuales huelga destacar la *Historia romana* de Dácono.

¹⁵ Inicio de la cita “Ed esso, quando a la morte se vidde venire, del mantello se coperse el viso suo, e li drappi fra le gambe se mise. E ciò fe’ perchè lo viso suo non fosse, morendo, veduto cangiare e perchè, quando venia al morire, cadesse a terra più onestamente” (78). Se sigue a Suetonio.

¹⁶ En este trabajo se sigue la edición crítica de D’Agostino (1979). Para la historia de la tradición manuscrita y de las fuentes se remite al *Studio preliminare* (D’Agostino, 1979: 9-98). Ediciones de la obra se hallan en las recopilaciones de Segre (1959: 173-189), que sigue la de Varnhagen, y de Lo Nigro (1963: 241-293).

¹⁷ Es interesante señalar aquí que ambos son fuentes del *Novellino*.

El *exempla* que nos ocupa, de los veintinueve que componen la obra, orienta la interpretación del personaje histórico de César como modelo no solo del primero y más poderoso emperador, sino de un personaje que se muestra tan clemente en la guerra, como sabio en el gobierno y preparado intelectualmente. La noticia biográfica del comienzo se compone de tres oraciones que, a parte de la primera que ya se ha citado, se concatenan mediante el recurso de la anáfora del sintagma verbal inicial:

E fue sì benigno che quelli cui elli sugiugava con arme, sì vinceva con clemenzia e con benignità. E fue di tanto ingegno che neuno scrivea più tosto di lui nè legeva più avaccio nè ditava più copiosamente (D'Agostino, 1979: 150).

Se crea, siguiendo las convenciones del *sermo brevis*, un modelo paradigmático de conducta intelectual y práctica, al que sigue el relato del asesinato de César que acaba con una *moralisatio* (D'Agostino, 1979: 151-152).

Finalmente, es preciso señalar, en línea con los objetivos del trabajo, que tanto en el texto del *ejemplo* como en el del *conto* se nota la tendencia del autor plasmar una imagen pública de César y de su historia con tendencia a idealizar su figura de gobernante y de militar: en su manera de ejercer el poder es magnánimo, justo y clemente. Por ello, es, al mismo tiempo, idolatrado por el pueblo y odiado por los oligarcas de las instituciones políticas; se lee en los *Fiori*: “E regendo elli lo’ ‘imperio e lo stato di Roma contra l’usanza de’ maggiori, più benignamente e più clementemente che no era usato, fue morto” (D'Agostino, 1979: 151).

Para concluir brevemente es importante señalar que, a través de los fragmentos analizados, tanto de la historia novelada de los romanos como del *ejemplo* y del *conto*, ha sido posible hallar las evidencias textuales de una caracterización literaria que dejan patente la idealización de la figura de César ofrecida, mediante vulgarizaciones de fuentes latinas y francesas, al público medieval como modelo positivo de conducta. Por otro lado, la elección de este personaje histórico en composiciones de géneros distintos de prosa en vulgar pretende satisfacer necesidades ideológicas y de enriquecimiento cultural surgidas en un contexto concreto. De

todas formas, en lo que a la imagen medieval de Julio César concierne, no queda duda de que, en palabras de Parodi,

il conquistatore delle Gallie, il vincitore di Pompeo e di Giuba, lo scrittore dei *Commentarii*, s'era con un altro e ben più grande titolo assicurato un altissimo luogo nelle menti medievali: egli aveva fondato l'impero, anzi era stato, secondo la storia d'allora, il primo imperatore egli stesso (1889: 237).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldelli, I. (1987). La letteratura volgare in Toscana dalle Origini ai primi decenni del secolo XIII. En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol.I, *L'età medievale* (pp. 65-77). Turín: Einaudi.
- Bénéteau, D. P. (ed.). (2012). *Li fatti de' Romani. Edizione critica dei manoscritti Hamilton 67 e Riccardiano 2418*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- D'Agostino, A. (ed.). (1979). *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*. Edición crítica y estudio preliminar de A. D'Agostino. Florencia: La Nuova Italia.
- D'Agostino, A. (1995). Itinerari e forme della prosa. En E. Malato (ed.), *Storia della Letteratura Italiana*, vol.I, *Dalle origini a Dante* (pp. 527-630). Roma: Salerno.
- D'Agostino, A. (2001). La prosa delle Origini e del Duecento. En C. Ciociola (ed.), *Storia della Letteratura Italiana*, vol.X, *La tradizione dei testi* (pp. 91-135). Roma: Salerno.
- Del Monte, A. (ed.). (1972). *Conti di antichi cavalieri*. Milán: Cisalpino/Goliardica.
- Flutre, L. F. (1932a). *Les manuscrits des "Faits des Romains"*. París: Hachette. 2ª edición: Id. (1974a). Ginebra: Slatkine.
- Flutre, L. F. (1932b). "*Li fait des Romains*" dans les littératures française et italienne du XIIIe au XVIe siècle. París: Hachette. 2ª edición: Id. (1974b). Ginebra: Slatkine.
- Graf, A. (1923). *Roma nella memoria e nella immaginazione del Medio Evo*. Turín: Loescher.
- Hernández, A. M. (ed.). (2010). *Julio César: textos, contextos y recepción. De la Roma clásica al mundo actual*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- Lo Nigro, S. (ed.). (1964). *Novellino e Conti del Duecento*. Turín: UTET.
- Marroni, S. (2004). *I fatti dei Romani. Saggio di edizione critica di un volgarizzamento fiorentino del Duecento*, con presentación de I. Baldelli. Roma: Viella.
- Marucci, V. (ed.). (1987). *Libro dei sette savi di Roma. Conti di antichi cavalieri*. Roma: Coletti.
- Parodi, E. G. (1889). Le storie di Cesare nella letteratura italiana nei primi secoli. En *Studi di filologia romanza*, IV (pp. 237-503).
- Segre, C. (1953). *Volgarizzamenti del Due e Trecento*. Turín: UTET.
- Segre, C. (1959). Introduzione a: La prosa del Duecento. En C. Segre y M. Marti (eds.); R. Mattioli, P. Pancrazi y A. Schiaffini (coords.), *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. III (pp. VII-XLIII). Milán-Nápoles: Ricciardi. Sucesivamente como La prosa del Duecento (1963). En Id. *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milán: Feltrinelli.
- Tartaro, A. (1984). La prosa narrativa antica. En A. Asor Rosa (ed.), *Le forme del testo*, vol. II. *La prosa*, vol. III, *Letteratura italiana* (pp. 623-713). Turín: Einaudi.
- Wyke, M. (ed.). (2006). *Julius Caesar in Western Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.

L'ITALIANO TRECENTESCO
COME LINGUA MADRE DELLA CULTURA
E LETTERATURA EUROPEA
THE XIV ITALIAN LANGUAGE
AS THE MOTHER TONGUE
OF THE EUROPEAN CULTURE AND LITERATURE

Giuliana Antonella GIACOBBE

Universidad de Oviedo

Riassunto

Le tre Corone del Trecento italiano, attraverso le loro opere, hanno fatto sì che la lingua italiana abbia *dato luce* alla letteratura madre (italiana) e sorelle (letterature europee), in quanto nascono dalla lettura e dalla traduzione dei testi italiani e stabiliscono una norma ed un canone che verrà poi trasmesso e riflesso nella cultura europea.

Parole chiave: letteratura italiana, Trecento, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio.

Abstract

The three Crowns of the Italian XIV century, through their pieces, allowed the Italian language to give birth to a mother literature (Italian) and literatures which are sisters (European), because they were born from the reading and the translation of Italian texts and they established a rule and a canon which will be transmitted and reflexed into the European culture.

Keywords: Italian literature, Trecento, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio.

1. L'ITALIANO TRECENTESCO COME MODELLO CULTURALE EUROPEO

Le tre corone del Trecento italiano, attraverso le loro opere, hanno fatto sì che la lingua italiana abbia *dato luce* alla letteratura madre (italiana) e alle sorelle (letterature europee), in quanto

nascono dalla lettura e dalla traduzione dei testi italiani e stabiliscono una norma ed un canone che verrà poi trasmesso e riflesso nella cultura europea. In effetti, col diffondersi dell'Umanesimo si creò in Europa un ambiente di *studia humanitatis* che si occupò del recupero delle tradizioni classiche, anche e soprattutto, nella letteratura.

Durante il Trecento e il Quattrocento, l'Italia vide risplendere le sue tre corone: Dante Alighieri, padre della lingua italiana; Francesco Petrarca "creatore" in Europa dei sonetti di carattere petrarchista e Giovanni Boccaccio, modello della narrativa. Lo scopo di questo saggio non è altro che l'analisi contrastiva dell'influsso della letteratura e della cultura italiana in altri paesi, analizzando sia le similitudini, sia le divergenze, presenti nelle diverse traduzioni in altre lingue del *Canzoniere*, della *Divina Commedia* e del *Decameron*, e nelle diverse opere i cui autori si siano ispirati agli autori italiani.

2. LA LETTERATURA DEL PETRARCA: MODELLO DELLA LIRICA EUROPEA

La letteratura petrarchista fu molto ben accolta nella letteratura europea, essendo stata diffusa in diversi paesi fino a formar parte della letteratura europea. In primo luogo, per quanto riguarda la Spagna e la sua letteratura, Petrarca fu introdotto da Garcilaso de la Vega e da Juan Boscán. Garcilaso de la Vega, come studioso umanista si recò in Italia per conoscere e studiare autori come Virgilio, Orazio e Ovidio. Grazie a questo suo approccio con la cultura latina e italiana e all'apprendimento di queste, a lui dobbiamo attribuire il merito della diffusione della lirica italiana: sonetti, ottave e verso libero. Come risultato dei contatti avuti con la cultura italiana, ritroviamo nella sua poesia, come in Petrarca, il concetto dell'amore causa dei conflitti interni dell'uomo. Questo fatto lo si può apprezzare se si mettono a confronto la canzone CXXXIV di Petrarca e il sonetto XXXVIII di Garcilaso de la Vega.

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
 e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
 et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
 et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregon, che non m' apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi (Petrarca, 1964: 179).

In questo sonetto petrarchesco si descrive come la figura della donna abbia provocato nel soggetto parlante del poema una sensazione paradossale, per colpa della quale prova dei sentimenti opposti: arde ed è un ghiaccio, vola sopra il cielo e giace in terra, non ha lingua eppure grida, mentre piangendo ride. La donna descritta da Petrarca in questo sonetto viene talmente elevata da suscitare nell' uomo un amore in grado di colpirlo al punto di arrivare a considerare allo stesso modo la vita e la morte, come dichiarato esplicitamente nell' affermazione: *in questo stato son, donna, per voi*. Quest' ultimo verso è importante, in quanto impressionò anche Garcilaso, che lo riprodusse nel quarto verso del suo sonetto XXXVIII:

Estoy contigo en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el aire con suspiros,
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;

que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para hüiros,
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;

y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
ejemplos tristes de los que han caído;

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido (Vega, 2008: 125).

Nel caso del sonetto di Garcilaso, non troviamo un amore che generi sentimenti contrari e opposti come in quello petrarchesco, bensì un tono melanconico e pessimista che riproduce lo stato d'animo del soggetto parlante e che lo fa sentire “bagnato in lacrime e gli fa rompere l'aria ad ogni sospiro”. Sebbene sia ovvia l'ispirazione petrarchesca, in Garcilaso scopriamo il concetto di donna lodata solo nel momento in cui il soggetto lirico capisce di non saper osare dire alla sua amata lo stato in cui si trova a causa dell'amore che prova per lei.

Legata sempre alla tematica dell'amore si trova la donna, da sempre fonte d'ispirazione della letteratura, soprattutto nella lirica. Anche in questo caso, l'influsso di Petrarca è noto nella lirica europea, avendo definito il canone di donna come simbolo di perfezione nel seguente sonetto¹:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;

e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi pareo:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di sùbito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; e le parole
sonavan altro che, pur voce umana;

uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi: e se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana (Petrarca, 1964: 118).

La descrizione della donna nella letteratura dell'epoca, come vedremo anche per quanto riguarda il resto degli autori europei che verranno citati, oltre che sui sentimenti che suscitava negli occhi di chi la guardava, era basata anche sugli attributi fisici che

¹¹ Tuttavia, come vedremo più avanti, benché il concetto di *donna angelicata* si sia diffuso in tutta Europa, il canone di bellezza fisica varia a seconda del paese.

doveva avere; basti ricordare le parole di Dante “mostrasi sì piacente a chi la mira” nel suo sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, raccolto nella sua opera *Vita Nova* (1295).

In effetti, Petrarca ci presenta una descrizione ben chiara degli attributi fisici di una donna angelicata: fanciulla dai capelli biondi, con dei begli occhi, un viso pieno di colori che non può sembrare vero e con un incedere angelicale, ma mortale dal punto di vista degli occhi maschili.

In Spagna, Garcilaso de la Vega ci presenta la concezione della donna angelicata nella sua egloga terza:

[...] Cerca del Tajo en soledad amena
de verdes sauces hay una espesura,
toda de yedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta la altura,
y así la teje arriba y encadena,
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido
alegrando la vista y el oído.

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba,
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba.
Peinando sus cabellos de oro fino,
una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombra lleno [...] (Vega, 2008: 65-74).

In questo secondo caso, la donna non è paragonata ad un essere angelicato, bensì ad un essere mitologico come può essere una ninfa e i suoi attributi sono paragonati ad elementi della natura. Tuttavia, la descrizione fisica coincide con quella petrarchesca: dai capelli biondi, ma in questo caso non cammina, ma esce dal fiume per stupire gli occhi di colui che la guarda.

In Portogallo troviamo la donna angelicata grazie alla penna di Luis de Camões nel suo poema *Ondados fios de ouro reluzente*:

Ondados fios de ouro reluzente,
Que, agora da mão bela recolhidos,
Agora sobre as rosas estendidos,
Fazeis que a sua beleza se acrescente;

Olhos, que vos moveis tão docemente,
Em mil divinos raios encendidos,
Se de cá me levais alma e sentidos,
Que fora, se de vós não fora ausente?

Honesto riso, que entre a mor fineza
De perlas e corais nasce e parece,
Se na alma em doces ecos não o ouviu!...

Se, imaginando só tanta beleza,
De si em nova glória a alma se esquece,
Que será quando a vir?... Ah! Quem a visse... (Oliveira, 2009).

La donna rappresentata da Camões rimane fedele al canone petrarchesco, giacché si tratta di una donna “dai capelli d’oro rilucente” che a volte sono legati, ma altre sono distesi sui fiori (anche il fiore appare nel Petrarca, forse come simbolo della gioventù, della “primavera della vita”). Anche in questo caso la bellezza della donna risulta sconvolgente agli occhi dell’uomo che la guarda, tanto da privarlo dell’anima e dei sensi.

Infine, in Francia uno dei maggiori seguaci della lirica petrarchesca fu Pierre de Ronsard, fondatore del gruppo poetico *La Pléyade*².

Marie, vous avez la joue aussi vermeille
Qu’une rose de mai, vous avez les cheveux
De couleur de châtaigne, entrefrisés de noeuds,
Gentement tortillés tout autour de l’oreille.

Quand vous étiez petite, une mignarde abeille
Dans vos lèvres forma son doux miel savoureux,
Amour laissa ses traits dans vos yeux rigoureux,
Pithon vous fit la voix à nulle autre pareille.

Vous avez les tétins comme deux monts de lait,
Qui pommellent ainsi qu’au printemps nouvelet
Pommellent deux boutons que leur châsse environne.

² Questo gruppo di poeti credeva che l’arricchimento della lingua fosse possibile per poter emulare i classici latini e greci.

De Junon sont vos bras, des Grâces votre sein,
 Vous avez de l'Aurore et le front, et la main,
 Mais vous avez le coeur d'une fière lionne (Blanchemain, 1857: 148).

La donna di Ronsard, invece, si allontana da questo canone: ha le guance rosse e i capelli castani e così ricci che hanno persino i nodi e non sono né legati, né distesi sui fiori, ma portati dietro all'orecchio. Tuttavia, anche qui appaiono gli *occhi*, ma in questo caso non sono gli occhi di chi la guarda, ma gli occhi della donna, pieni di amore. Si tratta di una donna quasi mitologica che “ha le braccia di Giunone, i seni come le Grazie, de la Aurora tiene la fronte y la mano”, ma “ha il cuore di una fiera leonessa”. Da quanto si può apprezzare, si produce un'evoluzione nel canone femminile per quanto riguarda la Francia: la donna non possiede più una netta somiglianza con un angelo, è una donna dai capelli castani che fa vedere il suo viso, ma benché abbia degli attributi corporali propri di esseri appartenenti alla mitologia, si tratta di una donna forte, fiera, che merita di essere paragonata all'animale considerato come il *re* degli animali, come è il caso della leonessa. Dunque, il potere della donna non si limita soltanto all'attrazione fisica, ma inizia ad essere riconosciuta anche per il suo carattere.

3. L'EVOLUZIONE DELLA *FIAMMETTA* DI BOCCACCIO

Le donne costituirono sempre un punto d'ispirazione per gli autori, che di loro non distinguevano l'intelletto, bensì la descrizione fisica. Giovanni Boccaccio, nel suo Decameron, descrive la “sua” donna in questo modo:

La Fiammetta, li cui capelli eran crespi, lunghi e d'oro e sopra li candidi e dilicati omeri ricadenti e il viso ritondetto con un color vero di bianchi gigli e di vermiglie rose mescolati tutto splendido, con due occhi in testa che parean d'un falcon pellegrino e con una boccuccia piccolina li cui labbri parevan due rubinetti [...] (Boccaccio, 1985: 1105).

L'autore padre della narrativa italiana ebbe, anche lui, un considerevole influsso in tutta Europa. In Spagna, Miguel de Cervantes prese spunto dal Decameron per scrivere le sue *Novelas*

ejemplares (1613), una ricompilazione di dodici racconti che seguono lo schema del Decameron e che vengono denominate esemplari per il loro carattere didattico e morale. Anche qui abbiamo diversi ritratti di donne, ad esempio nella novella *La gitanilla*:

[...] – ¿Qué es lo que no puedes imaginar, Preciosa? – respondió Andrés –. Lo mismo que a mí me ha hecho gitano, a él le ha hecho vestirse de blanco como molinero y venir a buscarte. ¡Ah, Preciosa, Preciosa!, ¡cómo se va viendo que quieres tener más de un rendido a tus pies! Si es así, acaba primero conmigo y luego ya matarás a este otro, y no quieras hacerlo a los dos de una vez. – ¡Válgame Dios – respondió Preciosa –, Andrés, cómo tienes colgada de un cabello tu esperanza y mi crédito, pues tan fácilmente se te han metido en el alma los celos! Dime, Andrés, si hubiera en esto engaño alguno, ¿no hubiera yo callado en vez de decirte quién era este mozo? Pero si tienes aún dudas, haz que se vaya con cualquier excusa; ningún gitano te discutirá tu decisión pues ya todos te obedecen (Josell e Hartzzenbusch, 1864: 51).

In questo caso, si tratta di una giovane zingara dal nome Preciosa (Preziosa) che simboleggia la sua bellezza. Questo breve frammento, benché l'opera si ispirasse a Boccaccio, rompe il canone di donna a cui si era abituati, strappo provocato anche dalla condizione della donna rispetto all'uomo: un uomo innamorato, ma geloso, che diffida della sua donna e che la incolpa di voler essere circondata da uomini.

L'approccio con la letteratura italiana in termini di narrativa arriva anche in Francia, influenzando su Margherita di Navarra che scrisse un'opera intitolata *Heptaméron* pubblicata nel 1558. All'epoca, è lei stessa a rompere il canone femminile:

Primogenita di Carlo d' Orleans, conte d'Angoulême Luisa di Savoia, condivise con Francesco, il fratello re di lei di due anni, destinato dalla sorte a regnare, le gioie serene dell'infanzia, e, sotto l'occhio amoroso e sagace della madre, vedova diciannovenne, i cari studi dell'adolescenza, indi l'intera vita, con esemplare saldezza d'affetti. Ebbe Margherita precettori dottissimi, che le appresero le lettere francesi e le latine, la lingua italiana e la spagnuola, le parlarono di filosofia, le diedero i primi elementi delle scienze più

varie, e soddisfecero alla sua sete di sapere, insegnandole pur qualche poco d'ebraico (d'Angoûleme, 2017: X).

Nelle donne di Margherita, in effetti, la superiorità sentimentale rispetto all'uomo è ben definita:

E se la pietà vostra per me, che muoio d'amore per voi, non vi spinge ad amarmi, vi spinga almeno quella di voi stessa, che siete donna sì perfetta, che meritereste di ottener i cuori di tutti i gentiluomini ed invece siete spregiata e abbandonata da colui per amor del quale voi avete rifiutato ogni altro (d'Angoûleme, 2017: 24).

4. LA DIFFICOLTÀ NEL TRADURRE LA *DIVINA COMMEDIA* DANTESCA

Per finire con i grandi autori del trecento, Dante Alighieri scrisse la *Divina Commedia* fra il 1304 e il 1321, un poema un poema di carattere didattico, ma anche allegorico, che illustrava la visione del lettore sul mondo contemporaneo. Giangiorgio Trissino nella sua opera *Il Castellano* (1864) lo definisce come “il trovatore della lingua italiana” e considera che la lingua in cui Dante scrisse la sua opera non sia il dialetto toscano, bensì la “vera lingua italiana” giacché presenta diversi dialettismi che non sono altro che la molteplicità e la ricchezza linguistica dell'Italia.

Poiché Dante Alighieri viene considerato il padre della lingua italiana, analizzeremo alcune traduzioni della sua opera, in modo da vedere come viene plasmata la ricchezza linguistica dei suoi versi. In particolare ci soffermeremo sui primi dodici versi del canto I dell'*Inferno*. Si partirà, quindi, dal seguente frammento:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
Io non so ben ridir com' i' v'intraì,

tant' era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai (Alighieri, 2014: 31-32).

Il primo testo scelto è una traduzione in francese realizzata da Anthony Deschamps, traduttore francese specializzato nel romanticismo e conosciuto per la sua traduzione della *Divina Commedia* del 1829. La traduzione che propone per il cantico primo dell'Inferno è la seguente:

Quand j'étais à moitié du chemin de la vie,
La lumière à mes yeux tout-à-coup fut ravie.
Et je me retrouvai dans une âpre forêt
Où mon âme perdue et désolée errait;
C'était une forêt obscure, épouvantable,
Et dire ici combien elle était redoutable
Serait chose pénible et si pleine d'effroi,
Que la mort paraîtrait moins amère pour moi.
Pour parler d'un grand bien et d'une aide imprévue,
Je dirai quels dangers s'offrirent à ma vue;
Je ne sais pas comment j'entrai dans ce grand bois,
Car sur moi le sommeil pesait de tout son poids
A l'heure où je sortis de la route divine (Deschamps, 1829: 5).

In questo primo confronto fra la lingua francese e la *lingua italiana* è possibile apprezzare la traduzione libera di Anthony Deschamps, dovuta forse alla difficoltà nel mantenere la struttura in rima dei versi danteschi.

In primo luogo, se teniamo in conto della struttura dantesca troviamo uno schema ABA in tutte le strofe, mentre invece nel modello francese AAB/ABB/BBA/ABBC. Inoltre, questa traduzione è stata realizzata in un modo piuttosto libero, non rispettando quegli elementi vitali per la comprensione dell'inizio del viaggio di Dante verso l'inferno.

Per non eliminare dalla prima terzina la *foresta*, elemento importante per introdurci nell'inferno, scrive una metafora in cui dice "di colpo, la luce (che arrivava) ai miei occhi di colpo fu lieta", trattandosi di una libera traduzione basata nell'interpretazione. Non appare nemmeno l'elemento della *via smarrita*.

Nella seconda strofa, la traduzione continua ad essere libera, non apparendo nella versione dantesca il concetto dell'anima

espresso nella versione francese. Inoltre, nell'ultimo verso della seconda strofa parla già di un aiuto *imprevisto* su cui conta, fatto però che non appare nella versione italiana, anticipando il lettore ai fatti che verranno posteriormente narrati da Dante.

Per quanto riguarda l'ultima strofa, vi è un primo verso “Je dirai quels dangers s’offrent à ma vue” (Io dirò quali pericoli apparvero davanti ai miei occhi) introdotto dal *traduttore-traditore* francese, in quanto inesistente nella versione originale. In quest'ultima strofa si può dire che il testo è quasi interamente fedele al testo d'origine, sebbene confonda il senso di *verace* traducendolo come *divino*.

Il secondo testo proposto si tratta di una traduzione al portoghese realizzata da José Pedro Xavier Pinheiro, scrittore e traduttore brasiliano dell'Ottocento:

Da nossa vida, em meio da jornada,
Achei-me numa selva tenebrosa,
Tendo perdido a verdadeira estrada.
Dizer qual era é cousa tão penosa,
Desta brava espessura a asperidade,
Que a memória a relembra inda cuidadosa.
Na morte há pouco mais de acerbidade;
Mas para o bem narrar lá deparado
De outras cousas que vi, direi verdade.
Contar não posso como tinha entrado;
Tanto o sono os sentidos me tomara,
Quando hei o bom caminho abandonado (Xavier Pinheiro, 2003: 4).

Nella versione in portoghese, viene rotta la prima metafora “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, basata sull'età di Dante nel momento in cui scrive questi versi, facendo una traduzione libera in cui il protagonista trova questa selva oscura “un giorno”. Tuttavia, rispetto ad altre versioni analizzate, è possibile affermare che si tratta di una traduzione molto più fedele e che rispetta inoltre lo schema ritmico originale in tutte le strofe.

Per finire, l'ultima versione è una traduzione allo spagnolo realizzata da Ángel Crespo³.

³ La particolarità di questa versione è il fatto che raccoglie la versione originale e la traduzione, in modo che l'analisi contrastiva risulti molto più facile.

A mitad del camino de la vida,
yo me encontraba en una selva oscura,
con la senda derecha ya perdida.
¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura
esta selva salvaje, áspera y fuerte
que en el pensar renueva la pavora!
Es tan amarga que algo más es muerte;
mas por tratar del bien que allí encontré
diré de cuanto allá me cupo en suerte.
Repetir no sabía cómo entré,
pues me vencía el sueño el mismo día
en que el veraz camino abandoné (Crespo, 1982: 2).

