

Cauterio suave

Estratto per autore

Cauterio suave

Collana di filologia iberica fondata da Giuseppe Mazzocchi,
diretta da Paolo Pintacuda, dell'Università di Pavia.

*¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!*

Questa collana, la cui nascita e la cui crescita si devono alla fiducia e all'entusiasmo dell'editore, raccoglie edizioni critiche, studi, repertori bibliografici. Senza preclusione di lingua o di cultura, di spazio o di tempi, è aperta a tutte le espressioni letterarie di area iberoromanza dalle origini a oggi. *Cauterio suave* aspira a distinguersi per la concretezza dei contributi proposti e per il loro rigore filologico. Ma tale rigore non sarà mai rigidità: il cauterio che il filologo applica ai testi che studia è bruciante, ma soave è lo splendore che ne riverbera sui documenti scoperti, ricostruiti, illustrati, e che da essi barbaglia un poco di luce anche sullo slancio, faticoso e solitario, di chi li ha accostati con amore.

Ultimi volumi pubblicati:

11. Paolo Tanganelli, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*
12. Pedro de Oña, *Arauco domado*, edizione di Ornella Gianesin
13. Giovanni Caravaggi, *Agua secreta. Studi del Maestro sulla tradizione lirica iberica raccolti per il suo ottantesimo compleanno*
14. Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (a cura di), *Intorno all'epica ispanica*
15. Hernando de Talavera, *Invectivas o reprehensiones contra el médico rudo y parlero*, edizione di Andrea Baldissera
16. Fray Diego de Valencia de León, *Opera poetica*, edizione di Isabella Proia
17. Andrea Zinato e Paola Bellomi (a cura di), *Poesía, poéticas y cultura literaria*
18. Marusca Francini e Paolo Pintacuda (a cura di), *¿Hablo mal? In ricordo di Giuseppe Mazzocchi*
19. Andrea Baldissera (a cura di), *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas / Canzonieri dei Secoli d'oro. Forma e forme*

Cancioneros del Siglo de Oro
Forma y formas

Canzonieri dei Secoli d'oro
Forma e forme

a cura di Andrea Baldissera



In copertina: carta moderna della Spagna di Nicolò Germanico, in Claudio Tolomeo,
Geografia, Ulm, 1482.

I costi di stampa di questo volume sono stati coperti dai finanziamenti concessi dal MIUR
al Progetto di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale dal titolo
Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco

© Ibis, Como – Pavia 2019
www.ibisedizioni.it
I edizione: novembre 2019
ISBN 978-88-7164-614-5

- 7 Andrea Baldissera, *Forma e forme: 'formalità' preliminari*
- 15 Rafael Bonilla Cerezo – Paolo Tanganelli, *En torno a algunas posibles potiores del "Cancionero musical de la Colombina" (SV1)*
- 33 Elvezio Canonica, *El "Cancionero" de Juan del Encina (1496): dispositio y estructura*
- 47 Roberto Mondola, *Reminiscencias dantescas en el "Cancionero general"*
- 65 Olga Perotti, *Per Álvarez de Ayllón y el género del testamento de amor*
- 79 Valentín Núñez Rivera, *El libro de poemas (1543-1648): tradiciones dispositivas y movilidad textual*
- 103 Paola Laskaris, *Los "Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España" de Lorenzo de Sepúlveda: varia lectio de un éxito editorial del Siglo de Oro*
- 129 Maria D'Agostino, *'Primicias' de los "Versos de Juan de la Vega"*
- 151 Álvaro Alonso, *Acerca de un cancionero religioso y su evolución: Juan López de Úbeda y sus poemas de santos*
- 167 Juan Montero, *El taller poético del pintor Pacheco: el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)*
- 183 Encarnación Sánchez García, *"Salientes acquae". Due edizioni poetiche napoletane in lingua spagnola: "El pastor fido" di Cristóbal Suárez (1602) e le "Obras" di Garcilaso de la Vega (1604)*

