

BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

37

BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

A CURA DI

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore

Giovanni Caravaggi (Pavia), Antonio Gargano (Napoli),
Alessandro Martinengo†(Pisa), Valentina Nider (Bologna),
Norbert von Prellwitz (Roma), Maria Grazia Profeti (Firenze),
Aldo Ruffinatto (Torino), Tommaso Scarano (Pisa)

Carlos Alvar (Ginevra), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), José Lara Garrido (Málaga),
José Manuel Lucía Megías (Madrid, Complutense)

Segreteria di redazione:
Elena Carpi (Pisa)

Versos de Juan de la Vega

edizione critica a cura di
Maria D'Agostino

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS

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

© Copyright 2022

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 978-884676545-1

A Giorgio Fulco

INDICE

INTRODUZIONE	9
1. Un libro misterioso	9
2. Juan de la Vega: un soldato-poeta, <i>exul</i> in Italia	10
3. I <i>Versos de Juan de la Vega</i> : tra plurilinguismo partenopeo e 'primati' spagnoli	16
4. Anni di tensione e propaganda (1547-1552)	20
5. Lo specchio di una corte	23
6. Una versificazione «al modo italiano»	26
7. Criteri di edizione	30
TESTI	33
COMMENTO	109
APPARATO	247
APPENDICE DOCUMENTARIA	253
BIBLIOGRAFIA	257
TAVOLA METRICA	277
INDICI	279
<i>Indice dei primi versi</i>	281
<i>Indice dei destinatari dei testi</i>	285
<i>Indice dei nomi</i>	287

INTRODUZIONE

1. *Un libro misterioso*

«De los diversos instrumentos del hombre el más asombroso es, sin duda, el libro». Associare l'affermazione di Jorge Luis Borges al volume dei *Versos de Juan de la Vega* pubblicato a Napoli nel 1552 può apparire senza dubbio eccessivo; ciononostante, se si riprende la celebre frase borgesiana è per sottolineare fino a che punto anche un libro come questo, che è rimasto nell'oblio per più di quattrocento anni e che è riemerso dall'oscurità del tempo insieme al profilo incerto del suo autore, può essere «strumento asombroso» per approfondire e riflettere su alcuni aspetti della politica culturale sviluppatasi a Napoli negli ultimi tormentati anni del governo di don Pedro de Toledo, decuratore del volume.

I *Versos de Juan de la Vega*, il cui unico esemplare noto si conserva presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria¹, sono una raccolta poetica trilingue – spagnola, italiana e latina – con una organizzazione interna, su cui ci si soffermerà più avanti, che evidenzia la volontà dell'autore di dare vita ad un canzoniere².

La silloge è menzionata nell'*Inventario* dei beni librari della biblioteca di don Pedro de Toledo³ ma il suo ritrovamento risale agli ultimi anni del secolo scorso e si deve all'instancabile curiosità di Giorgio Fulco che ne segnalò l'esistenza ad alcuni amici⁴.

¹ Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, CUOMO SL.010.H. 020 (2).

² Si utilizza il termine secondo la «prudente» definizione fornita da Gorni, per cui 'canzoniere' è «un libro di poesia (solitamente in più metri, con netta prevalenza del sonetto) in cui sia evidenziabile a uno o più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia», Gorni 1984: 508.

³ La biblioteca di don Pedro de Toledo è nota grazie all'*Inventario de los bienes del marqués de Villafranca*, conservato presso l'Archivo Histórico Nacional, secc. Osuna, leg. 425, n. 3, fols. 35-41, per cui cfr. Hernando Sánchez 1988: 13-34; *Idem* 1994: 476-483. Oltre a tale documento, datato il 12 aprile del 1553, presso l'Archivio di Stato di Napoli si conserva una copia seicentesca di un altro inventario, in italiano, che reca la data dell'11 aprile del 1553, per cui cfr. Béhar 2016: 357-367.

⁴ Lo ricorda Antonio Gargano: «Debemos el conocimiento de los *Versos de Juan de la Vega* a la generosa sabiduría de nuestro maestro y amigo, el llorado prof. Giorgio Fulco, quien señaló la existencia del cancionero en la *Società napoletana di storia patria*, muchos años antes de que se catalogara en 2007 en EDIT16 y en el Catálogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (OPAC SBN), a un grupo de amigos, entre los cuales el historiador Carlos José Hernando Sánchez, quien dio noticia de la obra poética de Juan de la Vega [...]», D'Agostino-Gargano 2014: 189.

Si tratta di un volume in 8°, composto di 11 fascicoli, per un totale di 84 carte, in corsivo. La numerazione è in maiuscola e numeri romani. A c. L3^v il colofon recita: «Impressos en Napoles por Mathio Cancer || el año de de nuestra Salud || M. D. LII», mentre a c. L4^{r-v} compare un elenco degli «Errores de la stampa de alguna importancia». Nel frontespizio, particolarmente sobrio, oltre al titolo della raccolta si esplicita che il volume si pubblicò «con privilegio real». L'esemplare è rilegato in pelle insieme alla *Siracusa piscatoria* di Paolo Regio, stampata a Napoli da Giovanni Boy nel 1569; nel frontespizio della *Siracusa* compare il timbro del «Liceo Ginnasio Principe Umberto di Napoli», indicazione del precedente proprietario dell'esemplare. Entrambe le stampe si presentano in perfetto stato di conservazione. Sul dorso del volume si legge «Regio Paolo» e sotto «Siracusa», senza alcuna altra indicazione relativa alla seconda opera in esso rilegata, ossia i nostri *Versos*, pertanto ignorati fino alla scoperta dovuta alla perizia di Giorgio Fulco.

La copia della raccolta di versi conservata presso la Società Napoletana di Storia Patria è registrata nel *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (EDIT16), sebbene erroneamente attribuita a Juan de Vega, ambasciatore imperiale presso la corte papale di Paolo III e viceré di Sicilia dal 1547 al 1557. Non vi è traccia, invece, dell'opera poetica di Juan de la Vega nel volume dedicato agli *Annali di Mattia Cancer ed eredi (1529-1595)* da Pietro Manzi, al quale evidentemente sfuggì l'esemplare conservato presso l'istituzione partenopea, all'atto del censimento sulla tipografia napoletana del XVI secolo, così come nemmeno vi accennava Lorenzo Giustiniani alla fine del XVIII nel suo noto *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*⁵.

Un volume misterioso, pertanto, i cui contenuti e la cui genesi si sintetizzano nelle pagine che seguono⁶, non prima tuttavia di avere provato a ricostruire, sia pure con i pochi dati di cui si dispone, il profilo altrettanto misterioso del suo autore.

2. Juan de la Vega: un soldato-poeta, exul in Italia

Nel 1582 Filippo II, «liberalitate ac munificentia», stabiliva che le competenti istituzioni del suo «citeriore Siciliae Regno» corrispondessero ad un certo Juan de la Vega «vita sua perdurante» una pensione di 200 ducati annui per i servizi resi

in ministerium nostrum per triginta et novem annorum spatium [...] in variis bellorum expeditionibus ac presertim in senensi bello ubi intrepidi eius animi plurima vulnera corpori suo inflictia evidens testimonium prebent [...]⁷

⁵ Manzi 1972; Giustiniani 1793.

⁶ Per ulteriori approfondimenti cfr. almeno D'Agostino 2016, D'Agostino 2017a: 42-77 e 104-128, D'Agostino 2017b, D'Agostino 2018.

⁷ Archivo General de Simancas, *Secreterías Provinciales*, Lib. 141, f. 142^v; il privilegio

Il privilegio, conservato presso l'Archivio General de Simancas, specifica come il suddetto Juan de la Vega, dopo la campagna di Siena (1552-1553), avesse militato in Portogallo al comando del duca di Braganza, per poi rientrare nella capitale partenopea. Purtroppo il documento non fornisce notizie più dettagliate sulla vita del beneficiario della pensione, e le ricerche che è stato possibile effettuare presso l'Archivio di Stato di Napoli non hanno fornito riscontri tali da poter disegnare un profilo più preciso del valoroso soldato Juan de la Vega, beneficiario della regia grazia.

È possibile che il destinatario della pensione concessa nel 1582 sia il medesimo soldato in favore del quale nel 1563 lo stesso Filippo II, «teniendo confiada raçion a los servicios que Juan de la Vega ha hecho al emperador mi señor de felice memoria y a nos de muchos años a esta parte en diversas ocasiones de guerra», aveva ordinato al viceré di Napoli, Pedro Afán de Ribera, duca di Alcalá, di corrispondere per «gracia y merced» la somma di «trezientos ducados [...] librados en esse nuestro reyno»⁸.

Dell'autore dei *Versos* non si sa nulla e potrebbe darsi non si rintraccino mai documenti utili a delinearne le vicende biografiche, ma una serie di indizi potrebbero suggerire l'identificazione fra il soldato beneficiario della «merced» del 1563, il titolare della pensione concessa da Filippo II nel 1582 e il poeta.

In effetti, l'autore inserisce nei suoi testi una serie di notizie autobiografiche che permettono di disegnarne un profilo che, pur nella sua vaghezza, non si mostra incoerente con quanto emerge dai documenti menzionati.

Nell'*Égloga Nice*, dedicata a Vittoria Colonna d'Aragona, il poeta, lamentando l'accanimento di una non meglio precisata avversa Fortuna che lo avrebbe costretto ad abbandonare la terra natale, si dice originario della regione del Tajo:

Aunque toda su fuerça ha en mí probado
Fortuna, y sepultado en el olvido
me tiene de mí propio y de las gentes
que me ha del patrio Tajo desterrado,
y por estrañas partes me ha traído [...]
(L, vv. 50-55)

La provenienza dalla provincia toledana è ribadita nell'*Egloga Silenus*, indirizzata all'«Illustrissimum Dominum Parthenopeum Proregem» (cfr. XC), in cui il pastore Sileno, maschera del poeta, apostrofando se stesso come «Infoelix pastor» si domanda quale follia abbia potuto indurlo ad abbandonare le dolci frontiere iberiche e le sponde dell'aurifero Tajo per ritrovarsi ad errare per terre straniere, esule, dimenticato da tutti e senza speranza alcuna di poter

filippino occupa i ff. 142^v-145^v; per la lettura integrale del documento cfr. l'Appendice documentaria.