In quest'ultima versione, troviamo un uso dell'imperfetto dell'indicativo "encontraba" (mi trovavo) al posto del passato remoto della versione originale, ciò elimina il senso di sorpresa e di stupefazione riprodotto da Dante nel verso secondo. Un altro errore, ma questa volta di tipo lessicale, lo si trova nel verso terzo, in cui "la diritta via" viene tradotta come "la senda derecha" (il sentiero a destra), dando luogo ad una traduzione di carattere più libero, che si allontana dal significato originale. Per rimanere fedele allo schema metrico, troviamo anche una traduzione più libera nel verso nono, in cui il verbo "scorgere" viene sostituito dall'espressione "me cupo en suerte".

Per concludere, da quanto è stato esposto, è possibile vedere come la letteratura italiana ebbe un notevole influsso sulla cultura europea, grazie alle diverse traduzioni nelle lingue europee e alle opere a cui servirono da ispirazione. Queste stesse opere costituirono un punto di partenza nell'introduzione di concetti che si svilupparono in diversi modi a seconda della cultura di ogni paese, come può essere quello della *donna angelicata*. Grazie alla diffusione della letteratura si favorì l'intercultura che servì per creare una cultura europea che risultasse affine in tutti i paesi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alighieri, D. (1829). *La Divine Comedie*. A. Deschamps (trad.). Parigi: Charles Gosselin.
- Alighieri, D. (1982). *Comedia. Inferno*. Edizione bilingue. Traduzione, epilogo e note di A. Crespo. Barcellona: Seix Barral.

- Alighieri, D. (2003). *A Divina Comédia*. J. P. X. Pinheiro (trad.). San Paolo: Atena.
- Alighieri, D. (2007). *La Divina Comedia*. L. M. de Merlo (trad.). Madrid: Cátedra.
- Alighieri, D. (2014). *Divina Commedia*. Roma: Newton Compton.
- Angoulême, M. d' (2017). *Heptaméron*. F. Pitto (Trad.). Bolzano. Recuperato da: <http://www.mori.bz.it/Rinascimento/margherita.pdf>
- Blanchemain, P. (1857). *Oeuvres complètes de Pierre de Ronsard*. Parigi: P. Jannet.
- Boccaccio, G. (1985). *Decameron*. Milano: Mondadori.
- Boccaccio, G. (2013). *Decameron*. I. C. Benedetti (trad.). Porto Alegre: L&PM.
- Camões, L. V. de (2009). *Sonetos e Outros Poemas*. Barcellona: Planeta.
- Carmo Oliveira, E. (2009). Sonetos Camonianos. Recuperato da <http://sonetoscamonianos.blogspot.com/2009/03/ondados-fios-de-ouro-reluzente.html> [Data di consultazione: 22/04/2018].
- Cervantes, M. de (2017). *Novelas ejemplares*. Madrid: Real Academia Española.
- Deschamps, A. (trad.) (1829). *La divine comédie de Dante Alighieri*. Parigi: Charles Gosselin.
- Petrarca, F. (1964). *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- Petronio, G. (2004). *La nuova attività letteraria in Italia*. Firenze: G.B. Palumbo Editore.
- Ronsard, P. de (1951). *Le second livre des amours*. Ginevra: Librairie Droz.
- Rosell, C. e Hartzenbusch, J. E. (1864). *Obras completas de Cervantes: Novelas ejemplares*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Trissino, G. (1864). *Il Castellano*. Milano: Arnaldo Foldi.
- Vega, G. de la (2008). *Poesías Castellanas*. Madrid: Torreblanca Impresores.
- Yorik Gomez, G. La dolce vita degli italianismi nello spagnolo. *Treccani, il portale del sapere*. Recuperato da http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nazi-oni/gane.html [Data di consultazione: 26/04/2018].

SUONI ED EMOZIONI
NEL GIARDINO DEL *DECAMERON*,
PONTE DEI POSSIBILI “SCONFINAMENTI”
SOUNDS AND EMOTIONS
IN THE GARDEN OF *DECAMERON*,
A BRIDGE FOR POSSIBLE “GOING BEYOND”

Maria LETTIERO

Università di Roma “Tor Vergata”

Universidad del País Vasco (Vitoria-Gasteiz)

Riassunto

L'indagine sui *luoghi sonori* del *Decameron* di Boccaccio permette di muoversi lungo ampie diacronie e *sconfinamenti* con le altre discipline attraverso riscontri storici, organologici, iconografici, sociologici e filologici. Canto, musica e danza sono legati anche al ritmo e al coinvolgimento emotivo; ogni parola, ogni suono, evocati da Boccaccio, riportano il lettore al suo vissuto, generando in lui nuove emozioni intense e profonde, che favoriscono la ri-costruzione del senso letterario.

Parole chiave: Decameron, poesia, musica, sonorità, emozioni.

Abstract

The investigation into *the sound places* of Boccaccio's *Decameron* allows us to move along broad diachronies and *trespassing* with other disciplines through historical, organological, iconographic, sociological and philological confirmations. Singing, music and dance are also linked to the rhythm and to the emotional involvement; every word, every sound, evoked by Boccaccio, bring the reader back to his experience, generating in him new intense and profound emotions, which favour the re-construction of the literary sense.

Keywords: Decameron, poetry, music, sonority, emotion.

*Dentro, il bel giardino,
l'oasi della quiete [...]
Il giardino, diceva, era luogo platonico,
ordine del mondo, incessante mutamento,
immagine del giardino interiore, sogno del ritorno,
ripristino, ma anche offesa, patimento (Consolo, 1998: 33, 41).*

Tematiche e forme letterarie europee – in particolare quelle della tradizione in prosa franco-provenzale¹ – riecheggiano nella scrittura del *Decameron*. Se la prassi dell'*imitatio* permette a Boccaccio di raggiungere una dimensione di straordinaria ampiezza e respiro, consentendogli di valicare ogni confine nazionalistico, la vittoriosa diffusione dei manoscritti decameroniani conferma il forte legame tra Boccaccio e il patrimonio comune europeo. Sullo slancio offerto dal Petrarca, con il suo rifacimento in latino della *Griselda*², che introduce il *Decameron* nell'empireo della cultura umanistica, intervengono numerose traduzioni, riscritture, imitazioni e riprese delle *Cento Novelle* che, sovrapponendo tradizioni diverse, si ricongiungono nell'alveo di una cultura comune.

La rifrangenza del *Decameron* in un'altra esperienza letteraria e la prorompente e immediata diffusione dell'opera fuori dai confini nazionali non sono l'unica ragione dello "sconfinamento" della prosa boccacciana. Esiste una forza interna – la qualità intrinseca del *verbum* – che, considerata nel senso più ampio della sua significanza, si pone come *topos* privilegiato di un'indagine comparatistica che non ascrive le competenze di un unico campo disciplinare, ma prevede l'individuazione delle parentele – o *family resemblances*³ – tra diversi settori di studio.

¹ Solo in anni più recenti si è riscoperto nel Boccaccio un articolato rapporto di *imitazione-emulazione* con il celebre *Roman de la Rose*. Si vedano gli studi approfonditi di Rossi (2006: 201-219).

² Dopo circa un ventennio dalla sua composizione, Francesco Petrarca riscrive in lingua latina la centesima novella del *Decameron*, inserita nel XVII libro delle *Epistole senili* e intitolata *De insigni obedientia et fide uxoria*. Con la sua personale riscrittura Petrarca diventa l'autorità indiscussa del testo della *Griselda* decameroniana, anche perché si serve della lingua latina rendendo il testo più leggibile in Europa (a partire dagli ambienti colti) rispetto al complesso e articolato italiano di Boccaccio.

³ L'approccio riconduce alla teoria filosofica e psicologica di Ludwig Wittgenstein.

È ormai noto come il *significante* musicale sia testimone, nella cornice decameroniana, della pratica del suonare e del cantare, forme di gioco e di reazione agli stati negativi dell'animo, prodigioso antidoto agli umori nocivi dovuti alla pandemia della peste. Esso riconduce all'utilizzo del mezzo strumentale, vocale o coreutico e alle consuetudini in un determinato periodo storico. Ma non basta: il lessema musicale – per la sua caratteristica eufonica – crea l'occasione per recuperare informazioni dal vissuto *sonoro* del fruitore del testo a seconda del suo *background* di conoscenze e di emozioni provate. L'asserzione si ricollega all'assunto proustiano nel *Tempo ritrovato*: “Ogni lettore, quando legge, legge se stesso. L'opera dello scrittore è soltanto uno strumento ottico offerto al lettore per permettergli di discernere quello che, senza libro, non avrebbe forse visto in se stesso” (Proust, 1927: 16).

Il *microcosmo-giardino* del *Decameron* è il *luogo sonoro* culturale per eccellenza che consente di ripercorrere il graduale mutamento dal paesaggio medioevale a quello umanistico. Esso rappresenta un rifugio per l'*otium* intellettuale, un'oasi di pace rispetto a un mondo dominato dalla sofferenza e dalla violenza, un luogo che sa parlare a tutti i sensi. È uno spazio interiore di bellezza in cui risuonano psicologia ed emozioni. Il giardino che maggiormente attrae gli studiosi è quello che Boccaccio descrive nell'*Introduzione* alla Terza Giornata:

Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli: iv'entro, non so se da natural vena o da artificiosa, per una figura, la quale sopra una colonna che nel mezzo di quella diritta era, gittava tanta acqua e sì alta verso il cielo, che poi non senza dilettevol suono nella fonte chiarissima ricadea, che di meno avria macinato un mulino. La qual poi, quella dico che soprabondava al pieno della fonte, per occulta via del pratello usciva e, per canaletti assai belli e artificiosamente fatti fuori di quello divenuta palese, tutto lo 'ntorniava; e quindi per canaletti simili quasi per ogni parte del giardin discorrea, raccogliendosi ultimamente in una parte dalla quale del bel giardino avea l'uscita, e quindi verso il pian discendendo chiarissima, avanti che a quel divenisse, con grandissima forza e con non piccola utilità del signore, due mulina volgea⁴ (Branca, 1976: 180).

⁴ Vedi *Decameron*, intr. III, 9-10.

Nelle parole del Certaldese è chiara l'idea del giardino come *locus amoenus*, luogo amato nella letteratura classica, con prati e fiori di varie specie e colori, alberi da frutto, animali domestici, fontane e ruscelli. Dalla presenza di diversi elementi – terra, fiori, frutteti, pergole e orti, con coltivazioni di specie nutritive – traspare un intento sia estetico che utilitaristico. Di particolare rilevanza, da un punto di vista simbolico ed eufonico, appare il ruolo attribuito all'acqua nel suo singolare effetto *sonoro*. Essa fuoriesce dalla fonte di marmo “bianchissimo e con meravigliosi intagli”, sintesi di natura, arte e ingegneria idraulica, con il suo sistema di condotta delle acque che portano ai mulini, per essere di “non poca utilità del signore”. Boccaccio fa riferimento all'acqua che cade nella “fonte chiarissima” “non senza dilettevol *suono*”. In questo caso il *suono* è un elemento di visualizzazione poetica, non identificato fedelmente da un punto di vista fisico-acustico⁵. L'intento dell'autore è quello di creare un'armonicità sonora, nella poetica concordanza tra la piacevolezza del *rumore* dell'acqua che cade e la seduzione del suono che idealmente e psicologicamente ne deriva. La “fonte chiarissima” potrebbe rappresentare una sorta di risuonatore acustico dal riscontro *sonoro* (“il dilettevol *suono*”) più definito nel momento in cui va ad accogliere l'acqua che cade.

Boccaccio stabilisce un rapporto di corrispondenza tra il Paradiso della Terza Giornata – perfezione della natura e delle abilità dell'uomo – e quello naturale della *Valle delle Donne*, presente nella *Conclusione* della Sesta Giornata e nell'*Introduzione* della Settima. Nella *Valle* il Certaldese, parlando di “romore”, è forse più realistico (in senso acustico) nella descrizione:

E oltre a questo, quel che non meno che altro di diletto porgeva, era un fiumicello, il qual d'una delle valli, che due di quelle montagnette dividea, cadeva giù per balzi di pietra viva, e cadendo faceva un romore ad udire assai dilettevole, e sprizzando

⁵ Secondo Pietro Righini non esiste un confine ben definito tra suono e rumore, né da un punto di vista acustico, né da un punto di vista dell'apprezzabilità psicologica. Si considerano nettamente solo le due opposte estremità: da un lato il *suono puro*, generato da vibrazioni sinusoidali prive di distorsioni e dall'altro il *rumore puro* (detto anche *suono bianco*) generato dalla simultaneità di tutte le vibrazioni sinusoidali del campo di udibilità, dai 16 ai 16.000 Hz, nessuna esclusa (Righini, 1994: 24).

pareva da lungi ariente vivo che d'alcuna cosa premuta minutamente sprizzasse; e come giù al piccol pian pervenia così quivi in un bel canaletto raccolta infino al mezzo del piano velocissima discorreva, e ivi faceva un picciol laghetto quale talvolta per modo di vivaio fanno né lor giardini i cittadini che di ciò hanno destro⁶ (Branca, 1976: 439).

Lo sciabordio dell'acqua che cade "per balzi" sulla superficie irregolare dei sassi produce "*romore* ad udire assai *dilettevole*". Boccaccio indica l'acqua che cade sulla pietra viva come rumore (anche se "dilettevole"), perché respinta dai sassi, e non come il "dilettevol suono" nella "fonte chiarissima" della Terza Giornata. La sensibilità particolarmente spiccata di Boccaccio alle diverse sfumature *sonore* avvalorata la tesi acustica di Righini che "solo il modo e il momento in cui l'evento sonoro si manifesta e in cui viene percepito possono dare ad un rumore la qualità di suono, o dare al suono quella del rumore" (Righini, 1994: 109).

Il suono/rumore funge da segnale informativo acustico naturale ed è, nella atmosfera magica del giardino, un piacere fisico, come la musica e il canto degli uccelli. L'effetto *sonoro* scaturito dal movimento dell'acqua, che fluisce con impeto rompendosi in spruzzi, è favorito dall'onomatopea del verbo *sprizzare*, nei tempi "sprizzando [...] sprizzasse". Lo *scorrere* e il *fluire* rendono ancora più forte il legame con le *sonorità musicali* attraverso il movimento che manifesta tangibilmente l'immagine dell'avanzare del tempo.

Anche nella *Conclusione* della Sesta Giornata è evidente il senso conferito al fine utilitaristico dell'acqua, vista come principio primordiale: acqua che – generando energia – aziona i mulini, acqua che irriga la terra dei giardini, dando luogo alla produzione di frutti e fiori, acqua come elemento vitale per i pesci. Anche il lago – zona di solitudine e di silenzio – rappresenta, nei pittoreschi paesaggi che lo delimitano, uno spazio circoscritto, "ossia un'isola silenziosa, che spiana uno spazio muto nel cuore del frastuono – laddove, all'inverso, l'isola sonora si disegna solitaria nell'immensità del silenzio" (Jankélévitch, 1998: 116).

⁶ Vedi *Decameron*, concl. VI, 25-26.

La percezione letteraria di eventi sonori naturali, quali il rumore dell'acqua, il canto degli uccelli o il mormorio delle fronde – nella loro duplice natura fisiologica e immateriale – si presta ad una interpretazione simbolica capace di indirizzare la lettura, e quindi l'ascolto, sulla base del *vissuto* poetico e uditivo. Il ricordo di un albero, di un tramonto, di una canzone, di un ruscello riemerge attraverso immagini, sensazioni, suoni già vissuti, quindi attraverso impulsi *fisico-percettivi reali*. Per esempio, passeggiare in riva al mare, ascoltando i *suoni* larghi delle onde, mescolati al sussurrare del vento, insieme all'odore della salsedine, può riattivare ritmi e una distensione d'animo che già si conosce, perché vissuta.

Ma i residui psichici della percezione, o tracce mnestiche, possono essere stimolati anche attraverso impulsi *psichico-auditivi interiori* o *sonorità mimetiche*, che si stagliano nel discorso verbale. Si parla, per esempio, degli impulsi indotti dall'*immagine acustica*⁷ (Saussure, 2005: 73-74), rievocata per associazione dal testo letterario. Per esempio Boccaccio, quando parla di un fiumicello che “cadendo faceva un *romore* a udire assai *dilettevole*, e sprizzando pareva da lungi ariente vivo che d'alcuna cosa premuta minutamente sprizzasse” può attivare nel lettore immagini visive e acustiche interiorizzate, cioè non avvertite realmente, ma provate psicologicamente.

Ágnes Heller è dell'opinione che le tracce mnestiche “emergono talvolta dal nulla (dagli strati non consci della personalità) per riaffondare nello stesso sottobosco. La dinamica del dimenticare e del ricordare, questo riemergere e riaffondare, così come le narrazioni costruite per suo tramite, sono strettamente connesse” (Heller, 2017: 22).

A proposito di memorie sonore, il neurobiologo francese Jean-Pierre Changeaux utilizza i termini *riferimento* o *segnale affettivo*:

⁷ A proposito di *immagine acustica*, o *significante*, Saussure conferma il concetto che essa “n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens”.

Come se avessimo nel nostro cervello, registrata a lungo termine, una sorta di *tastiera d'organo*, con i tasti in grado di richiamare un repertorio immenso di memorie sonore specifiche, di tonalità emotive definite. Una parte importante di questa tastiera potrebbe essere innata, e a questa si aggiungerebbero, intrecciandosi ad essa, molteplici ricordi acquisiti nel corso dello sviluppo e della vita del soggetto. Ciascun ricordo potrebbe a sua volta essere collegato a reti più ampie di memorie individuali – e questo potrebbe rendere conto di ciò che Messiaen chiama *sentimento, stato d'animo, subcosciente*, e soprattutto *potere di ampliare le facoltà oniriche* (Boulez, 2016: 43).

Un esempio poetico di certe modalità del *sedimentare* e del *riemergere* dei suoni o dei rumori, partendo dall'interiorità, viene proposto dallo scrittore Manganelli:

Voi non ascoltate solo suoni isolati, ma suoni deposti sul gran suono notturno del fiume semovente; e allora accadrà che i suoni, quali essi siano, si dispongono, per quanto rari, a fare un disegno, forse ci sarà dell'allegria in quella scoperta (Manganelli, 1987: 8).

Per il filosofo Vladimir Jankélévitch, invece, alcuni tipi di *sonorità*, come

lo sciabordare dell'onda e il canto degli uccelli, i rumori dell'officina, il secco risuonare del metallo o il crepito del legno, il fruscio dell'acqua insieme all'urlo del vento rappresentano in un certo senso la zona-limite al di là della quale l'arte molto semplicemente verrebbe riassorbita nella realtà. L'oggettivismo acuto [...] si riapprossima così a quella zona amelodica, amusicale, paramusicale e premusicale che, con l'oceano, è l'universo del rumore amorfo e del caos sonoro (Jankélévitch, 1998: 32-33).

Alcuni ritmi biologici che influenzano, anche inconsapevolmente, la vita dell'uomo sono: il ritmo delle stagioni, il ritmo del giorno e della notte, il ritmo cardiaco, il ritmo della respirazione. Esiste una relazione, da un punto di vista percettivo, tra i suoni e i ritmi esistenti in natura e il nostro organismo. La musica e le sensazioni sonore naturali non giungono solo attraverso l'apparato uditivo, ma anche per mezzo delle vibrazioni meccaniche del corpo, che interviene sulle

risonanze generate dalla natura. Di conseguenza, nella percezione delle sonorità, della musica e del piacere musicale

si trova un contenuto di senso che non esiste nella semplice produzione di suoni. C'è una organizzazione significativa. La riflessione su questa organizzazione ci conduce dunque a cercare di procedere nella comprensione di meccanismi nervosi centrali che sono implicati nella percezione della musica (Boulez, 2016: 96).

Sempre a proposito di *percezioni fisiche* delle emozioni, eloquente è il pensiero dello scrittore Paul Lacroix:

Il culto dell'emozione e il culto del corpo sono i due volti di una stessa rivoluzione della mentalità. Il vantaggio dell'emozione è, infatti, di partecipare al contempo della vita dell'anima e di quella del corpo. Essa è il segno di ciò che una volta si chiamava *l'unione dell'anima e del corpo*. Si colloca nell'interfaccia di due componenti della natura umana. Quando sopraggiunge un'emozione, il nostro corpo si fa sentire da noi attraverso ogni tipo di modificazioni fisiologiche, neurovegetative, endocrine. L'alterazione del respiro, il cambiamento del ritmo cardiaco, i sudori freddi, i brividi, i tremori, il nodo alla gola attestano che l'emozione è, nella sua essenza, carnale. Lasciar parlare le proprie emozioni significa dare la parola al corpo (Lacroix, 2002: 35).

Parlando di *memorie sonore*, Carrucci evidenzia come tutte le competenze, verbali, cognitive, scritte, procedano di pari passo. Se ogni parola scritta è una raffigurazione, una figura particolarissima della lingua e cioè l'immagine di un codice, le scritture diventano

figurazioni di parole, immagini estremamente sintetiche, chiaramente caratterizzate e precisamente riferite. Ovviamente questa *forma* non è l'unica risorsa cui attingiamo, ci sono altri tipi di *immagini*, di *memoria*, cui può appoggiarsi il nostro vocabolario e il nostro pensiero: consideriamo la diversificata tipologia di agganci – sonori, olfattivi, spaziali, motori, mimici, visivi, ecc. – che si possono trovare coinvolti, ad esempio, nell'evocazione di ricordi, di stati emozionali, o nella prefigurazione di eventi [...] (Carrucci, 2014).

Le memorie *sonore* acquisite sono quelle che la mente umana ha, per così dire, *smontato a pezzi* nell'esperienza auditiva (e in altri tipi di esperienze) per poi ricostruirle nel cervello. Nella ricostruzione, le conoscenze *sonore* (dirette o indotte da un testo poetico o dall'osservazione di un'opera d'arte, rappresentativa di quel ricordo) vengono reintegrate con le esperienze precedenti. Ogni individuo colloca, senza accorgersene, il proprio vissuto associandolo ad un'emozione, quindi, in questo senso, si parla di modulazione emotiva. Se l'essenza di un'emozione è l'esperienza soggettiva, si spiega perché la percezione di ogni stimolo esterno, artistico e non, sia assolutamente individuale.

Il *sapere mentale* dell'esperienza estetica rappresenta effettivamente la metafora del processo caratterizzante di ciascuna emozione, che rende unica ogni conoscenza, da quella sedimentata nel corso del tempo da ciascun individuo – cioè il proprio personale repertorio di ricordi – a quella estetica.

Il neurobiologo Jean-Pierre Changeux, che fa del cervello l'oggetto privilegiato delle sue ricerche, è dell'opinione che l'esperienza estetica “risulti profondamente legata agli stati emotivi e cognitivi [...] alle risonanze interiori prodotte dalla *percezione dei rapporti* dell'opera” (Boulez, 2016: 16). Questo assunto costituisce il punto di partenza di studi innovativi, con approcci diversi nel considerare il fatto artistico da un punto di vista non oggettivo, ma soggettivo. Il detto di Eraclito “L'armonia nascosta vale più di quella che appare”⁸, si può ricondurre alle considerazioni neuroscientifiche che dimostrano che il 95% di quello che succede nell'ascolto musicale, o nelle dinamiche collegate ad esso, è inconscio. Rappresentano fenomeni inconsci certe *familiarità* uditive, visive, tattili, che possono essere riattivate, per esempio, dall'immagine acustica di un ruscello che scorre, di una ninna nanna, del suono di un carillon o di un paesaggio dell'infanzia.

Le *risonanze* acustiche rievocate nel giardino del *Decameron* obbligano il lettore a soffermarsi e ad interagire con un paesaggio *sonoro* letterario che – al pari di quello reale – non rappresenta semplicemente una somma indiscriminata di suoni, ma un *tessuto*, ovvero un campo di interazioni tra l'individuo e

⁸ Vedi Eraclito, frammento 54.

l'ambiente, ma anche tra l'individuo e se stesso. Lo spazio simbolico narrato rivela il suono che contiene e la sonorità fa rispondere l'architettura che lo accoglie, dal boschetto di querciuoli al prato di minutissima erba, dal fiumicello di montagna al laghetto con i pesci.

La suggestione idilliaca che sprigiona dall'*hortus conclusus* decameroniano, spazio del privilegio, catena simbolico-semanticamente legata al territorio – in cui si confondono i confini tra il mondo vegetale e la sfera dell'uomo, tra esterno e interno, tra spazi fisici e psichici – crea un'incomparabile armonia di suoni, di profumi, di colori. Boccaccio modella una realtà in cui musica, letteratura e natura si mescolano in una sapiente combinazione.

Musica e poesia nella narrazione dello scrittore creano un ponte tra l'Italia e l'Europa conducendo sotto un unico movimento presente e passato. Se il passato è probabilmente l'universale deposito del tempo, quale memoria, quale ricordo ha il potere di ridestare? Rimane una rassicurante certezza: la musica del mondo e il ricordo delle sonorità e delle suggestioni poetico-musicali si rivelano nell'ambiente in cui si vive, ma sono soprattutto dentro di noi. Basta cercarle.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Boulez, P., Changeux, J. e Manoury, P. (2016). *I neuroni magici: musica e cervello*. Roma: Carocci.
- Branca, V. (a cura di). (1976). *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano. Firenze: Accademia della Crusca.
- Carrucciu, G. A. (2014). *Pensare le parole: il pensiero scrittoria. La forma mentale delle parole*. Recuperato da <https://grafagrafa.it/grafagrafa/pagine/tipo&grafica.php?art=177&> [Data di consultazione: 20/07/2018].
- Consolo, V. (1998). *Lo spasimo di Palermo*. Milano: Mondadori.
- Heller, Á. (2017). *La memoria autobiografica*. M. De Pascale (trad.). Roma: Castelvecchi. Tit. orig.: *Reflections on the dynamics of personal identity: the role of world view and politics in autobiographical memory*.
- Jankélévitch, V. (1998). *La musica e l'ineffabile*. Milano: Bompiani. Tit. orig.: *La musique et l'ineffable*. Parigi: Colin, 1961.