- 205 Patrizia Botta, *Cancioneros conservados en Roma: el ms. Corsini 625*
- 237 Antonio Carreira, *Formación del canon en la transmisión de la poesía gongorina*
- 253 Maria Rosso, *Una 'confusa multitudo' de variantes: Góngora, entre Penagos y Chacón*
- 275 Francisco J. Escobar, "Égloga fúnebre a D. Luis de Góngora", de Angulo y Pulgar: *caracterización genérica, contexto sociocultural y paratextos*
- 315 Andrea Baldissera, *La formación de un cancionero: las "Obras en verso" del príncipe de Esquilache (I)*
- 333 Andrea Zinato, *El "Cancionero" de Antonio de Solís: los sonetos. Recensio codicum (I)*

Estratto per autore

*“Salientes aquae”. Due edizioni poetiche napoletane
in lingua spagnola: “El pastor fido” di Cristóbal Suárez (1602)
e le “Obras” di Garcilaso de la Vega (1604)*
Encarnación Sánchez García

All'inizio del '600 escono dai torchi napoletani *El pastor fido*, prima traduzione in castigliano de *Il pastor fido* di Battista Guarini realizzata da Cristóbal Suárez (Nápoles, Tarquinio Longo, 1602¹), e le *Obras* di Garcilaso de la Vega (Napoli, Giovan Battista Sottile, 1604²), nuova emissione della edizione salmantina che Francisco Sánchez de las Brozas portò a termine nel 1574: due preziose novità editoriali nel mondo letterario della capitale che, insieme, avrebbero costituito un nuovo canone poetico in castigliano sia nel Regno di Napoli sia in altri ambiti ispanizzati dell'Italia.

¹ *El pastor fido. Tragicomedia pastoral de Battista Guarino. Traduçida de Italiano en verso Castellano por Christoval Suarez dottor en ambos derechos. Dirigida a Baltasar Suarez de la Concha Baylio de la Orden de San Estevan del estado de Florençia. En Napoles, Por Tarquinio Longo, 1602.* Lavoro sull'esemplare segnato Fondo Doria II 98 della Biblioteca Nazionale di Napoli. L'edizione napoletana esce qualche anno prima dell'edizione commentata de *Il pastor fido. Tragicomedia pastorale. Del molto illustre Sig. Cavaliere Battista Guarini. Ora in questa ultima impressione di curiose, e docte Annotationi arricchito, & di bellissime figure in rame ornato. Con privilegio. In Venetia appresso Giovan Battista Ciotti MDCV.* Per la posizione che la traduzione di Suárez occupa nella tradizione ecdotica del poema di Guarini si veda D. H. THOMAS, *An annotated checklist of editions of the works of Battista Guarini*, Oxford, Taylor Institution Library, 2010, 1602, n. 10, p. 30. Lo stesso anno vide la luce la prima traduzione in inglese (*ibidem*), entrambe ricezioni tardive, se confrontate con la precoce e straordinaria accoglienza dell'opera in Francia, dove la prima traduzione, di Roland Brisset, viene pubblicata appena tre anni dopo la *princeps* veneziana: *Le berger fidelle. Pastoralle*, Tours, Jamet Mettyer, 1593. Per una relazione esaustiva si veda il già citato lavoro di D. H. Thomas.

² *Obras del excelente poeta Garcilasso de la Vega. Con Anotaciones y emiendas del Maestro Francisco Sanchez Cathedratico de Retorica en Salamanca. Con privilegio. En Salamanca Por Pedro Lasso. Y en Nápoles Por Iuan Batista Sotil, MDCIII.* Per questo lavoro uso l'esemplare della Hispanic Society of America PQ 6391 Ar 1604.

La capitale del Regno – che taceva parte alla Corona di Spagna ormai da un secolo – era un luogo adatto per la pubblicazione di questi due libri: la mai sopita attività letteraria in castigliano aveva avuto una impennata negli ultimi lustri del Cinquecento, sia con ristampe di opere uscite altrove, sia con testi, per così dire, propri, e cioè scritti da autori regnicoli. Infatti, malgrado la scarsità di testimonianze, la relativa varietà di generi delle stampe napoletane in lingua spagnola dell'ultimo Cinquecento evidenzia un certo dinamismo³, espressione di una nuova considerazione dello spagnolo come lingua letteraria da coltivare e da illustrare⁴: una interpretazione ponderata – perché adeguata alle forze che esprimeva la stessa società ispana o ispanizzata di Napoli – della nuova politica culturale del monarca Filippo III.