⁸ Archivo General de Simancas, *Secreterías Provinciales*, Lib. 152, f. 224^v; per la trascrizione integrale del documento cfr. l'Appendice documentaria. La «merced» è segnalata in Magdaleno 1998.

far ritorno all'amata patria, il cui rimpianto, misto a rabbia, si fa struggente nel testo LIX. Una partenza indotta dalla seduzione di acquisire ricchezze in guerra e di cui il poeta si rammarica.

O, quoties auri et quantos spoliavit honore
 caecus amor, morti quot et ipsum dantur amantes,
 quos fidei nodos solvit violatque sacellos.
Reddite mi sanam mea carmina, reddite mentem.
 Improbus, is templum vestale utriusque gemelli
 vagitu explevit mater quos Tibride nantes
 flevit humata lupae lactantes ubera flevit,
 et te, mater humus, flevistis flumina nantes.
Re[d]dite mi sanam mea carmina, reddite mentem.
 Improbus ante deos epulandum ponere natum
 ille patrem iussit, iustas lue Tantale poenas
 Sole[m]ne ni socios istud tibi miserit aevum
Reddite mi sanam mea carmina, reddite mentem.
 Ille lares patrios licitam curamque peculi,
 et patriae dulces docuit me linquere fines,
 et te, nympha, meis oculis gratissima liqui.
Reddite mi sana mea carmina, reddite mentem.
 Quattuor ipse reor iam se concludere lustra
 meque negasse meos totidemque errasse per agros,
 alterius gregis actorem constrinxit inertem.
Reddite mi sanam mea carmina, reddite mentem.
 Talis amor nummi quale et per membra venenum
 it sensim usque adeo letho omnes occupat artus
 Talis amor mors est, non huic cedamus amantes.
Reddite mi sanam mea carmina reddite mentem.
 (XC, vv. 107-131)

Ciò che colpisce confrontando le due egloghe è che mentre nella *Silenus* il poeta racconta di una partenza volontaria – sia pure indotta – e di un ritorno in patria ormai impossibile, senza che siano specificate le ragioni di tale impossibilità, nella *Nice* anche l'abbandono della terra natia sembrerebbe motivato da cause di forza maggiore. In effetti, così come nel testo dedicato a Vittoria Colonna d'Aragona, nel capitolo indirizzato a Guiomar de Castro (LIX) il poeta insiste con accenti drammatici sul «destierro» cui è costretto, apostrofando la «madre» Spagna di essere «ingrata»:

¡O, cuántas vezes, si favor me diera
 alas, tornara en ti, ingrata España,
 por ver a quien no ver mejor me fuera!
 ¡Cómo te has hecho a ti mesma estraña!
 Hallando albergo en ti todas las gentes
 sino yo, a quien tu ausencia tanto daña.
 [...]
 Lo que haze crescer más mi querella,

madre, es que me alcançaste como a perro,
 no como hijo en quien amor se sella.
 ¿Quál grave culpa o incomparable yerro
 fue digno en ti jamás de tanta pena,
 de tanta punición, de tal destierro. [...]
 (LIX, vv. 6-12 e 37-42)

Naturalmente va tenuta in conto la dimensione letteraria dei testi in cui Juan de la Vega si sofferma sulla sua condizione di esule, ma l'insistenza in più componimenti sulla sventura che lo ha colpito e la preghiera rivolta al Battista nel sonetto VI (vv. 9-14) perché la sua condanna venga revocata, inducono a ritenere che nelle affermazioni del poeta vi sia un fondamento di verità che allo stato delle conoscenze attuali non è possibile verificare⁹. Ciò che invece si può ipotizzare con alcuni margini di sicurezza è che Juan de la Vega avesse ricevuto una discreta educazione negli *studia humanitatis*, che all'inizio degli anni quaranta del secolo sedicesimo fosse già in Italia e che prima di stabilirsi nella capitale partenopea abbia soggiornato un certo periodo nell'Italia settentrionale. Infatti, il sonetto LI è dedicato «Al señor de Cortemayor», da identificarsi con Girolamo Pallavicino, marchese di Cortemaggiore, che nel 1543 ospitò un incontro fra Carlo V e Paolo III; è molto probabile che il poeta facesse parte del numeroso esercito al seguito dell'imperatore. L'ipotesi che Juan de la Vega si trovasse a Busseto in quella circostanza è rafforzata dalla presenza nella sezione italiana del volume di un sonetto dedicato a Camilla Pallavicino (LXXII), seconda moglie di Girolamo dall'ottobre del 1543. A conferma di una permanenza dell'autore dei *Versos* nell'Italia settentrionale intervengono anche due sonetti dedicati ad Isabel de Luna (cfr. XLV e LXX), figlia di Álvaro de Luna y Bobadilla castellano di Milano dal 1535 al 1546 (cfr. intr. a XLV) e, soprattutto, il sonetto LXXIII, in cui il poeta menziona il fiume Po come quello per il quale ha lasciato «il bel Tago», verso che lascerebbe intendere fosse giunto direttamente dalla Spagna nel nord Italia. Certo è invece che Juan de la Vega fu bene inserito negli ambienti della corte vicereale di don Pedro de Toledo negli anni successivi al 1546 – posto che i testi del periodo napoletano che è stato possibile datare con discreti margini di sicurezza sono tutti successivi a quella data – e che ebbe un rapporto particolarmente significativo con Lope de Mardones, influente maggiordomo del viceré a partire proprio dal 1546, che potrebbe anche avere favorito l'arrivo del poeta a Napoli. Il maggiordomo di don Pedro è il personaggio al quale è indirizzato il maggior numero di testi dopo lo stesso viceré e Vittoria Colonna d'Aragona, a testimonianza oltre che del ruolo in seno alla corte, del debito di riconoscenza di Juan de la Vega nei suoi confronti. Infatti, nel sonetto XV il poeta specifica come:

⁹ Non è possibile escludere che la famiglia del poeta o il poeta stesso, ancora molto giovane, fossero stati coinvolti nella rivolta dei *Comuneros* toledani, cfr. introduzione al testo XC.

Tiene vuestra merced tan obligada
 a servitud perpetua l'alma mía,
 y vee que va aumentando cada día
 la obligación con la razón doblada,
 que si ella no estoviesse confiada
 en vuestra alta virtud y cortesía,
 porque satisfazer nunca podría,
 temería de quedar tan adeudada [...]
 (vv. 1-8)

In altri testi Juan de la Vega si rivolge a Lope de Mardones come ad un «mecenaz» che meriterebbe di essere cantato da un altro Virgilio o da un altro Orazio (cfr. XXV), mentre nell'*Epístola a Francisco de Salinas* (LVI) – in cui racconta di essere impegnato nell'amministrazione della giustizia in un tribunale provinciale, con il grado di *capitán de justicia* – ribadisce di godere dell'«amparo» del maggiordomo del viceré:

[...] el claro Loppe de Mardones,
 que de favorecernos nunca calma,
 el qual con mil mercedes, con mil dones,
 con mil sus beneficios cotidianos,
 es firme amparo a mis tribulaciones; [...]
 (vv. 185-189)

Solo nelle ultime fasi di revisione di questo volume si è venuti a conoscenza dell'esistenza di una lapide – distrutta nel 1806 – posta nella piazza di Civitella de Tronto sulla quale era incisa la seguente iscrizione:

Serenissimo, ac invictissimo Regum, Philippo Caroli maximi Romanorum Imperatoris Filio, subdita et fidelis Civitella, nomine Civitatis dignissima : qua cum dudum magnis Gallorum copiis obsessa fuisset, eo tempore quo magnanimus Ferdinandus a Toledo Dux Alvae, tunc Parthenopei equiparibus Moderator loris, eosdem Gallos extra hos fines vi et mira providentia fugaverat, strenua virtute et constantia civium, Regi regnum, Sibi gloriam , inimicisque contemptum comparavit : Johannes de la Vega Hispanus, qui, insigni Lopez de Mardones favente, paulo post hic Praeturam gerebat, moleste ferens praeclarum id facinus ob suae tempestatis segnitiam caecam posteritatis oblivionem laturum; hoc eius monumentum immortalitati dicavit. Anno a Virgineo Partu MDLVIII. 18. Kalendas Septembris¹⁰

Non sussistono dubbi che il «Johannes de la Vega Hispanus» che gode del favore dell'insigne Lope de Mardones sia il nostro poeta che, evidentemente, nel 1558 governava la cittadina abruzzese.

Alla luce di tutto quanto è stato possibile ricostruire ad oggi del profilo biografico di Juan de la Vega, premessi anche i suoi rapporti con il Mardones e altri fedelissimi dell'*entourage* di don Pedro, nonché, naturalmente, data la

¹⁰ Palma 1833: III, 37-38.

mobilità dei soldati spagnoli in epoca moderna, in particolare durante il periodo imperiale, si ritiene estremamente probabile che il poeta seguisse le truppe partite da Napoli alla volta di Siena al seguito del viceré che, come è noto, morì a Firenze nel 1553 durante la campagna militare. Considerato che nel privilegio del 1582 si dice esplicitamente che il Juan de la Vega beneficiario della pensione e che militava da circa quarant'anni al servizio degli Asburgo, era rimasto ferito nella guerra di Siena, si ritiene plausibile l'ipotesi che quel soldato e l'autore dei *Versos* siano la stessa persona¹¹.