- Manganelli, G. (1987). *Rumori o voci*. Milano: Rizzoli.
- Lacroix, M. (2002). *Il culto dell'emozione*. Milano: Vita e Pensiero.
Tit. orig.: *Le culte de l'emotion*. Parigi: Flammarion, 2001.
- Rossi, L. (2006). Il "Decameron" e il "Roman de la Rose". In S. Mazzoni Peruzzi, *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento* (pp. 201-219). Firenze: Alinea.
- Proust, M. (1927). *Le temps retrouvé*. Parigi: Gallimard.
- Righini, P. (1994). *L'acustica per il musicista. Fondamenti fisici della musica*. Milano: Zanibon.
- Saussure, F. de (2005). *Cours de linguistique générale*. C. Bally e A. Sechehaye (a cura di), con la collaborazione di A. Riedlinger. Ginevra: Arbre d'Or. Première édition (1916). Lausanne-Paris, Suisse-France: Payot.

ITALIA EN EL RENACIMIENTO EUROPEO:
LA PERCEPCIÓN DE ITALIA
EN LA TRADUCCIÓN FRANCO-ESPAÑOLA
DE LAS *NOVELLE* DE BANDELLO
ITALY IN THE EUROPEAN RENAISSANCE:
THE PERCEPTION OF ITALY
IN THE FRENCH-SPANISH TRANSLATION
OF BANDELLO'S *NOVELLE*

Isabel MUGURUZA ROCA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen

Al traducir al francés las *Novelle* de Bandello en clave moralizante y trágica, Boaistuau y Belleforest se jactan de haber embellecido la obra de un autor calificado como “assez grossier”. De igual forma, el traductor español de Bandello manifiesta preferir el estilo “dulce y sabroso” de la versión francesa frente a la brevedad del italiano. Considerando estas valoraciones, el artículo plantea un acercamiento a la imagen de Italia que se perfila en ambos textos.

Palabras clave: Novella, traducción, Matteo Bandello, Renacimiento, Italia.

Abstract

In their moralizing French translation of Bandellos's *Novelle*, Boaistuau and Belleforest boast of having embellished the style of an author described as “assez grossier”. Similarly, the Spanish translator of Bandello demonstrates a preference for the “dulce y sabroso” style of the French version against the brevity of the Italian. In light of these opinions, the article proposes an approach to the image of Italy that is presented in both texts.

Keywords: Novella, translation, Matteo Bandello, Renaissance, Italy.

1. LOS TRADUCTORES FRENTE AL TEXTO ITALIANO

De las 214 *novelle* que Matteo Bandello dio a la estampa entre 1554 y 1573¹, un total de 73 fueron traducidas al francés por Pierre Boaistuau y François de Belleforest bajo el exitoso formato de las *Histoires tragiques*², adaptación muy libre, moralizante y amplificadora de lo más “trágico” del *noveliere* lombardo. La serie de las *Histoires tragiques* fue iniciada por Boaistuau en 1559 con la adaptación de seis de las novelas de Bandello y continuada por Belleforest en sucesivos tomos hasta 1582, llegando a configurarse como género propio e independizándose de la fuente bandelliana a partir de tomo V en 1570³. El mismo año de 1559, Belleforest, quien ya había colaborado con Boaistuau en la adaptación de las seis primeras *histoires* (Arnould, 2011: 74), saca a la luz otras doce, presentadas como *Continuation des histoires tragiques*, que, unidas a las anteriores, darán lugar en 1563 al primer volumen conjunto: *XVIII Histoires tragiques. Extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel*⁴, el cual pasaría a ser designado como “Premier tome” de la colección a partir de la publicación de un segundo volumen en 1565, con otras 18 historias (Arnould, 2011: 73). El arrollador éxito de estos primeros volúmenes no solo incentivó la publicación de los que vinieron después en Francia (donde se reimprimían sin descanso legal e ilegalmente),

¹ En 1554 se publicaron en Lucca los tres primeros volúmenes con 59, 59 y 68 novelas respectivamente, mientras que el cuarto apareció póstumo en 1573 en Lyon, con 28 novelas (Godi, 1980: 474). Para el texto de las novelas sigo la edición de Francesco Flora (Bandello, 1942).

² A ellas hay que añadir las 28 de la traducción anónima del último volumen de Bandello, que Simonin (2004: 76) sitúa en 1574, lo que haría un total de 101 novelas vertidas al francés.

³ Ya el tomo cuarto (1570) incluye al final siete novelas (de 26) que no proceden de Bandello (Sturel, 1914: 42). A partir del quinto, y hasta el séptimo y último tomo, Belleforest continúa publicando historias trágicas tanto propias como de otras fuentes (Sturel, 1914: 37-41). La “historia trágica” se constituyó así en categoría narrativa autónoma, como indica Ziercher (2011: 9), quien advierte también de dos continuaciones más: las *Nouvelles Histoires tant tragiques que comiques*, de Vérité Habanc en 1585, y las *Nouvelles Histoires tragiques* de Bénigne Poissenot en 1586.

⁴ En París, por Vincent Norment y Jeanne Bruneau. De acuerdo con Simonin (1992: 235-237), las supuestas ediciones de 1560 (s.l.) y 1561 (Lyon) no serían sino falsificaciones retroactivas de esta.

sino que marcó la recepción europea de Bandello al propiciar su traducción a otras lenguas, particularmente al inglés y al español, desde donde dejarían su impronta en autores de tan amplia repercusión como Shakespeare, Cervantes y Lope de Vega⁵.

En España la traducción de las *Novelle* de Bandello es obra de Vicente de Millis Godinez, quien reconoce, e incluso ostenta en la portada, haberse basado en la versión francesa, como bien declara asimismo el título de *Historias trágicas ejemplares* que da a la obra, reforzando el propósito moralizante y ejemplar de su propia fuente⁶. El libro se publicó por primera vez en Salamanca en 1589, a cargo de Juan de Millis, hijo del traductor⁷. Esta primera edición presenta una segunda tirada costeada por Claudio Curlet, del mismo año (Carrascón, 2014: 57-58), y su éxito fue suficiente para otras dos ediciones posteriores: Madrid, 1596, y Valladolid, 1603.

Por el número y disposición de las novelas, el volumen de Millis está hecho sobre el primer tomo conjunto de Boaiustau y Belleforest, antes citado, de las que el español tomó solo las catorce primeras, trastocando únicamente el orden de la decimotercera y la decimocuarta. No resulta fácil, sin embargo (y ha de ser objeto de un análisis más profundo), determinar a cuál de las numerosas ediciones del volumen francés pudo pertenecer

⁵ Hay bastante unanimidad en considerar que fue la *histoire* francesa sobre Romeo y Julieta (sacada de la novela II, 9 de Bandello) la que sirvió de base tanto a la traducción de William Painter (*Palace of Pleasure*, 1566) como a la adaptación en verso de Arthur Brooke (*Romeus and Iuliet*, 1562), que a su vez parece ser la fuente más cercana de la famosa tragedia de Shakespeare (Moore, 1950: 95-102; 111-118). Sobre el papel de la traducción española de las *Historias trágicas* en la configuración de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, incluso como anti-modelo, véase Muguruza Roca (2016). De la presencia de Bandello en el teatro de Lope de Vega, pasando por las *Historias trágicas*, francesas o españolas, se ha escrito mucho, destacando su influencia en *El castigo sin venganza*. Como síntesis reciente del tema, véase Muñoz (2013: 119-126).

⁶ Así reza la portada en todas las ediciones, donde Millis califica erróneamente a Bandello de “veronés”: “HISTORIAS tragicas exemplares, | sacadas de las obras del Bandello | Verones. Nuevamente traduzidas de las | que en lengua Francesa adornaron | Pierres Bouistau, y Francisco | de Belleforest. | Contienen en este libro catorze Historias nota- | bles, repartidas por capítulos”.

⁷ Sobre la familia de libreros e impresores Millis véase Cuesta Gutiérrez (1960: 47-48).

el ejemplar manejado por Millis⁸. Para mi cotejo he recurrido a la edición de Turín de 1570, debido a que el uso de los epígrafes argumentales al comienzo de las novelas coincide con el del texto español (cosa que no he apreciado en las ediciones anteriores)⁹.

Unos años antes de sacar a la luz las historias trágicas de Bandello, en 1586, Vicente de Millis había dado a la imprenta, como *Horas de recreación*, su traducción de *L'hore di recreatione* de Ludovico Guicciardini, otra colección italiana de relatos breves que igualmente habían sido vertidos al francés por Belleforest en 1571. En este caso, sin embargo, Millis traduce directamente del original italiano de Guicciardini, como ha demostrado Iole Scamuzzi (2015: 93), desatendiendo por completo a su predecesor francés. La elección, por tanto, de la versión trágica de Bandello que habían hecho Boaistuau y Belleforest obedece a una preferencia, cuyos motivos el mismo traductor explica, tanto en la dedicatoria como en el prólogo “Al lector”. En ambos textos expone Millis las virtudes del autor italiano y de su obra, de la que encarece el carácter histórico (y por lo tanto ejemplar) de los relatos, así como la condición moderna de los mismos¹⁰, insistiendo en el propósito edificante de Bandello ligado a la veracidad de lo narrado:

⁸ Como ha señalado Arredondo (1986: 218), el texto francés debió de circular mucho por España a juzgar por la cantidad de ejemplares que aún se conservan. Ello contradice las observaciones de Laspéras (1987: 53, 59) sobre la prohibición inquisitorial de Bandello en España. Véase también Vega (2013: 66-67).

⁹ Utilizo el ejemplar digitalizado de la Biblioteca Nacional Francesa. En las ediciones anteriores los epígrafes argumentales preceden solo a las novelas de Belleforest, pero están ausentes de las seis primeras, que aparecían indicadas únicamente por su ordinal (*Premiere histoire*). Desde 1570, a lo que yo he podido saber, los epígrafes de la “Table des sommaires” final se colocan también delante de las historias de Boaistuau, salvo de la primera, tal como aparece en el texto español. Esta y otras coincidencias de detalle me llevan a pensar que, si no esta, Millis utilizaría alguna edición posterior que la siguiera en el uso de los epígrafes.

¹⁰ “[...] queriendo en esto imitar a algunos que tuvieron por mejor escribir lo sucedido en su tiempo y debajo de príncipes que vieron, que volver a referir los hechos antiguos” (Dedicatoria, f. [3v]). Cito siempre, modernizando las grafías, por el ejemplar digitalizado de la Biblioteca Nacional de Baviera, que corresponde a la tirada de la primera edición financiada por Curlet.

El Bandello veronés escribió muchas historias trágicas sucedidas en su tiempo o poco antes para con ellas apartar a los que las leyesen de vicios y peligros a que está sujeta la vida humana. Y es de presuponer una cosa que él mismo refiere, que no dice cosa que no la haya visto, informándose o tenido relación cierta de personas fidedignas y escrituras auténticas (f. [5]).

En lo tocante al estilo, si bien alaba que el italiano haya escrito las historias “con toda llaneza y fidelidad, sin procurar afeites, ni colores retóricos que nos encubran la verdad de los sucesos” (f. [3v]), es precisamente esta simplicidad la que le hace preferir el texto francés, cuyos autores, dice en la dedicatoria, “las pusieron con más adorno y en estilo muy dulce y sabroso, añadiendo a cada una un sumario con que las hacen más agradables y bien recibidas de todos” (f. [4r]). Más extensamente se explica en el prólogo:

Púsolas en su lengua italiana, aunque escribiéndolas sucintamente y en relación breve, y viendo Pierres Bovistau y Francisco de Belleforest, franceses (añadieron a cada una un sumario para mejor entendimiento de lo que se contiene en ellas), el provecho que se podía seguir de que esta obra anduviese en su lengua, las adornaron y pusieron en forma de historia, haciendo el uno las seis primeras y el otro imitándole en las demás, con tal arte y buena orden que me pareció no sería razón que la nuestra careciese de cosa de que se le podía seguir tanto fruto, mayormente que no hay ninguna vulgar en que no anden.

Estas alusiones a la llaneza de estilo del italiano no hacen sino reproducir, suavizándolas, las críticas, mucho más ásperas, con las que los dos autores franceses justificaban su alejamiento de los textos de Bandello. Aunque Boaistuau y Belleforest dan a sus respectivas traducciones finalidades distintas (el disfrute y entretenimiento para Boaistuau, frente a la ejemplaridad edificante de Belleforest)¹¹, ambos comparten su baja estimación de la obra del italiano, a cuyo estilo se refieren de forma claramente despectiva. Lo hace Boaistuau en su “Advertissement au lecteur”, al que pide no tenga a mal no haberse sujetado al estilo de Bandello:

¹¹ Cf. Arredondom (1989: 219).

Te priant au reste ne trouver mauvais si je ne me suis assujetti au style de Bandel, car sa phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tant mal liez et ses sentences tant maigres, que j'ay eu plus cher la refondre tout de neuf et la remettre en nouvelle forme que me rendre si superstitieux imitateur, n'ayant seulement pris de lui que le sujet de l'histoire (h. [8]).

Belleforest, por su parte, en la dedicatoria de su *Continuation*, presenta la obra como procedente de un autor italiano “assez grossier”, señalando el interés edificante que, a pesar de ello, tienen sus historias y el provecho que pueden reportar a la juventud francesa, que es lo que le ha empujado a “embellir” la obra del italiano, cuyo nombre no da hasta varias páginas después. Tan intensa es su labor de enriquecimiento del texto italiano que él mismo dice que no llamaría a su trabajo “traducción”. Y es así que los cambios hechos por Belleforest dan a sus doce historias una fisonomía claramente distinta de la que ofrecen las traducidas por Boaistuau, mucho más contenidas en la intromisión de elementos discursivos y moralizantes¹². Además de mejorar la obra con sentencias, se jacta Belleforest de haber introducido historias, arengas y epístolas, así como los sumarios, tan alabados por Millis. Todo ello con el fin de que se vea más pulido en lengua francesa lo que era “rude et grossier” en el lombardo del original:

Et encor, pour mieux embellir l'histoire [...], j'ay fait le sommaire de chasque narration, et la fin selon le sujet, y accommodant les sentences qui me sembloient faite pour l'institution de la vie e formation des bonnes mœurs. Cest embellissement donc (je ne l'appelleray plus traduction) pourra servir d'enseigne vainqueresse sur le front de mon auteur, afin qu'il se resente mieux poly en vostre langue, qu'il n'estoit rude et grossier en son lombard (ff. 151v-152v).

Detrás de estas frases tan despectivas, que se adhieren a la polémica anti-italinista francesa del momento¹³, es visible la voluntad de encarecer la propia obra, habitual en los textos preliminares. Por ello, mi propósito es comprobar en qué medida

¹² Véase Arnould (2011).

¹³ Sobre esta polémica y su papel en las letras francesas, véase Balsamo (1992).

estas actitudes permean en el desarrollo de ambas traducciones, francesa y española, tanto en la valoración de las cosas de Italia presentes en los relatos como en lo que se refiere a la labor del *novelliere*. Dadas las dimensiones de este trabajo, me detendré solo en algunos pasajes que me han parecido de interés. Si bien Vicente de Millis es mucho más fiel al hipotexto francés¹⁴ que sus colegas galos al italiano, cotejaré en todos los casos las dos versiones y señalaré las divergencias, citando solo por la traducción española cuando ambas coincidan.

En dos de las seis novelas traducidas por Boaistuau (ambas situadas en España), tanto el traductor francés como el español declaran haber tenido que recurrir a otras fuentes más cercanas a los hechos, en ambos casos latinas de autores españoles, por desconfiar de la versión del dominico. Aunque se trata de un recurso propio de la retórica historiográfica ligado a la transformación de las “*novelle*” en “*histoires*”, de nuevo el buen hacer del *novellier* es puesto en entredicho. La primera alusión a una fuente latina que corrige la versión italiana aparece en la historia quinta, correspondiente a la novela I, 42 de Bandello, que tiene lugar en Valencia. Frente a la breve referencia al duque de Calabria como virrey de Valencia con la que el *novelliere* sitúa cronológicamente la historia (506), Boaistuau cierra la narración con una coda historiográfica que Millis traduce literalmente:

Executóse su muerte en tiempo del Duque de Calabria, hijo de don Fadrique de Aragón, rey de Nápoles, siendo visorrey de Valencia, que fue quien hizo escribir esta historia [...]. Y he querido hacer mención dél porque el autor italiano escribe que la esclava Juaneta murió juntamente con su señora por justicia, mas Paludano, autor español y que vivía entonces, y que escribió esta historia en latín elegantemente, certifica que jamás se supo della; y yo le seguí, como cosa más segura (f. 126r-126v).

La situación se repite en la historia siguiente, donde se narran las peripecias amorosas entre don Juan de Mendoza y la duquesa de Saboya, correspondientes a la novela II, 44 de Bandello. En este caso la referencia a la fuente alternativa precede a la

¹⁴ Un cotejo comparativo parcial de los textos francés y español puede verse en Arredondo (1989: 223-227), quien corrige a Laspéras (1987: 61).

narración en la “Advertencia a los lectores”. Vicente de Millis la traduce literalmente, pero después se separa del texto francés para añadir de su cosecha, “hablando como español”, sus dudas sobre la verdad de lo contado (indico en cursiva el añadido de Millis):

Valentino Barruchio, natural de la ciudad de Toledo, en un gran libro que hizo en latín escribió por buenos términos y con gran curiosidad la historia presente, y he querido hacer mención dél porque le he seguido de mejor voluntad que a los autores italianos que también la escribieron. *No obstante que (hablando como español) no dexa de parecerme algo dudosa, porque da muestras de cosa de libros de caballerías, y el autor della poco práctico en las cosas de España. Aunque, por otra parte, no es de inconveniente ponerla entre las demás. Cada uno podrá tomarla como le pareciere* (f. 116v).

Este recurso a fuentes alternativas facilitaba a Boaistuau tanto fingir la historicidad de los relatos como justificar las transgresiones argumentales, por lo que estamos de nuevo ante estrategias editoriales orientadas a encarecer la obra y venderla mejor, lo que exige a su vez restar mérito al texto original¹⁵. Debe recordarse al respecto que la deriva de la novela italiana hacia lo ejemplar y edificante, a la que responden las traducciones francesa y española, pero también otras publicaciones coetáneas de novela corta¹⁶, estaba, como ha demostrado Vega (2013: 63), muy ligada a “criterios y necesidades del negocio editorial”, en relación con las cuales deben verse también los menosprecios a Bandello y las “mejoras” a su obra de las que hacen gala sus traductores. En un “género especialmente sensible a las necesidades editoriales” (Vega, 2013: 70), marcar distancias

¹⁵ De hecho, los mismos argumentos que los traductores franceses habían esgrimido contra Bandello los usa también Millis para distanciarse de su hipotexto francés: “añadiendo o quitando cosas superfluas y que en el español no son tan honestas como debieran, atento que la francesa tiene algunas solturas que acá no suenan bien” (f. [5]). Sobre las estrategias editoriales de los traductores de *novelle*, cf. González Ramírez (2016: 481-482).

¹⁶ Dentro y fuera de Italia. La edición “moralizada” de las *Novelle* llevada a cabo en Milán por Ascanio Centorio en 1560 es casi simultánea a la apuesta de Boaistuau y Belleforest, y solo unos años después, en 1565, después publica Cinzio sus *Hecatommithi* como versión “casta” de Boccaccio (Vega, 2013: 60).

respecto al “licencioso” ámbito de la novela italiana formaba parte de la “retórica del traductor” (González Ramírez, 2016: 480), como vía para captar también al lector moralmente escrupuloso generado por el ambiente de la Contrarreforma.

2. ITALIA COMO EPÍTOME DE EUROPA

Más allá de esta retórica, sin embargo, la imagen de Italia que ofrecen los relatos mismos va por derroteros mucho más favorables. Dejando aparte la tópica alabanza de las ciudades, en la que el texto franco español, de acuerdo a sus criterios amplificatorios, supera siempre a los originales italianos, voy a detenerme en un aspecto que puede ilustrar tanto la aclimatación de la novela bandelliana al público no italiano, como el papel que Italia llegó a desempeñar como núcleo de la cultura europea renacentista. Me refiero a la imagen de Italia como epítome de Europa que se observa en algunas de las novelas correspondientes a Belleforest, y que es seguida igualmente por el traductor español. Ambas versiones llegan a forjar una imagen integradora de Italia, a la que viene a identificarse con Europa misma, y con la que traductor y lectores pueden sentirse cercanos y comprometidos.

Esta relación de sinécdoque entre Italia y Europa se hace explícita en el sumario de la novela nueve, que narra el abominable trato que una dama milanesa, Pandora, da al feto que extrae a la fuerza de su vientre y luego maltrata salvajemente hasta la muerte. Mientras que para Bandello lo escandaloso de este acto brutal es que haya ocurrido “non in Scizia, non tra gli antropofaghi o tra popoli barbareschi ed incogniti, ma nel piú bello de la bella ed umana Italia” (III, 52, 508), para el traductor lo deplorable es que se sitúe en el corazón mismo de Europa:

[...] sucedido en nuestros tiempos, no en la Scitia o entre los antropófagos, caníbales y amazonas matadoras de sus hijos, sino en el corazón y medio de Europa, y en una de las más ricas provincias del mundo y que ha dado tal indicio y muestras de su grandeza, virtudes, humanidad y cortesía, que fue escuela do todas las naciones venían a aprender la materia de vivir bien y honestamente (f. 227v).

Muestras de este uso traslaticio de Italia, que identifica en ella los valores y las inquietudes de la Europa renacentista, se pueden encontrar en las historias doce y trece que Millis traduce de Belleforest, en las que me detendré someramente para finalizar.

La novela doce narra un “hecho generoso” atribuido a Alejandro de Médici, primer duque de Florencia, por el que este obliga a un joven noble de su corte a casarse con la hija de un molinero a la que había raptado y deshonrado. Sobre la brevísima novela de Bandello, la traducción ofrece un encendido panegírico del duque, a cuya virtud remite la buena gobernanza que vivió Florencia bajo su mando. Se da noticia de cómo Alejandro de Médici, (“uno de los príncipes de nuestros tiempos”), “deshizo la señoría de Florencia, usurpando el nombre, título y preeminencia de duque” (297v), pero deteniéndose de manera especial en explicar cómo el buen gobierno del duque consiguió revertir el rechazo inicial de los florentinos ante su principado, que al principio veían como tiranía, “pesándoles de haber perdido su antigua libertad” (298v), de forma que:

fue después recibido como señor justo; y lo que decían había sido usurpado por fuerza, les pareció que le era debido como por legítima sucesión; y se tenían por dichosos (pues su desastre quería que su república estuviese obediente al querer y parecer de un príncipe solo) en tener un señor tan sabio, virtuoso y humano (297v-298r).

Al final de la novela el traductor vuelve a recordar los hechos que dieron comienzo al principado, insistiendo de nuevo en la mejora que el paso de la república al principado supuso para Florencia (f. 319r-319v), y aprovechando así la historia de Italia para hacer una defensa de la monarquía como forma justa de gobierno, en la que los lectores podrían ver sin dificultad a las propias monarquías francesa o española ensalzadas a través de la figura del príncipe florentino.

En la historia decimotercera de la traducción de Millis, decimocuarta en el volumen francés, la oposición oriente/occidente que Belleforest aplica sobre el relato de Bandello, vuelve a hacer de Italia un símbolo de la Europa occidental en el que tanto los lectores franceses como los españoles podían verse representados.

La novela, situada en 1380, refiere la venganza que lleva a cabo contra el emperador de Trapisonda un caballero y comerciante genovés tras haber sido agraviado en la corte del emperador por uno de sus cortesanos, que era el favorito y privado del monarca. Aprovechando la referencia, ya presente en el original italiano, al carácter afeminado del cortesano y a su relación homosexual con el emperador, el relato franco-español representa por medio de la guerra entre los genoveses y el emperador la pujanza y el vigor varonil de los occidentales frente a la debilidad del mundo oriental, afeminado y muelle, a cuyos vicios cortesanos se achaca la caída misma del imperio¹⁷. El traductor carga las tintas sobre el carácter sodomita de la relación entre el emperador y su “Ganímedes”, al que presenta como “un cortesano mancebo, privado y querido del emperador más de lo que fuera razón, cuya maldad era tan grande que no temía llamarse sustituto de la emperatriz” (321v-322r). Opone así la virtud del “caballero latino” a los vicios de los bizantinos que llevarían a la destrucción del imperio:

Porque, diciendo la verdad, los deleites de los Persas, su grande y desenfadada lujuria y la vana jactancia de los griegos, las deshonestidades y la demasiada gula de los más de los cristianos de la Asia fueron causa que Dios, arrojando el dardo de su ira, haya resucitado mucho ha el linaje de los esclavos mamelucos, la soberbia crueldad de los escitas, y finalmente la demasiada impiedad de los turcos (f. 322r)¹⁸.

En definitiva, de la misma manera que Belleforest “afrancesa” las *novelle* de Bandello, modificándolas para el gusto y provecho de la juventud gala, también hace suya, en cierto sentido, la Italia del *novelliere*, identificándola con los valores y las inquietudes de la Europa renacentista. Quizá a ello se deba también una parte del éxito francés y europeo de las *Histoires tragiques*.

¹⁷ Se trata en realidad de un lugar común, presente en muchos escritos de la época, y que en la España barroca se aplicó también a la decadencia de imperio, como ha abordado Cartagena-Calderón (2008).