I. *El pastor fdo* di Cristóbal Suárez è la prima delle versioni castigliane della tragicommedia pastorale di Battista Guarini ed è anche la sua prima edizione

³ Tra le opere più significative, si segnalano testi poetici di Diego Osorio, Didico Vasto, Diego Roxas, presenti nel canzoniere trilingue in onore di Giovanna Castriota: *Rime in lode della Illustrissima et Eccellentissima S. D. Giovanna Castriota Carrafa, Duchessa di Nocera e Marchesa di Civita Santo Angelo, Scritte in varij tempi da diversi uomini illustri, Et raccolte da Don Scipione de Montj* (Vico Equense, Giuseppe Cacchi, 1585); in prosa, il bel trattatello di C. TAPIA *Discurso sobre la habilidad de la juventud* (Napoli, Salviati, 1590) è molto apprezzato oggi dai commentaristi di Gracián; nella letteratura spirituale è significativa la ristampa napoletana dello *Stimulo de la propagación de la fe* di Jerónimo GRACIÁN (Napoli, Giovan Giacomo Carlino, 1593), uscita in coincidenza con i primi progetti per il radicamento dei carmelitani scalzi a Napoli; in ambito teatrale, la tragedia del segretario di Matteo di Capua, *Il principe di Conca*, G. B. BEVILACQUA *La Reyna Matilda* (Napoli, Stigliola, 1597), dedicata a doña Juana de Zúñiga Avellaneda Pacheco – sposa di Matteo di Capua e nipote e cognata di don Juan de Zúñiga, VI conde di Miranda, viceré di Napoli dal 1589 al 1595 – è scritta in *verso blanco* (endecasilabi sciolti) e s'inserisce nel dialogo che i tragici spagnoli mantengono con la tradizione tragica italiana (Trissino, Giraldi e altri), e trova una sua collocazione in rapporto al Tasso del *Torrismondo*.

⁴ Un esempio illustre di tale attenzione è rappresentato dalla ricca biblioteca di Matteo di Capua, dove si custodivano numerose stampe in lingua spagnola e il cui «studio» era decorato con un fregio arricchito con decine di ritratti di umanisti il primo dei quali era quello di Antonio di Nebrija: cf. E. SÁNCHEZ GARCÍA, *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri ispanici e teatro in castigliano alla corte dei Di Capua-Pacheco*, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua principe di Conca*, ed. di Andrea Zezza (in c. di s.). Tra altre testimonianze di quelli anni sull'essercizio poetico in spagnolo nel Regno, l'autore della *Tavola delle Rime in lode della Illustrissima et Eccellentissima S. D. Giovanna Castriota Carrafa* scrive di Giuliano Barada, uno dei poeti: “Da Nocera di Calabria detta anticamente Terina, così ottimo giureconsulto, che può agguagliarsi a quelli antichi, e così buon poeta, che par nato nei secoli di Augusto. Scrive perfettamente nella favella latina, nella spagnola e nella toscana, così in prosa come in verso. [...]” (ed. cit., f. B2v): un esempio di giureconsulto-poeta contemporaneo di Suárez.

partenopea. In questi anni aurorali del Seicento è, inoltre, tra le prime opere poetiche in volgare pubblicate a Napoli, già avviata al culto guariniano, come testimonia la pubblicazione del *Prologo sopra del Pastor fido, rappresentato nella città di Nola l'anno 1599* (s.n.t. [ma 1599]), prima opera autonoma edita dal Marino⁵, che documenta la fruizione drammatica della tragicommedia in ambito napoletano.

Ciò avveniva quasi in contemporanea alla “suntuosa [rappresentazione allestita] a Mantova, in occasione della visita del governatore di Milano Juan Fernández de Velasco” del 22 novembre del 1598⁶, precoce ricezione della tragicommedia da parte di un gruppo sociale ispanico, come era quello del seguito del poderoso governatore spagnolo. È possibile che Cristóbal Suárez avesse notizia della rappresentazione, poiché, all'epoca, svolgeva incarichi ufficiali nel Ducato⁷. Non si può escludere perciò che iniziasse allora la gestazione della traduzione del *best-seller* del poeta ferrarese, ancora vivo e attivo⁸, e che la versione fosse già avviata all'arrivo di Suárez a Napoli, dove risiederà dal 1600 come giudice e commissario del Consiglio Collaterale⁹.