¹¹ È possibile che il nostro poeta sia lo stesso Juan de la Vega cui nel ms. B90-V1-08 della Biblioteca Bartolomé March di Palma de Maiorca sono attribuiti i seguenti tre sonetti: «Excelso monte do el romano estrago», «No procures Amor çiego y profano» e «Darà lugar el çielo ay cruda suerte». Solo l'ultimo, esclusivo della silloge maiorchina (131), è di indubbia paternità, dato che il primo è generalmente considerato di Gutierre de Cetina – sebbene non manchino testimoni che lo attribuiscono ad altri poeti (cfr. Labrador-Di Franco 2011: 660) – e il secondo di Gregorio Silvestre (Labrador-Di Franco 2011: 673). Come ricordavano Labrador e Di Franco a proposito del Juan de la Vega del manoscritto maiorchino «poco sabemos de este poeta, pero en cierta estimación le tendrían cuando el conocido soneto de Cetina “Excelso monte do el romano estrago” (80) lo pusieron en su haber y comparte otros dos con dos poetas de conocida fama: el clásico Silvestre, y el más moderno, el alcaíno Figueroa» (2011: 20). In effetti, nel ms. B90-V1-08 fra i testi del *Divino* compaiono anche i sonetti «Agora que me dexas enlaçado» e «Mire quien en ti tiene confiança». Il primo è trádito attribuito a Figueroa anche in altri testimoni e Maurer ne avalla la paternità (cfr. Maurer 1988: 397 e Labrador-Di Franco 2011: 686) nonostante il manoscritto MP1578 lo trasmetta con la rubrica «Soneto de Juan de Vega» (Labrador-Di Franco 2011: 686); il secondo è riferito al poeta di Alcalá solo dal manoscritto della Biblioteca Bartolomé March, e Maurer dubita della sua autenticità (1988: 174). Peraltro è attestato dal ms. PN Esp. 373 (c. 284^v) preceduto dalla rubrica «Soneto D. J. d. la Vega» (cfr. Labrador-Di Franco 2011: 686). Allo stato attuale non è possibile stabilire se il Juan de la Vega autore dei *Versos* e il poeta dei manoscritti B90-V1-08, MP1578 e PN Esp. 373 siano la stessa persona e saranno necessari ulteriori supplementi di indagine, ma l'ipotesi è plausibile, anche in ragione del fatto che, a proposito dei testi di Figueroa trasmessi dalla raccolta maiorchina, Maurer sottolinea come «el alcaíno está en compañía de varios poetas amigos o de los mismos entornos poéticos», fra gli altri di «Diego Hurtado de Mendoza, con el cual debió de coincidir en Siena antes de la caída de la ciudad a los franceses en 1552» (Maurer 2011: 71), città dove si trovava quasi certamente anche il nostro poeta che, peraltro, proprio al *Divino* Francisco de Figueroa dedica il sonetto LV. L'estrema diffusione di un nome come 'Juan de la Vega' non facilita l'identificazione dell'autore dei *Versos* che potrebbe essere anche il Juan de la Vega che dedica un'ottava a Pedro de Salazar nel paratesto della *Hispania Victrix* (Medina del Campo, Vicente de Millis 1570) e che Maurer aveva ipotizzato potesse essere lo stesso poeta del ms. maiorchino (2011: 71 n. 23). La probabilità che l'autore dei *Versos* avesse conosciuto Salazar è estremamente elevata data la presenza nella capitale partenopea dello storiografo fra il 1548 e il 1552 – almeno fino ad ottobre – e i suoi rapporti con don Pedro de Toledo (cfr. Federici 2015: LIII e *infra* par. 4). Federici (2015: LVII) dà per scontato che il poeta della «*copla real*» [*sic*] in lode di Salazar e l'*escribano de cámara* «Ioan de la Vega» membro del *consejo* di Filippo II, che autorizza la pubblicazione proprio dell'*Hispania Victrix* siano la stessa persona. Se per un verso si ritiene ragionevole la possibilità che l'autore del nostro canzoniere e quello dei versi dedicati allo storiografo siano il medesimo poeta, qualche perplessità in più desta l'ipotesi che il Juan de la Vega che nei *Versos* lamenta la propria condizione di esule, che nel 1558 reggeva Civitella del Tronto e che, quasi certamente, dopo 39 anni di servizio militare, riceveva nel Regno di Napoli il beneficio di una pensione, potesse essere nel 1570 *escribano de cámara del consejo* di Filippo II. Sui poeti-soldato e sulla poesia fra Italia e Spagna nel corso del Cinquecento si vedano

3. *I Versos de Juan de la Vega: tra plurilinguismo partenopeo e primati spagnoli*

Il volume dei *Versos de Juan de la Vega* trasmette 97 testi. Come si è già accennato, la caratteristica più evidente della raccolta, è quella di essere un canzoniere trilingue, contenente componimenti in spagnolo, italiano e latino. Alcuni sono di tema amoroso o mitologico, ma nella maggioranza dei casi si tratta di testi encomiastici dedicati ad alcune delle personalità più importanti della nobiltà e della corte vicereale, sia napoletana che spagnola, e il plurilinguismo di molti dei dedicatari delle poesie, in sintesi dell'*entourage* toledano, si riflette chiaramente nel volume.

Dal momento che sulla dimensione encomiastica e sul significato politico del canzoniere ci si è soffermati in precedenti interventi critici¹², si evidenzieranno in questa sede solo alcune questioni che contribuiscono a contestualizzarlo, innanzitutto relativamente all'ambiente culturale in cui fu composto e pubblicato.

In effetti, il carattere plurilingue della raccolta la inserisce in una tradizione importante e di lunga durata che ebbe proprio nella capitale partenopea una delle sue sedi più feconde. Come segnalato ancora in anni recenti in un primo intervento di presentazione del volume dei *Versos*¹³, questa tradizione caratterizza, almeno nella sua fase iniziale, la corte aragonese di Napoli, la cui cultura poetica fu quadrilingue¹⁴, dato che accanto al raro bilinguismo dei canzonieri di Estúñiga e di Roma o alle quattro raccolte parigine identificate da Dutton¹⁵ con le sigle PN4, PN5, PN8, PN12, oltre al *Cançonero del Conde de Haro*, le sillogi napoletane presentano situazioni leggermente differenti come è possibile verificare in quelle che trasmettono la poesia cosiddetta di *koiné*, come il *Cançonero del conte di Popoli* (BNF, ms. 1035), esemplato nel 1468, e il Riccardiano 2752¹⁶. Tale tradizione, si protrae oltre la data di pubblicazione del volume di versi di Juan de la Vega, fino alla fine del XVI secolo. Ad essa saranno infatti da ascrivere il famoso *Tempio alla Divina Signora Giovanna d'Aragona, fabbricato da tutti i più gentili spirti e in tutte le lingue principali del mondo*, pubblicato solo due anni dopo la nostra raccolta, e le *Rime et versi in lode della ill.^{ma} et ecc.^{ma}*

almeno Canonica 1996; Lefèvre 2005; Gargano 2005: 141-216, e Gutierre de Cetina, *Rimas*, con l'esautiva bibliografia.

¹² Cfr. D'Agostino-Gargano 2014: 199-209, D'Agostino 2016 e, soprattutto, D'Agostino 2017a: 104-126, D'Agostino 2017b, D'Agostino 2018 e D'Agostino 2019a.

¹³ D'Agostino-Gargano 2014: 195-197.

¹⁴ Deyermond 1991: 242-243.

¹⁵ Dutton 1990-1991.

¹⁶ Per i rapporti fra i canzonieri spagnoli di area napoletana resta insuperato e imprescindibile lo studio di Várvaro 1964, mentre per la peculiare situazione linguistica della lirica di ambito napoletano fra Quattro e Cinquecento si veda Gargano 2005: 89-109.

s.^{ra} d.^{na} *Giovanna Castriota*, che vide la luce nel 1585¹⁷. Tra tali sillogi e quella di Juan de la Vega vi è però una differenza estremamente significativa, posto che nei *Versos* il castigliano prevale con oltre il doppio di testi rispetto a quelli scritti in italiano, presentando, pertanto, un rapporto fra le due lingue completamente inverso.

Infatti, la raccolta del nostro poeta trasmette 60 testi in spagnolo, 28 in italiano e 9 in latino. Ciò che si rileva immediatamente sfogliando la sezione spagnola della silloge è che i 60 componimenti attestati sono tutti scritti al «modo italiano»¹⁸, dato questo che, per un canzoniere pubblicato a stampa nel 1552, costituisce un primato¹⁹ quando si osservi il più vasto panorama delle raccolte di poesia spagnola andate a stampa nella prima metà del XVI secolo.

In effetti, dopo la celeberrima edizione delle *Obras de Boscan y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros* pubblicata a Barcellona per i tipi di Carlos Amorós nel 1543 sarà necessario attendere precisamente il 1552 per leggere a stampa poesia in castigliano scritta alla maniera italiana. Fu, infatti, in quest'anno ed in Italia che videro la luce sia i *Versos de Juan de la Vega* che le *Obras* di Alfonso Nuñez de Reinoso (Venetia, Gabriel Giolito), pubblicate come secondo libro del *Clareo y Florisela*, con il titolo di *Libro segundo de las Obras en coplas castellanias y versos al estilo italiano* dove, tuttavia, vi è un significativo «predominio de los versos octosilábicos»²⁰. Se si rileva che i due volumi del 1552 si pubblicarono in Italia è perché in Spagna, nonostante l'esempio straordinario delle *Obras* di Boscán e Garcilaso, e con l'unica eccezione de *Las Obras de Jorge de Montemayor*, pubblicate a Medina del Campo por Guillermo de Millis probabilmente nel 1553²¹, sarà

¹⁷ *Tempio alla Divina Signora Giovanna d'Aragona, fabbricato da tutti i più gentili spiriti e in tutte le lingue principali del mondo*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1555; *Rime et versi in lode della ill. et ecc. s. d. Giovanna Castriota Carrafa Duchessa di Nocera scritti in lingua toscana, latina, et spagnuola da diversi huomini illustri in varij, et diversi tempi, raccolti da Don Scipione de Monti*, Vico Equense, Giuseppe Cacchi, 1585. Su queste due sillogi, che riuniscono, la prima, testi in entrambe le lingue classiche, italiano e spagnolo, e la seconda componimenti in italiano spagnolo e latino, si vedano almeno Quondam 1974: 230-45; Cirillo 1989: 5-84; Toscano 2000: 183-200; Lefèvre 2005: 51-71; Gherardi 2016: 63-93.

