

«Hay una flor que con el Alba nace»
Il Canzoniere ms. XVII. 30
della Biblioteca Nazionale di Napoli
(Testi spagnoli)

Edizione e studio a cura di
Daria Castaldo

anteprima

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS

*Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Napoli "Federico II"*

© Copyright 2019

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675659-6

INDICE

I. STUDIO INTRODUTTIVO	7
I.1. «Hay una flor que con el Alba nace»	9
I.2. Il manoscritto XVII. 30	9
I.3. Le mani del canzoniere	16
I.4. Storia del codice	21
I.5. «Esto cantan aora los músicos del duque de Alba».	
Le forme poetiche	28
I.6. «Aljófar derrama el Alba». I temi	30
I.7. Relazioni con altri testimoni	36
I.8. «Los acentos/ de la graciosa Arдания»	41
I.9. I testi italiani	47
I.10. Criteri di edizione	56
II. TESTI IN LINGUA SPAGNOLA	59
III. COMMENTO	175
IV. BIBLIOGRAFIA	275
IV.1. Fonti manoscritte	277
IV.2. Fonti a stampa	282
IV.3. Cataloghi, edizioni, studi	284
V. INDICI	293
V.1. Indice dei testi condivisi con altri testimoni	295
V.2. Indice dei testi in ordine topografico	299
V.3. Indice dei primi versi	307
V.4. Indice delle forme metriche	319
VI. APPENDICE	321
VI.1. Italianismi	323

Il presente lavoro è nato nell'ambito del PRIN 2012 *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco* (Protocollo: 2012H7X9SX), coordinato dal Prof. Antonio Gargano e si è sviluppato all'interno del progetto di ricerca *Produzione manoscritta ispano-napoletana vicereale: i primi decenni del secolo XVII*, diretto dalla Prof.ssa Encarnación Sánchez García presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Desidero rivolgere il più profondo dei ringraziamenti al Prof. Antonio Gargano, i cui insegnamenti da maestro sempre mi disvelano il senso autentico di ogni esercizio ermeneutico, volto a decifrare l'essere attraverso la parola letteraria. Sono grata alla Prof.ssa Sánchez per la preziosa opportunità di ricerca e il generoso dono del suo sapere e del suo ingegno. Ringrazio Maria D'Agostino per i proficui confronti e, in maniera particolarmente sentita, Flavia Gherardi, per i fecondi consigli e gli opportuni ammonimenti. Ringrazio il Prof. Giuseppe Di Stefano per aver accolto il presente lavoro nella prestigiosa collana da lui diretta.

STUDIO INTRODUTTIVO

I.1. «*Hay una flor que con el Alba nace*»

L'articolata storia del canzoniere italo-spagnolo, custodito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con segnatura XVII. 30, prende avvio nella Napoli governata da Antonio Álvarez de Toledo, quinto duca d'Alba, viceré dal dicembre del 1622 all'agosto del 1629. Confezionato in omaggio al duca¹, nasce dalla penna di Giambattista Basile, che compila la sua prima sezione antologica, costituita quasi esclusivamente da testi poetici in lingua spagnola². Due sezioni si aggiungono successivamente al nucleo originario: il codice va progressivamente arricchendosi di testi spagnoli e italiani, che lo vincolano alla famiglia Basile. A partire dalla seconda sezione, i componimenti poetici raccolti riconducono ad Adriana, sorella di Giambattista, celeberrima cantante del tempo e a sua figlia Leonora Barone, che con la madre condivide l'eccelso talento musicale. Cifra distintiva del canzoniere la peculiare presenza di generi poetici appartenenti alla lirica spagnola di stampo tradizionale e l'assoluta centralità dell'aspetto musicale. Generato dalla volontà di omaggiare il viceré Antonio Álvarez de Toledo, il canzoniere si trasformò ben presto nel «libro de memoria» di Adriana e Leonora e, da loro maneggiato, si predispose ad accogliere le liriche in loro lode. Ognuna di queste affermazioni riceverà opportuno approfondimento nello studio che si svilupperà di seguito, volto ad introdurre l'edizione curata per i soli testi in lingua spagnola.

I.2. *Il manoscritto XVII. 30*

Il manoscritto XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli misura 226 x 165 mm. Cartaceo, presenta una legatura in sottile e morbida pergamena.

¹ L'arrivo del duca va acquisito come termine *post quem* e l'avvio della compilazione verosimilmente collocato nell'anno successivo, nel 1623, in assenza di dati che consentano una più precisa determinazione.

² L'unica eccezione riguarda il testo in lingua portoghese *Menina fermosa* (LX, p. 54). Lo studioso Giorgio Fulco per primo attribuì, attraverso il puntuale confronto con lettere autografe, la grafia del nucleo originario a Giambattista Basile, *Verifiche per Basile: Materiali autografi e restauro di una testimonianza autobiografica*, in Id., *La meravigliosa passione. Studi sul barocco tra letteratura e arte*, Salerno Editrice, Roma 2001, pp. 216-250, già in «Filologia e Critica», 10 (1985), pp. 372-406.

Al centro, i due piatti lasciano intravedere, sormontato da una corona, uno stemma avvolto da un fregio floreale, da cui pende il simbolo dell'Ordine del Toson d'Oro a cui apparteneva il viceré, ossia il mitico vello d'oro. Si sviluppa tutta intorno una cornice floreale dorata. Nonostante la traccia impressa dal blasone appaia sbiadita, nel profilo e nell'ovale interno va riconosciuto lo stemma del casato d'Alba de Tormes, scaccato d'argento e azzurro, e nella corona, posta in cima, il simbolo del titolo ducale. L'alternanza delle due sezioni è chiaramente visibile; tuttavia, svanita la pigmentazione, si distinguono esclusivamente parti più chiare e più scure. Croce, che visiona il manoscritto prima del restauro, fa riferimento a «tracce di nastro di seta celeste per chiusura»³, attualmente non più evidenti. Il manoscritto è costituito complessivamente da 166 *folii*, provvisti di una doppia numerazione, in cifre arabe: una numerazione apposta a penna sul *recto* a partire dalla carta 9 r. e, a seguire, sul *verso* dalla carta 15 v., che procede per pagine sino alla carta 52 r., proseguendo poi per cartulazione, ed una numerazione a matita, che si colloca nell'angolo inferiore sinistro e risulta inserita a posteriori, sin dalla prima carta. La numerazione a penna appare rimaneggiata a partire dalla p. 43 sino alla p. 95. Il suo primo inserimento aveva ommesso difatti le pagine 43-46 (il 43 corretto lascia intravedere l'originario 47). Il testo 30, che si colloca alle attuali pp. 42-43 e non risulta alterato, tuttavia rivela nelle diversità dell'inchiostro e dell'impaginazione di essere stato trascritto con ogni probabilità in due tempi. Non vi sono elementi sufficienti per formulare ipotesi che spieghino con più precisione quanto accaduto. Inoltre, la c. 144 viene omissa dalla numerazione a penna, mentre la numerazione a matita risulta continua, seppure fa seguire alla p. 21 la p. 21 a, per poi riprendere senza alterazioni sino all'ultima carta del manoscritto.