¹⁸ Las referencias a la braveza italiana frente a la blandura afeminada de la corte oriental son continuas. Así arengaba el genovés a su gente: “Antes vamos contra un pueblo afeminado, más propio para menear el uso (imitando al pueblo antiguo de Egipto) que para tratar las armas y subir a caballo” (329r, 329v).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnould, J. (2011). De Pierre Boaistuau à François de Belleforest, la rupture dans la *Continuation. Réforme, Humanisme, Renaissance*, 73, 73-87.
- Arredondo, M. A. (1989). Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol. En F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* (pp. 217-227). Barcelona: PPU.
- Balsamo, J. (1992). *Les rencontres des muses (Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVIe siècle)*. Ginebra: Slatkine.
- Bandello, M. (1570). *XVIII Histories tragiques. Extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel...* Turín: Cesar Farine.
- Bandello, M. (1589). *Historias trágicas ejemplares*. Salamanca: Juan de Millis / Claudio Curlet.
- Bandello, M. (1942). *Tutte le opere*. F. Flora (ed.). Milán: Mondadori.
- Carrascón, G. (2014). Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII. *Edad de Oro*, XXXIII, 53-67.
- Cartagena-Calderón, J. R. (2008). *Masculinidades en obras: El drama de la hombría en la España imperial*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Cuesta Gutiérrez, L. (1960). *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Godi, C. (1980). Per il testo delle “novelle” di Matteo Bandello, con una tavola dei destinatari e degli “incipit”. *Aevum*, 54(3), 473-491.
- González Ramírez, D. (2016). Materias deshonestas y de mal ejemplo: programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España. En G. Carrascón y C. Simbolotti (eds.), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali* (pp. 473-490). Turín: Accademia University Press.
- Laspéras, J. (1987). *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Perpiñán: Castillet / Université Paul Valéry.
- Moore, O. H. (1950). *The Legend of Romeo and Juliet*. Columbus: The Ohio State University Press.

- Muguruza Roca, I. (2016). Las traducciones de los *novellieri* en las *Novelas ejemplares*: Cervantes frente a Bandello y la negación del modelo italiano. En M. Graziani y S. Vuelta García (eds.), *Traduzioni, riscritture, ibridazioni: Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo* (pp. 91-102). Florencia: Leo S.Olschki.
- Scamuzzi, I. (2015). Le *Horas de recreación* di Vicente de Millis. En G. Carrascón (ed.), “*In qualunque lingua sia scritta*”. *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell’Europa del Rinascimento e del Barocco* (pp. 85-132). Turín: Accademia University Press.
- Simonin, M. (1992). *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*. Ginebra: Droz.
- Simonin, M. (2004). *L’Encre et la lumière: quarante-sept articles (1976-2000)*. Ginebra: Droz.
- Sturel, R. (1914). Bandello en France au XVI^e siècle. *Bulletin italien*, 14, 29-42.
- Vega, M. J. (2013). La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596). En J. Valentín Núñez (ed.), *Ficciones en la ficción* (pp. 49-75). Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ziercher, E. (2011). Histoires tragiques et formes narratives au XVI^e siècle. *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 73, 9-21.

PERFUMAR EL CUERPO Y LA ROPA
EN EL SIGLO XVI: LAS RECETAS
DE AGUAS PERFUMADAS DE CONRAD GESNER
TO PERFUME THE BODY AND THE CLOTHES
IN THE 16TH CENTURY: THE RECIPES
OF CONRAD GESNER TO PERFUMED WATERS
Alba OLMO GÓMEZ
Universitat de València

Resumen

Johann Conrad Gesner reunió en su obra muchas recetas para la elaboración de aguas perfumadas que siguen siendo de gran utilidad. Perfumar el cuerpo y la ropa era necesario ante una práctica de higiene muy distinta a la de nuestros días.

Palabras clave: libros de recetas, Italia, siglo XVI, Gesner, aguas perfumadas.

Abstract

Johann Conrad Gesner gathered in his work many recipes for the elaboration of perfumed waters that continue being of great utility. To perfume the body and the clothes were necessary before a practice of hygiene very different from that of our days.

Keywords: books of recipes, Italy, 16th century, Gesner, perfumed waters.

Nuestros conocimientos sobre el siglo XVI son cada vez mayores, a medida que las nuevas tecnologías se han puesto al servicio de los fondos bibliotecarios y las digitalizaciones facilitan la consulta de libros que antes era muy difícil leer. En nuestro caso, presentamos una investigación sobre el abundante número de libros de recetas en el Renacimiento. Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación dedicado a las

mujeres en la Casa de Austria¹ y nuestra aportación consiste en el estudio del embellecimiento con aguas perfumadas y, más concretamente con las recetas de aguas perfumadas que aparecen en *Il Tesauro Di Eunomo Filatro de rimedi secreti*² de Conrad Gesner y las numerosas ediciones que solo en el siglo XVI se imprimieron en Italia.

Conrad Gesner³ (1516-1565) fue un naturalista y bibliógrafo suizo del cual destaca su obra *Historia Animalium*⁴ (1551-1558), considerada como el principio de la zoología moderna. Nació y fue educado en Zúrich, fue profesor de griego y también de Física y obtuvo el título de doctor en medicina en Basilea. Se dedicó a los estudios científicos, especialmente en el área de la botánica. Entre sus contemporáneos fue reconocido especialmente como botánico, aunque sus manuscritos sobre esta materia no fueron publicados hasta bastante después de su muerte. Sus continuos viajes a las montañas de Suiza y de Saboya ampliaron sus conocimientos sobre la naturaleza al igual que su recorrido por todas las bibliotecas de Italia que tanto le servirían para sus trabajos. Algunas de sus obras más destacables son: *Bibliotheca universalis* (1545), *Historia animalium* (1551-1558: en cuatro volúmenes) y *Thesaurus Euonymi Philiatrī de remediis secretis. Liber physicus, medicus, & partim etiam chymicus, & oeconomicus in vinorum diuersi saporis apparatu, medicis & pharmacopolis omnibus praecipue necessarius. Quem praeter haec quae antea prelo commissa fuere, quam plurimis fornacum figuris et auximus et illustrauimus*⁵, que

¹ El proyecto de investigación que lleva por título *Las mujeres en la Casa de Austria 1567-1600. Copus documental* está dirigido por la prof. Júlia Benavent y su número de referencia es FFI2017-83252-P.

² Cfr. Gesner (1556).

³ Cfr. Gorzny (1986).

⁴ K. Gesner (1551-1558): *Conradi Gesneri medici Tigurini Historiae Animalium Lib. I de Quadrupedibus uiuiparis, Lib. II De quadrupedibus oviparis, Lib. III Qui est de avium natura, lib. De piscium et aquatiliū animantium natura.*

⁵ La primera edición de que tenemos constancia en Italia es de 1556 y fue impresa en Venecia, *Thesaurus Euonymi Philiatrī de remediis secretis. Liber physicus, medicus, & partim etiam chymicus, & oeconomicus in vinorum diuersi saporis apparatu, medicis & pharmacopolis omnibus praecipue necessarius. Quem praeter haec quae antea prelo commissa fuere, quam plurimis fornacum figuris et auximus et illustrauimus.* [1556]. 567, [41] p.:

enseguida se tradujo al italiano con el título *Tesaurus di Euonomo Filatro de rimedi secreti*⁶.

La repercusión de su figura en el mundo de la ciencia fue tal que, como prueba del afecto a Gesner, se dio su nombre a una variedad de tulipán, que él mismo había descrito, *Tulipa Gesneriana* y a un arbusto llamado *Gesneria*.

Con todo, la difusión de su obra se debió a la rápida traducción en italiano, algo que se retrasó excesivamente en el caso del español, ya que la primera traducción es del año 1996, edición a cargo de Andrés Manrique y Agustín Fernández (Gesner, 1996). El traductor italiano de la obra de Gesner fue Pietro Lauro *il modonese*⁷, que estudió probablemente en la Universidad de Boloña o Padua, pero su nombre no aparece en las *Acta Graduum* de estas dos universidades. La actividad de traducir a los clásicos es la más conocida de Pietro Lauro, entre 1542 y 1568. En Venecia además es recordado como maestro de escuela en documentos del 1561, y tal empleo también es testimoniado por una carta dirigida a él por la aristócrata Lucrezia Gonzaga de Gazzuolo, el 18 de octubre de 1552⁸. Tradujo también *Oneirokritika* de Artemidoro de Daldis, titulada *Dell'interpretatione de sogni* (Daldianus, 1558: [8], 147, [1] c.; 8º). Después de estos primeros trabajos, Pietro Lauro fue llamado por otros tipógrafos venecianos. Traduce textos sobre agricultura, de hierbas, flores, árboles y obras utilísimas sobre medicina como: *De l'agricoltura libri XII*⁹ di Lucio Giunio Moderato Columella (1544), *Le herbe, fiori, stirpi, che si piantano ne gli horti* (Estienne, 1545a: 69) y *Seminario*,

ill.; 16º [In Venezia], por un impressor desconocido. Cfr. ICCU [Fecha de consulta 30/5/2018]. Hay otras reimpressiones de 1560 y 1588 en italiano.

⁶ Cfr. Gesner (1560: 152, [16] c.: ill.; 8º). Esta es la edición que hemos utilizado y de la citaremos las recetas.

⁷ No tenemos muchas noticias sobre Pietro Lauro. En el *Dizionario Biografico degli Italiani* Volume 64 (2005) (DBI) Gabriele Dini resalta su trabajo en las tipografías de Venecia como traductor y corrector, probablemente. Girolamo Tiraboschi (1781) *Biblioteca modenese biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del serenissimo Signor Duca di Modena*, Volume 6, Parte I y Il conte Luigi Francesco Valdrighi, *Alcune note bibliografiche che possono far seguito alla Biblioteca Modenese Tiraboschiana*, N- 4, Modena tip. Sociale, luglio 1876.

⁸ Cfr. Gonzaga da Gazzuolo (1552: 328, [8] p.; 8º).

⁹ Cfr. Moderatus Columella (1544: [12], 263, [1] c.; 8º).

*over Plantario de gli alberi che si piantano*¹⁰ (Valgrisi, 1545) di Charles Estienne. De notable importancia histórica son las vulgarizaciones de dos obras: *De inventoribus rerum dell'umanista urbinato Polidoro Virgili* (1543) y *Colloquii famigliari... di Erasmo*. (1545). Del español tradujo *La Historia del valorosissimo cavallier della Croce* (Tramezzino, 1544) o *De l'ufficio del marito, come si debba portare verso la moglie*¹¹ (Valgrisi, 1546). En 1550 publica *Beroso sacerdote caldeo*¹², seguido de una parcial traducción de *Le piacevoli et ingeniose questioni di Plutarcho*¹³ de 1551. En 1552, en la tipografía florentina de Tramezzino publicó el primer libro *De le lettere di Pietro Lauro modonese*¹⁴.

Entre 1556 y 1559 se cimentó como traductor de textos de medicina y alquimia, el *Tesauo di Euonomo Filatro de rimedii secreti* (1556), *De' secreti di natura o Della quinta essentia libri duede cose minerali et metalliche* (Lullo, 1557). Pietro Luro murió probablemente en Venecia poco después de 1568.

1. IL TESAURO DE EUNOMO FILATRO DE RIMEDI SECRETI

El Tesauo di Euonomo Filatro de rimedii secreti, de Conrad Gesner, constituye un documento básico y de interés primordial para la historia de la farmacia, la botánica, la química y la medicina. Es una traducción de un tratado en latín en el que se describen e ilustran diferentes métodos sobre la destilación y su empleo en la práctica médica. Esta obra reúne los grandes remedios contra las enfermedades, pero también muchas recetas sobre colonias o remedios naturales utilizados en la hoy disciplina conocida como cosmética, que ellos denominaban *ornamento o decorazione*, sino que encontramos un amplio estudio de plantas, animales e incluso los distintos métodos e instrumentos empleados en la destilación de las materias.

¹⁰ Estienne (1545b: 138).

¹¹ Vives (1546: 432).

¹² Nanni (1550 [10], 295, [1] c.; 8°).

¹³ Cfr. Plutarco (1551).

¹⁴ Cfr. Lauro (1552: [16], 240 p.; 8°).

Esta obra alcanzó una gran difusión en la época con varias ediciones de la versión latina y las traducciones al alemán, inglés, francés e italiano. En la introducción de la obra Gesner afirma que la motivación de su trabajo era la divulgación de la ciencia entre las gentes para mejorar su salud con recetas que ellos mismos podían confeccionarse. A través de esta obra lo que Gesner pretendía era poner a disposición de todos, y en particular de los médicos y farmacéuticos, el tesoro de los remedios secretos para la conservación o restitución de la salud, pues consideraba que un tesoro no sirve para nada si permanece oculto en la naturaleza.

Tras el estudio minucioso de una parte de su obra, la relativa a las aguas perfumadas, hemos observado lo siguiente: Gesner reunió un total de cuarenta y siete recetas de aguas perfumadas de las cuales trece son tomadas de Andrea Le Fournie¹⁵; cinco de Bernard de Gordon¹⁶; diez de Bulcasi¹⁷ *Albucasis* (Gesner, 1996); cinco de un Epifanio Empírico; una de Rubiz; una de Nicoló Massa¹⁸; otra de Arnau de Villanova¹⁹; encontramos dos de Ruggiero; una de Egidio; de Gieronimo Cardano²⁰ tiene otra receta al igual que de Giacomo Silvio. La mayoría de las recetas se elaboran mediante la destilación, aunque encontramos algunas

¹⁵ Andrea Le Fournier es un médico del siglo XVI. Murió el 13 de febrero de 1533. Es autor de una obra titulada *La decorazione d'umana natura ed ornamento delle dame, in cui è mostrata la maniera e le ricette per fare saponi, pomate, polveri ed acque deliziose*. París 1530, 1551 en 8vo; Lion, sin fecha, en 8vo.; ivi, 1582, en 12; dicha obra está dividida en tres libros.

¹⁶ Bernard de Gordon (Gourdon, c. 1270 - Perpiñán, 1330) fue un médico occitano, profesor de Medicina en la Universidad de Montpellier a partir de 1285. En 1296 escribió el trabajo terapéutico, *De diciem ingeniis seu indicationibus curandorum morborum*.

¹⁷ Abū 'l Qāsim Khalaf ibn 'Abbās al-Zahrāwī, más conocido como Abulcasis o Albucasis, fue un médico y científico andalusí (936/40-1009/1013). Considerado el Padre de la cirugía moderna.

¹⁸ Niccolò Massa (Venezia, 14 marzo 1489 - Venezia, 27 agosto 1569) fue un anatomista italiano que escribió uno de los primeros libros de anatomía: *Anatomiae Libri Introductorius* (1536).

¹⁹ Arnau de Villanova (1240-1311), fue médico, teólogo y embajador de grandes figuras de la monarquía y del clero de su época. Escribió obras claves para la medicina europea medieval, como *Regimen Sanitatis ad regum Aragonum, Medicinalium introductionum speculum*.

²⁰ Gerolamo Cardano, o Girolamo Cardano (1501-1576) fue un médico, además de un matemático italiano del Renacimiento, astrólogo y un estudioso del azar.

que son de preparación más sencilla: treinta y cinco son las recetas que necesitan de la destilación para su elaboración y doce, más sencillas de preparar.

La descripción o formulación de las recetas es como sigue: En un primer lugar tenemos el nombre de la receta y de donde la ha obtenido Gesner, como en los casos comentados en el párrafo anterior, después el nombre los utensilios que se necesitan para preparar la receta y, a continuación, las materias primas empleadas. También nos aporta la información del método que debemos emplear para la elaboración de la receta, es decir, si van destiladas o no; si necesita de alguna otra metodología como macerar o triturar. Finalmente, la receta expone cómo se debe elaborar y cómo conservarla, al igual que la forma en la que debe ser aplicada. Normalmente las materias primas van acompañadas de las medidas oportunas. Toda esta información ha quedado estructurada y organizada en una serie de tablas que nos hacen mucho más accesible la información aportada en las recetas.

Debemos comentar que las diferentes recetas se pueden organizar en diversos grupos, teniendo por un lado aquellas recetas que hablan sobre la salud y la belleza o de perfumes de cuerpo, alimentos o ropas.

De belleza y salud encontramos treinta y siete recetas: “Acqua senza stillare”; “Acqua rosa con zafferano”; “Acqua rosa con canfora”; “Acqua rosa odorífera”; “Acqua odoratissima che si stilla con oglio”; “Acque stillate per ornamento”; “Acque stillate di foglie di persico et salzo”; “Vino aromatico che rende la pelle bianca”; “L’acqua con la quale le done ammendano la pelle grosa, nera et sciamosa”; “Acqua a far candida la faccia”; “Un’altra per rendere lustra la faccia”; “Acqua del medesimo all’istesso uso”; “Acqua Gallicana ad ogni lentigine asprezza et macchia della faccia”; “Acqua che dona alla faccia un color di rose stillata e la stessa senza stillare”; “Acqua mirabile”; “Acqua che orna la faccia, et rompe la pietra”; “Acqua per imbiancare la faccia”; “Acqua con la quale la faccia et le altre parti del corpo fanno mostra giovenile”; “Acqua a far lustra la faccia”; “Altra acqua usata da Isabella d’Aragona Duchesa di Milano”; “Un’altra acqua che orna la faccia”; “altra simile”; “un’altra che lieva ogni macchia”; “un’altra mirabile per tale effetto”; “Acqua non stillata”; “causa l’istesso l’acqua di cicogna”; “altro modo

ottimo et secreto”; “Acqua regale che lieva ogni macchia”; “un’altra de lumachi”; “acqua che rende candida la faccia”; “Acqua per levare le macchie dalla pelle et falla bianca”; “Radici di giglio, draconculo, ari et cecce scorticata”; “decottione in vino bianco”; “A far rosse le guancie”; “A purificare la faccia”; “Acqua stillata di lardo”; “Acqua di aloe et cera”; “Acqua a mondare i denti”.

De perfumes corporales y para las ropas hay ocho recetas: “Acqua rosa con muschio”; “Acqua rosa con zafferano”; “Acqua rosa con tribulo”; “Acqua rosa del medesimo di soavissimo odore”; “Acqua soavissima a perfumare lenzuoli et altre tal cose”; “Altra acqua odorifera detta Cassella”; “Un’altra di odore soavissimo”; “Acqua odorifera secreta”.

Y recetas para perfumar o aromatizar los alimentos hay solo una: “L’acqua rosa sola”.

Desde el punto de vista léxico tiene un valor muy grande. Veamos a continuación, como ejemplo de esta riqueza, algunos ejemplos de algunas recetas que aparecen en la obra de Gesner²¹:

Acque odorifere

Alcune acque si fanno solamente per l’odore a spargersene la faccia, i capelli, la barba, le vesti, et i fazoletti, le quai, non solamente col spargerla, ma *etiandio* col vapore partecipano la sua calda soavità di odore. L’acqua rosa sola si usa a condire, i cibi, usasi a morbidire, et spargesi sopra le carni arrostite et calde. Le acque odorifere sono alcune semplici, altre composte, et si possono annoverare alle acque di virtu, nomate da nostri auree, che sono, parimente, altre semplici, altre composte. Le auree quasi tutte si pigliano nel corpo, et fannosi mettendo in vino o in // (f.81r) acqua ardente le herbe, et gli aromati. Odate semplici si conosceranno per gli essempli sottoposti. Tutte le odate si stillano, overo in esse stillate si pongono odori pretiosi.

²¹ Para la presente edición hemos optado por los siguientes criterios: máxima fidelidad al original; [...] son las intervenciones del transcriptor; omisiones o falta en el original se indican <...>; regularización de la oscilación de la *u* y la *v*; desarrollo de todas las abreviaturas y se han seguido las normas actuales de puntuación, la regularización de mayúsculas y minúsculas al igual que la separación de algunas palabras.

Acque odorifere del Furnerio,
in libro francese, di ornare la natura

Acqua soavissima a perfumare lenzuoli et altre tal cose, che spira mirabile odore. Metti venti grani di muschio et zibetto con un poco di ambro in picciola ampolla, et empiutala d'acqua rosa, l'avicinerali al fuoco, et essendo calda la porrai a raffreddare, et passati due giorni, // (p. 82v) potrai usarla perché sarà buona, come la stillata. Estenderai sopra un vaso largo, ove sia quest'acqua bogliente, et perfumerà co'l vapore.

Acque stillate per ornamento

Acqua a far candida la faccia. Meza libra di spuma di argento tridata, cotta in due libre d'aceto bianco, sin che si consumi il terzo: mescolandovi con una negra, et poi stillata: vi si aggiugne mez'oncia di canfora, afronito, oglio di tartaro, alcune seissile, di ciascuno un'oncia: colerai per panno grosso, et con quella bagnerai la faccia, et il collo. Epifanio.

El objetivo principal para este trabajo es conocer el proceso de elaboración de las aguas perfumadas y sobre todo el uso que le daban a éstas en el siglo XVI. Conforme se iba desarrollando la investigación hemos podido saber que no solamente podemos equiparar estas aguas perfumadas a lo que hoy en día conocemos como “colonias” sino que muchas de ellas se usaban también para perfumar el pelo, la barba, la ropa, la casa, pero lo más curioso de todo es que descubrimos que usaban este tipo de aguas para sazonar, ablandar o dar aroma a la comida.

Todas estas recetas constituyen un patrimonio cultural de primera importancia, por varias razones: La transmisión de unos conocimientos sobre la salud y la belleza, la base de la industria farmacológica actual, los conocimientos de las propiedades de las plantas, minerales y animales, el interés cada vez más creciente de la alquimia que sienta las bases de la actual disciplina de la química, todo ello nos inicia en la investigación de los usos estéticos de hombres y mujeres, de la cultura de la vida cotidiana, de las enfermedades más frecuentes y de las más temidas y, sobre todo, nos permite ver que nuestra vida actual, tan moderna en muchos sentidos, sigue siendo deudora de los secretos de salud y de la belleza de nuestros antepasados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES ANTIGUAS (ANTES DE 1600)

- Daldianus, A. (1558). *Dell'interpretatione de sogni. Nuouamente di greco in volgare*. P. Lauro (trad.). Vinegia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Estienne, C. (1545a). *Di Carlo Stefano Le herbe, fiori, stirpi, che si piantano ne gli horti, con le voci loro piu proprie & accommodate. Aggiuntoui un Libretto di coltiuare gli horti*. P. L. Modonese (trad.). Apresso Vincenzo Vaugris al segno d'Erasmus.
- Estienne, C. (1545b). *Di Carlo Stefano Seminario, over, plantario de gli alberi: che si piantano: con i loro nomi, e de i fruti parimente: aggiuntoui L'arbusto, il fonticello, e'l spinetto, de listesso autore*. P. Lauro Modonese (trad.). Apresso Vincenzo Vaugris.
- Gesner, K. (1556). *Thesaurus Euonymi Philiatri de remediis secretis. Liber physicus, medicus, & partim etiam chymicus, & oeconomicus in vinorum diuersi saporis apparatu, medicis & pharmacopolis omnibus praecipue necessarius. Quem praeter haec quae antea prelo commissa fuere, quam plurimis fornacum figuris et auximus et illustrauimus*. [1556]. 567, [41] p.: ill.; 16°. Venecia.
- Gesner, K. (1560). *Tesauo di Euonomo Filatro de rimedi secreti. Lib. fisico et medicinale, & in parte chimico & economico, cerca'l preparare i rimedi, & sapori diuersi, sommamente necessario a tutti i medici, & speciali. Aggiuntoui molte, et diuerse figure de fornaci. Tradotto di latino in italiano, per m. Pietro Lauro*. Venecia: Giouan Battista et Marchion Sessa fratelli.
- Gonzaga da Gazuolo, L. (1552). *Lettere della molto illustre signora la signora donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo*. Vinegia.
- Gorzny, W. (1986). *Deutscher Biographischer Index*. Múnich: K. G. Saur. *Neve Deutche Biographie* por la comisión historiadora con la academia bávara de las ciencias (1953). Berlín: Duncker & Humblot.

- Lauro, P. (1552). *De le lettere di m. Pietro Lauro modonese. Il primo libro. Con la tauola de i summarij di ciascuna lettera.* Venetia: Michele Tramezino.
- Lullo, R. (1557). *Raimondo Lullo Maiorico filosofo acutissimo, et celebre medico De' secreti di natura, ò Della quinta essentia. Libri due. Alberto Magno sommo filosofo, de cose minerali, et metalliche. Libri cinque.* P. Lauro (trad.). Vinegia: Gioambattista & Marchio Sessa fratelli.
- Mattioli, P. A. (1585). *De i discorsi di m. Pietro Andrea Matthioli sanese, medico cesareo et del serenissimo principe Ferdinando arciduca d'Austria etc. nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia medicinale, parte prima [-seconda] ... Dal proprio autore innanzi la sua morte ricorretta, ampliata, et all'ultima perfettione ridotta. Con le figure grandi ... Con due tauole copiosissime ...* Venecia.
- Moderatus Columella, L. I. (1544). *Lutio Giunio Moderato Columella De l'agricoltura libri XII. Trattato de gli alberi del medesimo, tradotto nuouamente di latino in lingua italiana per Pietro Lauro Modonese.* Venetia: Michele Tramezino.
- Nanni, G. (1550). *I cinque libri de le antichita de Beroso sacerdote Caldeo. Con lo commento di Giouanni Annio di Viterbo teologo eccellentissimo [!]. Il numero de gli altri autori che trattano de la antichità si legge ne la seguente pagina.* Tradotti hora pur in italiano per Pietro Lauro modonese. Venetia: Baldissera Constantini al segno de San Georgio.
- Plutarco (1551). *Le Piacevoli et ingeniose questioni di Plutarcho, trattate in varii et diversi conviti d'huomini di raro intelletto de la Grecia, nuovamente tradotte in volgare per Pietro Lauro.* Editore Comin da Trino.
- Vives, G. L. (1546). *De l'ufficio del marito come si debba portare verso la moglie: De l'istitutione de la femina Christiana, vergine, maritata, o vedova. De lo ammaestrare i fanciulli ne le arti liberali. Opera ueramente non pur diletteuole: ma ancho utilissima a ciascuna maniera di persone.* Apresso Vincenzo Vaugris.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Criado Vega, T. (2012). *Tratados y recetarios de técnica industrial en la España medieval la corona de castilla, siglos XV-XVI*. Tesis doctoral realizada bajo la dirección del profesor Doctor D. Ricardo Córdoba de la Llave. Universidad de Córdoba.
- Gesner, K. (1996). *Tesoro de los Remedios Secretos de Evónimo Filiatro. Traducción del original latino con introducción y notas de Andrés Manrique y Agustín Fernández*. San Lorenzo del Escorial: EDES (ediciones Escorialenses).
- Melchor Fenollosa, R. (2014). *Les mesures de la Pratica de citreria; Maties Mercader, PRATICA DE CITRERIA (1475) Edició crítica. Introducció i notes*. Tesis doctoral realizada bajo la dirección de la profesora Júlia Benavent. Universidad de Valencia.
- Puerto, J. (2003). *La leyenda verde: naturaleza, sanidad y ciencia en la corte de Felipe II (1527-1598)* Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

GALILEI E LA LUNA DI CRISTALLO:
GLI ESORDI DELLA POLEMICA
ANTIARISTOTELICA
GALILEI AND THE CRYSTAL MOON:
AT THE BEGINNING
OF THE ANTI-ARISTOTELIAN CONTROVERSY

Laura RICCI

Università per Stranieri di Siena

Riassunto

Il saggio si concentra sul registro polemico degli scritti galileiani antiaristotelici. Si dà conto in particolare della lettera a Gallanzoni (16 luglio 1611), dove lo scienziato replica alle accuse dell'accademico fiorentino Lodovico delle Colombe, che aveva confutato la scabrosità della superficie lunare divulgata dal *Sidereus Nuncius* (1610). Il testo esaminato, tra le prime formulazioni del metodo sperimentale, si colloca nel frangente della scelta del volgare come nuovo codice della trasmissione del sapere scientifico; lo stile è caratterizzato da una serrata argomentazione e da alcuni elementi linguistici peculiari, come l'ironia e la precisione terminologica.