¹⁸ La definizione è quella utilizzata da Boscán nella *Carta a la duquesa de Soma*, per cui cfr. Juan Boscán, *Obra Completa*, 115.

¹⁹ Su alcuni dei 'primati' dei *Versos de Juan de la Vega* cfr. D'Agostino 2019b.

²⁰ Montero 2004: 90.

²¹ Come rileva Montero, quello di Jorge de Montemayor è un caso «singular», posto che il poeta «mantuvo durante toda su vida una relación con la imprenta más intensa que la de cualquiera de sus contemporáneos», Montero 2004: 93. Se è probabile che nei primi anni della sua carriera poetica «dicha relación pudo verse favorecida por su condición de protegido de las más altas instancias de la corte», a partire dal 1554, quando probabilmente perse «su condición de criado de la Infanta, todo indica que fue el favor del público el que hace que sus versos se impriman una y otra vez», *Ibid.*, 94. Di fatto, fra il 1553 e il 1558 si conoscono ad oggi, cinque edizioni diverse delle opere del poeta, una cifra impressionante, «equiparable por aquellos años solo a las que alcanzaban Boscán y Garcilaso»

necessario attendere il 1554 perché un'antologia poetica a stampa attesti composizioni scritte allo «estilo italiano» da autori diversi da quelli che si sono appena menzionati e, in concreto, che Esteban de Nájera pubblichi il *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, 1554)²².

Considerato che è a questo editore e alle antologie che pubblicò nella prima metà del secolo che si deve gran parte della conoscenza della poesia spagnola «de los últimos años de Carlos V»²³ – e quando si osservino gli anni immediatamente precedenti le raccolte organizzate da Nájera nella sua stamperia saragozzana – appare evidente che si tratta di anni fondamentali per il futuro della poesia spagnola del *Siglo de Oro*, ma che i frutti della nuova poetica italianeggiante, vale a dire, di quella che fu una vera rivoluzione, non si raccolgono in queste antologie. Di fatto, il *Cancionero llamado Vergel de amores* (1551) contiene una selezione di componimenti ripresi dalle edizioni del *Cancionero general* di Hernando del Castillo del 1511, mentre della cosiddetta *Segunda parte del Cancionero General* (1552), allestita in due volumi, conosciamo solo il secondo – conservato in copia unica – che non trasmette alcun testo redatto sulla scia della nuova poesia di Boscán e Garcilaso. Secondo Rodríguez Moñino il primo volume della *Segunda parte del Cancionero General* avrebbe potuto contenere «la novedad [...] de los metros italianos» ma, precisava lo stesso studioso, «por ahora, esto no pasa de ser una suposición»²⁴.

Questo significa che, salvo il caso eccezionale della rara edizione delle *Obras* di Montemayor del 1553 – nella quale si raccolgono 47 componimenti in forme italianeggianti (33 sonetti, 5 canzoni, 3 epistole e 2 egloghe polimetriche del lusitano, un sonetto di Gutierre de Cetina dedicato proprio a Montemayor e tre sonetti di Boscán) – il 1554 rappresenta una data fondamentale

Ibid., 95. Per ulteriori dettagli relativi al processo editoriale delle opere del lusitano si veda Jorge de Montemayor, *Poesía selecta*, 19-26.

²² Si veda l'edizione di Clavería 1993. Sul canzoniere saragozzano e la sua diffusione si vedano, almeno, Montero 2005: 413-438, e la bibliografia ivi riunita; Caravaggi 2014:137-147, e Burguillo 2015: 177-179. Juan Montero, nel segnalare che i canzonieri collettivi continuarono ad essere «el modelo editorial dominante en el siglo XVI», evidenzia anche che le raccolte di «caracter personal» realizzate sull'esempio di quella di Boscán e Garcilaso furono, fra il 1543 e il 1569 più numerose di quanto «a primera vista podría parecer», Montero 2004: p. 86. Tuttavia, le due precedenti al 1552, vale a dire il *Cancionero espiritual* del 1549 (Valladolid, Juan Villaquirán) di un «anónimo Jerónimo castellano» e il *Buen placer trobado* di don Juan Hurtado de Mendoza, pubblicato nel 1550 ad Alcalá per i tipi di Juan Brócar, si caratterizzano, dal punto di vista metrico il primo perché raccoglie solo componimenti in ottosillabi, e il secondo per «el empleo de endecasílabos en formas estróficas adaptadas de la poesía francesa», Montero 2004: 89.

²³ Rodríguez-Moñino 1968: 72.

²⁴ Ivi, 72. Per le raccolte del 1551 e del 1552 si vedano, rispettivamente, il prologo a *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, Estban de Nájera, 1551), a cura di Rodríguez Moñino 1950, e quello, del medesimo studioso, alla *Segunda parte del Cancionero Heneral*, del 1956. Un puntuale esame delle raccolte a stampa di poesia spagnola nel secolo XVI in Montero, 2004, pp. 81-102.

per leggere a stampa poesia spagnola scritta al «modo italiano»²⁵. Tuttavia, anche nel caso del *Cancionero general de obras nuevas*, «las obras que van por el arte toscana, compuestas por diversos autores, nunca hasta ahora impresas», si limitano ad un'ampia selezione di testi di Juan Coloma, precisamente 28, ad una presenza decisamente ridotta di componimenti di Diego Hurtado de Mendoza (8) e, per finire, ad una sezione di anonimi «Sonetos de diversos autores» (46), per un totale di 82 componimenti²⁶. Se non è possibile contestare Rodríguez Moñino che lamentava l'assenza dalla raccolta dei nomi più rappresentativi della poesia italianeggiante di epoca imperiale – ad eccezione di Hurtado de Mendoza – è certo anche che il *Cancionero de obras nuevas* è, come affermò Francisco Rico, un «espléndido atalaya para ojear la lírica castellana en la encrucijada del siglo»²⁷. In effetti, anche Montero sottolineava che «aun teniendo razón Moñino en echar de menos en el *Cancionero* obras y nombres de mayor calidad no puede decirse que éste no sea representativo de las tendencias poéticas que [...] iban a desarrollarse por entonces»²⁸. Molti dei generi metrici di matrice italianeggiante o di ispirazione classica – certamente ispirati anche dalle prove offerte dai contemporanei poeti italiani – sono di fatto rappresentati nella raccolta di Esteban de Nájera del 1554, posto che sono antologizzati tre canzoni, un componimento in ottave, un'egloga polimetrica, un capitolo in terzine e ventidue sonetti di Coloma, cui devono sommarsi due canzoni, un'elegia, un'egloga e quattro sonetti di Diego Hurtado de Mendoza. Tuttavia, nonostante il *Cancionero de obras nuevas* sia rappresentativo delle tendenze poetiche che si sarebbero sviluppate nella seconda metà del secolo, esso appare comunque 'limitato' quando ci si soffermi sul fatto che non vi compaiono alcune fra le tipologie di testi destinate a maggiore fortuna nei decenni successivi, come l'ode e l'epistola in versi; mancanza particolarmente significativa questa, se si pensa che la raccolta saragozzana trasmette componimenti di Hurtado de Mendoza, il poeta cui si deve la redazione della prima epistola spagnola in terzine e che fu, senza dubbio, fra coloro che sperimentarono con maggiore curiosità le possibilità del genere²⁹.

Considerata l'importanza che si attribuisce al *Cancionero de obras nuevas*

²⁵ Cfr. n. 16. Si ricordi che in questo stesso anno e per i tipi dello stesso stampatore, videro la luce anche le *Obras de amores de George de Montemayor* «que contienen los versos profanos en el mismo orden» delle due precedenti edizioni, vale a dire quella menzionata di Medina del Campo del 1553 e la più nota di Amberes, sempre del 1554 (Jean Steelsius), cfr. Jorge de Montemayor, *Poesía selecta*, 21-22.

²⁶ Per il contenuto della raccolta si vedano Montero 2005: 425-428 e Burguillo 2015: 177-179.

²⁷ Rico 2002: 217. L'importanza del canzoniere saragozzano del 1554 è stata ribadita di recente anche da Burguillo che rileva come esso rappresenti «una muestra elocuente del proceso de asimilación de la lírica italiana y de la recepción de la obra de Garcilaso» (2015: 179).

²⁸ Montero 2005: 429.

²⁹ Per l'importanza e la consistenza del «corpus epistolar» di Hurtado de Mendoza si vedano, almeno, Díez Fernández 2002: 149-176, Gargano 2008: 349-380 e Clara Marías 2020, con ampia bibliografia.

in quanto «atalaya» per osservare la poesia spagnola a quell'altezza cronologica, tanto più ci sembra di poter rilevare il 'primato' dei *Versos de Juan de la Vega*, pubblicati a Napoli nel 1552, vale a dire due anni prima della silloge di Nájera. Di fatto, se, come sottolineava Clavería, uno dei pregi del *Cancionero* è il suo valore «textual-bibliográfico», dato che 69 dei componimenti antologizzati, fra poesia di tipo tradizionale – è importante ricordarlo – e italianeggiante, non sono attestati da altre fonti, in analoga misura sarà da pregiarsi un volume nel quale gli *unica*³⁰ sono 97 e i testi in spagnolo scritti al «modo italiano» sono 60. Questo dato, di per sé già significativo, acquista carattere di eccezionalità se si considera che nei testi spagnoli di Juan de la Vega sono rappresentate praticamente tutte le forme e i generi metrici di ispirazione italiana o di ascendenza classica: dai sonetti (51), alla canzone (1), dall'ode (1) all'egloga polimetrica (1), dalle composizioni in ottave (1) ai versi sciolti (1), dalla sestina (1) alla sestina doppia (1), dal capitolo in terzine (1) all'epistola (1).