Il codice è costituito dalla legatura di diciotto fascicoli, dove il numero di carte si alterna tra otto e dieci⁴.

- Il primo fascicolo è composto da 10 cc. [1-8], dove risultano presenti due brachette non numerate. La prima, sita tra il *verso* della c. 7 e il *recto* della c. 8, mostra uguale consistenza e colorazione conformemente alle carte del fascicolo, mentre la seconda, tra il *verso* della carta 8 e il *recto* della 9 si rivela di maggiore spessore e colorazione più chiara. Con ogni probabilità, si tratta della solidare della prima carta del fascicolo, che presenta analoghe caratteristiche e reca l'applicazione di una carta originaria fortemente compromessa. Il primo fascicolo ospita i componimenti I-VI, il frontespizio e la *tabla* dei primi versi. La rigatura è verticale.

³ B. Croce, *Illustrazione di un canzoniere ms. italo-spagnuolo del secolo XVII*, Stab. Tipografico della R. Università, Napoli 1900, p. 1.

⁴ Per la descrizione della struttura in fascicoli si adotta la numerazione a matita in virtù della continuità che la contraddistingue.

-
- Il secondo fascicolo è composto da 8 cc. [9-18] e raccoglie i testi 1-14. La rigatura è orizzontale.
 - Il terzo fascicolo è composto da 8 cc. [19-25] e raccoglie i testi 15-24. La rigatura è orizzontale. La carta 21 risulta seguita dalla carta 21a.
 - Il quarto fascicolo è composto da 8 cc. [26-33] e raccoglie i testi 25-33. Condivide il testo 34 con il fascicolo seguente. La rigatura è verticale.
 - Il quinto fascicolo è composto da 8 cc. [34-41] e raccoglie i testi 34-44. Condivide il testo 45 con il fascicolo successivo. Ospita il primo dei testi in lingua portoghese, che rispetto alla numerazione in cifre romane assegnata a tutti i testi del canzoniere corrisponde al XL. La rigatura è verticale.
 - Il sesto fascicolo è composto da 8 cc. [42-49] e raccoglie i testi 45-59. La rigatura è verticale.
 - Il settimo fascicolo è composto da 8 cc. [50-57] e raccoglie i testi 60-69. Condivide il testo 70 con il fascicolo seguente. La rigatura è verticale.
 - L'ottavo fascicolo è composto di 10 cc. [58-67] e raccoglie i testi 70-79. Ospita il secondo dei testi in lingua portoghese LXXXVI. La rigatura è verticale.
 - Il nono fascicolo è composto da 10 cc. [68-77] e raccoglie i testi 80-87. Ospita il terzo testo in lingua portoghese LXXXVII e condivide il testo in lingua italiana C con il fascicolo successivo. La rigatura è verticale.
 - Il decimo fascicolo è composto da 8 cc. [78-85] e raccoglie i testi 88-94. Condivide il testo 95 con il fascicolo successivo e il testo in lingua italiana C con il precedente. La rigatura è verticale.
 - L'undicesimo fascicolo è composto da 10 cc. [86-95] e raccoglie i testi 95-104. Condivide il testo 105 con il fascicolo seguente. Ospita i testi in lingua italiana CIX; CXX; CXXVI; CXXX-CXXXII. La rigatura è verticale.
 - Il dodicesimo fascicolo è composto da 10 cc. [96-105] e raccoglie i testi 105-113. Condivide il testo 114 con il fascicolo successivo. Ospita il quarto dei testi in lingua portoghese CXXXIV e i testi italiani CXL-CXLII. La rigatura è verticale.
 - Il tredicesimo fascicolo è composto da 10 cc. [106-115] e raccoglie i testi 114-123. Ospita i testi italiani CXLIX-CLVI; CLVI-CLXII; CLIV; CLXIX-CLXXII. La rigatura è verticale.
 - Il quattordicesimo fascicolo è composto da 10 cc. [116-125] e raccoglie il testo 124. Condivide con il fascicolo successivo il testo 125. Ospita i testi italiani CLXXIII-CLXL; CLXLII. La rigatura è verticale.
 - Il quindicesimo fascicolo è composto da 10 cc. [126-135] e raccoglie i testi 125-134. Ospita i testi italiani CLXLVIII-CLXLIX; CCV-CCXII. Condivide il testo CCXII con il fascicolo seguente. La rigatura è verticale.
 - Il sedicesimo fascicolo è composto da 10 cc. [136-145] e raccoglie il testo 135. Ospita i testi italiani CCXII-CCXXIX; CCXXXI. La rigatura è verticale.
 - Il diciassettesimo fascicolo è composto da 10 cc. [146-155] e non raccoglie

alcun testo in lingua spagnola. Ospita i testi italiani CCXXXII- CCXLVII. La rigatura è verticale.

- Il diciottesimo fascicolo è composto da 10 cc. [156-165] e raccoglie il testo 136. Ospita i testi italiani CCXLVIII-CCLXIII; CCLXVI- CCLXIX e i due testi in lingua latina CCLXV-CLXVI, rispettivamente traduzioni del sonetto 134 di Petrarca *Pace non trovo, et non ò da far guerra* e del sonetto 132 *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*. La rigatura è verticale. La presenza della nota al margine del testo CCLXII «In Pisa al p.º di giugno 1630», congiuntamente al testo CCLII, trascritto dalla mano di Basile, scomparso nel 1632, retrodatano il fascicolo, che risulta pertanto cronologicamente anteriore, spezzando la linea temporale che, alla luce dei dati certi forniti dal canzoniere, i testi italiani avevano condotto sino al 1633.

La prima carta, moderna e di diversa consistenza, si caratterizza per l'applicazione di una carta originaria di più ridotte dimensioni e dai margini disomogenei. Reca trascritto dalla mano di Adriana Basile⁵ lo stesso frammento poetico per due volte, con leggere varianti. La prima trascrizione avviene con un inchiostro sbiadito e presenta cancellature in due punti, di cui una con correzione sovrilineare, la seconda si differenzia per l'uso di un inchiostro seppia più corposo e più estese cancellature, che coprono due interi versi. Contestuale al secondo frammento, data la compatibilità della tinta, risulta la trascrizione di due versi lungo il margine sinistro, i quali si dispongono in senso verticale. Il margine destro e il bordo inferiore lasciano intravedere porzioni di testo irrimediabilmente compromesse dalla maldestra operazione di ritaglio, o dalla consunzione del tempo, che ha subito la carta originaria. La seconda carta ospita sul *recto* una canzone in lingua italiana *Sì, sì/ è lontano ancora il dì*, trascritta da Adriana. Lo stile è ora calligrafico. Compare distribuita ai lati del testo, lungo la stessa linea orizzontale, l'indicazione «Fran. Co II/ Duca di Martina», certamente un tempo possessore del canzoniere. Sul verso, invece, una mano differente trascrive *Chi vuol che io mi innamori*, sul quale interviene a correggere il v. 20 la stessa Adriana.