Parole chiave: Galilei, Lodovico delle Colombe, lingua della scienza.

Abstract

The essay focuses on some polemical writings of the most illustrious Italian scientist, concerning the long controversy against the Aristotelian philosophers. In particular, we refer to the long letter to Gallanzoni (July 16th, 1611), in which the scientist replies to the objections of Lodovico delle Colombe, who tried to refute the mountainous nature of the lunar surface, discovered and disseminated by *Sidereus Nuncius* (1610). This letter, among the first formulations of the Galileo's mathematical-experimental method, is also placed in the key moment of the transition from

Latin to vernacular, due to the need to spread scientific knowledge beyond closed university environments.

Keywords: Galilei, Lodovico della Colombe, Language of science.

1. LA POLEMICA ANTIARISTOTELICA

Il “caso Galilei” – ovvero l’epocale conflitto che ha contrapposto il maggiore scienziato italiano alle autorità ecclesiastiche e accademiche del suo tempo – appassiona da secoli gli storici della cultura italiana; negli ultimi decenni, la bibliografia sulle numerose polemiche che hanno infine causato la proibizione del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* ha apportato significativi progressi: sono state meglio ricostruite le varie fasi dello scontro fino al famigerato processo e approfonditi i diversi profili degli oppositori, collocati, come è noto, tanto fra i vertici delle gerarchie cattoliche quanto fra gli esponenti laici delle accademie. Va avvalorandosi il dato che la condanna di Galilei sia stata un combinato di forze, e che l’azione della Chiesa abbia ricevuto il sostegno degli influenti rappresentanti dell’aristotelismo universitario, turbati dall’enormità delle scoperte galileiane, ma anche indispettiti dall’audacia con cui il nuovo metodo si propagava, mettendo in crisi dottrine inconfutabili e consolidate egemonie. Un peso decisivo ebbe, come è noto, la ricercata propaganda delle scoperte galileiane, alimentata dalla scelta della lingua italiana e dal proselitismo che lo straordinario carisma dello scienziato pisano immediatamente generò.

Per quanto riguarda la sua prosa, caratterizzata da una vigorosa energia dialettica, si può dire che al momento dei *Massimi sistemi* Galilei poteva contare su un’esperienza di polemista ultraventennale, sperimentata sul campo di numerosi diverbi; il vivace altercare fra i personaggi del dialogo rievoca controversie realmente dibattute e i più rilevanti tratti stilistici – l’ironia, il gusto per l’esattezza terminologica, il limpido rigore della dimostrazione che si afferma per gradi attraverso i passaggi della turnazione dialettica – prima che nel capolavoro della maturità, erano stati

già saggiati nelle aspre contese con i campioni dell'aristotelismo laico e clericale¹.

D'altra parte, le sfumature con cui il personaggio del peripatetico Simplicio si manifesta, dall'ottusità irrimediabile alla parziale ricettività, nonché la diseguale validità dei ragionamenti svolti, riproducono avversari diversamente autorevoli, dai mediocri Lodovico delle Colombe e Vincenzo di Grazia, la cui fama è esclusivamente legata all'avversione a Galilei, agli scienziati cattedratici Cesare Cremonini, Fortunio Liceti e Scipione Chiaramonti, ai quali Galilei seppe in ogni caso controbattere con obiezioni serrate e le tipiche "punture" della sua ironia².

La scelta dell'italiano da parte di Galilei – ovvero l'abbandono del latino – si configura come uno spartiacque ampiamente evidenziato nella storia linguistica italiana: sebbene il volgare sia ben documentato in testi scientifici di epoche precedenti, non può essere troppo ridimensionato lo scarto ideologico, dato dalla dichiarata contrapposizione fra il latino inaridito dei filosofi tradizionalisti, corrispettivo di un sapere elitario e sterile, e il toscano vivo che, sapientemente dominato, aspirava a veicolare una rivoluzione di pensiero³.

2. ANTINOMIE LINGUISTICHE: IL VOLGARE DEGLI AVVERSARI

Meno noto è che anche gli avversari, naturalmente propensi all'uso del latino, interrompono in funzione anti-galileiana la consuetudine con la lingua propria dell'insegnamento e del discorso filosofico-scientifico, optando negli scritti polemici per il volgare: avendo reso di largo dominio le sue posizioni, Galilei sembra aver stimolato i suoi antagonisti a misurarsi su un comune terreno. Oltre alla classica dicotomia tra italiano e latino va dunque considerata la polarizzazione interna all'italiano, tanto più che le scritture epistolari e saggistiche dei peripatetici denunciano quelle

¹ Per un approfondimento vedi Guerrini (2010); Bucciantini, Camerota, Giudice (2011).

² Sugli scienziati aristotelici raffigurati da Simplicio e sulle sue peculiarità comunicative, cfr. Altieri Biagi (1993: 930-938); Galilei Ed. Besomi, Helbing (1998, II: 134-136); Battistini (2011: 120-127); e da ultimo Ricci (2017: 161-171).

³ Per questo tema è fondamentale Altieri Biagi (1993); sull'alternanza italiano-latino nelle opere galileiane, si veda il recente contributo di Gomez Gane (2015).

modalità argomentative e lessicali che Galileo osteggiava e parodiava: il pedante ricorso all'*ipse dixit*, i collaudati ma depotenziati sillogismi, le astratte concatenazioni deduttive, il lessico obsoleto. A ispirare la caricatura di Simplicio sono dunque fonti testimoniali concrete e abitudini espressive realmente operative, sulle quali può essere opportuna qualche ricerca.

Galilei rivolge appunti di biasimo in riferimento agli opuscoli degli oppositori Arturo Pannocchieschi d'Elci, Vincenzo di Grazia e Lodovico delle Colombe, che discutono la questione del galleggiamento dei corpi (con tentativi di ristabilire la teoria aristotelica contro i correttivi galileiani) e della superficie lunare (perfettamente liscia e sferica nella cosmologia tradizionale, irregolare e scabra in conseguenza delle osservazioni telescopiche diramate dal *Sidereus Nuncius*). Allo stile degli avversari vengono rimproverate le metafore fossili, i tecnicismi datati, gli assiomi dogmatici e indimostrati; e, in definitiva, la fallacia di un discorso fondato su deduzioni passivamente ereditate, mai sottoposte al vaglio del giudizio critico e della prova matematica. Ad esempio, nel *Discorso intorno alle cose che stanno sull'acqua* (1612), Galileo condanna l'esposizione contorta, piena di

confuse ed interrotte altercazioni: nelle quali coloro massime che difendono la parte falsa, ora strepitosamente negano quello che dianzi affermarono, ora, stretti dalla forza delle ragioni, s'ingegnano, con divisioni e distinzioni improprie, con cavilli e strane interpretazioni di parole, di assottigliarsi e scontorcersi tanto che sguitischino e scappino altrui dalle mani, non si peritando punto di produr mille chimere e fantastici ghiribizzi poco intesi da loro e niente da chi ascolta;

anche l'allievo Benedetto Castelli deplora l'ostentazione di una vuota terminologia:

Il vostro filosofare è inferiore a quello del sig. Galilei; poiché egli, senza aver mai bisogno di ricorrere a tante cause primarie, secondarie, instrumenti, per sé, per accidente, a figure, a siccità, a resistenza di continui, a viscosità, a flussibilità e durezza, a superficie in atto e scoperte, a dissensi e antipatie, a untuosità, a circostanze, a materie qualificate, a termini abili e a cent'altre

chimere che sono i vostri refugii [...] rende ragione d'ogni cosa⁴ (Galilei, 1929-39: 580).

Le note critiche, più che direttamente rivolte a interlocutori ritenuti troppo vili, sono preferibilmente affidate alla mediazione di suoi portavoce (come il Castelli) e alle sferzate velenose nelle lettere agli amici o alle postille apposte agli scritti avversari⁵. Quando l'Accademico Incognito (Pannocchieschi d'Elci) censura in Galilei l'uso del tecnicismo *momento* in quanto voce non accolta dal Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612), lo scienziato ribatte con una annotazione che rimarca l'ignoranza del linguaggio matematico dei suoi contendenti: “Dal vulgare vostro non solamente non è usata questa voce momento, ma né anco niun'altra comunissima in tutte le matematiche” (Galilei, 1929-39: 158).

3. IL “PIPPIONE” E LA LUNA DI CRISTALLO

Nella prima fase della controversia, innescatasi dopo il ritorno dello scienziato a Firenze e culminata con la proclamazione dell'editto “anticopernicano”, è notevole la disputa con l'accademico fiorentino Lodovico delle Colombe, tra le testimonianze dell'ambivalente risonanza ottenuta dal *Sidereus Nunciatus*, celebrato dai sodali come luminoso annuncio di un nuovo e inesplorato universo, avversato dai nemici come pernicioso sovvertimento di inconfutabili dottrine, con le quali oltretutto si incastravano saldamente la teologia cattolica e la fisica del *De Coelo*⁶.

La vera natura della superficie lunare, disvelata grazie al cannocchiale e realisticamente riprodotta nelle xilografie che corredevano la stampa del *Sidereus*, si mostrava in tutte le sue cavità e sporgenze, scoprendo una fisionomia del tutto simile a

⁴ *Diversi fragmenti attinenti al trattato delle cose che stanno su l'acqua* (Galilei, 1929-39, IV: 30); *Risposta alle opposizioni di L. delle Colombe e di V. di Grazia* [...].

⁵ Per i giudizi pungenti contro gli avversari negli scambi epistolari fra Galilei e gli allievi, cfr. Ricci (2015).

⁶ Cfr. Guerrini (2009). Sulle clamorose reazioni, di lode e di biasimo, informa il saggio introduttivo a Galilei (Ed. Battistini, 2009).

quella della Terra e perciò incompatibile con quell'etere intangibile di perfezione sferica e di levigato luore in cui filosofi e teologi l'avevano per secoli immaginata⁷. Ecco perché sia i docenti universitari,

Che con gli enunciati del *Sidereus* vedevano crollare i loro postulati, [sia] gli uomini di Chiesa che credevano di potere spiegare la Bibbia soltanto con la cosmologia di Aristotele [...] diedero vita a un partito trasversale di ostilità subdole, di trame occulte miranti a screditare in ogni modo Galileo (Galilei, 2009: 19).

Lodovico delle Colombe è tra i primi a sollevarsi, con scritti tanto ostili quanto intellettualmente modesti. Filosofo di ferma fede aristotelica, membro dell'Accademia fiorentina, corresponsabile con i domenicani Niccolò Lorini e Tommaso Caccini della prima denuncia al Santo Uffizio nel 1615, si arrischiò in numerose diatribe anti-galileiane⁸. Data la debolezza dottrinale dell'avversario, prevale nella cerchia galileiana l'irrisione sprezzante: il soprannome affibbiatogli ("Pippione") gioca con il significato sinonimico di "colombo", ma soprattutto allude al senso metaforico e poco onorevole che il vocabolo aveva nel dialetto toscano: "coglione"⁹.

Tuttavia "il Pippione", non disdegnato dal clero locale e dalla corte cittadina, raggiunge anche i più autorevoli Gesuiti della Curia, scrivendo una lettera a padre Cristoforo Clavio (Firenze,

⁷ Nel sostenere l'analogia sostanziale tra la luna e la terra si infrangeva il confine fra mondo celeste e mondo sublunare codificato dal sistema tolemaico-aristotelico (cfr. da ultimo Heilbron, 2013: 207-208).

⁸ Cfr. Guerrini (2009: 15-19).

⁹ Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612): s.v. *pippione*: "Si dice al Colombo; per metaf. Franco Sacchetti. «Questo calzolaio si scusava, e cominciarongli a tremare i pippioni» [cioè i coglioni]: modo basso. *Pippione* usiamo in cambio di soro, o sciocco, onde *Pippionata*, di cosa che riesca sciocca e scipita". In una lettera di Lodovico Cardì a Galileo (Roma, 23 agosto 1611, in Galilei, 1929-39, XI: 175-76). Delle Colombe è detto "il Pippione", mentre Galilei è esortato a non contendere con avversari troppo scadenti; ancora Cardì (Roma, 1 febbraio 1613) si riferisce alla cerchia del filosofo fiorentino come alla "Lega del Pippione" (Galilei, 1929-39, XI: 475-76 IV), e lo stesso Galileo postilla il trattato di Delle Colombe *Contro il moto della terra*, irridendo le "pippionate" che affastella (Galilei, 1929-39, III/1: 258).

27 maggio 1611), illustre matematico del Collegio Romano. Oltre a esporre il proprio dissenso verso un'inaccettabile crosta lunare "ineguale e montuosa", Lodovico contrappone, con bislacca trovata, un'ipotesi antagonista: i rilievi ostentati rappresenterebbero un inganno ottico, effetto della difforme atmosfera lunare, ora più densa ora più rarefatta; collocate in una fascia di substrato, queste apparenti irregolarità sarebbero appianate all'esterno da una sorta di calotta di cristallo, del tutto liscia e omogenea, grazie alla quale può essere restituita alla Luna la sua necessaria perfezione sferica¹⁰. Ecco un passo della lettera:

Quelle montuosità che appaiono nella luna, possono essere vere [...]. Ma il punto consiste più della differenza tra me ed il Sig. Galileo, ch'egli tiene ch'elle siano nella superficie, a guisa della terra ch'è circondata dall'aria; ed io tengo ch'elle siano per entro quel corpo, e non nella superficie [...] ma perché il senso viene in tanta distanza ingannato [...] di qui è che quel corpo pare ineguale, e non polito e sferico, perché non si termina la vista in quelle parti; siccome farebbe una gran palla di cristallo, dentro la quale fossero molte varietà di figure fatte di smalto bianco, ed esposta in alto lontana dai nostri occhi, che non parrerebbe tonda, non si vedendo le parti pure di quel cristallo [...]. Mi muovo a dir questo, perché nei corpi celesti, dove non è la mistione, non v'è ragione d'inegualità di figura, massimamente ch'essendo la figura sferica la più perfetta, è conveniente che l'abbiano i corpi e globi celesti; e tanto più, quanto sono più supremi (Galilei, 1929-39: 118).

Per quanto raffazzonata nell'argomentazione e rudimentale nella resa retorica, l'"opinione pippionica"¹¹ si configura come

¹⁰ Analoghe considerazioni in L. Delle Colombe, *Contro il moto della Terra* (Galilei, 1929-39, III/1: 251-290): "L'occhio in così gran lontananza può facilissimamente essere ingannato e perciò non si vedendo le altre parti di quel corpo che lo fanno sferico, rotondo e liscio, perché essendo rare non riflettono raggio di Sole, né si fanno luminose, appar che egli sia ineguale, dentata e montuosa, sebbene non è: esempio manifesto ne sia il vedere, che se altri piglia una palla grande di chiarissimo cristallo, dentro a cui sia formato di smalto bianco una picciola terra con selve, valli e monti, al sole esposta verso il Cielo assai lontana dalli occhi di chi vi guarda dentro, quella palla non apparisce altramente sferica e liscia, ma ineguale e montuosa" (Galilei, 1929-39, III/1: 286).

¹¹ Vedi quanto riporta Lodovico Cardi a Galileo (Roma, 11 novembre 1611): "Ne discorremo un poco [scil: con Gallanzoni, della lettera di Delle

un'efficace soluzione compromissoria e di salvaguardia, tanto che in ambienti gesuitici romani e oltramontani l'ipotesi riceve un credito inaspettato. Ma la luna di cristallo ha appena iniziato il suo nefasto corso quando subisce l'arresto di una veemente replica galileiana; ricevuta la lettera del Delle Colombe per il tramite del segretario cardinalizio Gallanzone Gallanzone (il 26 giugno 1611, con la nota di avvertimento che la teoria ivi esposta "pare a molti probabile") (Galilei, 1929-39, XI: 131-32), Galileo risponde il 16 luglio 1611, non solo per smontare il suo diretto avversario quanto per accreditarsi presso Clavio e il potente Roberto Bellarmino, entrambi alquanto propensi ad appoggiarlo.

4. SENSATA ESPERIENZA E MATEMATICA DIMOSTRAZIONE: LA REPLICA DI GALILEI

Tale confutazione epistolare rientra fra le "lettere pubbliche", rivolte a personaggi insigni e destinate a una circolazione ampia, sebbene in questo caso solo manoscritta; l'autografo conservato a Firenze documenta numerose correzioni (sostituzioni lessicali, glosse chiarificatrici, riformulazioni sintattiche), indicative della preoccupazione stilistica dell'autore, intento a ricercare la massima precisione ed eleganza¹². Il testo anticipa al 1611 l'esposizione di alcuni capisaldi della nuova scienza, tanto da essere paragonabile, per densità di contenuto e qualità oratoria, alle più celebri lettere copernicane.

Elaborata secondo una studiata *dispositio*, la lettera sviluppa la contrapposizione fra una *pars destruens* (demolizione della tesi avversaria) e una *pars construens* (in cui, tra l'altro, si enuncia la fortunata formula della "sensata esperienza e matematica

Colombe] et egli pareva che lo difendesse, dicendo che c'era quasi cosa che si poteva anche credere come diceva questo Pippione, che quasi mi pareva di accompagnarlo seco, per lo annaspere che faceva per difender tale opinione pippionica" (Galilei, 1929-39, XI: 229).

¹² Firenze, 6 luglio 1611 (Galilei, 1929-39, XI: 141-155). Il ms. autografo è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e riprodotto nella teca digitale del Museo Galileo <https://bibdig.museogalileo.it/Teca/Viewer?an=19854> (consultato il 18/04/2018). Un frammento della lettera, desunto dalla copia appartenuta a Gilberto Govi e contenente alcune varianti rispetto all'autografo, è edito in Galilei (1929-39, XVIII: 412).

dimostrazione”). Nella parte proemiale – dedicata alla definizione della questione e alle obiezioni primarie – si respinge l’ottusa neofobia dei filosofi aristotelici: perpetuare passivamente tesi diventate indimostrabili può ancora ricevere l’approvazione di molti, ma è palesemente l’”ultimo rifugio” di chi, anziché osservare la natura, tenta di accomodarla alle proprie “inveterate opinioni”:

Procurerò di rispondere quanto mi occorre in proposito del contenuto nella lettera scritta al molto R.do Padre Clavio dal S. Lodovico delle Colombe [...]; et questo fo io tanto più volentieri, quanto veggo, questo esser l’ultimo refugio di quei filosofi, li quali vorriano pure accomodare le opere della natura alle loro inveterate opinioni. Questa nuova introduzione di uno ambiente molto perspicuo intorno al corpo lunare, per riempiere et adeguare le sue visibili cavità et eminenze, mi fu, molti mesi sono, scritta dall’Ill.mo S. Marco Velsero d’Augusta¹³, come pensiero di alcuni filosofi di quelle parti; io gli risposi, et forse con quietare et persuadere i suoi autori (non havendo io poi sentito replicare altro): non so quello che mi succederà in Roma, dove questo medesimo concetto trova, come bene ella mi scrive, molti che gli applaudono (Galilei, 1929-39, XI: 141-155).

Nel riferire la scoperta degli avvallamenti ed escrescenze lunari e la difesa opposta della immacolata politezza dei corpi celesti, Galilei contrappone chi ragiona “filosoficamente” disputando “per sensata esperienza et per necessaria dimostrazione” (Galilei, 2012: 49); a chi sproloquia “favolosamente” e “per immaginazione”. Più avanti, ribadisce il distanziamento dal famigerato *ipse dixit* aristotelico (“egli sa bene in coscienza che niun’altra cosa lo persuade a voler mantener la pulitezza della superficie lunare, fuor che un semplice detto d’Aristotele” (Galilei, 2012: 145) come unico puntello a chimerici vaneggiamenti:

¹³ Mark Welser, duumviro di Augusta, lo aveva informato dei dubbi sulle escrescenze lunari sorti in ambiente germanico (da parte di J.Georg Brengger e dello stesso Clavio), sollecitando una risposta; in una lettera del 18 febbraio 1618 Welser scriveva a Galileo: “V. S. non si maravigli se per tutto incontra oppositori, poichè l’inaspettata novità della sua dottrina non poteva esser accettata dal mondo senza nota d’ignavia, se non precedeva lo squittinio de’ rigidissimi esami” (Galilei, 1929-39, XI: 51-52).

Le osservazioni dalle quali io deduco le mie dimostrazioni, non occorre che in questo luogo racconti, sì per haverle io altrove scritte et in voce moltissime volte dichiarate, sì perché gli avversarii, con li quali si tratta al presente, non negano né quelle, né tampoco le apparenti inegualità lunari; ma vengono, in sustanza del loro discorso, a dire che la Luna sia hora non solamente quel globo che noi sensatamente con gl'occhi veggiamo et sin qui havevamo veduto, ma che, oltre al veduto da gl'huomini, vi è intorno un certo ambiente trasparentissimo, a guisa di cristallo o diamante, totalmente impercettibile da i sensi nostri, il quale, empiendo tutte le cavità et cimando le più alte eminenze lunari, cinge intorno intorno quel primo et visibile corpo, et termina in una liscia et pulitissima superficie sferica. Veramente l'immaginazione è bella; solo gli manca il non essere né dimostrata né dimostrabile. Et chi non vede che questa è una pura et arbitraria finzione? (Galilei, 2012: 142).

L'arbitrarietà dei postulati peripatetici risiede nella mancanza di prove e dimostrazioni alle spiegazioni proposte:

Potranno per avventura persuadersi gl'avversarii di arrivare con l'efficacia del discorso et delle ragioni là dove il senso in modo alcuno né si conduce né si avvicina, et credersi di poter dimostrativamente concludere esser necessario che la luna sia di figura esattissimamente sferica, per essere ella corpo celeste et in conseguenza purissimo et immisto, et per convenirsi a tali corpi perfettissimi figura perfettissima, quale tra le solide vien reputata la sferica? Il discorso è assai trito per le scuole Peripatetiche, ma dubito che la sua maggiore efficacia consista solamente nell'essere inveterato nelle menti de gl'huomini, ma non già che le sue proposizioni siano né dimostrate né necessarie; anzi crederò io che le siano molto titubanti et incerte (Galilei, 2012: 146).

Tra gli argomenti galileiani, riesce efficacissimo quello che mette in discussione l'assodata equivalenza fra la forma sferica e l'essenza della perfezione; in verità il pregio di un solido geometrico, curvo o angolare che sia, non è definibile a priori, ma è dipendente dalla funzione che svolge:

Et prima, che la figura sferica sia più o meno perfetta delle altre, non veggo io che si possa assolutamente asserire, ma solo con

qualche rispetto: come, per esempio, per un corpo che si habbia a poter raggirare per tutte le bande, la figura sferica è perfettissima; et però gl'occhi et i capi degl'ossi delle cosce sono stati fatti dalla natura perfettamente sferici: all'incontro, per un corpo che dovesse consistere stabile et immobile, tal figura saria sopra ogn'altra imperfettissima; e chi nella fabrica delle muraglie si servisse di pietre sferiche, faria pessimamente, et perfettissime sono le angolari. Che se assolutamente la figura sferica fusse più perfetta delle altre, et che a i corpi più eccellenti si dovessero le figure più perfette, doveva il cuore, e non gl'occhi, esser perfettamente sferico; et il fegato, membro tanto principale, doveva egli haver dello sferico, più tosto che alcune altre parti del corpo vilissime (Galilei, 2012: 146-147).

Non manca il richiamo sulle possibili contraddizioni teologiche: perché nel cosmo geocentrico la terra è per un verso cuore dell'universo e fine ultimo della creazione divina, ma al tempo stesso corpo vile e inferiore del mondo sublunare?

Lascio stare la inconvenienza grande che è nel volere che i corpi celesti siano così eccellenti et divini, et la terra, quasi feccia del mondo, imperfetta, impura et vilissima, et a canto dire i movimenti et le azioni de i cieli esser solamente indirizzati alle nostre cose inferiori, senza il quale indirizzo oziosi e vani resteriano tutti i movimenti et operazioni del sole et delle stelle (Galilei, 2012: 148).

E la terra, giudicata imperfetta perché non del tutto appianata e levigata, sarebbe davvero più degna d'ammirazione senza le sue montagne e i suoi fiumi, senz'animali o alberi? O non sarebbe piuttosto un "immenso deserto infelice?"