Naturalmente, per le scelte compositive dell'autore dei *Versos* fu fondamentale l'aver soggiornato a lungo in Italia e l'aver scritto la maggioranza dei suoi testi in onore di personalità politiche di spicco della Napoli di don Pedro de Toledo. È certo che la natura encomiastica della raccolta messa a punto da Juan de la Vega difficilmente avrebbe potuto prevedere forme metriche che non fossero quelle italianeggianti, considerati anche il contesto e la dimensione propagandistica in cui il volume si inserisce. È altrettanto certo tuttavia che il nostro poeta può considerarsi dal punto di vista della versificazione un vero sperimentatore, il che aggiunge curiosità e interesse al volume dei suoi *Versos*.

4. *Anni di tensione e propaganda (1547-1552)*

La dedica della raccolta al viceré di Napoli induce a soffermarsi, sia pur sinteticamente, sul contesto storico-culturale in cui i *Versos* si inseriscono.

I testi che è stato possibile datare con discreti margini di sicurezza sono tutti successivi al 1543, con una prevalenza di componimenti scritti dopo il 1546; è quindi ragionevole pensare che nella decade che precede l'anno di pubblicazione fu redatta la maggioranza dei componimenti trãditi dal volume.

Si tratta, come è noto, di un periodo convulso della storia del vicereame, posto che sono gli anni che intercorsero fra la rivolta napoletana del 1547 e la

³⁰ Ringrazio per la cortesia e la generosità i professori Ralph A. Di Franco e José J. Labrador Herraiz che hanno verificato che nella *Bibliografía de la Poesía Aurea* nessuno degli *incipit* dei componimenti in spagnolo di Juan de la Vega testimoniati dalla stampa del 1552 fosse presente, con un'unica eccezione (per cui cfr. la n. 3 al testo VI).

morte di don Pedro³¹. Fallita la ribellione, le autorità apparivano «obsesionadas por la disidencia política o religiosa y [reforzaron] las medidas de control social e ideológico»³²; i processi si susseguirono e si verificò «una importante emigración política que se mostrará especialmente amenazante durante la gran crisis de 1552»³³. Tuttavia, accanto all'attuazione di una politica di crescente controllo e repressione, don Pedro si preoccupò anche di intraprendere una serie di azioni volte a migliorare l'immagine vicereale, compromessa dopo la rivolta. I *Versos de Juan de la Vega* vanno inseriti precisamente nella cornice della propaganda politica filotedana promossa dal viceré a partire dal 1549, con l'obiettivo di fare dimenticare ai suoi sudditi la violenza con la quale aveva reagito al sollevamento del 1547, e tornare a presentarsi come un governante illuminato e magnanimo. In questo programma di propaganda si inserisce anche la «calculada política editorial que llevaría a don Pedro a subvencionar en 1552 la edición de la *Historia de los successos de la guerra y presa de Africa* de Pedro Salazar»³⁴, pubblicata da Mattia Cancer. L'editore dell'opera di Salazar è il medesimo della raccolta del nostro poeta³⁵ e, secondo la ricostruzione di Tobia Toscano³⁶, sempre a lui è da ascrivere la preziosa *plaque*, priva di note tipografiche, contenente i *Sonetti per la presa d'Africa* del 1551 con i quali Tansillo contribuì a promuovere e rafforzare il partito filotedano.

Oltre che nelle pubblicazioni promosse direttamente dal viceré la propaganda politica si sviluppa anche, come è da attendersi, nei testi poetici dedicati a don Pedro, fra gli altri da Luigi Tansillo. In alcuni di essi si legge chiaramente l'impatto che la rivolta del 1547 ebbe sulla letteratura. In effetti, in più di un sonetto Tansillo afferma come la sua lingua e la sua penna, «mentre il giusto furor fulmina e tuona / verso la turba al vostro merto ingrata, / l'una di ferro e

³¹ Estremamente vasta la bibliografia sul governo napoletano di don Pedro de Toledo e sulla sua importanza nell'alveo della Corona spagnola e dell'impero di Carlo V. Per una sintesi generale si vedano, almeno, Hernando Sánchez 1994; D'Agostino 1996: 31-92; Galasso 1998: 61-110; Galasso 2011: II, 414-550; Musi 2013: 26-36; Hernando Sánchez 2016: 3-66; Muto 2001: 65-100; Muto 2008: 371-379; Musi 2013a: 131-152; Musi 2013b; Sodano 2013: 109-120; Muto 2016: 67-90.

³² Hernando Sánchez 1994: 324.

³³ *Ibid.* p. 395; Manzi 1972: I, 88-89.

³⁴ Per la *Historia de los successos de la guerra y presa de Africa* cfr. Pedro de Salazar, *Historia de los successos de la guerra y presa de Africa*, 2015 e Federici 2016: 433-455.

³⁵ Come ricordato opportunamente da Gargano (cfr. D'Agostino-Gargano 2014: 197) si tratta dello stesso anno in cui videro la luce a Venezia presso Gabriel Giolito le *Rime dei diversi signori illustri napoletani*, e che, come sottolineava Toscano, può essere assunto come quello della «data di presentazione ufficiale in società dei petrarchisti napoletani» che chiude un lungo periodo in cui, dopo la morte di Garcilaso de la Vega, «a Napoli la poesia tacque», Toscano 2012. Sulle *Rime di diversi illustri signori napoletani* (Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1552), si veda Toscano 2000: 183-200.

³⁶ Toscano 1992: 64-65; Si veda anche Toscano 2000: 157. Per i *Sonetti* dedicati da Tansillo all'impresa africana si veda Luigi Tansillo, *Rime*, I, 441-493.

l'altra d'ira armata /, non pon trattar di Pindo o d'Elicona»³⁷. Il poeta dichiara esplicitamente di non volere soffermarsi nei suoi versi su «l'armate schiere al valor vostro infeste»³⁸, preferisce ricordare solo l'amore e la pietà manifestati da don Pedro nei confronti della capitale partenopea anche nei momenti di maggiore tensione: «Né il giusto sdegno e la giust'ira in voi / crebber mai sí che via maggior non fosse / ver' Napoli e l'amore e la pietade»³⁹. Nel sonetto *Partenope gentil squarcia la benda* Tansillo si rivolge direttamente alla città perché questa si renda conto che «quelle mani reali», che tanto si erano adoperate perché la capitale fosse ammirata «sovr'ogni altra al mondo», non avrebbero mai potuto divenire «vaghe de' [suoi] mali»⁴⁰. Il riferimento, in questo come in altri testi, è alle imponenti opere urbanistiche realizzate dal viceré a Napoli⁴¹. Tuttavia, Tansillo, che dedicò a don Pedro anche numerosi *capitoli giocosi* e il poemetto *La Clorida*⁴², non fu l'unico poeta che negli anni in cui è possibile datare i testi di Juan de la Vega si impegnò per magnificare il viceré e il suo *entourage* politico e cortigiano. In effetti, nel 1549 vide la luce a Venezia «Appresso Gabriel Giolito» il poemetto in ottave *Discorso sopra tutti li primi canti dell'Orlando Furioso* di Laura Terracina⁴³. Nel *Discorso* dedicato a don Pedro de Toledo, vale a dire la *glosa*⁴⁴ sulla prima ottava del Canto XVIII del *Furioso*, e in un'altra serie di ottave a lui dedicate alla fine dei 46 discorsi, la virtù del viceré è innalzata oltre misura: in lui si fondono la giustizia esemplare e la gentilezza cortigiana, e si elogiano, anche in questo caso,

³⁷ Luigi Tansillo, *Rime*, II, 783-784, vv. 5-8.

³⁸ *Ibid.*, 785, v. 2.

³⁹ *Ibid.*, 785, vv. 12-14.

⁴⁰ *Ibid.*, 790, vv. 12-14.

⁴¹ Amplessima la bibliografia sulle opere urbanistiche realizzate a Napoli durante il vicereame di don Pedro; si vedano, almeno: B. Di Falco, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, 170; Strazzullo 1988, che riproduce in edizione facsimile l'opera di Tarcagnola, *Del sito, et lodi della città di Napoli con una breve storia degli suoi re, et delle cose più degne altrove ne' medesimi tempi avvenute di Giovanni Tarcagnola di Gaeta*, In *Napoli: appresso Gi. Maria Scotto, 1566*; Hernando Sánchez 1994: 504-537; Strazzullo 1995²; Hernando Sánchez 1997: 95-112; Hernando Sánchez 1998: 504-537; Strazzullo, 2010²; Hernando Sánchez 2016: partic. 20-24; si veda, inoltre, Fiadino 2016: 637-652 e Buccaro 2016: 707-732.

⁴² Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti*, 303 e ss.

⁴³ *Discorso sopra tutti li primi canti dell'Orlando Furioso fatti per la Signora Laura Terracina, In Venetia appresso Gabriel Giolito di Ferrari*. Questo è il titolo che compare nella *princeps* ma che nelle successive edizioni verrà modificato in *Discorso sopra il principio di tutti i canti dell'Orlando Furioso* con il quale più frequentemente si suole riferirsi all'opera, di cui è stata di recente messa a punto un'edizione critica, per cui cfr. Terracina 2017. Su Terracina si vedano, almeno, Croce 1990 [1919]; Maroi 1913; Ferroni-Quondam 1973; Quondam 1975; Genovese 2010: 347-349 e Terracina 2017. Si ricordi che la Terracina era membro dell'Accademia degli Incogniti con il nome di Febea. Per le Accademie napoletane al tempo del vice regno di Pedro de Toledo continuano ad essere imprescindibili i lavori di Minieri Riccio 1879: 163-178 e Minieri Riccio 1880: 131-157, 349-373, 578-612. Si vedano, inoltre, Hernando Sánchez 1994: 497-504 e, soprattutto, Toscano, 2000: 236-244.