Il frontespizio accoglie il titolo «Romanzes y letrillas varias», incorniciato da motivi architettonici che rievocano lo stile corinzio. La seconda delle due sezioni, in cui è suddiviso, è impreziosita da uno scudo, sormontato da un disco ovale. In esso si situa un basilisco, animale fantastico emblema della famiglia Basile, la cui realizzazione tradisce le modeste abilità grafiche di Giambattista, che avevano indotto Croce a identificarlo con un «gallo salutan-

⁵ La fitta corrispondenza che la cantante intrattenne con gli esponenti della famiglia Gonzaga, prima e durante il soggiorno mantovano (Cfr. A. Ademollo, *La bell'Adriana: ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova: contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del Seicento*, S. Lapi, Citta di Castello, 1888) ha offerto la possibilità di riconoscere la mano di Adriana nei componimenti in lingua italiana, che campeggiano nelle prime due carte. Le lettere autografe sono custodite presso l'Archivio Gonzaga di Mantova.

te l'alba col canto»⁶. Segue la «Tabla», tavola che indicizza la maggior parte dei testi che costituiscono la prima sezione del canzoniere, incorporandone quattro presenti nella terza sezione. La *tabla* presenta la sola numerazione a matita e occupa cinque carte. L'ultima di esse è preceduta dalla prima delle due brachette presenti nel primo fascicolo. Si sviluppa per ordine alfabetico, dividendosi in sezioni distanziate le une dalle altre da consistenti spazi. Il verso incipitario è accompagnato dall'indicazione della pagina (unica eccezione i testi situati nella terza sezione), dalla quale viene separato da un tratto lineare. Solo per il primo testo Basile si premura di inserire anche l'abbreviazione «c.». Nelle sezioni relative alle lettere *a*, *b* e *c*, si palesa un intento calligrafico, ben presto abbandonato in favore del corsivo che Basile adotterà nella trascrizione dei testi. La sezione relativa alla lettera *e* registra l'inserimento del primo verso di un testo italiano effettuata da Muzio Barone, consorte di Adriana Basile, che amplia il suo intervento con la trascrizione di due sonetti di Claudio Achillini *Per avezzarsi a morte il Dio vivente nel verso* della settima carta, mentre sul *recto* della ottava *In braccio a Cristo agli Angeli a Maria*. Francesco Basile trascrive il sonetto di Paolo Vendramino *Indice del mio mal che sempre mostri*, introdotto dalla rubrica *Sopra un'Horologio nel verso* dell'ultima carta destinata all'indice.

La prima sezione del manoscritto si estende da pagina 1 a carta 103 r. Raccolge 71 testi, di cui 66 trascritti da Basile (testi 1-50; 53-58; 62-71), e 5 dalla mano C (testi 51-52 e 59-61), la terza delle 15 mani che eseguono la trascrizione dei testi in lingua spagnola. La preponderante presenza della mano di Basile, del frontespizio e della *tabla* rappresentano elementi determinanti nel definire l'unitarietà della prima sezione, che costituisce il nucleo originario del codice. Gli interventi della mano C, che si registrano alle pp. 74-75 e 83-85 appaiono perfettamente integrati e contemplati nel progetto redazionale di Basile dal momento che risultano inclusi nella *tabla* stilata in apertura. L'ipotesi della successiva interpolazione va pertanto rigettata. La seconda sezione occupa le cc. 103 v.-161 r., carta che accoglie lo stemma maldestramente disegnato dell'Accademia degli Oziosi. In esso si riconosce la sagoma di un pingue uccello, che eretto su delle rocce, si rivolge al cielo notturno, con luna e stelle. L'intento di riprodurre l'aquila orientata verso il sole, emblema scelto per incarnare il motto «Non Pigra Quies» non viene raggiunto dall'esecutore, con ogni probabilità Muzio Barone, che trascrive il sonetto soprastante. Raccolge i testi 72-123, variamente trascritti dalle mani D, E, F, G, H, I, L, M. Testi spagnoli e testi italiani si alternano, in un rapporto che vede nettamente prevalere i primi (rispettivamente 52 a 28). La terza sezione si caratterizza per il rovesciamento della proporzione in favore dei testi italiani, in larga misura dedicati ad Adriana e Leonora Barone. I testi spagnoli ammontano a 13 (124-136), gli italiani a 87. Il punto di passaggio tra la seconda e la terza sezione è segnato

⁶ Croce, *op. cit.*, p. 2.

dallo stemma, pertanto per definirne l'estensione si assume come inizio la c. 161 v. e come termine l'ultima del codice numerata a penna, la 209 r. La c. 165, secondo la numerazione a matita, risulta, come accadeva per la prima carta, applicata su un foglio di diversa consistenza e colorazione, caratterizzata anch'essa da contorni disomogenei. Nell'angolo superiore destro compare il numero 186, di ardua decifrazione, insieme ad un elenco di cinque nomi al centro⁷ e, sotto ad essi, un sonetto di Paolo Vendramino *Con le ruote del ciel tue ruote volvi*, autore già incontrato nella *Tabla*. La rubrica risulta compromessa dal rimaneggiamento subito dalla carta, tuttavia si legge «Horologio», che definisce, come per il sonetto in apertura, il soggetto del componimento.

Il codice si presenta in un discreto stato di conservazione, in virtù del restauro ricevuto nel 1973, come recita un'etichetta apposta nell'angolo inferiore destro del contropiatto⁸. La prima sezione è la meglio conservata. Gli interventi quasi esclusivi di Basile, la sostanziale uniformità delle tinte adoperate e il tratto sottile hanno decisamente contribuito a preservarla in condizioni migliori rispetto alla seconda e alla terza sezione, dove i molteplici interventi delle diverse mani, e con alta probabilità i trasferimenti al seguito della famiglia Basile hanno esposto il codice a maggiori sollecitazioni e alla conseguente aggressione degli agenti esterni. La seconda sezione soffre la varietà delle tinte. L'inchiostro adoperato dalla mano D in corrispondenza dei testi 85-86; 89-90; 94 penetra più in profondità, dando luogo ad ombreggiature e determinando alle cc. 119-120 e 123-124 la disgregazione della grana in diversi punti, che rende difficoltosa la decodificazione della lettera poetica. In prossimità della terza sezione, e più diffusamente al suo interno, compaiono macchie d'umido, che si fanno progressivamente più invasive; risalgono dal margine inferiore, senza tuttavia estendersi oltre la fascia bassa delle singole carte⁹.

Nella prima sezione, i testi composti da Basile (1-6) e i testi 10 e 11 presentano iniziali arricchite di ornamenti fogliari. I componimenti si susseguo-

⁷ Si tratta di Francisco de Catalayud, Segretario della Regina Maria d'Austria; Gonzalo de Heredia y Bazán, autore del *Epithalamio en las bodas de los excelentissimos señores don Luis de Aragon y Moncada, y doña Maria Enriquez de Ribera, principes de Paterno*, pubblicato a Napoli, presso Lazzaro Scoriggio nel 1630; Bernardino de Recarte, musico, ma soprattutto chitarrista; Onofre Guerra, musico di camera e al servizio della stessa regina; Nicolao de Usi, ossia Nicolao Doizi, chitarrista che pubblicherà un suo trattato qualche anno più tardi a Napoli *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, presso Egidio Longo, nel 1640. Le identità dei cinque nomi sono state individuate da un giovane dottorando, Ignacio Rodulfo Hacen, nell'ambito del suo progetto di ricerca "*El aire español*". *Los usos musicales de la aristocracia española en la vida italiana (1580-1640)*, che ringrazio per la condivisione.