Pessimamente concluderebbe chi discorresse circa la terra e dicesse: La terra è sferica, ma non perfettamente, essendo di superficie aspra et ineguale; sarebbe bene la sua figura sferica perfettissima, quando ella fusse liscia, tersa et egualissima; et pertanto la terra sarebbe allora assai più perfetta di quello che l'è hora. Tal discorso è mendoso et equivoco: perché è vero che, quanto alla perfezion della figura sferica, se la terra fusse liscia, saria una sfera più perfetta che essendo aspra; ma quanto alla perfezione della terra, come corpo naturale ordinato al suo fine,

non credo che sia alcuno che non comprenda quanto ella sarebbe non solo meno perfetta, ma assolutamente imperfettissima. Et che altro resterebb'ella che un immenso deserto infelice, voto di animali, di piante, di huomini, di città, di fabbriche, pieno di silenzio e di otio, senza moti, senza sensi, senza vite, senza intelletti, et in somma privo di tutti gl'ornamenti li quali così spettabile et vaga la rendono? (Galilei, 2012).

Tipicamente galileiana è la condanna di quei filosofi superbi che “vogliono fare il loro sapere et intendere misura dell'intendere et sapere di Dio, sì che solo perfetto sia quello che loro intendono esser perfetto”; è invece giusta la disposizione di chi umilmente si accosta ai reconditi accessi dell'universo senza pretendere di capire tutti i segreti della natura, come nel caso delle “diversissime scabrosità” lunari, fra le quali “è credibile che ella mille misteri, da lei sola intesi, habbia rinchiusi”.

Chiudo citando l'arguzia finale, con cui Galilei giustifica il mancato confronto esplicito con il suo interlocutore: dato che Delle Colombe si limita a copiare, senza originali elementi di riflessione, le idee di Aristotele e Tolomeo, a questi maestri, ben più prestigiosi dei vili epigoni, sarebbe logico rispondere più che a lui:

Perché quando pure io seguissi la posizione del Copernico et dissentissi da Aristotile e Tolomeo, ragionevol cosa saria che io contro Aristotile e Tolomeo scrivessi, autori più antichi et forse più gravi et di maggiore autorità che il S. Colombe, et massime non producendo egli altre ragioni o esperienze che quelle che da i nominati autori sono prodotte [...]. Giudichi hora V. S. se metta conto ad huomo che habbia scintilla di senso e di giudizio ingaggiar contesa, in materie tanto difficili et eccellenti, con huomini di discorso così stupido e stravolto (Galilei, 2012: 152-154).

La poetica eleganza della descrizione lunare nelle pagine galileiane ha sedotto lettori sensibili da Leopardi – che, fra le altre cose, antologizza brani della lettera a Gallanzone nella sua *Crestomazia della prosa* (1827) – a Calvino, il quale afferma che “appena la Luna compare, nel linguaggio di Galilei si sente una specie di rarefazione, di lievitazione: ci si innalza in un'incantata

sospensione”¹⁴. Va tuttavia ricordato che la grazia stilistica è in secondo piano rispetto alle esigenze dialettiche: la rigorosa struttura argomentativa, l’uso sapiente di antinomie e parallelismi, la scelta di vocaboli semanticamente pregnanti, il gusto del paradosso e dell’ironia rappresentano tratti tipici del registro polemico. La ricostruzione delle controversie, in tal senso, può essere utile a restituire quel sostrato di vissuto antagonismo che nei *Massimi Sistemi* viene nobilmente ricomposto in una disputa idealizzata, lasciando tuttavia trasparire, nel realistico vigore di alcuni alterchi e nell’atteggiamento linguistico dell’aristotelico Simplicio, la pervicace riluttanza con cui gli avversari hanno contrastato le rivoluzionarie scoperte dello scienziato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Altieri Biagi, M. L. (1993). “Dialogo sopra i due Massimi Sistemi” di Galileo Galilei. In A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana. Le Opere. Dal Cinquecento al Settecento* (pp. 893-971). Torino: Einaudi.
- Bucciantini, M., Camerota, M., e Giudice, F. (2011). *Il caso Galileo. Una rilettura storica, filosofica, teologica*. Atti del Convegno di Firenze (26-30 maggio 2009). Firenze: Olschki.
- Gomez Gane, Y. (2015). “Et il tutto resti inter nos”. Galileo Galilei tra italiano e latino. *Rationes Rerum. Rivista di filologia e storia*, 6, 161-188.
- Galilei, G. (1929-39). *Opere. Edizione Nazionale*. 20 voll., a cura di A. Favaro. Firenze: Barbèra.
- Galilei, G. (1998). *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*. 2 voll., a cura di O. Besomi e M. Helbing. Padova: Antenore.
- Galilei, G. (2009). *Sidereus Nuncius*, a cura di A. Battistini. Venezia: Marsilio.
- Galilei, G. (2012). *Lettera a Cristina di Lorena*, a cura di O. Besomi. Padova: Antenore.
- Guaragnella, P. (2011). Galileo e le lettere solari. *Testi e linguaggi*, 5, 19-39.

¹⁴ Cit. in Setti (2013: 49-50).

- Guerrini, L. (2009). *La polemica anticopernicana a Firenze*. Firenze: Polistampa.
- Guerrini, L. (2010). *Galilei e gli aristotelici. Storia di una disputa*. Roma: Carocci.
- Heilbron, J. L. (2013). *Galileo scienziato e umanista*. Torino: Einaudi.
- Ricci, L. (2015). Galilei, il “cerchio magico” e gli avversari: il registro polemico nella corrispondenza. In V. Ricotta e C. Tarallo (a cura di.), *Prospettive galileiane: aggiornamenti e sviluppi degli studi su Galilei* (pp. 31-49). Pisa: Pacini.
- Ricci, L. (2017). I segnali discorsivi nel Dialogo di Galilei. In *Studi Linguistici italiani*, 43, 161-204.
- Setti, R. (2013). Eleganze e precisione nelle descrizioni “lunari” di Galileo. In E. Benucci e R. Setti (a cura di), *La lingua di Galileo* (pp. 49-65). Atti del Convegno (Firenze, Edizioni della Crusca, 13 dicembre 2011). Firenze: Accademia della Crusca.

LAS ENFERMEDADES MASCULINAS
Y SUS REMEDIOS EN EL SIGLO XVI
MALE DISEASES AND THEIR REMEDIES
IN THE SIXTEENTH CENTURY

José V. ROMERO-RODRÍGUEZ

Universitat de València

Resumen

El estudio de las enfermedades ha despertado siempre el interés de los hombres, afanados por encontrar la forma de superarlas. Durante el siglo XVI se expandieron remedios y recetas de origen natural que prometían efectos beneficiosos para la salud. En este estudio se presenta una aproximación al método utilizado para afrontar las enfermedades y la farmacología del siglo XVI. El principal foco del trabajo son los remedios orientados a los hombres, sin embargo, muchas de las soluciones pudieron ser utilizadas también por las mujeres. El registro de las enfermedades surge a partir de la investigación de los epistolarios manuscritos y de los tratados impresos del siglo XVI.

Palabras clave: enfermedades, remedios, siglo XVI, epistolario.

Abstract

The study of diseases has always aroused the interest of men, who are anxious to find a way to overcome them. During the sixteenth century, remedies and recipes of natural origin expanded and promised beneficial effects for health. This study presents an approach to the method used to deal with diseases and pharmacology of the sixteenth century. The main focus of the work is men-oriented remedies, however many of the solutions could also be used by women. The registration of diseases arises from the investigation of manuscript letters and printed treatises of the sixteenth century.

Keywords: diseases, remedies, sixteenth century, correspondence.

La investigación que estamos realizando parte del ejercicio de poder en las relaciones epistolares entre miembros destacados de la Corte de Carlos V¹. Me refiero, en concreto, al corpus perteneciente a las cartas de Johann Jakob Fugger (1516-1575), miembro de la familia Fugger de Augsburgo, al cardenal Antoine Perrenot de Granvelle, presidente del Consejo Secreto del emperador. La relevancia de la familia Fugger en el Imperio del s. XVI es fundamental, pues fueron los que más invirtieron en la promoción de Carlos de Habsburgo como emperador.

Johann Jakob Fugger es, por tanto, el personaje principal de esta investigación. Era sobrino del famoso banquero alemán Anton Fugger y quien heredó las riendas de la empresa familiar cuando este murió (Häberlein, 2006: 92). La importancia de este personaje se debe a la labor política e influencia que tuvo en ella en su país hasta 1560 (Häberlein, 2006: 180), cuando se vio obligado a abandonarla para hacerse cargo de la empresa familiar. De su papel como político implicado en el bienestar y en el progreso de su país, destaca la relación con el cardenal Granvela, que nació cuando ambos eran estudiantes en Pavía. Durante los años que estuvieron en activo, Fugger actuaba como informador para Granvela, enviándole noticias de los movimientos políticos y militares de las numerosas zonas en las que la familia tenía informadores o influencia (Häbler, 1889: 498).

Cronológicamente el trabajo se centra en las cartas enviadas al cardenal Granvela entre 1551 y 1564, años muy agitados tanto para la vida pública como para la vida privada de estos dos personajes y de Europa. La importancia de la vida pública durante estos años es relevante puesto que se sucedieron algunos cambios históricos notables como la abdicación y posterior fallecimiento del emperador Carlos V. En lo personal fueron años duros para Granvela que, tras la muerte del emperador, recibió fuertes acusaciones y críticas que provocaron su destitución como Presidente del Consejo Secreto, a pesar de que seguía contando con la confianza del nuevo monarca Felipe II. Para Fugger fueron los

¹ Esta investigación se inserta dentro del proyecto de investigación de la doctora Júlia Benavent *Las mujeres en la Casa de Austria 1567-1600. Corpus documental*, cuyo código de referencia del proyecto es FFI2017-83252-P.

años del colapso de su vida profesional, puesto que se vio obligado a dejar sus labores políticas.

Es interesante remarcar los diferentes estilos de vida de cada uno de ellos, así como de sus ocupaciones. Johann Jakob Fugger pasó por dos etapas profesionales que lo marcaron significativamente. La primera como político dedicado a la ciudad de Augsburgo y la segunda como administrador de los negocios y de la hacienda familiar. Si bien en ambos casos eran frecuentes sus desplazamientos fuera de la ciudad de Augsburgo, la segunda etapa de su vida estuvo marcada por la presión constante de las deudas que tenían contraídas con su empresa.

Por otra parte, el cardenal Granvela era un hombre dedicado a sus funciones eclesiásticas, desde el obispado hasta el cardenalato. Sin embargo, su actividad principal, desde 1550 hasta 1564, fue la de Presidente del Consejo Secreto del Emperador. Posteriormente lo nombraron virrey de Nápoles y regente del Reino de España.

El estudio de las cartas revela la preocupación latente por la salud y el intercambio de remedios para las enfermedades que los aquejaban. Son frecuentes las menciones a sus enfermedades, así como en ocasiones también de alguno de sus conocidos comunes. En ocasiones también se intercambian recetas para diferentes afecciones que se solicitan entre ellos o por petición de sus allegados. En carta a Granvela con fecha de 15 de agosto de 1553 Johann Jakob Fugger solicita la receta de un ungüento para su cuñada.

Dell'altra parte La suplico per la moglie di mio fratello, la quale me prega di farlo da parte sua per uno certo unguento della quale altre volte Vostra signoria reverendissima ne fece parte alla signora Hoxana, detto unguento rosato di Mesue, che dicono Vostra signora reverendissima havere in ogni perfettione. La detta mia sorella La prega di volerla fare partecipe che La non trova che gli piaccia, benché gli sia mandato di Venetia. Essa sta male et in principio di hectica. Li medici vogliano che usa di quello unguento (RB, ms.II/2248, f. 325r)².

² Para la transcripción de estos ejemplos hemos seguido unos criterios definidos que respetan con la máxima fidelidad los textos originales. Todas las abreviaturas han sido desarrolladas, exceptuando aquellas fórmulas de cortesía que hacen referencia a personajes como M^{ía}, V.^{ria}, Ill^{ma} o Rx. Se ha regulado la puntuación

Al exponer resultados con el grupo de trabajo nos dimos cuenta de que esta preocupación por todo lo relacionado con el estado de salud y las enfermedades era un tema que se repetía constantemente en todos los epistolarios que estábamos trabajando. Fue a raíz de ello cuando el grupo decidió a empezar a investigar sobre las enfermedades y sus remedios en este periodo.

La medicina del siglo XVI tiene un aliado en la tradición de los denominados *secretos*, recopilados en forma manuscrita y en impresos. Los *secretos* son un compendio de remedios naturales que tienen su origen en la medicina de la Edad Media y cuyos preceptos están basados en fórmulas basadas en las propiedades de las plantas. Su transmisión estuvo ligada a los monasterios, pues eran los monjes los encargados de su difusión. La base sobre la que se asentaba esta doctrina era la de poder aprovecharse de la naturaleza en beneficio de la salud. En carta de Johann Jakob Fugger a Granvela, fechada a 21 de julio de 1564, el banquero explica cómo se ha hecho llamar a uno de estos boticarios, que hace uso de un agua, para quitarle la fiebre al Emperador Fernando Rey de Romanos semanas antes de su muerte.

Essendo la maestà dell'Imperatore consumpta et già desperta dalli medici ordinarii, fece chiamare quell' empirico o per il meglio incantatore, che amazzò l'ultimo vescovo di Colonia et sta in Corte del Re di Romani, detto dottore Bartolomeo Zuinglio di medici, et con aiuto d'un acqua che con lui gli fece, torna a riffarsi, non sentendo più febre, la quale sentiva ogni giorno 12 hore, essendo tornato l'appetito di mangiare, bere et dormire, di maniera che si spera benissimo (BMB, ms. Granvelle 13, f.125v).

Con la difusión de la imprenta, los *secretos* se publicaban como guías prácticas. En cuanto al contenido, las colecciones de recetas son pequeñas enciclopedias de la naturaleza que

siguiendo las normas actuales, por lo que se ha tenido que adecuar el uso de mayúsculas y minúsculas. También se ha regulado la acentuación de los textos según la normativa actual. Se ha respetado la escritura de los artículos y preposiciones, de manera que aparecen juntas o separadas del mismo modo en el que aparecen en el original. Se ha normativizado el uso de la *u* y de la *v*. Se ha respetado la oscilación gráfica de algunos fonemas en los documentos, así como la fisionomía particular de algunas palabras.

desglosan todo el conocimiento adquirido que, no obstante, desarrollan un número limitado de temas. En estos volúmenes se recoge el saber médico del Renacimiento.

Los libros de secretos tienen su propio género literario, que se incluye dentro de la divulgación científica y, de hecho, los temas que trataban eran considerados por los humanistas como dignos de interés. La actualidad del tema, así como su importancia, hizo que se interesaran por la literatura de secretos personalidades tales como el duque de Saboya, Emmanuel Filiberto, y el Gran Duque de Toscana, Cosimo I, a quien importaba especialmente todo aquello que estaba relacionado con la alquimia.

Todos los remedios que se elaboran con estas recetas contienen elementos vegetales, lo que situaba a esta ciencia en el polo opuesto de lo que es hoy en día, es decir, de la farmacología química. En este ámbito eran especialmente apreciadas las plantas cuyos remedios se conocían desde la antigüedad, puesto que servían para crear los remedios más eficaces. Los boticarios, empujados por la necesidad de conseguir suministros de plantas de manera rápida crearon plantaciones de hierbas naturales y de esta manera surgieron los primeros huertos botánicos en Venecia en 1533 y en Padua en 1545.

Para este estudio hemos escogido la primera parte de la obra de Timotheo Rossello, titulada *Della summa de' secreti universali in ogni materia, parte prima, di don Timotheo Rossello: si per huomini, & donne d'alto ingegno, come ancora per medici, & ogni sorte d'artefici industriosi, & ad ogni persona virtuosa accomodate*. No es mucho lo que se sabe sobre el autor. Timotheo se vale de la propia experiencia para recomendar sus remedios, pues la experiencia era tenida en cuenta y por ello añade el término *provato* en muchos de los títulos de sus remedios. En otras ocasiones utiliza el nombre de hombres relevantes en los títulos de los remedios para aumentar la percepción de calidad del mismo a ojos del paciente. Se encuentran títulos como por ejemplo “A purgare il dolore di testa secondo il Savonarola” o “Elettuario unico e mirabile a conservatione del vedere, il qual usava Papa Ioane 22 il qual campò 104 anni, ne mai hebbe bisogno di adoperare occhiali”.

Para el estudio de las enfermedades y sus remedios nos hemos decidido por clasificar las enfermedades según las zonas corporales a las que afecten. La división se ha realizado siguiendo las partes del cuerpo, es decir, cabeza, tronco y extremidades. Además, se ha tratado de forma particular a las enfermedades relacionadas con el miembro y aquellas cuyos síntomas se reparten por todo el cuerpo sin afectar una zona concreta.

Dentro de las enfermedades que afectan a los órganos situados en la cabeza, estaban especialmente preocupados por los remedios que ayudaran a conservar y mantener la vista. Principalmente se encuentran remedios para combatir la pérdida de la visión, con epígrafes del tipo: “A clarificar la vista”, “Pilole in altro modo ottime e perfette a confortare la vista e a conservarla”, “Alla vista debile” o incluso “Elettuario ottimo alla vista e a ricuperarla se fosse quasi persa”. En estos remedios se dan recetas para componer colirios y soluciones ópticas que, según promete Rossello, proporcionarían buenos resultados para mejorar la vista. Las recetas para los ojos son, en general, sencillas de elaborar como muestra una de las primeras soluciones: “piglia suco di porri, fele di gallo e fele d’anguilla ana, e distempera con acqua purissima, et con mele in uno vaso di vetro, e di questo ne metterai la sera e la mattina ne gli occhi e si clarificherà benissimo”.

También hay numerosas recetas para cuidar el oído y prevenir la sordera. También se muestra el interés por los remedios para curar el dolor de boca, aunque suscita mayor interés prevenir la caída de los dientes, es decir, aquellos males que, por el paso del tiempo, empeoraban las condiciones y calidad de vida.

Otro malestar que preocupaba a los hombres en este siglo era el catarro, una frecuente enfermedad que obligaba a los contagiados a permanecer en cama durante varios días. En carta fechada a 7 de marzo de 1553, Johann Jakob Fugger escribe al Cardenal Granvela para disculparse por haber estado apartado de sus responsabilidades a causa de la enfermedad:

Io mi trovo con una di V. S. R delli 18 di febbraio alla quale tarde rispondo, per esser stato alcuni giorni mal disposto in letto, per gratia Iddio me comincio a rifarme, et in verità le facende, li tempi, et molti continui, non me lasciano star amalato (RB, ms. II/2270, f.16r).

Eran recurrentes las noticias sobre la fiebre, por ello en carta del 1 de diciembre de 1562 Fugger comenta: “Trovanome io dipoi l'ultima mia in letto, per una indispositione molto febrile et calda” (RB, ms. II/2248, f.371r). También se da parte sobre esta dolencia cuando la sufren las principales personalidades del Imperio. En este sentido vemos cómo informa de la enfermedad del Rey Felipe II en carta del 24 de julio de 1564: “Di Spagna habbiamo che 'l patrone stava con una febre, Iddio lo conservi et ci facci gratia di vederlo presto in qua” (BMB, ms. Granvelle 13, f.126r). Para la fiebre, entre otros remedios, Rossello aconseja una receta a la que llama “esperimento” dirigida a sanar “ogni mal di febre, di che sorte si sia”. Los pasos para su preparación son los siguientes:

Piglia orbege di lauro e cuocile una pignatta di vino, tanto che la sostanza esca di quelle, et poi da a bere di quel vino a chi ha la febre avanti che li venga. Et se la materia sarà nel stomaco della qual ne procede la febre, la vomitarà, e se sarà in altre parti del corpo questo la consumarà del certo (Rossello, 1561).

En este volumen de secretos se atiende también a la necesidad de proponer remedios al conocido como *mal di pietra*, es decir, a cálculos renales. Todos los esfuerzos de estos remedios están orientados a destruir la piedra para poder expulsarla, así como a crear soluciones que eviten en cierta medida el dolor al orinar para eliminarla. En general, las recetas para estos casos incluyen el uso de pequeños animales de granja como gallo viejo o piel y sangre de conejo muy elaborados. Aunque también propone remedios más simples a base de especias y concentrados, como ejemplo encontramos esta propuesta. “Usarai spesso spetie, polvere di goma distemperate con mele, usarai similmente la bettonica, et beverai ancora mel con vino, e polvere di lumaca” (Rossello, 1561).

Llama la atención, sin embargo, el reducido número de remedios que se proponen para la gota: solo dos en la primera parte del libro. Si bien no es una enfermedad mortal, es un mal muy molesto. Durante el estudio de las cartas de Fugger se hace referencia a esta dolencia en varias ocasiones, principalmente por ser uno de los padecimientos que afectaron al Emperador Carlos V al final de su vida. Sobre el emperador Fugger dice en carta del 18 de agosto de 1556:

Per l'ultima di Vostra signoria reverendissima di 8 del stante intesi la partita del patrone per Gante et di là forse anchora per Spagna. Iddio conduchi Sua Maestà, la quale noi lascia orphani et pupilli esposti ad ogni vento et mille pericoli et se bene la gotta retardassi lo viaggio (RB, ms. II/2254, f.173r).

Hemos podido comprobar cómo también, en ocasiones, se fingía esta enfermedad para conseguir beneficios personales, como en este caso en el que un conocido del emisor utilizó esta treta:

in quest' mezzo lui resta in Vienna, fingendo la gotta con uno schiaffo che li dette il suo cuogo. Sua E^{tia} pensava, et così dava d'intendere, d'esser locotenente del arciduca, ma non havendo cargo, fa di quello fece alla chiusa finge lo amalato (RB, ms. II/2272, s.f.r).

En este caso se recetan unguentos para esparcir en la zona fabricados con base de aves y grasa animal. La primera receta que se propone para remediar este mal plantea lo siguiente:

Piglia un uccello chiamato grotto, pellalo, e taglialo in pezzi e mettilo a bollire in una caldara d'acqua, e fa che bolla tanto che si spezzi da sua posta. Poi levalo dal fuoco, e lascia raffreddare, e quel grasso che sarà di sopra coglierai, e ungi con esso le gionture dove saranno le gotte al sole, o al fuoco, e vederai mirabil operatione (Rossello, 1561).

En cuanto a la afección de enfermedades propias de los hombres encontramos gran interés y dedicación por el denominado *mal francese*. En la actualidad esta enfermedad es conocida como sífilis, sin embargo, entre los s. XV a XVII esta enfermedad poseía un nombre u otro, dependiendo del país, ya que se acusaban unos a otros de ser los portadores originales de la enfermedad. Si en España, Italia, Alemania y Reino Unido se llamaba *mal francés*, en Francia se le conocía como *mal napolitano*; para los rusos se llamaba *mal polaco* y para los polacos era conocida como *mal alemán*. Los remedios propuestos para estos casos dependen de la gravedad de la infección, pero siempre se aconsejan infusiones con las que lavar la zona o, también, tratarse con varios tipos de unguentos que él propone, como el siguiente:

Piglia unguento aragon, argento vivo, songia di porco, ana in tutto oncie 6. Le soprannominate cose si mescolano insieme, et se ne fa unguento, il qual è bonissimo alle doglie del mal francese; et avertisci che l'unguento aragon da per se solo è buono a tutte le doglie che non siano di mal francese (Rossello, 1561).

El s. XVI es una época marcada por las grandes plagas y epidemias que asolaron Europa. La más mortífera fue la peste, que se desarrolló a partir del s. XIV a través de brotes cíclicos. En la correspondencia de Fugger encontramos referencias a esta enfermedad, y conocer su ubicación, desarrollo o consecuencias. En una carta con fecha de 5 de septiembre de 1564, Fugger señala las precauciones que toman para evitar el contagio: “Non ci è deliberato finhora dello luoco per la dieta, sul Rheno la peste regna, qui non siamo ne ancora sicuri” (BMB, ms. Granvelle 14, f.24r). Informa del avance de la peste en Augsburgo en una carta del 19 de septiembre del mismo año: “Qui la peste ha ricominciata, però soltanto nel borgo di san Jacopo tra li poveri, si spera meglio Iddio ce ne dia la sua gratia” (BMB, ms. Granvelle 14, f.129r).

Entre los remedios que se encuentran en el volumen de Rossello se pueden clasificar entre dos tipos, los destinados a aliviar los síntomas de la enfermedad y aquellos destinados a evitar el contagio. En una receta para la prevención de la peste, el autor propone hacer un “unguento, del quale ne ungerai ogni giorno il core”, pero además insiste en la necesidad de tomar

un pezzo o dua di arsenico cristalino, il qual sia in tutto oncia una et farai un sacchetto di cendado rosso ponendovi dentro detto arsenico, poi legalo sopra la detta tetta, e così ungeti ogni giorno [...] che mai se infetterà stando nella peste (Rossello, 1561).

Las enfermedades en la sociedad del s. XVI y la necesidad de conocer los remedios adecuados para tratarlas o prevenirlas eran preocupaciones de todos. El conocimiento de las diferentes fórmulas para las enfermedades favorecía el intercambio de recetas. La circulación de consejos y remedios impulsaron una nueva literatura y crearon un nuevo género, el de los secretos. Estos libros de secretos recogen un gran número de recetas de todo tipo de remedios para el cuidado personal y proporcionan una fuente primaria para el estudio de las enfermedades y sus tratamientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SIGLO XVI

Cartas al obispo de Arrás. RB II/2248, RB II/2254, RB II/2270 y RB II/2272. Madrid: Real Biblioteca.

Fons Granvelle, ms. Granvelle 13 y ms. Granvelle 14. Besançon (Francia): Bibliothèq̃ue Municipale de Besançon.

Rossello, T. (1561). *Della summa de' secreti universali in ogni materia, parte prima, di don Timotheo Rossello: si per huomini, & donne d'alto ingegno, come ancora per medici, & ogni sorte d'artefici industriosi, & ad ogni persona virtuosa accomodate*. Vinegia: Giouanni Bariletto, 1561. 2 v. ; 8°. Recuperado de <http://www.internetculturale.it/> [Fecha de consulta: 19/7/2018].

LITERATURA CRÍTICA

Burkhardt, J. (2008). *Die Fugger und das Reich. Eine neue Forschungsperspektive zum 500jährigen Jubiläum der ersten Fuggerherrschaft Kirchberg-Weißenhorn*. Augsburg: Wißner-Verlag.

Häberlein, M. (2006). *Die Fugger Geschichte einer Augsburg Familie (1367-1650)*. Stuttgart: Kohlhammer.