⁴⁴ Per le modalità di utilizzo della *glosa* nel *Discorso* della Terracina cfr. Casapullo 1998: 361-389.

le sue opere urbanistiche. Non si ritiene casuale il fatto che alle ottave sul canto XVIII dedicate al viceré seguano quelle indirizzate a Napoli, nelle quali si invitano la città e i suoi abitanti, come nei testi di Tansillo, a riflettere sulle conseguenze che il peccato può scatenare. L'elogio del sovrano e il racconto minuzioso delle sue opere a favore dei sudditi e della capitale sono temi che compaiono sistematicamente anche nei versi dedicati da Juan de la Vega a don Pedro de Toledo (cfr. i testi I, VII, VIII, IX, X, XI, LXII, LXIII).

In effetti, i *Versos* sono una raccolta molto peculiare. Come si è appena ricordato, don Pedro fu destinatario di un numero significativo di testi poetici nel corso del suo vicereame; il più noto di essi è senza dubbio l'*Égloga I* di Garcilaso de la Vega. E se è certo che il gran toledano indirizzò esplicitamente all'amico solo questa delle sue opere, è certo anche che, seppure indirettamente, alla grandezza della famiglia del governatore dell'«estado Albano» sono dedicate tutte le sue egloghe. Di fatto, per ciò che concerne l'*Égloga II* – e al di là dei legami personali del toledano con un esponente di rilievo delle milizie imperiali come il duca don Fernando – è certo che l'elogio della casa d'Alba che apre il panegirico in cui si celebra il lignaggio del *laudandus* permette a Garcilaso di sottolineare la grandezza della famiglia del nuovo viceré del Regno⁴⁵. Così come, nella terza delle sue prove bucoliche, si celebrano le eccelse virtù di sua moglie, María Osorio Pimentel, e la grazia e la cortesia delle figlie e dei figli. Testi ed elogi che rappresentano la cima della poesia spagnola del secolo XVI, e che testimoniano la volontà dell'autore di celebrare l'amico e il suo *entourage* familiare⁴⁶. Tuttavia, si tratta di componimenti isolati, come del resto nel caso di Tansillo che comunque, a differenza di Juan de la Vega, non dedicò al suo mecenate un intero volume di versi.

5. *Lo specchio di una corte*

Il valore encomiastico dei *Versos de Juan de la Vega* va oltre la celebrazione di don Pedro de Toledo, dedicatario del volume. In effetti, la raccolta è lo specchio letterario della sua corte: una silloge nella quale si riflettono i membri della sua famiglia e, soprattutto, dei suoi alleati politici negli ultimi convulsi anni del suo governo. La maggioranza dei testi riuniti nei *Versos*, come è stato più volte ribadito⁴⁷, è di carattere encomiastico e i destinatari

⁴⁵ Per la dimensione encomiastica, e non solo, dell'*Égloga II* e senza indugiare in questa sede sulle ragioni che indussero Garcilaso a sperimentare e a fissare in quest'opera il vincolo che unisce l'epica alla retorica epidittica, si rinvia agli esaustivi studi di Gargano 2012: 11-43; Gargano 2017: 573-589; Gargano c.s.

⁴⁶ Per i testi delle egloghe di Garcilaso cfr. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, 120-243.

⁴⁷ Cfr. D'Agostino-Gargano 2014; D'Agostino 2016, D'Agostino 2017a: 42-77 e 104-128, D'Agostino 2017b, D'Agostino 2018, D'Agostino 2019a, D'Agostino 2019b.

sono alcune delle personalità di spicco della nobiltà della corte vicereale – sia napoletana, sia spagnola – significative anche per la politica imperiale in Italia a partire dai primi anni quaranta.

Nell'organizzazione dei componimenti all'interno del volume si rileva la volontà di attribuire all'insieme la macrostruttura di un libro di poesie. Sono presenti infatti tre caratteri individuati da Comboni e Zanato come atti a conferire carattere macrotestuale a una raccolta⁴⁸. Nello specifico si tratta dell'identificazione: 1) di un «punto α» e di un «punto ω» nella sequenza dei testi, vale a dire di un componimento «investito dall'autore di un preciso compito proemiale con chiara valenza incipitaria»⁴⁹ e di un testo finale cui è attribuita una funzione di congedo e, per certi aspetti, di approdo; 2) di sequenze intermedie di testi; 3) di componimenti metapoetici.

Di fatto, i *Versos* si aprono con un *Prologo* in ottave indirizzato «Al Illustrísimo Señor don Pedro de Toledo Virrey de Nápoles», e si chiudono con uno in versi sciolti in cui Juan de la Vega si rivolge direttamente «A los versos», ribadendo nelle battute finali la dedica al viceré e fondendo, pertanto, due dei caratteri deputati ad etichettare un organismo come canzoniere: il «punto ω» e la dimensione metapoetica⁵⁰. Anche la scelta del metro dei testi proemiale e finale non è affatto casuale, dato che l'ottava continuava ad essere la forma predominante, se non esclusiva, del poema epico-cavalleresco e diventerà in Spagna, meno di un secolo dopo, quella del panegirico, mentre il verso sciolto costituiva essenzialmente un tentativo di «riprodurre [...] l'esametro della poesia classica»⁵¹, vale a dire, anche in questo caso, il metro del poema epico, destinato a cantare le gesta di un eroe.

La struttura circolare evidenziata, che si apre e si chiude nel nome di don Pedro de Toledo racchiude le tre sezioni in cui si articola il libro: spagnola, italiana e latina. Oltre alla distribuzione dei testi per lingua, che già di per sé costituisce un elemento fortemente strutturante, è possibile individuarne altri, ugualmente se non più significativi, relativi alla disposizione dei testi all'interno delle singole sezioni, disposizione caratterizzata da una serie di

⁴⁸ Comboni-Zanato 2017: XVII-XVIII. Si rinvia al lavoro di Comboni e Zanato anche per la bibliografia fondamentale sul tema.

⁴⁹ Comboni-Zanato 2017: XVII.

⁵⁰ Comboni e Zanato, pur considerando il «punto ω» importante, non lo inseriscono fra i caratteri deputati a sanzionare la macrotestualità di un canzoniere; sottolineano anzi che il «rapporto fra il «punto α» e il «punto ω» non si pone in termini meccanici di specularità, prima di tutto perché non tutti i canzonieri considerati approdano a una conclusione certa, vuoi per motivi contingenti di tradizione lacunosa o discordante, vuoi per sopravvenute variazioni redazionali, vuoi per incompletezza macrotestuale, cioè per trascuratezza o disinteresse o abbandono da parte dell'autore [...]. Si intuisce perciò che il punto omega configura spesso un elemento di crisi nella costruzione di un canzoniere, nel senso che non tutti i canzonieri, pur partiti da un evidente e perseguito punto alfa, sono poi in grado di approdare alla meta conclusiva» (Comboni-Zanato 2017: XXIII), cui ci sembra approdi invece, e proprio in termini di specularità, il canzoniere di Juan de la Vega.

⁵¹ Bausi 1993:149.

simmetrie. Infatti, ognuna delle tre sezioni è introdotta da testi religiosi dedicati, rispettivamente, a Dio, alla Vergine, a San Giovanni Battista e a Santa Lucia, quella spagnola; alla Vergine quella italiana; alla Vergine e a Santa Lucia quella latina. Alle poesie di tema religioso seguono sistematicamente componimenti encomiastici indirizzati al viceré: 5 nella sezione spagnola (4 sonetti e una canzone), 2 in quella italiana (sonetti) e 1 in quella latina (egloga).

La successiva sequenza di testi appare meno calcolata nelle sezioni italiana e latina, mentre quella spagnola non sembra affatto casuale, quanto piuttosto corrispondente all'importanza politica e, in secondo luogo, al rango del destinatario. Di fatto, nella prima sezione, ai testi religiosi e ai componimenti in lode di don Pedro segue un sonetto indirizzato a don García di Toledo – secondogenito del viceré, eroe della spedizione di África e, di fatto, suo erede politico – cui succedono quelli dedicati a don Gonzalo Fernández de Córdoba, terzo duca di Sessa, a don Pedro Gonzalo de Mendoza, marchese del Valle Siciliana e di Rende – tra i principali alleati politici del viceré – e due sonetti in lode di Lope de Mardones, l'influente maggiordomo di don Pedro de Toledo dal 1546⁵². I due testi indirizzati al Mardones precedono, significativamente, quelli dedicati alla morte di Fernando de Toledo, nipote di don Pedro, e a don Íñigo d'Ávalos d'Aquino, come a sottolineare l'importanza politica del maggiordomo del viceré, oltre che il debito personale del poeta nei suoi riguardi⁵³.

Don Pedro, in quanto destinatario del volume, è il personaggio al quale è indirizzato, naturalmente, il numero maggiore di componimenti: per la loro analisi e per il modo in cui Juan de la Vega rappresenta la 'maestà' del viceré si rinvia alle introduzioni e alle note ai testi oltre che alla bibliografia progressiva⁵⁴. Ciò che è invece opportuno ribadire qui è che le famiglie Aragona, Aragona-Colonna, d'Ávalos e Alarcón y Mendoza acquisirono un'importanza sempre maggiore nella politica interna ed esterna del Regno e che, al di là di ragioni di gratitudine personale espressa dal poeta nei riguardi di alcuni dei loro membri – come è il caso di Giovanna d'Aragona o Vittoria Colonna d'Aragona – questa importanza è chiaramente riflessa nel canzoniere. Ciò è evidente sia a livello della macrostruttura della raccolta, nella quale, come si

⁵² Come ricorda José Carlos Hernando Sánchez, Lope de Mardones fu «el principal agente privado del Virrey durante sus últimos años», cfr. Hernández Sánchez 1998: 469.