⁸ Il restauro è stato curato dal Laboratorio di Restauro del Libro di Badia di Grottaferrata, Roma, ed è datato esattamente al maggio del 1973.

⁹ A partire dalla c. 173 r. una macchia d'umido compare lungo il margine inferiore delle singole carte. Mostra sino alla c. 175 v. contorni circoscritti e netti. L'intensa colorazione ne determina il risalto. Nelle carte a seguire acquisisce via via tratti sempre più disomogenei. Dalla c. 180 r. si allarga e si sbiadisce, riducendo il contrasto cromatico, pur distinguendosi con evidenza.

no in maniera ordinata, siglati in chiusura da un simbolo decorativo, che può essere descritto come una serie di lemniscate aperte, sovrapposte e intrecciate tra loro. I componimenti si distribuiscono per poco più del 60% su un'unica colonna, mentre la percentuale restante su due (testi 18; 23; 26; 28-30; 35-41; 44-47; 49-50; 68). Basile alterna testi compatti, senza interruzioni tra le strofe, a testi che le distanziano, inserendo in entrambi i casi delle sporgenze a segnalarle. La seconda sezione dispone su due colonne l'11,5% dei testi antologizzati (96; 97; 99; 117; 118; 122) optando per testi compatti, anch'essi provvisti di sporgenze a demarcare le unità strofiche. I componimenti trascritti dalla mano D sono accomunati da un sigillo in chiusura, che mostra le fattezze di una a maiuscola. Una forte suggestione la identificherebbe in un vincolo con Adriana. Nove di essi (72; 73; 75-77; 80; 82; 91; 133) presentano annotazioni armoniche interlineari.

Nella terza sezione due soli testi in lingua spagnola (128 e 135) si situano su due colonne. Anche la percentuale dei testi italiani per cui si sceglie tale configurazione è alquanto bassa, solo il 4%.

Nella prima sezione, dei 71 testi raccolti solo 18 presentano una rubrica, principalmente attributiva. Basile segnala la propria paternità per il testo che inaugura il florilegio, fregiandosi del titolo di Cavaliere, mentre per i successivi sei sceglie «Del medesimo», lasciando che la forma italiana si sostituisca alla spagnola. Indica l'attribuzione di quattro testi (19-21 e 29) al Capitán Ortigosa, per due dei quali (20-21) sceglie la formula «Del mismo», evitando in questo caso l'interferenza della forma italiana. Basile non inserisce l'indicazione relativa al genere metrico, molto comune nei canzonieri coevi, ma per il testo 21, compie un'eccezione e aggiunge «Dialogo». Per il testo 29 specifica «Otra del Ortigosa», facendo della rubrica nuovamente uno spazio di contatto tra la lingua italiana e quella spagnola. Due testi sono attribuiti (8, 31) a Juan Enríquez. Degli autori aurei che contribuiscono alla prima sezione fa menzione solo del Conde de Villamediana (9, 30)¹⁰ e di Lupercio Leonardo Argensola (33). Per i testi 19 e 27 si limita alla rubrica «Otra», pur trattandosi di un *romance* e di *décimas* concorda al femminile singolare, ricorrendo alla categoria generica delle *letrillas* (presente nel titolo), seppure non in maniera del tutto appropriata. Il testo 23 è introdotto dalla rubrica «Respuesta», che lo lega al *romance* precedente, il 22 per l'appunto. Si tratta di due testi di Lope de Vega, che narrano due episodi di una stessa vicenda amorosa che vede protagonisti i pastori Fabio e Filis. Solo il testo 54 reca l'indicazione relativa alla prima «Copla».

Nella seconda sezione, la presenza di rubriche è sporadica, solo quattro testi ne sono dotati. Due trascritti dalla mano D: per il testo 74 è attributiva, l'autore in questione è ancora Ortigosa, mentre il testo 123 reca l'epigrafe,

¹⁰ La rubrica del testo 30, che recita «Del Conde de Villamediana», è cancellata e corretta con la definizione generica «Otro».

«A el instrumento y voz de Lissi», vale a dire Leonora Barone. Gli altri due testi sono invece copiati dalla mano I e presentano due corpose rubriche. La prima offre una serie di significative informazioni circa il testo 115, tra cui la specificazione del genere metrico: «Al retrato de la s.^{ra} Adriana que está en/ una hoja de su libro cuyo título es/ *Theatro de sus glorias*/ Soneto»; la seconda «Chi vidi piu lietto e felice di me/ la bella mia donna incontrandome un di &c» riporta i primi due versi dell'aria attribuita a Bellerofonte Castaldi di cui il testo 116 risulta essere una traduzione¹¹. Il testo 120 è l'unico ad essere siglato dal termine «Finis».

Nella terza sezione, Basile torna a esplicitare il genere metrico per la serie di *seguidillas* (testo 127) che inserisce alla c. 170, così come la mano C per il sonetto 130. I testi italiani, sia nella seconda sezione che nella terza, sono accompagnati più frequentemente da rubriche attributive ed esplicative, che rimarcano l'intenzione elogiativa con il puntuale riferimento alla o alle destinatarie. Varie *maniculae* vi appaiono disseminate¹².

1.3. *Le mani del canzoniere*

I testi in lingua spagnola presenti nel canzoniere vengono trascritti da quindici mani, denominate, secondo l'ordine di apparizione, con lettere maiuscole, in accordo all'uso invalso nella disciplina codicologica. Tra di esse si distinguono le mani che è stato possibile identificare attraverso riscontri con autografi, tre nel complesso. La prima sezione del manoscritto vede Giambattista Basile (mano A) impegnato nella trascrizione di 66 testi (1-50; 53-58; 62-71) sui 71 complessivi. Si evince, dunque, che all'interno della prima sezione occorrono interventi estranei, attribuibili, nello specifico, a due diverse mani. La prima, la mano B, compare all'altezza delle pagine 43-45, dove interviene a colmare tre lacune nel testo 31, relative alle quartine costituite dai vv. 13-16, 25-28, 49-52 (il testo, per la restante parte, risulta naturalmente trascritto dal letterato napoletano). Questa mano ricomparirà nella terza sezione in corrispondenza del testo 97, alla c. 132 v. La seconda, la mano C, opera due circoscritte incursioni. Interrompe la continuità del nucleo primigenio alle pagine 74-75 e alle pagine 83-85, inserendo rispettivamente i testi 51-52 e i testi 59-61, per poi comparire nuovamente nel canzoniere, questa volta nella terza sezione, includendovi tre sonetti (testi 130-132), alle cc. 175 r.-176 r. La mano di Basile, tuttavia, torna a palesarsi nella seconda e nella terza sezione, esattamente alle cc. 126 v.-127 v., per inserire i testi 92-93 e, alle cc. 129 v.-130 r., per il testo 95. Riappare con una serie di *seguidillas* alla c. 172 r. (testo 127) e alle cc. 172 r.-174 v. coi testi 128-129.