Häbler, K. (1898). Die Stellung der Fugger zum Kirchenstreit im 16. Jahrhundert. En G. Seeliger, *Historische Vierteljahrschrift I* (pp. 473-510). Leipzig: B. G. Teubner.

Hartig, O. (1917). *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V und Johann Jakob Fugger*. München: Verlag der K. Bayer. Akademie der Wissenschaften.

Jäger, C. (2004). *Das Ehrenbuch der Fugger, die Badenhäuser Handschrift*. Augsburg: Wißner-Verlag.

Kellenbenz, H. (1990). *Die Fugger in Spanien und Portugal bis 1560*. München: Ernst Vögel.

Kellenbenz, H. (1967). *Die Fuggersche Maestrazgopacht: (1525-1542); zur Geschichte der spanischen Ritterorden im 16. Jahrhundert*. Tübinga: Mohr (Siebeck).

RECETAS DE TINTES PARA HOMBRES
Y MUJERES DEL SIGLO XVI
DYE RECIPES FOR MEN AND WOMEN
OF THE XVI CENTURY

Enia SENDRA VICENS
Universitat de València

Resumen

Las recopilaciones de recetas sobre cosmética en el siglo XVI reúnen muchos remedios para tapar las canas o teñirse por completo los cabellos de la barba, bigotes o la cabellera. Un rico vocabulario histórico de una práctica aún habitual en nuestro tiempo.

Palabras clave: recetas, tintes, secretos, siglo XVI, Isabella Cortese.

Abstract

The collection of recipes about cosmetics in the 16th century brings together many remedies to cover white hair or to dye beards, moustaches and hair. It presents a rich historical vocabulary of a practice still habitual in our time.

Keywords: recipes, dyes, secrets, 16th century, Isabella Cortese.

Isabella Cortese¹ no es una figura conocida en los estudios de la lengua y la literatura del Renacimiento, ni siquiera en el ámbito de los libros de recetas de dicho período. Pero para nosotras ha significado una figura clave en el estudio de los llamados secretos de salud y belleza del siglo XVI por su obra *I secreti de la signora Isabella Cortese ne' quali si contengono cose minerali, medicinali, arteficiose, & alchimiche, & molte de l'arte profumatoria, appartenenti a ogni gran signora*, verdadero tesoro de todo tipo de recetas para la salud y para la cosmética.

¹ Cfr. Rizzardini (2010); Solana i Pairó (2010: 63-77); Lesage (1993).

Esta obra, publicada bajo el nombre de una mujer, Isabella Cortese, nos presenta dos retos: por una parte, constatar que en aquel momento el saber podía ser difundido también por y para las mujeres: en el caso de que Isabella Cortese sea un nombre real y no pseudónimo, pero si no es así, es importante la relevancia de buscar un pseudónimo femenino para esta recopilación de recetas, lo que nos hace pensar que el libro estaba dirigido a las mujeres. Por otro lado, queremos destacar el valor de sacar a la luz las recetas que formaban parte del conocimiento secreto de los boticarios. La imprenta favoreció la difusión de los libros de recetas que nunca ha cesado desde entonces. El tratado de Isabella Cortese nos plantea la cuestión de la actividad tipográfica del siglo XVI sobre la materia de las recetas de belleza o secretos dado que ella no fue la única, como veremos, en publicar obras de estas características. Esta edición es inédita, todavía hoy, solo disponible en testimonios del siglo XVI.

El libro de recetas de Isabella Cortese recoge las recetas de belleza, perfumes, medicinas, jabones, aguas, aceites, cremas, etc., que permitían a cualquiera elaborar dichos productos por sí mismos. Se trata de remedios al alcance de la mano destinados a la curación de enfermedades y al embellecimiento del aspecto físico, aunque también podemos encontrar recetas de todo tipo, como la limpieza de cuero, de los metales, etc., para la vida cotidiana.

La obra, de la cual conocemos 6 impresos entre 1561 y 1584, fue publicada en Venecia, en la tipografía de Giovanni Bariletto que vivió en Venecia entre los años 1559 y 1578², de quien actualmente se conservan más de 50 testimonios de obras diversas de medicina, y eclesiásticas, sobre todo. A partir del año 1574, probablemente por el abandono de la actividad, las ediciones pasaron a la tipografía de Giacomo Cornetti³. Posteriormente encontramos dos ediciones más de dicha obra en lengua alemana de los años 1592 y 1596, en Augsburgo, y 1596, en Frankfurt,

² Giovanni Bariletto fue un editor y librero activo en Venecia, originario de la Riviera de Saló. Hijo de Silvestro, hermano o padre de Lelio y tío de Francesco. Primero activo en la bodega paterna bajo la insignia del *Liocorno*, abrió su propia bodega en el 1559 bajo la insignia de la *Prudenza* en la *Calle degli Stagneri* en Venecia. Sus años de actividad fueron del 1559 al 1578.

³ Giacomo Cornetti se estableció en Venecia, durante los años 1584-1592. Desde 1592 le sucedió su hijo Simone con sus hermanos.

tituladas *Verborgene heimliche Kunste und Wunderweke un der Alchymie, Medicin und Chyrurhgia* (Solana i Pairó, 2010: 63-77).

Pero Isabella Cortese no fue la única en escribir sobre estos temas y, además, su libro no fue el único que publicaron estos dos tipógrafos. Dos años antes, en 1559, de la tipografía de Bariletti salía la primera parte del libro de recetas de Timotheo Rossello, titulado *Della summa de' secreti universali in ogni materia parte prima*. Después siguieron las ediciones con la segunda parte también en la tipografía de Bariletti en los años 1561, 1565 y 1574, y la última en el año 1588 ya en la edición de Giacomo Cornetti.

Isabella Cortese y Timotheo Rossello tuvieron los mismos tipógrafos en el mismo periodo de tiempo, pero no tenemos noticias de ninguno de los dos. La ausencia de información nos hace pensar que dichas obras fueron publicadas bajo pseudónimos. No sería de extrañar este hecho, ya que Girolamo Ruscelli⁴, polígrafo del siglo XVI, escribió tres tratados distintos, bajo dos nombres distintos. En primer lugar, la obra titulada *De' secreti del Reverendo donno Alessio Piemontese* con veintisiete ediciones, revisada con mejoras o cambios, entre los años 1555 y 1587 y, en segundo lugar, la obra titulada *Secreti nuovi di maravigliosa virtù del signor Ieronimo Ruscelli i quali continuando a quelli di Donno Alessio, cognome finto del detto Ruscelli, contengono cose di rara esperienza & di gran giovamento*. Una impresión de la obra escrita bajo el nombre de Alessio Piemontese, del año 1575, fue editada también por la tipografía de Giovanni Bariletto.

Esta última obra, escrita ya bajo el nombre de Girolamo Ruscelli, empieza con la misma receta que la edición de Isabella Cortese. De hecho, podemos notar cambios entre ambas, pero la esencia de las recetas es la misma. La primera receta de Girolamo Ruscelli dice:

⁴ Ruscelli, Girolamo. Viterbo - Venecia 1566. Vivió en Roma, en donde fundó la *Accademia dello Sdegno*, y, desde 1548, en Venecia. Fue polígrafo. Tradujo la *Geografia* de Tolomeo (1574), recopiló antologías *Rime diverse di molti eccellenti autori*, editó libros de clásicos italianos, escribió sobre el uso de la lengua italiana y sobre el modo de componer versos, además de un tratado sobre *Le imprese*.

Contra peste, & contra veneno. Olio di Fra Gregorio Mezocapo, che fece per Papa Clemente Settimo, contra veleno, et peste. Piglia dell'olio vecchissimo libbra 6 et di Maggio abbi manipoli 6 di foglie di perforata, et mettile dentro a detto olio, et bollano in bagno maria per hore quattro, et lascia raffreddare in un vaso ben serrato, poi cola, et spremi le foglie nel torcitoro, poi metti in vaso ben atturato, et appendilo al Sole, et lascia star così fin che la perforata comincia a fiorire, et tanti manipoli di giorine metterai dentro quante libre furono del detto olio, et fa che bollano in bagno come di sopra, et spremi come di sopra, et un'altra volta nel vasi ven chiuso s'appicchi al Sole fin che il Sole sarà in Leone, et la Luna in Scorpione [...]⁵.

Mientras que la versión de Isabella Cortese dice así:

Contra peste & contra veneno. CAP. I. Olio di Fra Gregorio Mezzocapo che fece per Papa Clemente VII contra veleno, e peste, e fu provato in due pregiioni di Campidoglio, che erano condannati alla morte, e fece la prova, ch'uno morì, e l'altro che fu aiutato con questo olio, scampò, alla qual esperienza intravenne il senatore messer Simon Fornaboni et il cameriere del detto Papa. Piglia del olio vecchissimo libbra VI e di Maggio habbi manipoli VI delle foglie di perforata, et mettile in olio sopradetto, e bollano in bagnomaria per hore quattro e lassa raffreddare in un vaso ben turato, poi cola e spremi le foglie nel torcitoro, poi metti in vaso ben turato, e appendi al sole, e lassa così stare finché la perforata comincia fiorire, e tanti manipoli de fiori, quante libre furono del detto olio, ne metterai dentro, e fa che bollano in bagno come di sopra e spremi come di sopra, e un'altra volta nel vaso ben turato s'appicchi al sole, fin che'l sol sarà in Lione, e la Luna in Scorpione [...].

Notamos también muchas semejanzas entre las obras de Isabella Cortese y la edición mencionada anteriormente de Timotheo Rossello. Ya no sólo por haber tenido los mismos tipógrafos en semejantes períodos de tiempo sino porque ambas obras mantienen el mismo frontispicio, la dedicatoria, las tablas y el inicio de las

⁵ Los criterios de edición seguidos para estos textos han sido la separación de las palabras, el desarrollo de las abreviaturas, la modernización del uso de las mayúsculas, la adaptación a los criterios modernos de la puntuación y la adopción de los signos diacríticos intentando preservar al máximo posible el estado de la lengua.

recetas, sin olvidar que ambas contienen un prólogo con una dedicatoria al *Molto Reverendissimo Monsignore, il Signor Mario Chaboga Dignissimo Archidiacono di Ragusi*, quien, en el prólogo del segundo libro de *I secreti de la signora Isabella Cortese...* es nombrado como hermano de la misma Isabella.

Libro Secondo. Opera di Canfora. Particolare di Chirico abbate di Colonia. Capitolo. I. Dico a te fratel Carissimo, che se vuoi seguir l'arte dell'Alchimia, et in quella operare, non bisognathe piu seguiti l'opere di Geber, ne di Raimondo, ne di Arnaldo, o d'altri Filosofi, perche non hanno detto verità alcuna ne i libri loro, se non con figure, et enigmati, con sincopi, dice Geber Recipe Lapidem in capillis notum (Cortese, 1565: 19).

Dicha similitud entre las ediciones de Girolamo Ruscelli y de Isabella Cortese, con la Timotheo Rossello, nos plantean la hipótesis de que las cuatro obras pertenezcan a un mismo autor.

Las colecciones de secretos tenían una notable importancia para los lectores del siglo XVI ya que se trata de libros prácticos y útiles para la vida cotidiana. Por eso no parece una idea descabellada que un mismo autor escribiese varias obras bajo distintos pseudónimos o que un tipógrafo las atribuyese a distintos autores para aumentar el catálogo de su editorial. Aunque, según Claire Lesage, existen demasiadas diferencias entre los autores como la diferencia de estilo. Ruscelli habla de un modo más amateur mientras que Cortese habla en tono de experta, con la autoridad de quien ha comprobado por sí misma todas las recetas y ha dedicado tiempo a la investigación. Ruscelli escribe en toscano, mientras que Cortese lo hace en lombardo-veneto.

Si nos ceñimos al trabajo de los tintes, contamos, en la obra de Isabella Cortese, con 23 recetas para los cabellos, aunque algunas se podían usar igualmente para telas, o complementos, como plumas. En algunas de estas recetas vemos cómo se podían conseguir distintos colores según la cantidad que se añadiese de un elemento en concreto, según el tiempo que se tuviese el unguento en el agua o según la temperatura, es decir, estuviese fría, templada o hirviendo.

Así pues, se han podido distinguir quince recetas para tintes de color negro, nueve para tintes de color rojo, seis para tintes rubios y dos para tintes castaños. Como ejemplo de las recetas de tintes para color negro podemos observar la titulada *Tengere i peli in nero* (Cortese, 1565: 178) donde encontramos ingredientes como cinco

libras de agua de lluvia y dos libras de litargirio de oro o de plata y cenizas de cerro o de roble. Los utensilios para elaborar dicha receta serían una *pignatta* u olla de barro. La elaboración sería la siguiente: triturar y mezclar los elementos, meterlos en la olla y llevar todo a ebullición hasta que se evapore la mitad del agua. Esta receta se aplicaba bañando los cabellos con el agua. La receta titulada *Sapone senza fuoco buon da far i capelli biondi* (Cortese, 1565: 164) donde encontramos ingredientes como tres partes de soda, una parte de cal viva, un huevo, un poco de aceite común, una taza de harina y una onza de vitriolo romano bien triturado; los utensilios que se necesitarían serían un capitel, o la parte superior de un alambique, tres jarras y una taza. La elaboración de la receta consistiría en mezclar la soda y la cal en el capitel con el huevo encima. De dicho capitel se cogerían las tres jarras, un poco de aceite y se mezclaría todo junto. Después se echaría la clara de huevo en una taza de harina y el vitriolo romano para mezclarlo todo durante tres horas. En esta receta se indica también la conservación de la misma que consistía en dejarlo reposar todo durante un día para que se hiciese jabón. Luego se sacaría del recipiente para cortarlo y dejarlo secar. Además, nos indica que para que quede perfecto el cabello no se debería exponer al sol durante tres días. Y, por último, la aplicación: se embadurnarían los cabellos con el jabón, se dejarían secar y se repetiría el procedimiento.

Cinco recetas están indicadas específicamente para la barba, y de estas cinco son para teñir de negro, una para teñir de rubio y otra para teñir de rojo. El hecho de que mencionemos cinco recetas específicas para teñir barbas y que nos encontramos con seis recetas distintas es debido a que, de esas cinco recetas para teñir de negro, hay dos en las que, añadiendo más ingredientes o cambiando la temperatura de ebullición, nos sirven también para teñir de rojo y/o de rubio. Un ejemplo de las recetas para teñir barbas sería la titulada *A far neri i capelli, o la barba* (Cortese, 1565: 174) en la que los ingredientes son flores de nogal, nueces verdes pequeñas, una cuarta parte de una onza de aceite de castóreo, seis onzas de aceite de linaza y una pieza de lino. El utensilio para su aplicación es un peine y la elaboración consistiría en poner a secar las flores y las nueces, triturarlas hasta que quedasen en polvo y mezclarlo todo con el aceite de castóreo y el de linaza. Con la pieza de lino se tendría que elaborar una especie de cuenco y meter el polvo que se

habría hecho precedentemente dentro cerrándolo como si fuese un botón. Y, por último, se llevaría a ebullición en dichos aceites durante un credo. La aplicación de esta receta consistía en lavar los cabellos, o la barba, secarlos y posteriormente bañarlos con dichos aceites, embadurnando el peine con los que se han hervido.

Como se puede observar, la elaboración de los tintes se solía hacer con ingredientes fáciles de obtener, en parte procedentes de las plantas como los frutos verdes de las nueces, la ceniza o lejía, o los aceites. La receta era conocida por hombres y por mujeres y la aplicación podía realizarse en la propia casa o quizá en barberías. Los cuidados del aspecto físico eran comunes a hombres y mujeres, que adaptaban los tintes al color natural de su cabello. En el caso de las primeras recetas el uso de plata añadía un grado de toxicidad elevado que podía perjudicar la salud de las personas. La frecuencia de la aplicación y los métodos empleados son en algunos casos desconocidos para nosotros, como el uso del peine embadurnado que tiñe al tiempo que peina la barba, pero los más frecuentes son los baños, como se siguen aplicando en la actualidad. Todos estos usos formaban parte de la vida cotidiana de hombres y mujeres y desde nuestro punto de vista son importantes para conocer mejor la vida cotidiana del Renacimiento.

Según Claire Lesage, Isabella Cortese propone a los lectores una interpretación singular de la belleza femenina. Mientras, durante la Contrarreforma, a las mujeres se les enseñaba a comportarse públicamente y a aparentar, Isabella Cortese les enseñaba a dedicarse un tiempo personal, íntimo, con la elaboración de estas recetas, muchas de ellas dedicadas a la cosmética.

Dichas colecciones de recetas, como ya hemos explicado anteriormente, son auténticos manuales prácticos. Un género literario, de divulgación científica, que nos muestra una parte importante del panorama médico del Renacimiento en donde el elemento primordial es la experiencia.

Es gracias al grupo de investigación *Mujeres de la Casa de Austria*⁶ que podemos acercarnos cada vez más al modo de vida del siglo XVI y, sobre todo, al de las mujeres.

⁶ Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades FFI2017-83252-P, Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Estudio del corpus documental dirigido por Júlia Benavent.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brunello, F. (1981). *Arti e mestieri a Venezia: nel medioevo e nel rinascimento*. Vicenza: Neri Pozza.
- Cennini, C. (1988). *El libro del arte*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- Cortese, I. (1565). *I secreti de la signora Isabella Cortese, ne' quali si contengono cose minerali, medicinali, arteficiose, & alchimiche, & molte de l'arte profumatoria, appartenenti a ogni gran Signora. Con altri bellissimi Secreti aggiunti*. Venecia.
- Guarini, G. (1846). *Dizionario farmaceutico Magistrale ed officinale in cui si contiene il modo di preparare le sostanze più usitate in medicina, con la indicazione de' loro carateri ed usi*. Nápoles.
- Guarducci, P. (2005). *Tintori e tinture nella Firenze medievale (secc. XIII – XV)*. Florencia: Polistampa.
- Gullino, A. (1997). *Odeurs et saveurs*. París: Flammarion.
- Lesage, C. (1993). La litterature des 'secrets et *I secreti* d'Isabella Cortese. *Chroniques italiennes*, 36-4, 145-178.
- Menato, M., Sandal, E. y Zappella, G. (1997). *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da. Milán: Editrice bibliografica. (Grandi opere, 9).
- Rizzardini, M. (2010). Lo strano caso dells Signora Isabella Cortese, professoressa di *secreti*. *Philosophia* II, no. 1, 45-84.
- Rossello, T. (1619). *Della summa dei secreti universali in ogni materia. Parte prima di Don Timotheo Rossello. Si per huomini, & donne, di alto ingegno, come ancora per Medici, & ogni forte di Artefici industriosi, & a ogni persona virtuosa accommodate. Di nuovo ristampati, et ricorrenti*. Venecia.
- Solana i Pairó, N. (2010). Seguint el fil de l'obra *I Secreti della Signora Cortese*. *Actes d'història de la ciencia i de la técnica, nova época*, vol.3, 63-77.

EPISODI DEL PETRARCHISMO POLITICO
NEL VICEREGNO DI NAPOLI
POLITICAL PETRARCHISM'S EPISODES
IN THE VICE-KINGDOM OF NAPLES

Sebastiano VALERIO
Università di Foggia

Riassunto

Il petrarchismo si afferma come linguaggio dell'espressione poetica nel corso del XVI secolo. Nel Viceregno di Napoli la tradizione poetica di stampo petrarchistico, che aveva preso l'avvio già in età aragonese, si caratterizza anche per un forte riutilizzo del Petrarca politico, che fornisce non solo le parole per descrivere la nuova realtà storica, ma anche un sistema di valori che ne consenta una interpretazione, legata al nuovo ruolo che l'Italia sta assumendo nel contesto europeo.

Parole chiave: petrarchismo, Viceregno di Napoli, Filocalo, Britonio, Tansillo.

Abstract

Petrarchism was the language of poetic expression during the sixteenth century. In the Vice-kingdom of Naples, the poetic tradition of a petrarchism, which began in the Aragonese period, is also characterized by a strong reuse of the political Petrarch, providing not only words to describe the new historical reality, but also a system of values that allows an interpretation, linked to the new role that Italy is taking on in the European context.

Keywords: petrarchism, Neapolitan vice-Kingdom, Filocalo, Britonio, Tansillo.

La tradizione critica che ha indagato la cultura poetica del Mezzogiorno umanistico-rinascimentale non ha potuto fare a meno di assumere come momento di snodo fondamentale quel 1530, anno in cui muore Iacopo Sannazaro e, subito dopo, viene

pubblicato il suo volume *Sonetti et canzoni* (Sannazaro, 1530). In altre circostanze ho affrontato il tema del petrarchismo “politico” napoletano a cavallo tra i due secoli (Valerio, 2016): qui intendo soffermarmi sul secondo tempo di questa ricezione, sul periodo, per intenderci che parte dalla fine degli anni Venti del XVI secolo, nel tentativo di illustrare come la lirica petrarchesca di ispirazione civile abbia influenzato la scrittura e la riflessione dei petrarchisti cresciuti all’ombra dell’alto modello di Sannazaro, dopo un primo periodo che Raimondi definì “di silenzi e di attese” (Raimondi, 1994: 317) e Dionisotti “un gran vacuo che a Napoli si era aperto nella letteratura volgare dopo la rovina degli aragonesi” (Dionisotti, 2009: 30).

Il senso di questa “frattura” era ben chiaro agli stessi intellettuali dell’epoca, se questa viene individuata già dal Giovio del *De viris litteris illustribus*, dal Minturno del *De poeta* e, ad anni di distanza, è ripreso dal pugliese Federico Meninni che nel 1677, nel *Ritratto del sonetto e della canzone* (Meninni, 2002), poneva Tansillo al vertice di una stagione poetica nuova che veniva definita “il secondo tempo più culto della poesia lirica”, collocata temporalmente a metà del XVI secolo. Ma era già stato Giovanni Tommaso Filocalo, il maestro che aveva preso il posto di Pietro Summonte presso la cattedra di Umanità dello studio di Napoli, che nel *Carmen Nuptiale* per Fabrizio Maramaldo, risalente al 1533 (Della Rocca, 1988: 31-33, 71-77), aveva rappresentato due tempi della lirica napoletana, facendo un lungo elenco di due schiere di poeti, scomparsi i primi, viventi i secondi, che corrispondevano a due distinte generazioni, l’una più legata alla storia aragonese e l’altra ben dentro le dinamiche civili e culturali del Vicereame spagnolo. Questa frattura, questa faglia che era già all’epoca ed è anche oggi ben evidente, ed è ovvia conseguenza dello sconvolgimento politico del mondo aragonese, non può e non deve essere messa in dubbio. Resta da valutare nella sua consistenza storica e va determinato quanto, a cavallo di essa, permanga di quella che è stata definita “l’eredità aragonese”; in particolare, quando si voglia intendere il ruolo che i letterati ebbero o intesero avere nello sviluppo civile della Napoli cinquecentesca, quantomeno per la consapevolezza con cui avvertirono lo stacco dei tempi e la crisi del proprio ruolo, un’autocoscienza che era già patrimonio del primo petrarchismo,

come suggerì Maria Corti (Corti, 1956: LI) e come ha scritto Santagata (Santagata, 1979: 171-178).

Nella definizione di questo passaggio la lirica di Girolamo Britonio sembra avere un ruolo importante, quantomeno per aver colmato proprio quel lasso di tempo, che sarebbe stato di circa venti anni, di assoluto silenzio della lirica napoletana, con l'unica raccolta uscita tra 1509 e il 1530, quella *Gelosia del sole* edita nel 1519 che grandi attenzioni critiche ha avuto negli ultimi anni¹ e che, in qualche modo, si pone in continuità con le liriche “lunari” di Cariteo. Anche qui compare il tema della canzone politica e, dobbiamo dire, la cosa è di particolare interesse perché siamo per la prima volta, dopo la caduta del Regno aragonese, in una nuova situazione culturale, che segna evidentemente questa raccolta. In tal senso è stato sostenuto, e con ottime ragioni, che si possa leggere nella poesia di Britonio una “tendenza [...] a mediare Petrarca con il petrarchismo quattrocentesco, che può essere riconosciuta come modalità dello stile lirico di Britonio” (Santagata, 1979: 163). Infatti, nella canzone 272, *Sacre sorelle, gloriose e vane* (ff. 111r-113v) si verifica quella disposizione del Britonio a riusare “solo metri usati nel *Canzoniere* di Petrarca” (Romanato, 2009: 38), che qui si traduce nel riprodurre quello schema di RVF 128, che era diventato in qualche modo una sinopia della lirica politica a Napoli, presente tanto a De Jennaro, che a Rustico Romano, a Sannazaro e Cariteo, solo per fare dei nomi.

La canzone di Britonio in questione, infatti, combina almeno due aspetti tra di loro discordanti rispetto alla tradizione: per un verso riprende, ampliandolo alle prime due stanze, il *topos* di matrice virgiliana, già riscontrabile in Cariteo e in Sannazaro, della necessità di elevare il tono poetico oltre quello della lirica amorosa; per l'altro, però, si accentua in maniera molto più evidente che nei predecessori la tendenza alla commistione del lessico amoroso (enfaticizzando il tono bellico che questo aveva già in Petrarca) con il linguaggio politico, segno evidente, anche se in una fase prebembesca, o meglio antecedente alla pubblicazione delle *Prose della volgar lingua*, del progressivo affermarsi di un

¹ La *Gelosia del sole* di Britonio fu edita a Napoli nel 1519 per i tipi di Sigismondo Mair e quindi riedita nel 1531 a Venezia da Sessa, edizione a cui farò riferimento.

petrarchismo “integrale”. Bisogna poi notare che, come la produzione del Cariteo maturo, anche quella di Britonio si inquadra in quella rinascita della lirica napoletana che trovò ospitalità presso la corte degli Avalos nel castello di Ischia, sotto la protezione e con la promozione di Vittoria Colonna, a cui la raccolta è dedicata. Britonio parte proprio dalla consapevolezza che c’è stato un periodo di silenzio, di crisi politica, che ha avuto riflessi anche sulla cultura, ma qui l’omaggio cortigiano induce a riconoscere proprio nell’organizzazione della corte dei D’Avalos i segni del riscatto, i segni che questo periodo si stava chiudendo e che gli italiani, come negli auspici della tradizione petrarchesca, si erano ridestati. Il linguaggio, che ricorre spesso all’iperbole, finisce per comprendere quello amoroso, e così accanto alle numerose riprese da RVF 28, 53 e ovviamente 128, le “acerbe some” che l’Italia sopporta sono trasposizione in ambito politico delle “piaghe acerbi et crude” di RVF 199, 6, come pure i “tai stratii et scempi” riprendono RVF 85, 5: “non temo già più che mi strazi o scempie”, che invece parla d’amore.