⁵³ Per i debiti di riconoscenza espressi da Juan de la Vega nei confronti del Mardones, cui si dichiara legato da particolari vincoli di gratitudine, si vedano le introduzioni ai testi XV, XVI, XXV e XCVI.

⁵⁴ Per le modalità di rappresentazione della figura di don Pedro de Toledo e di alcuni dei membri della sua famiglia – in particolare di Vittoria Colonna d'Aragona, moglie di García de Toledo – e sul significato politico e culturale che è possibile attribuire a tali rappresentazioni soprattutto negli ultimi difficili anni di governo del marchese di Villafranca cfr. D'Agostino 2017a; D'Agostino 2018; Gargano 2017a.

è precisato, i testi si organizzano secondo una gerarchia politica prima ancora che di rango, sia a livello di composizioni specifiche.

Esemplare da questo punto di vista è il breve poemetto «Illustre lampo de l'effigie vera» dedicato alla «Illustrissima Signora donna Leonora Sanseverino», ultimo componimento della sezione dei «Versi italiani» (cfr. LXXXVII). Le ottave del testo rubricate «Li Retratti», nelle quali il poeta descrive l'immagine dipinta delle bellezze partenopee che adornano il tempio di Venere costituisce di fatto una micro-raccolta o, per meglio dire, un 'tempio' di rime, dedicato all'elogio delle otto dame più importanti dell'*entourage* di don Pedro de Toledo dopo il 1546. Si rinvia all'introduzione al testo per l'analisi della tradizione in cui il poemetto si inserisce; ciò che preme sottolineare qui è il valore politico che assume il componimento in seno alla silloge. Infatti, oltre Eleonora Sanseverino, destinataria del poemetto, le dame oggetto di *laude* sono Giovanna d'Aragona, Maria d'Aragona, Isabella Villamarino, Isabella Colonna, Vincenza Spinelli, Vittoria Colonna d'Aragona e Caterina de Alarcón. Nella maggioranza dei casi Juan de la Vega dedica ad ognuna di loro anche singoli componimenti nella sezione spagnola della raccolta, o più componimenti distribuiti nelle diverse sezioni della silloge, come è il caso di Giovanna d'Aragona o di Vittoria Colonna d'Aragona⁵⁵, unica dedicataria di testi in tutte e tre le lingue dei *Versos*, insieme a don Pedro de Toledo. E, in effetti, anche l'elevato numero di poesie in cui si celebra Vittoria Colonna d'Aragona ha un profondo valore politico, dato che nei primi mesi del 1552 furono celebrate le nozze fra lei e don García de Toledo ed è pertanto naturale che in un volume destinato a esaltare la grandezza del viceré, della sua famiglia e del suo *entourage*, la moglie del suo erede politico assuma un ruolo anche simbolico di primo piano⁵⁶.

In ragione di quanto esposto è evidente che un lucido disegno celebrativo prelude all'organizzazione dei testi encomiastici all'interno del volume, mentre analogo osservazione non può riferirsi ai componimenti di tema amoroso o mitologico, posto che non si individua nella loro successione all'interno delle tre sezioni alcun elemento significativo dal punto di vista strutturale.

6. Una versificazione «al modo italiano»

Si è già accennato alla grande varietà di forme metriche di matrice italianeggiante e classica presenti nella raccolta; in effetti, se il volume dei *Versos*

⁵⁵ I componimenti dedicati alle dame in questione nelle diverse sezioni della raccolta sono i seguenti: Eleonora Sanseverino: XXXIX e XL (oltre, naturalmente, al menzionato poemetto LXXXVII che contiene «Li Retratti»); Giovanna d'Aragona: XXXVI, XXXVII e L; Maria d'Aragona: XXXVIII; Vincenza Spinelli: XLII; Vittoria Colonna d'Aragona XLI, L, LXVII, LXVIII, LXIX.

⁵⁶ Per un'analisi dettagliata del valore politico e simbolico dei testi dedicati a Vittoria Colonna d'Aragona, in particolare dell'*Égloga Nice* (L), oltre all'introduzione ai singoli componimenti, cfr. D'Agostino 2017a, D'Agostino 2017b e D'Agostino 2018.

de Juan de la Vega avesse avuto la circolazione che sembrerebbe non avere avuto – ma che, seppur limitata, non è nemmeno possibile escludere categoricamente⁵⁷ – occuperebbe senza dubbio «un puesto de honor en la historia de la difusión de las formas poéticas italianizantes en España»⁵⁸. In effetti, ciò che più colpisce relativamente alle scelte metriche è lo sperimentalismo messo in campo.

Tali scelte vanno osservate da una doppia prospettiva: da un lato, quella dei modelli in lingua spagnola a cui un poeta italianeggiante come Juan de la Vega poteva guardare – e che certo aveva ben presenti, almeno per ciò che concerne Boscán e Garcilaso⁵⁹ –; dall'altro, quella della «vera 'rivoluzione' formale nella storia della poesia italiana»⁶⁰ che si consuma nel Cinquecento. Per ciò che concerne la prima delle prospettive indicate, in un momento in cui la poesia spagnola italianeggiante tendeva a codificarsi anche dal punto di vista formale e in cui gli schemi metrici delle canzoni, ad esempio, tendevano a reiterarsi o ad operare minime variazioni su tessiture di matrice innanzitutto petrarchesca, appare estremamente significativo che nelle due canzoni presenti nei *Versos*, una nella sezione spagnola (IX) e una nella sezione italiana (LXXI), gli schemi metrici utilizzati da Juan de la Vega non corrispondano a nessuno di quelli dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, né a quelli di Boscán e Garcilaso, né siano censiti nel *Repertorio metrico della canzone italiana*⁶¹.

Estremamente originale e, per quanto è stato possibile accertare, un *unicum* nel panorama della metrica spagnola è anche la struttura dell'unica ode contenuta nel volume, «D'esta paloma de la blanca pluma», dedicata alla Vergine (cfr. III). Il testo, oltre ad essere il primo esempio di strofa saffica rimata della lirica spagnola, presenta due ulteriori peculiarità: una rima interna tra il secondo e il terzo verso di ogni strofa, coincidente sempre con la cesura, e un legame fra le strofe molto singolare, posto che a partire dalla seconda, il primo emistichio del primo endecasillabo ripete il secondo della stanza precedente. L'esperimento di Juan de la Vega va ad aggiungersi a quelli realizzati in Italia nella prima metà del Cinquecento e indirizzati alla riproduzione dei metri classici, in particolare quelli di matrice oraziana, che proprio a Napoli

⁵⁷ Si vedano in proposito la n. 3 al testo VI e l'ipotesi avanzata, pur con tutte le cautele del caso, relativa alle analogie riscontrabili fra l'*ecfrasis* dei ritratti delle dame presente nel *Canto de Orfeo* del libro IV de *La Diana* di Montemayor e il poemetto «Illustre lampo de l'effige vera», al significato che in entrambi i testi la celebrazione di quelle dame acquista, e alla possibilità che il lusitano potesse avere letto il componimento di Juan de la Vega, per cui cfr. D'Agostino 2019b:146-147.

⁵⁸ D'Agostino-Gargano 2014: 198.

⁵⁹ Come si è più su rilevato il volume delle *Obras* del barcellonese e del gran toledano del 1543 è l'unico a stampa contenente poesia al «modo italiano» pubblicato prima dei *Versos*; ciò, naturalmente, non esclude che Juan de la Vega potesse avere avuto accesso a manoscritti contenenti testi di poeti contemporanei come Cetina, Hurtado de Mendoza, Acuña o Figueroa, di cui comunque non riprende le strutture metriche.

⁶⁰ Bausi 1993: 147.

⁶¹ Gorni 2008.

aveva trovato terreno fertile⁶². Infatti, è nella capitale del Regno che un tal Benedetto Casanova⁶³ redasse una delle prime odi saffiche rimate della lirica italiana e, soprattutto, che Bernardo Tasso scrisse le sue prime odi e mise a punto le prime riflessioni sul genere in volgare, senza dimenticare, naturalmente, che fu nella capitale partenopea che Garcilaso scrisse l'*Ode ad Florem Cnidi*⁶⁴. Pur nell'abissale differenza di esiti, ciò che interessa evidenziare è la capacità di Juan de la Vega di intercettare le istanze di rinnovamento e di sperimentazione proprie di quella stagione della lirica.

Peculiare si presenta anche la struttura dell'*Égloga Nice*. Si tratta di un'égloga polimetrica di 520 versi il cui schema è decisamente articolato. I primi 64 versi sono distribuiti in 4 stanze di canzone, seguono 52 versi in terzine, una seconda serie di 4 stanze di canzone, 24 ottave e un'ultima serie di stanze di canzone, precisamente 10. Le tre serie di stanze presentano schemi metrici differenti fra loro e anche in questo caso né il primo né il terzo compaiono nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, né sono utilizzati da Boscán e Garcilaso né sono censiti nel *Repertorio metrico della canzone italiana*.

La curiosità per le forme metriche italiane manifestata da Juan de la Vega lo spinge anche a misurarsi con il sonetto caudato (cfr. LXII) e con ben quattro madrigali (cfr. LXVIII, LXIX, LXXXV e LXXXVI), sebbene queste 'prove' siano realizzate in italiano.

Altro discorso meritano le due sestine presenti nella sezione spagnola del volume. La prima, «Tal fénix pellegrina en medio un fuego», è una sestina doppia ed è traduzione di «Pellegrina fenice 'n medio un foco» di Annibal Caro. Come rilevato nell'introduzione al testo, la resa spagnola del componimento cariano ha un suo intrinseco valore testuale, dato che testimonia una redazione dell'originale italiano allo stato delle conoscenze perduta e mette, pertanto, in discussione quanto ad oggi ipotizzato sulle fasi di composizione e di revisione del testo del poeta marchigiano (cfr. XXXVI e soprattutto D'Agostino 2022). Ciò che interessa evidenziare qui sono le scelte traduttive operate da Juan de la Vega, che denotano una grande attenzione non solo alla lettera del componimento italiano ma, soprattutto, alla struttura formale della sestina, perfettamente rispettata nella lingua d'arrivo a differenza di quanto avviene nei coevi esercizi di traduzione realizzati sulle sestine dell'*Arcadia* di Sannazzaro e su «I più soavi e riposati giorni» del Bembo⁶⁵.