¹¹ Lo stesso testo compare, precedentemente alle cc. 142 v.-143 r., inserito dalla mano D.

¹² Più precisamente le *maniculae* compaiono alle cc.: 161 v., 162 v.-163 v.; 164 v.-165 r., 166 v.-168 r.; 178 v.; 189 r.

La seconda sezione vede avvicinarsi al suo interno un numero significativo di mani differenti. Risulta inaugurata dalla mano D, che trascrive il maggior numero di testi, 28, alternandosi sia con le mani che inseriscono i testi spagnoli, sia i testi in lingua italiana. Si tratta della mano “musicale” del canzoniere. A questo copista va attribuito, infatti, l’inserimento delle annotazioni armoniche interlineari di cui sono dotati 9 componimenti in lingua spagnola (72, 73, 75-77, 80, 82, 91, 133), i quali si distribuiscono tra la seconda e la terza sezione. La sua presenza si registra alle cc. 103 r.-114 r. (testi 72-80), alle cc. 115 v.-116 v. (testo 82), alle cc. 118 v.-119 v. (testi 85-86), alle carte 123 r.-126 r. (testi 89-91), alla carte 128 r.-129 r. (testo 94), alle cc. 136 r.-137 v. (testi 101-102), alla c. 138 r.-v. (testo 104); alle cc. 139 v.-140 r. (testo 105), alle cc. 140 v.-145 r. (testi 106-109), alla c. 159 r.-v. (testi 122-123), alle cc. 176 v.-177 r. (testi 133-134). Frammentano la continuità della mano D ben altre undici mani, che nella maggior parte dei casi si limitano all’incorporazione di un solo testo o al massimo due. Sempre procedendo secondo l’ordine di apparizione, si riportano le diverse mani che di volta in volta intervengono ad arricchire l’antologia di testi in lingua spagnola. La quinta mano, la mano E, inserisce i testi 81e 83, entrambi di ambientazione napoletana, che si collocano rispettivamente alle cc. 114 v.-115 r. e c. 117 r.-v. La mano F, la sesta, contribuisce alla raccolta con il componimento 84 alla c. 118 r.-v.; inserisce la strofa conclusiva del testo 99 (vv. 29-32) alla c. 134 v. e trascrive il testo 110; mentre la mano G opta per due testi 87-88, alle cc. 121 r.-122 v. La mano H inserisce anch’essa un solo testo, il 96, alla c. 132 r.-v. Diversamente, la mano I, la nona, risulta molto più presente, dal momento che partecipa con 13 testi. Il primo gruppo di testi, 98-100, si situa alle cc. 133 r.-135 v.; il secondo formato dai testi 111-116 alle cc. 147 r.-152 r. ed il terzo, corrispondente ai testi 119-121 alle cc. 157 r.-159 r. Isolato risulta il testo 125 e meno calligrafico, alle cc. 170 v.-171 r. La carta 137 r. accoglie un’altra mano, la L, che grazie al confronto con epistole autografe è stato possibile attribuire al consorte di Adriana Basile, Muzio Barone. Questi inserisce una serie di otto *seguidillas* (testo 103). La mano M copia i testi 117-118 alla c. 154 r.-v., mentre le mani che seguono nella terza sezione contribuiscono con singoli componimenti: la mano N provvede ad inserire il testo 124 alla c. 169 r.-v. Alla carta 171 v. affetto da sparse, seppure contenute, macchie di umido, il testo 125 è attribuibile a Francesco Basile, fratello di Giambattista e Adriana, ovvero la mano O. Infine, i testi 135 e 136 vengono trascritti da due mani mai apparse precedentemente, la mano P e la mano Q, che alle cc. 190 r. e 200 r. includono gli ultimi due componimenti in lingua spagnola.

Il numero significativo di mani presenti all’interno del canzoniere implica una gamma varia di tratti grafico-linguistici peculiari a ciascuna di esse. È possibile, tuttavia, individuare usi ricorrenti che le accomunano o più marcatamente distinguono. Tale operazione risulta chiaramente facilitata dalle mani presenti in maniera più corposa, dal momento che offrono più ampia

illustrazione della proprie specificità. Il riferimento a Giambattista Basile, mano A, alla mano D e alla mano I è ovvio. I criteri adottati per l'edizione dei testi in lingua spagnola hanno optato per la regolarizzazione delle oscillazioni delle consonanti *b/v*; *ç-z/c*; *j-g/x*; *-s-/-ss-*; *r/rr*; *n/m*, soggette a regolare interscambiabilità, così come le oscillazioni *i/y/j* e *u/v* che interessano in larga misura tutte le mani del nostro canzoniere, con due sole eccezioni: la mano N e P. Il ripristino della *h* etimologica ha investito la quasi assoluta maggioranza dei testi, come la regolarizzazione delle forme agglutinate per sinalefe (*destos*>*de estos*). Il criterio della conservazione, applicato agli italianismi, ha interessato maggiormente la mano di Basile e di Muzio Barone. La conservazione del nesso *-qu-*, sistematicamente adoperato nelle forme *qual/quando/quanto*, ha coinvolto tutti i copisti, mentre i nessi di derivazione latina dal carattere culto, quali *-bt-*; *-chr-*; *-ct-*; *-ph-*; *-th-*; *-ti-*, hanno evidenziato una distribuzione più disomogenea e coinvolto le mani A, D, E e I. La geminazione delle consonanti è stata preservata sia quando residuo etimologico, sia quando segno della interferenza della lingua italiana, anche se a quest'ultima va con maggiore probabilità imputata la sua presenza. La mano A vi ricorre in maniera asistemica, alternando forme della stessa voce verbale con e senza raddoppiamento. La mano C, nei testi 51-52 e 59-61 non risulta interessata da questo fenomeno, mentre nei testi 131-132 emerge in maniera discontinua. La mano D, invece, impiega le forme geminate sistematicamente, come pure la mano G. La mano I si caratterizza per tratti grafici non uniformi. Nei testi 98-99, appartenenti al primo gruppo, opera la regolare geminazione della *s*, che interrompe nei testi 113-116, dove il raddoppiamento consonantico risponde esclusivamente alla derivazione dalla forma latina. L'oscillazione vocalica, generalmente in sede protonica, di *e/i* e *o/u* è stata conservata, in quanto fenomeno sul quale sovente si innesta l'interferenza della lingua italiana, come ad esempio *disgracia* (26, 22), *sofrimiento* (38, 10) *suberbias* (19, 25; 28, 32).