Affiora anche il modello del Sannazaro, quando ad esempio Britonio fa chiedere alla prosopopea d’Italia “ov’è ’l valor mio tanto?”, che richiama *Arcadia* ecl. 6, 34: “ov’è ’l valore, ov’è l’antica gloria?”. L’omaggio cortigiano di Britonio prende forma ai vv. 71-72 in cui ricorda come “d’altra gloria il sole / ne mostra fra le nebbie oscure e folte”, in quanto l’intera raccolta è costruita attorno alla gelosia del sole, cioè Ferrante D’Avalos, per l’amata, Vittoria Colonna, ma qui il sole che risplende tra le nebbie è il segno dell’azione benefica di un principe, che avrebbe il potere di risvegliare l’Italia dal torpore civile in cui era caduta. Altro *senhal* potrebbe essere il richiamo a questi spiriti nuovi che sarebbero “possenti mura / fra me locate e il gran furore esterno”, che richiama ovviamente RVF 128, 33-35, ma che forse allude alle insegne dei D’Avalos. Ma bisogna dire che ancora al D’Avalos è dedicato il sonetto *Oh chi è costui che con famosa tromba*. Secondo un tema che aveva attraversato anche altre scritture politiche di età aragonese, Napoli viene rappresentata come la città in cui si concentrano bellezze e virtù italiane. Resta però l’impressione qui particolarmente evidente che ci troviamo al cospetto di una riduzione davvero in chiave cortigiana di un petrarchismo, seppure nella dimensione dell’omaggio cortigiano.

Tuttavia, esso affiancava una visione politica che poteva avere un senso programmatico che ora, nella prospettiva della più piccola e provinciale corte degli Avalos, poteva rappresentare unicamente un mero e iperbolico omaggio.

Ora, bisogna notare che in questa dimensione e nell'ambito di questa corte si muove gran parte del petrarchismo napoletano del XVI secolo, come ad esempio Galeazzo di Tarsia, che non si impegna più nel declinare la lirica politica nello spazio complesso della canzone, ma la limita al sonetto come *Già corsi l'Alpe gelide e canute*, che rimastica materiale verbale di RVF 128, a partire dall'invocazione "Italia mia" fino alle Alpi che sono "mal fida siepe a le tue rive amate" (v. 2).

E così pure accade nella lirica di Angelo di Costanzo, dove nel sonetto 67 (*Cresca tanto Tesin, Tanaro e Varo*) questa volta schermo dell'"Italia mia" contro "i barbari insulti" (v. 4) sarebbero dovuti essere i fiumi delle terre padane, in un momento drammatico in cui la morte del D'Avalos aveva gettato nel lutto "quel vittorioso uccello altiero", l'aquila imperiale.

Ancora legato al circolo dei D'Avalos è la *Canzone de Italia* del letterato pugliese Giovanni Tommaso Filocalo, composta a cavallo degli anni '30, probabilmente, come ho cercato di dimostrare in altra sede, forse intorno al 1535-6 (Valerio, 2013), e comunque dopo il sacco di Roma del 1527.

Ad ogni modo la canzone si situa, con i limiti che possiede per il suo tono encomiastico, in quella prospettiva più "nazionale" che "nazionalistica" che Carlo Dionisotti individuò come problema centrale della letteratura italiana del primo Cinquecento, quando sostenne che, a testimonianza del coinvolgimento della cultura letteraria nei processi politici, "querele e invocazioni in prosa e in rima fanno largo accompagnamento alla eroica chiusura del *Principe machiavellico*" (Dionisotti, 1967: 45-46).

Filocalo scrittore volgare ammette di non piacere a se stesso, attendendo anch'egli Muse più sicure che gli consentano di volare in alto. In questo caso emerge come Filocalo, che fu docente presso lo *studium* napoletano, venga da una tradizione classicamente più solida e si presti al volgare, con la consapevolezza dei limiti che proprio il volgare possiede nell'affrontare argomenti così alti e impegnativi, come la vita civile. E infatti la sua limitata produzione volgare non è certo

quella del poeta petrarchista, confinata com'è a testi politici ed encomiastici e non ammettendo, invece, accenti amorosi nella sua lirica. Tuttavia la scelta del volgare è la testimonianza di una lenta, contrastata ma anche inesorabile affermazione del volgare nel cuore della cultura umanistica napoletana, che deve ricorrere al volgare, nonostante momenti di incertezza e ripensamenti, anche sotto la spinta del circolo promosso dai d'Avalos². La scelta del volgare ha qui però, per un letterato essenzialmente latino, anche il significato di omaggio a Petrarca e alla sua canzone all'Italia e a quel petrarchismo che si stava facendo in modo veloce "lingua nazionale", dettando temi e modi espressivi (Tateo, 1976: 110-121). E in effetti l'*incipit* stesso della canzone di Filocalo sembra voler amplificare il senso dell'ineffabilità del sentimento nei confronti della nazione, quel "parlar [...] indarno" che Petrarca metteva a principio della sua canzone. Filocalo sembra però contrarre un debito piuttosto importante con il petrarchismo cortigiano quattrocentesco, a cominciare da Giusto de' Conti³, che viene significativamente richiamato in apertura della prima stanza e della seconda. La serie di domande retoriche con cui si apre il componimento ("Chi darrà agli occhi miei de 'l pianto i fiumi?") provengono, a cominciare dal verso incipitario, dalla canzone 74 del *Canzoniere* di Giusto de' Conti ("Chi darà agli occhi miei sì larga vena / di lagrime"). Tuttavia, avviene una immediata conversione (all'epoca per altro topica come si è visto) del dolore sentimentale, che caratterizza quell'opera, in un dolore che ha la propria fonte nella situazione politica e civile di un'Italia, che veniva dal disfacimento del fragile equilibrio quattrocentesco. Il confronto tra grandezza del passato e miseria del presente attraversa la canzone di Giovanni Tommaso Filocalo

² Toscano (2000: 112): "Una serie di indizi autorizzano la formulazione dell'ipotesi che negli anni compresi tra il 1525 e il 1538 [...] Alfonso d'Avalos sia stato l'animatore di una corte che di fatto assicurò la continuità della letteratura volgare a Napoli, senza per questo disdegnare vicinanza e familiarità degli ultimi pontaniani esclusivamente dediti alla poesia latina". Su questa fase della cultura napoletana e sul passaggio tra latino e volgare si veda Dionisotti (1963).

³ Diverse le edizioni dell'opera poetica di Giusto de' Conti nel secolo XVI, a cominciare dall'edizione veneziana del 1531, ma del suo *canzoniere* circolavano tre incunaboli, il primo dei quali risale al 1472. Cfr. la voce Giusto de' Conti sul DBI, curata da P. Procaccioli.

da parte a parte e un'Italia, che assume talvolta le fattezze della Laura di Petrarca, si presenta calata "in nere tenebre" o avvolta da una "nebbia atra, e 'mportuna", che richiama alla memoria simili passi di Petrarca o Sannazaro, ma che affonda le radici significativamente nel *Bellum civile* di Lucano 1, 541 (Petrarca, RVF 66, 1; Sannazaro, 1530: 47, 13), a testimonianza dell'uso dei classici latini per sollevare il tono della lirica volgare: una situazione che la priva della speranza "di tornar al tuo primo valore". Il volgare, spesso privo di eleganza del Filocalo, risulta animato, oltre che da riprese petrarchesche, da spunti che, qui come in altri lirici coevi che abbiamo incontrato, vengono dall'*Arcadia* di quel Sannazaro, che pure non l'aveva avuto in grande stima⁴: come nel caso in cui il rammarico per la perdita delle antiche glorie ("né ti può donar Marte / più le tue antiche glorie⁵, et li trophèi") richiama l'ecloga 6 dell'*Arcadia* in cui si legge il lamento per la perdita dell'età dell'oro, qui accostata alla crisi dell'Italia:

Ov'è 'l valore, ov'è l'antica gloria?
u' son or quelle genti? Oimè, son cenere,
de le qual grida ogni famosa istoria.

E, tuttavia, il "caldo desio" che Laura accendeva in Petrarca, "quando sospirando ella sorride" (Petrarca, RVF 127, 52-54), si accendeva ora, per Filocalo, al pensiero di un'Italia che potesse tornare in qualche modo in possesso del suo "scettro honorato". Ma qui, quando il lamento per le sorti dell'Italia lascia spazio all'encomio di Carlo V e all'esaltazione del suo impero, erede di quello romano, ecco emergere forte la scrittura dantesca, con un ampio ricorso ai canti politici della *Commedia*, a cominciare dalla rappresentazione dell'impero come aquila che vola in cielo, immagine che apre il canto VI del *Paradiso*. Il modello dantesco risuona nella canzone del Filocalo ancora quando l'Italia viene ritratta "come nave", che "i venti / hor quinci, hor quindi pingon

⁴ Per i rapporti tra il Filocalo e il Sannazaro cfr. Della Rocca (1988: 50).

⁵ Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, ecl. 6, 34: "Ov'è 'l valore, ov'è l'antica gloria? / u' son or quelle genti? Oimè, son cenere, / de le qual grida ogni famosa istoria". Ma vedi anche Poliziano, *Stanze*, 2, 3,1: "L'antica gloria e 'l celebrato onore". I riferimenti testuali sono presi da www.biblioteaitaliana.it.

fra l'onde", analogamente "alla nave senza nocchiere in gran tempesta" di *Purg.* VI 76-78.

La funzione di Carlo V è provvidenziale: ipostasi di Dio in terra, uomo dal "cuor gentile" e di grande "intelletto", "giusto" e "pietoso", dotato, insomma, di tutte quelle virtù che l'Italia sembrava aver smarrito in quel drammatico primo scorcio del Cinquecento. E poco importa che non sia un monarca "italiano", giacché il suo essere italiano sta proprio nel catalogo di virtù che sono a lui attribuite, che corrispondono a quelle che avevano illustrato la classicità latina⁶, anche perché, come nota amaramente lo scrittore pugliese, "nessuno a tant'opra si desta". L'azione di Carlo V è dunque fatale, voluta da Dio, e al suo fianco c'è Alfonso d'Avalos, il suo braccio armato, a cui è riservato spazio notevole. Se Cesare, Carlo V, è il prescelto per dare nuova luce all'impero, all'Italia e alla cristianità tutta, Alfonso d'Avalos è il "secondo", sua diretta emanazione e difensore della fede, come era stato difensore di Roma quando si era astenuto, con le sue truppe, dal partecipare al sacco di Roma nel 1527. Il loro compito era quello di riscattare Roma dal suo degrado ("essendo hor sì sommersa / ogni sua pompa, ogni sua gloria al basso", scrive Filocalo), di richiamarla "al viver dolce, et bello"⁷, ma anche di volgere

[...] anchor le squadre
al sepolcro di Christo

come già Petrarca auspicava nel *Triumphus fame* (I, 142-144): ("Gite superbi, o miseri cristiani / consumando l'un l'altro, e non vi caglia / che 'l sepolcro di Cristo è in man de' cani!"), quando ricordava la fama di Goffredo di Buglione, e come avrebbe fatto anche Diego Sandoval di Castro nella Canzone *Alma reale e di maggiore Imperio*, di cui si dirà tra poco. E questo è un elemento che potrebbe, anch'esso, indurci a preferire una datazione più alta della canzone di Filocalo, vicina cioè ai fatti del 1535.

⁶ Lo "scettro onorato", caduto nel fango, viene riscattato dall'"honore" di cui si cinge l'imperatore e la corona d'alloro, che l'Italia aveva, viene ora cinta da Carlo V.

⁷ Anche in questo caso è possibile sentire l'eco di *Par.* (XV 130-132), in cui il modello di retta vita civile è proposto da Cacciaguida.

Carlo V ha comunque un ruolo provvidenziale e Filocalo scrive, rivolgendosi all'Italia:

Questi sia a noi Pastor, questi sia 'l padre
c'hanno i profeti tuoi predetto innanzi.

Dedicata a Carlo V, è la canzone *Alma reale e di maggiore imperio*, a lungo attribuita a Tansillo, ma poi restituita a partire da Croce alla penna di Diego Sandoval di Castro⁸, lirica che già Carducci volle modellata su RVF 28, ma che in realtà riusa in maniera più ampia tanto questa canzone, quanto la 128, oltre che, occasionalmente, altri luoghi petrarcheschi. Uomo d'arme e poeta di famiglia spagnola, la cui fama è essenzialmente legata alle vicende dell'amore con Isabella di Morra, che lo portò alla morte per mano dei fratelli di lei nel 1546, è ancora agli studi di Toscano che si deve una più puntuale messa a fuoco della sua figura di poeta, attento al modello di Bembo e vicino alle esperienze più avanzate del petrarchismo napoletano⁹.

Si deve notare che, con quella raffinatezza e quel "garbo" che alla sua poesia fu riconosciuta già da Benedetto Croce, Diego Sandoval di Castro riscrive la canzone RVF 28 *O aspectata in ciel beata e bella*, che aveva già avuto una fortunata ripresa nell'*Arcadia* di Sannazaro e di cui riprende molti elementi e anche lo schema metrico, ma di cui, anzitutto, attualizza lo spirito di crociata, in un contesto bellico che si deve far risalire agli anni 1541-42, quando il nobile di origini spagnole fu al seguito dell'imperatore nella disastrosa campagna di Algeri.

Gli elementi di questa attualizzazione vanno nel senso di una nuova affermazione di un'età dell'oro che riporti in vita i «l'antiche usanze del secol primiero / in cui vivevan le genti senza inganni» (vv. 5-6) e quindi nella riproposizione di una sorta di *translatio imperii* che faccia dell'impero di Carlo V l'erede diretto, quantomeno per virtù, dell'Impero romano (cosa che accomuna questa lode alla poesia di Filocalo), senza rinunciare ad un ardito parallelismo con quello di Alessandro Magno. E così potrà compiersi quella «sì degna impresa» (v. 14) che richiama

⁸ Su cfr. Sandoval di Castro (1997: 71-76) e Croce (1983).

⁹ Cfr. Toscano (2000) pp. 121-143.

proprio «l'alta impresa» di RVF 28, 42, per far sì che nel mondo governi un solo monarca (vv. 27-28):

E così fia nel mondo, opra non vile,
un pastor solamente ed un ovile.

L'impero di Carlo V ha dimensione ormai mondiale e così, accanto alla "buona gente" di Spagna, e al popolo tedesco, non più nemico qui, come voleva invece la tradizione che proprio a Petrarca risaliva, a seguire Carlo in questa nuova impresa in difesa dell'Occidente cristiano contro l'Oriente musulmano sarebbe «l buon popol di Marte, ov' ancor morto / non è l'antico gemino valore», una frase che combina RVF 53, 26 e 128, 95-96. È il tempo di riprendere il santo sepolcro, di difendere l'Europa dal pericolo turco, che era stato già il tema privilegiato nei poeti aragonesi per celebrare i reganti e la loro funzione "profetica" con la riscrittura del Petrarca politico e lirico. Diego Sandoval di Castro ripercorre questa tradizione umanistica meridionale ampliandola e adattandola al nuovo contesto politico, ma anch'egli, come Filocalo, con una sensibilità che esula dal puro e semplice omaggio cortigiano, per interrogarsi sulle funzioni del potere imperiale e sui suoi limiti. In tal senso la rassegna degli antichi eroi e imperatori, che traeva certo anch'essa dal modello di Petrarca (tanto da RVF 28, quanto da RVF 53) sposta in ambito mediterraneo il futuro campo di battaglia, chiedendo ora a Carlo V di farsi «Imperator dell'Oriente» (v. 50), come pure aveva fatto il letterato pugliese.

Ma più che mai significativo è il congedo che recita:

Canzon, nata di sdegno, in mezzo l'arme,
nudrita d'un pensier di pace avaro,
vanne a colui, ch'a dolce impresa inviti.
A piè t'inchina e di' che gli smarriti
servi del buon Gesù senza riparo
pregan, che gli sia caro
tôrre al fiero Ottoman la Santa Terra,
poi va gridando: Guerra! Guerra! Guerra!

L'imitazione e il rovesciamento del congedo di RVF 128 è al contempo palmare e radicale. Il grido di pace che chiudeva la

canzone petrarchesca («I' vo gridando: Pace, pace, pace») si converte in un grido di guerra, proprio perché i tempi lo richiedevano, perché questa lirica era nata in un periodo che si era nutrito di idee bellicose. Era stata però raggiunta finalmente quella pacificazione non solo italiana, ma anche europea attorno ad un principe, divenuto imperatore, come Carlo V, che sembrava davvero aver unito le divise voglie, perché Dio gli aveva concesso «quel ch'a gli altri ha tolto» (v. 96) e dunque in lui, principe per educazione e virtù degno della romanità classica, finivano per realizzarsi le speranze che, nei secoli e nei decenni precedenti, erano state riposte in diversi principi e governanti e che erano state poeticamente intonate sulla tastiera del Petrarca lirico. Quella educazione alle armi, però, ora diveniva utile non per predicare la cessazione delle guerre, ma per affermare la necessità, una volta pacificato il proprio campo, di rivolgerle contro quel comune nemico rappresentato dall'impero ottomano, finendo così, ancora una volta, per combinare assieme l'aspirazione alla pacificazione interna, che Petrarca aveva auspicato nella canzone ai principi italiani, e la tensione verso la crociata, che aveva invece espresso in RVF 28.

Anche in questo caso, l'omaggio cortigiano e la coltivazione di una prospettiva politica concreta finivano per stare assieme: se non è certo più possibile pensare al ruolo attivo dell'intellettuale umanistico, che la fine della stagione umanistica aveva decretato, bisogna quantomeno riconoscere, almeno a queste punte più avanzate del petrarchismo cinquecentesco, un'attenzione alla dimensione politica che è eredità viva di una tradizione poetica che, proprio sul versante civile, merita ulteriori approfondimenti e studi.

In questo clima, il richiamo alla lirica civile di Petrarca si muove mettendo in luce l'opportunità di indirizzare ogni sforzo bellico verso il nemico turco, che si affaccia minaccioso nel Mediterraneo, alimentando un'ideale di crociata, che a dire il vero era ben leggibile già nel modello trecentesco e che qui, come pure in Petrarca, si unisce alla deplorazione delle guerre intestine che indeboliscono l'Occidente intero e in modo specifico mettono l'Italia a rischio di essere vittima prima delle potenze europee e dei dissidi interni e poi degli assalti sempre più frequenti e pericolosi dei Turchi. In tal senso la lirica di Tansillo (si pensi, come esempio,

ai sonetti 225, 257 e 275)¹⁰ è altamente significativa, quando, nella forma più leggera del sonetto che riprende i ben noti riferimenti petrarcheschi, ripercorre questi temi, più o meno negli stessi anni e con gli stessi preoccupati accenti, che poi convergono nella lode della monarchia spagnola e del Viceregno napoletano come unica e sola garanzia di equilibrio e stabilità, ma anche come sola vera e storicamente fondata speranza di un impero che potesse richiamare in vita i valori e la potenza di quello romano. Anche in questo caso, l'omaggio cortigiano e la coltivazione di una prospettiva politica concreta finivano per stare assieme: se non è certo più possibile pensare al ruolo attivo dell'intellettuale umanistico, che la fine della stagione umanistica aveva decretato, bisogna quantomeno riconoscere, almeno a queste punte più avanzate del petrarchismo cinquecentesco, un'attenzione alla dimensione politica che è eredità viva di una tradizione poetica che, proprio sul versante civile, merita ulteriori approfondimenti e studi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Altamura, A. (1962). *Rimatori napoletani del Quattrocento*. Napoli: Fiorentino.
- Altamura, A. (1978). *La lirica napoletana del '400*. Napoli: Società Editrice Napoletana.
- Corti, M. (1956). Introduzione a P. J. De Jennaro. *Rime e lettere*, a cura di M. Corti. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Croce, B. (1983). *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*. Palermo: Sellerio.
- De Blasiis, G. (1878). Fabrizio Maramaldo e i suoi antenati. *Archivio storico per le province napoletane*, III, 1, 759-828.
- Della Rocca, A. (1988). *L'umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*. Napoli: Liguori.
- Dionisotti, C. (1963). Appunti sulle Rime del Sannazaro (1963). In T. Basile, V. Fera e S. Villari (a cura di), *Scritti di storia della letteratura italiana* (pp. 1-37: 30). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura II (contributo apparso sul *Giornale storico della letteratura italiana* (1963), 140, pp. 161-221).

¹⁰ Tansillo (2011b: 710, 717, 740).

- Dionisotti, C. (1963). Appunti sulle rime del Sannazaro. *Giornale storico della Letteratura Italiana*, CX, pp. 161-211.
- Dionisotti, C. (1967). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Dionisotti, C. (1974). Fortuna del Petrarca nel '400 in Italia. *Italia Medievale e Umanistica*, XVII, 61-113.
- Marrocco, M. (2013). Scheda sulla Gelosia del sole (1519) di Girolamo Britonio: temi e tradizione del testo. *Critica letteraria*, 158, 149-175.
- Meninni, F. (2002). *Il ritratto della canzone e del sonetto*, a cura di C. Carminati. Lecce: Argo.
- Raimondi, E. (1994). Il petrarchismo nell'Italia meridionale. In A. Battistini (a cura di), *I Sentieri del lettore*. Bologna: Il Mulino.
- Romanato, M. (2009). Per l'edizione della Gelosia del sole di Girolamo Britonio. *Italique*, XII, 33-71.
- Sabbatino, P. (1995). *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria del Rinascimento*. Roma: Bulzoni.
- Sabbatino, P. (a cura di). (2009). *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli 27-28 marzo 2006). Firenze: Olschki.
- Sannazaro, I. (1530). *Sonetti e canzoni*. Napoli: Sultzbach.
- Sandoval di Castro, D. (1997). *Rime*, a cura di T. R. Toscano, ed., Roma: Salerno ed.
- Santagata, M. (1979). *La lirica aragonese*. Padova: Antenore.
- Tansillo, L. (1996). *II canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di Erasmo Percopo, vol. I: *Poesie amorose, pastorali e pescatone, personali, famigliari e religiose*; vol. II: *Poesie eroiche ed encomiastiche edizione dalle carte autografe di E. Percopo*, a cura di T. R. Toscano. Napoli: Liguori.
- Tansillo, L. (2011a). *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di C. Boccia e T. R. Toscano. Roma: Bulzoni.
- Tansillo, L. (2011b). *Rime*, a cura di T. R. Toscano, E. Milburn e R. Pestarino. Roma: Bulzoni.
- Tansillo, L. (2012). *Il vendemmiatore. Stanze di cultura sopra gli horti de le donne*, a cura di J. G. Gonzales. Matera: Barile.

- Tateo, F. (1976). *L'Umanesimo meridionale*. Bari: Laterza.
- Toscano, T.R. (1994). Carlo V nelle delizie aragonesi di Poggio Reale. Un'accademia poetica di nobili napoletani in un raro opuscolo a stampa del 1536. *Critica letteraria*, XXII-83, pp. 279-307.
- Toscano, T. R. (2000), *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*. Napoli: Loffredo
- Toscano, T. R. (2001). Le muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo politico napoletano nel trionfo di Carlo V (1535). En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol. III (pp. 301-309). Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Toscano, T. R. (2012). Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli. *e-Spania*. Recuperato da <http://e-spania.revues.org/21383>; DOI: 10.4000/e-spania.21383 [Data di consultazione: 22/04/2018].
- Valerio, S. (2013). La Canzone de Italia di Giovanni Tommaso Filocalo. In D. Defilippis (a cura di), *La Capitanata nel Rinascimento. Aspetti letterari e spazi geografici* (pp. 29-42). Bari: Adriatica.
- Valerio, S. (2016). Omaggio cortigiano e poesia politica nel petrarchismo napoletano. In E. Tinelli (a cura di), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*. Atti del Convegno di Bari (20-22 maggio 2015). Bari: Edizioni di Pagina.
- Valerio, S. (2018). Guerra, amore e poesia nell'epitalamio di Giovanni Tommaso Filocalo per Fabrizio Maramaldo e Porzia Cantelmo. In A. Steiner Weber e F. Römer (a cura di), *Acta conventus neo-latini Vindobonensis* (pp. 743-753). Atti del XVI Congresso dello IANLS (Vienna, 2-7 agosto 2015). Leiden/Boston: Brill.

La vida cultural y la actividad intelectual en la Italia del período del Humanismo y del Renacimiento constituye uno de los momentos más brillantes en la historia del país transalpino. Este extraordinario movimiento de renovación cultural, artística y filosófica selló el momento de ruptura y oposición respecto al pensamiento medieval e inauguró una nueva concepción del hombre y de la difusión del saber que tanto habría de influir en el resto de Europa. El movimiento de renovación cultural que había empezado como un estudio de la antigüedad clásica grecolatina y de las *humanae litterae* en el siglo XV alcanzó su plenitud artística y literaria en la primera mitad del siglo XVI. El presente volumen reúne bajo el título de *Literatura y cultura italianas entre Humanismo y Renacimiento*, las aportaciones de un conjunto de especialistas que desde sus diferentes intereses científicos abordan aspectos relevantes de la cultura y la literatura de un periodo cuya riqueza y amplitud lo convierten aún hoy en un tema de interés extraordinario.

Desde perspectivas críticas diversas, los autores de este volumen profundizan en el conocimiento y análisis crítico de la literatura italiana, la literatura comparada ítalo-española, la historia de la lengua o la cultura italiana en un sentido amplio dando como resultado un compendio de estudios dirigido a todo aquel que desee ampliar sus conocimientos sobre el universo literario y cultural de este período histórico en Italia.



VNIVERSIDAD
DSALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS

1218 - 2018