⁶² Per il clima classicista, specialmente quello di matrice oraziana, che si respirava nella capitale partenopea nella prima metà del XVI secolo si vedano almeno Tateo 1994, Toscano 2000: 265-298, Fosalba 2018: 1-16, Shulamit Furstenberg-Levy 2016, Shulamit Furstenberg-Levi 2018, Fosalba e de la Torre Ávalos 2018 e Fosalba (c.s.).

⁶³ Si veda D'Agostino c. s. a cui si rinvia anche per i principali studi sull'ode in Italia nella prima metà del Cinquecento.

⁶⁴ Sull'ode in Spagna si vedano, almeno, il classico studio di Maddison 1960, gli imprescindibili lavori raccolti in López Bueno 1993 e Pérez Abadín Barro 1995.

⁶⁵ Sulla resa spagnola dei testi di Sannazzaro e Bembo cfr., rispettivamente, Brizi 2008 e Baldis-

La precisione con cui Juan de la Vega si misura con la forma sestina nella sua traduzione evidenzia la consapevolezza di essere di fronte ad un genere codificato e la capacità di appropriarsi senza difficoltà dei suoi meccanismi interni. In effetti, tale consapevolezza e la perizia acquisita si evidenziano nel componimento «Si el sereno, tempaldo y claro dia» che sarà da considerarsi d'ora in avanti, e fino ad eventuali nuove scoperte documentarie, la prima sestina petrarchesca della poesia spagnola (cfr. D'Agostino 2020).

La vastità delle forme metriche sperimentata da Juan de la Vega comprende anche gli endecasillabi sciolti (cfr. XCVII), a dimostrare, se ancora ce ne fosse bisogno, la curiosità del poeta per tutte le forme metriche italianeggianti e la sua adesione totale alla rivoluzione avviata da Boscán e Garcilaso un quarto di secolo prima; adesione tanto più significativa data l'autonomia delle sue scelte rispetto ai due grandi modelli, posto che nella silloge non è attestato un solo componimento in forme tradizionali spagnole. Tale scelta fu certo influenzata anche dal contesto culturale e politico in cui i *Versos* furono concepiti, ma costituisce comunque un ulteriore primato – qualunque giudizio di valore si voglia ad esso attribuire –, dato che, ed è superfluo anche ricordarlo, non ci fu poeta del XVI secolo che, pure avendo fatto convintamente propria la lezione del barcellonese e del gran toledano – come è il caso di Hurtado de Mendoza, Cetina, Acuña, Figueroa o Montemayor, per menzionarne solo alcuni – non si fosse dedicato a scrivere anche componimenti in forme ascrivibili alla grande tradizione lirica spagnola.

Si segnala che per ciò che concerne i sonetti, i due principali schemi rimici censiti nei *Versos* (per cui cfr. *infra* Tavola Metrica) rinviano ai primi due registrati nel *Canzoniere*. Il dato non stupisce quando si osservi la frequenza con la quale gli schemi dei sonetti petrarcheschi furono ripresi nel corso del Cinquecento⁶⁶, a conferma dell'elevato «grado di conservazione delle strutture formali [...] anche all'interno dei percorsi più originali»⁶⁷.

Da notare, inoltre, la regolarità della versificazione di Juan de la Vega: nell'intero *corpus* dei suoi testi si sono registrate rarissime ipometrie o ipermetrie, puntualmente indicate nelle note ai testi. Un'ultima notazione è relativa al «destierro del verso agudo», per utilizzare l'espressione coniata da Francisco Rico⁶⁸, che nella versificazione del nostro poeta può dirsi pienamente realizzato.

sera 2018, mentre per i dettagli relativi alle strategie traduttive messe in campo da Juan de la Vega si veda l'introduzione a XXVI e, soprattutto, D'Agostino 2022: 213-219.

⁶⁶ Afribo 2001: 146.

⁶⁷ Alfano - Gigante - Russo 2016: 205.

⁶⁸ Cfr. Rico 2002.

7. Criteri di edizione

I *Versos de Juan de la Vega* sono, allo stato attuale delle conoscenze, testimoniati dall'unico esemplare descritto in apertura di questa breve introduzione. Data l'eccezionalità di tale testimonianza si è ritenuto preferibile adottare criteri di edizione tendenzialmente conservativi in modo da favorire il recupero del dettato della stampa originale, tanto più trattandosi di una raccolta plurilingue.

Come è noto, il castigliano della metà del XVI secolo è una lingua nella quale molti fenomeni fonologici non si sono ancora pienamente compiuti, il che determina un alto grado di variazione. Di fatto, nella lingua scritta si riscontrano oscillazioni importanti relative sia al sistema fonologico, che alla morfologia e alla sintassi⁶⁹. Peraltro, nel caso specifico dei *Versos de Juan de la Vega* è ragionevole presumere che i compositori della stamperia di Mattia Cancer fossero italiani, per cui non è possibile escludere che alcuni dei fenomeni rilevati, come ad esempio i casi in cui si è registrata l'assenza di 'e' prostetica, siano da imputare alle fasi di composizione della stampa.

Nella sezione spagnola della silloge gli interventi si sono, pertanto, limitati ai seguenti casi:

- si sono risolte le abbreviazioni;
- si è regolarizzato l'uso di *u* e *v*;
- si sono regolarizzate *i, j*, a seconda del loro valore vocalico o consonantico;
- si è regolarizzato l'uso di *m* davanti a *b* e *p*;
- si sono distinte le maiuscole e le minuscole;
- si sono introdotti gli accenti, la separazione delle parole e la punteggiatura secondo l'uso moderno.

Gli italianismi presenti nei testi spagnoli sono segnalati nelle note ai versi.

Criteri ispirati ad analoghi principi conservativi sono quelli che soggiacciono alla resa dei testi della sezione dei «Versi italiani».

Nella resa dei testi italiani gli interventi sono stati i seguenti:

- si sono risolte le abbreviazioni;
- si è regolarizzato l'uso di *u* e *v*;
- si sono distinte le maiuscole e le minuscole;
- si sono introdotti gli accenti, la separazione delle parole e la punteggiatura secondo l'uso moderno.

Minime anche le scelte di intervento realizzate nella sezione latina dei *Versos*, in cui i criteri adottati sono i medesimi che per i testi italiani.

È presente un elevato numero di grafie colte o pseudoetimologiche che si è scelto di conservare, tanto più perché la loro frequenza è più alta nei componimenti ascrivibili a generi classici e potrebbe pertanto essere spia di una

⁶⁹ Si vedano almeno Lapesa 1980: 280-315, part. 283-284 e Oesterreicher 2013: 730-757, part. 730-732.

precipua volontà del poeta, piuttosto che del gusto o delle abitudini tipografiche del compositore della stampa.

Eventuali integrazioni o espunzioni si sono indicate rispettivamente fra parentesi quadre ([...]) e parentesi quadre rovesciate (]...]).

La collana che pubblica i *Versos de Juan de la Vega* prevede che all'edizione dei testi segua una sezione di commento, in questo caso così strutturata: numero del componimento; rubrica; indicazione della forma e della struttura metrica. Seguono un cappello introduttivo al singolo testo e due ordini di note: il primo, si riferisce a luoghi specifici del componimento e il rinvio è al numero dei versi; il secondo, a numerazione continua, accoglie eventuali precisazioni o indicazioni bibliografiche. Infine, l'Apparato in cui si sono segnalati anche i casi in cui l'errore sia stato censito nella tavola degli *Errores de la stampa de alguna importancia* presente alla fine del volume.

Mi è impossibile menzionare partitamente tutte le persone che a vario titolo e in diversi modi mi hanno sostenuta nel corso di questo lavoro. A tutte loro vada il mio più sincero ringraziamento.

BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<https://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=Biblioteca%20di%20Studi%20Ispanici>



Pubblicazioni recenti

37. *Versos de Juan de la Vega*, edizione critica a cura di Maria D'Agostino, 2022, pp. 296.
36. *Poderoso caballero. Il denaro nella letteratura spagnola dal Medioevo ai Secoli d'Oro*, a cura di Federica Cappelli e Felice Gambin, 2021, pp. 208.
35. Ida Grasso, *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento*, 2020, pp. 164.
34. «*Hay una flor que con el Alba nace*». *Il Canzoniere ms. XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione e studio a cura di Daria Castaldo, 2019, pp. 328.
33. *Il Cancionero ms. brancacciano V A 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione critica e studio di Antonietta Molinaro, 2019, pp. 360.
32. Traiano Boccalini, *Piedra del parangón político*, introducción, edición y notas de Donatella Gagliardi, 2017, pp. 220, ill.
31. Miguel de Unamuno, *Poesías*, edizione critica e studio di Assunta Claudia Scotto di Carlo, 2016, pp. 442.
30. A. Candeloro, F. Cappelli, G. Fiordaliso, R. Gigliucci, S. Pezzini, G. Poggi, L. Selvagini, E. Ventura, *Variaciones sulla picaresca: intrecci, sviluppi, prospettive*, a cura di Federica Cappelli e Giulia Poggi, 2016, pp. 184.
29. D. Castaldo, A. Gargano, F. Gherardi, I. Grasso, M. Rosso, G. Schiano, A.C. Scotto di Carlo, «*Y si a mudarme a dar un paso pruebo*» *Discontinuità, intermittenze e durate nella poesia spagnola della modernità*, a cura di A. Gargano e G. Schiano, 2015, pp. 204.

Edizioni ETS

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

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022