Si proceda ora nell'analisi particolareggiata delle singole mani. La mano A, la mano di Giambattista Basile, si caratterizza per la presenza di marcate oscillazioni, che denunciano un controllo non sempre saldo della lingua spagnola. Il fenomeno di maggiori proporzioni è rappresentato dall'alternanza dei fonemi *c+e*, *i*; *ç+a*, *o*, *u*; *ç+e*, *i/z* per il fonema fricativo interdentale sordo /θ/ e l'alternanza *s/ç*, *c+e*, *i*, le quali non rispondono ad una differenziazione fonologica, ma si offrono come puri allografi, arrivando sino a produrre forme come *dereçho* (9, 15); *heçho* (23, 38; 37, 109); *peçho* (32, 36; 33, 30, 39; 58, 25), non riconducibili a fasi dell'evoluzione fonetica. Della stessa natura vanno considerate le fluttuazioni relative a *b/v*; *j-g/x* e *-s-/-ss-*; così come le oscillazioni *i/y/j* e *u/v*. Le alternanze *r/rr* (3, 2; 28, 19; 33, 50; 38, 28; 39, 25) e *n/m* (20, 13; 91, 3) presentano una bassa incidenza. Altro fenomeno di indiscusso rilievo è la copiosa presenza di italianismi, le cui diverse tipologie vengono descritte nel relativo studio. Basile le impiega diffusamente, consentendo che le due lingue interferiscano fino a sovrapporsi. Anche per quanto riguarda il

ricorso agli italianismi, Basile si rivela oscillante. Gli stessi si rivelano spesso attribuibili a una perdita di controllo del mezzo linguistico, che lascia affiorare la madrelingua. Un'eloquente testimonianza può essere fornita dalla geminazione consonantica che vede alternarsi forme quali *acompañan* (31, 30)/*acompañã* (33, 17) o *ofendido* (6, 34; 23, 73; 62, 14)/*offendido* (27, 5; 91, 18). Esclusivo da parte di Basile è il largo impiego dell'elisione che interessa articoli, congiunzioni, particelle riflessive e preposizioni, come, ad esempio, nelle forme *aquell'inocente* (40, 35) e *del'alba* (71, 1). L'oscillazione relativa alle vocali *eli* e *ou* si ritrova principalmente nei testi di Basile (si confronti l'esempio di sopra). Le emergenze rilevate non solo testimoniano l'influenza della lingua italiana, ma nella voce verbale «murir» e nelle sue declinazioni (13 occorrenze complessive) raccolgono l'innesto della forma dialettale napoletana «muri». Diversi interventi di ripristino hanno interessato la mano A: l'*h* etimologica viene omessa quasi con sistematicità; mentre meno frequente, seppure di rilievo, è l'omissione della tilde della *ñ*, attribuibile alla velocità dell'atto di copia. Le grafie colte risultano sporadiche, *-ct-* è la più frequente (*acciones* 24, 23; *perfectiones* 19, 19; quattro le occorrenze di *fructo*), mentre *-ph-* viene impiegato una sola volta (*nimpha* 65, 58). La mano B, come specificato in precedenza, interviene solo in due occasioni (testo 31 e testo 97). Nel primo caso presenta decisi tratti italianizzanti. Effettua l'inserimento di dodici versi, dove ricorre al fonema $\zeta+i$; in tre punti impiega l'italianismo grafico *-ci-* nella resa della occlusiva palatale *-ch-* (*escarcia* per *escarcha* al v. 16; *Cipre* per *Chipre* al v. 25; *concias* per *conchas* al v. 28); opta per l'elisione al v. 49 *l'alegre* e per la forma ibridata *beltad* al v. 52, in cui fonde il sostantivo italiano *beltà* e quello spagnolo *beldad*. Nel secondo caso, la massiccia presenza degli italianismi, concentrata nello spazio ridotto delle tre quartine si dissolve nel *romance* che registra la sola alternanza dei fonemi $c+e$, i ; $\zeta+a$, o , u ; $\zeta+e$, i/z e l'aferesi della *h* per la duplice occorrenza di *hay* (v. 5 e v. 32). La mano C presenta anch'essa distinti tratti grafico-linguistici negli interventi che compie rispettivamente nella prima e nella terza sezione del manoscritto. Si caratterizza in entrambe per l'alternanza dei fonemi $c+e$, i ; $\zeta+a$, o , u ; $\zeta+e$, i/z , a cui aggiunge, nella prima sezione, l'alternanza s/ζ , $c+e$, i , z e $j-g/x$. Rilevanti italianismi sono presenti nei sonetti della terza sezione: le forme italiane *ogetto* (testo 130) e *silenzio* (testo 132), collocate entrambe nel verso incipitario, rimandano di primo acchito alla italianità del copista; seguono la geminazione consonantica in *suffrir* e *officio* (testo 131) e il raddoppiamento della *-t-* nella forma *matta* (130). I 28 testi inseriti dalla mano D vedono permanere le alternanze che interessano le sibilanti, mentre acquista sistematicità la geminazione consonantica. Gli italianismi grafici nella resa delle velari occlusive, nello specifico del gruppo *que* in luogo di *cue* sono da attribuire per lo più a questa mano (*quenta*, 74, 3; 82, 38; *querdas* 123, 17, 22; *querdos* 76, 17), così come la presenza dell'*h* in forme che non la prevedono etimologicamente (*haumentar* 74, 1, 4, 34; *haun* 74, 33; *haunque* 80, 16;

106, 46). Maggiore incidenza presentano le forme *-nb-* e *-np-* (nel solo testo 74 se ne riscontrano quattro occorrenze ai vv. 5, 19, 21, 23), mentre le grafie latinizzanti registrano cinque presenze (86, 41-42; 90, 37; 106, 45; 109, 12). In relazione a quest'ultime si distingue la mano E. I testi 81 e 83 ne recano infatti la più alta concentrazione con quattro occorrenze su 96 versi trascritti. La mano F, con due testi e l'inserimento di una quartina, appare una delle meno oscillanti; l'unico tratto degno di nota consiste nel *trueque de sibilantes*. La mano G riduce anch'essa le fluttuazioni, tra cui conserva, tuttavia, *ç/z*; *j/g* e *v/b*, connotandosi però in senso italianizzante nell'adottare con costanza la geminazione consonantica. La mano H appare alquanto variegata. Nei soli 60 versi trascritti produce tutte le oscillazioni individuate nel canzoniere, tra cui risulta molto marcata l'alternanza *b/v*. È presente una grafia latinizzante (*Philipo*, v. 45) e due soli tratti riconducibili all'interferenza della lingua italiana: la forma *felice* e lo scempiamento della *-r-*, al quale, nel caso concreto di *tereno* (v. 20), va verosimilmente attribuito lo statuto di ipercorrettismo. La mano I si connota anch'essa in senso italianizzante. Come la mano D, ricorre all'italianismo grafico relativo al gruppo *que* in luogo di *cue*, (*querdas* in duplice occorrenza 111, 39, 46 e *aquerda* 112, 19) e alla geminazione consonantica. Nel primo gruppo di testi trascritti (98-100) mostra le tipiche oscillazioni che interessano la resa della fricativa interdentale /θ/, che riduce nel gruppo di testi 111-116. Ancora nel primo gruppo l'uso del nesso *-np-* risulta frequente. La geminazione consonantica riconducibile all'influenza della lingua italiana si registra nei testi appartenenti al secondo e al terzo gruppo, così come le grafie latinizzanti. La mano L, nella quale è stato possibile riconoscere la grafia di Muzio Barone, è senza alcun dubbio la più incerta. La concentrazione di italianismi nelle otto *seguidillas* trascritte è altissima. Il gentiluomo calabrese ricorre a italianismi grafici nella resa delle palatali (*annos* v. 25; *ninna* vv. 14 e 30; *sennora* v. 26) e delle velari occlusive, dove in luogo di *gu-* adopera *gh-* (*paghe* v. 6) e sostituisce il gruppo *qu-* a *c-* davanti a vocale aperta (*nunqua* v. 24). Sovrappone le forme italiane a quelle spagnole, come con *bocca* (vv. 13 e 15) o con *chi* (v. 23). La mano M opera le oramai consuete vacillazioni, in assenza di italianismi, con la sola geminazione consonantica della forma *offende* (117, 39). Nel testo 124, la mano N, la quale mostra la più salda padronanza della lingua spagnola, solo opta per l'alternanza *i/y*. Nell'unico testo copiato, il 126, Francesco Basile (la mano O) evidenzia la sua provenienza geografica e linguistica nelle forme elise *Flechastem'el* al v. 4 e *d'mi amor* al v. 21. La mano P con il solo testo 135 tradisce l'italianità con la voce verbale *suole* al v. 16 e la geminazione della *-s-* nei sostantivi *sucesso* e *progreso* in rima nell'ultima quartina. Infine, la mano Q chiude l'antologia dei testi in lingua spagnola, optando per l'alternanza *z/ç+e*, *i* e *b/v*, con lo scempiamento in chiusura della *-r-* nella forma *core* al v. 17.

TESTI IN LINGUA SPAGNOLA

1.
Del Cavalier Basile

Desdichada alma mía, dime, ¿qué harás? p. 1
¿Una fiera adorar siempre querás?
¡No más!
¿Segherás quién te offende? ¡No más!
5 ¿Amarás una ingrata? ¡No más!
¿Llamarás quién te mata? ¡No más!
¡Ahi, duro engaño,
huya, huya este daño!
Engañada alma mía, dime, ¿ameré
10 una tigre infiel con tanta fe?
¡No, a fe!
¿Consumerás tus días? ¡No, a fe!
¿Acabarás la vida? ¡No, a fe!
15 ¿Por tan fiera homicida? ¡No, a fe!
¡Ahi, duelo eterno,
huya, huya este infierno!
Affligidos mis ojos, ¿no pudéis vos
mis desdichas llorar solo entre dos?
20 ¡Ahi, Dios!,
que no pueden mil fuentes, ¡ahi, Dios!,
essalar mi tormento, ¡ahi, Dios!,
derramar lo que siento, ¡ahi, Dios!
¡Ahi, triste suerte,
cerca, cerca es la muerte!

2.
Del Medesimo

Sí, mi vida, sí, sí, sí, p. 2
sí, que sois de mí, querida.
De vos sola vivo amante,
no me agrada otro semblante.
5 No, no, no.
A tu vista ardiente y pura
no se iguala otra hermosura.

No, no, no.
 10 Vos sois sola mi esperanza,
 no teméis de mí mudanza.
 No, no, no.
 Mi deseo mudar tan fuerte
 no podrá tiempo ni muerte.
 No, no, no.

3.

Del Medesimo

Señor, quien Alba te llama, p. 3
 mengua ya tus resplandores,
 pues en efecto mayores
 son las obras de tu fama.
 5 El alba ciñe sus sienes
 de flores, pompa del prado;
 tú, de valor coronado,
 envidiosa la tienes.
 El alba a labrar el suelo
 10 recuerda el hombre adormido;
 tú despiertas el sentido
 a levantarse en el cielo.
 El alba a penas parece
 como una flor de mañana,
 15 mas tu virtud soberana
 nunca en su lumbre oscurece.
 Aljófár derrama el alba,
 tú gracias y mil favores;
 al alba los ruseñores,
 20 a ti la gloria hace salva.
 Si el alba y el sol pinta y dora
 quanto hay debajo del polo,
 ella es aurora d'Apolo
 y Apolo es de ti el aurora.

v. 2 tus] tu

4.

Del Medesimo

Sighe el sol a Celia mía,
y antes que salga el alba sale el día.
 Aunque negra noche oscura
 sea de tinieblas ceñida,
 5 viendo el sol vuestra hermosura,

p. 4

o Celia dulce, mi vida,
 luego aprieta su partida,
 que el alba os piensa su ghía,
 y antes [*que salga el alba sale el día*].
 10 Viendo el sol que otra aurora
 le precorre su contento,
 sin consuelo perlas llora,
 que es de celo su contento,
 15 pues el sol, a vos intento,
 no le sighe qual solía
 y antes [*que salga el alba sale el día*].

5.

Del Medesimo

Callo en balde mis enojos,
que se muda es la lengua hablan los ojos.
 En el silencio yo digo
 el mal que en el alma siento,
 5 que del secreto tormento
 son estos ojos testigo;
 soy yo del callar amigo
 quanto puedo mis enojos,
 10 *que se muda [es la lengua hablan los ojos].*
 Obedecerte quisiera
 mi triste murir callando;
 mas estos ojos llorando,
 declaran que por ti muera.
 Sabe el mundo, aunque no quiera
 15 quien se lleva mis despojos,
que se muda [es la lengua hablan los ojos].

6.

Del Medesimo

No supe ya conocerte,
 o fuente de mi alegría,
 sino por desdicha mía
 quando yo vine a perderte.
 5 Ya te conozco, o mi vivo
 fuego, que tiemblo y yelo;
 ya te conozco, o mi cielo,
 que en penas de enfierno vivo.
 Ya te conozco, o mi fuerte
 10 sostento, que soy caída;
 ya te conozco, o mi vida,

1. *Desdichada alma mía, dime, ¿qué harás?*. Croce 1900, p. 21; Canonica 2001, p. 181.

Componimento d'apertura del canzoniere, di cui è autore Giambattista Basile. Formato da tre strofe polimetriche, dove due endecasillabi tronchi a rima baciata articolano le interrogative iniziali, seguite da tre interrogative in settenari, di cui uno a rima sciolta e i due restanti in rima baciata. Il ritornello, costituito da un trisillabo tronco, si frappone e chiude ciascuno dei settenari a mo' di risposta. La strofa si conclude con due esclamative, costituite da un quinario e un settenario a rima baciata che formulano la risposta definitiva. Il testo si caratterizza per la presenza di strutture legate al canto, come le reduplicazioni situate nell'ultimo verso di ciascuna strofa. Copiosa la presenza della sinalefe, che denuncia un controllo non sempre sicuro della versificazione. Le interrogative sono pronunciate dall'io lirico e nelle prime due strofe, indirizzate alla sua stessa, sventurata, anima. Con insistenza, le chiede se persevererà nella sofferenza, ricevendo puntualmente risposta negativa. Lo sdegnoso rifiuto viene smentito dalle esclamazioni finali, rivolte agli occhi che sanciscono la condanna dell'io lirico all'amore e alla morte.

2. *Sí, mi vida, sí, sí, sí*. Croce 1900, p. 22; Canonica 2001, p. 182.

Autore Giambattista Basile, il componimento si articola in cinque distici ottosillabici piani a rima baciata, interrotti da un ritornello quadrisillabo tronco. Il verso incipitario e il ritornello rimandano al motivo tipicamente musicale del "sí" e del "no", insieme naturalmente alle loro triplicazioni. L'io amante si rivolge all'amata professandole la propria fede amorosa, immutabile. Permane l'uso abbondante della sinalefe.

Varianti

v. 2 mi: mí (*Canonica*)

3. *Señor, quien Alba te llama*. Croce 1900, p. 22; Canonica 2001, pp. 182-183.

Giambattista Basile sceglie le *redondillas* per elogiare Antonio Álvarez de Toledo, quinto duca d'Alba, dedicatario del presente componimento. La strofa, caratteristica della lirica tradizionale spagnola, articola le lodi al viceré, tutte giocate sulla comparazione tra l'alba – e gli splendori del sorgere di un giorno nuovo –, con il titolo del duca, a favore di quest'ultimo. L'«Alba»

compare nel verso iniziale di ciascuna strofa (per tre volte in posizione incipitaria e una in chiusura) per introdurre il primo termine di paragone, destinato a essere soppiantato dalla maggior gloria e virtù del duca. Basile mostra maggiore abilità nella versificazione. Riduce l'uso della sinalefe sensibilmente, eccetto nell'ultima strofa, e guarda da vicino alla tradizione poetica spagnola cinque-secentesca, di cui assimila con più consapevolezza le strutture metrico-retoriche e lessicali.

Varianti

v. 16 lumbré: cumbre (*Croce; Canonica*)

4. *Sighe el sol a Celia mía*. Croce 1900, p. 22; Canonica 2001, p. 183.

Il *villancico* presenta la tipica *cabeza*, costituita da un ottosillabo e un endecasillabo in rima baciata (aA), e due strofe (bcbccaa/dedeeaa), formate da sette ottosillabi, di cui la *mudanza* a rima alternata, verso di *enlance* e *vuelta* a collegarsi con il ritornello, ossia l'ultimo verso della *cabeza*. Il motivo dell'alba, adoperato con intento encomiastico nella lode al duca, viene ora ripreso in chiave amorosa. Protagonista del componimento è Celia, nuovo sole.

5. *Callo en balde mis enojos*. Croce 1900, p. 23; Canonica 2001, pp. 183-184.

Villancico dalla struttura canonica: *cabeza*, costituita da un settenario ed un endecasillabo in rima baciata (aA) e due strofe articolate in *mudanza* (bccb/deed), verso de *enlance* e *vuelta* in rima con l'ultimo verso della *cabeza*. Le due strofe sviluppano il tema del *silentium amoris*, di larga fortuna nella lirica amorosa italiana e spagnola e ricorrente all'interno del canzoniere. L'ineffabilità del sentimento amoroso viene vinta dagli occhi, che confessano attraverso il pianto la perdizione dell'amante e la sua condanna a morte.

6. *No supe ya conocerte*. Croce 1900, p. 23; Canonica 2001, pp. 184-185.

Basile sceglie nuovamente la *redondilla* (abba) per raccontare la perdita attraverso una voce femminile. L'io poetico femminile è marchio distintivo della lirica *cancioneril*. Il testo si impernia sui *paradoxa amoris* secondo le canoniche opposizioni *fuego/hielo*, *cielo/infierno*, *vida/muerte*. Le prime cinque *redondillas* si caratterizzano per la presenza anaforica del verbo *conocer*, in quattro occorrenze su sei nella formula «ya te conozco», seguita dall'invocazione all'amata. La presenza di un termine chiave della dottrina neoplatonica rimanda al primato della conoscenza rispetto al desiderio. Nelle seguenti cinque strofe la contrapposizione tra il bene passato e la sventura presente lascia spazio alla condizione di pentimento e alla richiesta di perdono.

Varianti

v. 23 la pena a mi error devida: la pena a mí era devida (*Croce; Canonica*)

v. 28 canto: llanto (*Croce; Canonica*)

7. *Acaben ya tus rigores*. Croce 1900, pp. 23-24; Canonica 2001, pp. 185-186.

L'ultimo dei testi del Basile è una canzonetta chiabresca. Tre strofe da dodici versi la compongono, secondo il seguente schema rimico $a_8a_8b_8B_9c_5d_5c_5d_5e_5e_5b_5B_9$. La spiccata caratterizzazione musicale del testo si evince dalla varietà dei metri, dalla presenza di versi tronchi e dalle interrogative in rima con il ritornello in tono esclamativo, che riprende in chiusura di ciascuna strofa il novenario in quarta sede. L'*incipit* riprende il verso 30 del testo precedente. L'io amante articola una lunga preghiera a Filis, invocando la sua pietà. Il sentimento amoroso, descritto nei termini della *religio* (*servir, adorar, fe*) è fonte di dolore, alimentato dalla crudeltà della amata. Filis viene assimilata ad una sirena, elemento di particolare rilevanza, il cui sdegno non potrà che condurre l'amante alla morte. Si è in presenza dei *topoi* della tradizione lirica cortese.

8. *Amarilis, no es possible*.

Attestate dal solo canzoniere, la rubrica attribuisce le *rendondillas* (abba) a Juan Enríquez. L'io poetico si rivolge ad Amarilis, oggetto del desiderio, irraggiungibile per sua stessa natura. L'amore è descritto secondo i termini canonici della lirica erotica: fede immutabile, ovvero condanna eterna senza speranza alcuna di rimedio consolatore. Le strofe sono costruite sui vani tentativi operati dall'io lirico per liberarsi dal male che lo affligge ma capaci solo di fortificare il sentimento, che dalla volontà di opporvisi trae maggior vigore. La «defensa humana» nulla può nei confronti di una «hermosura divina», ma nella sconfitta trova la sua più alta gloria. La lezione al v. 18 «un esperanza» ha richiesto l'apposizione dell'apostrofo. Tale intervento è stato preferito alla emendazione «una esperanza», meno aderente ad un'omissione, con ogni probabilità da attribuire all'interferenza della lingua italiana, piuttosto che a un errato controllo della lingua spagnola da parte di Basile.

9. *¿Para qué es, Amor tirano...?* Acutis 1970, pp. 229-231; Ruiz Casanova 1990, pp. 671-672.

Il *romance* risulta attestato dai manoscritti MN 3879 (f. 277 r.-v.) per i soli primi 24 versi; MN 3922 (ff. 126-127); MN 3987 (ff. 77 v.-79 r.); MN 4136 (pp. 504-508); MN 8252 (f. 13 v.) e dalle *Obras*, pubblicate nel 1629 (p. 347) e nel 1635 (pp. 347-348). La rubrica ci informa che l'autore è Juan de Tassis, Conde de Villamediana. Il testo risulta sprovvisto dei versi: «airosísimo peligro,/ y en peligro mayor,/ menosprecio de la ida/ y luz de la estimación», che nelle *Obras* si frappongono tra la penultima e l'ultima quartina del canzoniere. L'io poetico si rivolge ad Amore secondo la topica struttura dialogica. Chiede i motivi della violenza perpetrata ai danni del suo cuore, già arresosi alla passione per Francelisa (Rosales 1969, pp. 43-77). La presenza

Edizioni ETS

Palazzo Rancioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di ottobre 2019