⁵ A. MARTINI, *Marino Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, 2008, [www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-marino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-marino_(Dizionario-Biografico)/).

⁶ E. SELMI, *Guarini, Battista* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, [/www.treccani.it/enciclopedia/battista-guarini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/battista-guarini_(Dizionario-Biografico)/).

⁷ “Abogado fiscal de la provincia de la Martesana y contrascriptor de Blados [en las proximidades de Milán]”: Lettera del re Filippo III all'Arciduca Alberto (8 aprile 1606) perché conceda un *entretenimiento* nelle Fiandra a Suárez de Figueroa “en el interin que V. A. le ocupa en cosas de su profesión”, riprodotta nei preliminari del suo *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, Quarto Marqués de Cañete*, Madrid, Imprenta Real, 1613.

⁸ Dal 1589 – anno della prima stampa di *Il pastor fido* a Venezia per i tipi di Giovan Battista Bonfandino – la tragicommedia pastorale del Guarini aveva raggiunto la ventesima edizione precisamente nel 1602, quando Ciotti, sempre a Venezia, pubblica la versione definitiva in edizione approvata dall'autore. Su queste edizioni cf. E. SELMI, *Guarini, Battista* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. cit.; cf. anche Á. ARCE, *Las primeras traducciones castellanas de “Il pastor fido”: ¿uno o dos traductores distintos?*, “Cuadernos de Filología Italiana”, VI (1999), pp. 141-154 (148) e D. H. THOMAS, *An annotated checklist* cit., pp. 5-6 e 27-28 rispettivamente.

⁹ Suárez era arrivato a Napoli nel 1600: Cf. Á. ARCE, *Las primeras traducciones castellanas de Il pastor fido* cit., p. 149, n. 20, e Á. ARCE, *Suárez de Figueroa, Cristóbal*, in *Diccionario Biográfico Español*. Madrid, Real Academia de la Historia, XLVII (2013), pp. 373-376. Ma si veda anche la *Introducción* di María Isabel López Bascuñana alla sua edizione di Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 10-11, che riporta un passo autobiografico dell'autore sulla sua attività militare nelle galere di Napoli: “Las galeras de Nápoles andando en corso junto con quatro de Malta, aferraron una punta de Bervería, llamado Cabo de Bonandrea, hallándome yo embarcado en la capitana, el año de seyscientos”. C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Varias noticias importantes a la varia comunicación*, Madrid, Tomás de Iunti, 1621 (f. 38r).

La traduzione di Suárez è il suo primo lavoro arrivato a noi e inaugura un lungo e fruttifero legame letterario dell'autore con Napoli. Con ben quattro edizioni a stampa, egli è – a quanto sappiamo – lo scrittore spagnolo che più opere diede ai torchi partenopei: questa prima traduzione della tragicommedia del Guarini avrà a Napoli una nuova edizione nel 1622¹⁰; nel 1629 Suárez pubblica il dialogo *Pusilipo* dedicato al viceré Monterrey¹¹ e nel 1644 riedita la *España defendida*¹², uscita a Madrid nel 1612¹³; napoletana era anche l'edizione del perduto trattato *Espejo de juventud, requisitos a un caballero*, che egli cita in varie opere e, da ultimo, nel *Pusilipo*¹⁴.

El pastor fido uscì dai torchi di Tarquinio Longo in veste modesta, ma elegante: una edizione in ottavo, economica e destinata ad un ampio pubblico¹⁵; tale formato (frequente nelle edizioni poetiche) sarà usato spesso da Tarquinio Longo in questi primi anni della sua attività, segnati dall'intenso rapporto editoriale con i gesuiti napoletani¹⁶ (in piccolo formato e con “modesta veste editoriale”¹⁷ escono dai torchi di Longo le *Regole della Compagnia di Gesù*, le *Litterae apostolicae* – 1598, primo anno della sua attività¹⁸ – e la *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, gennaio 1599¹⁹).

¹⁰ B. GUARINI, *El Pastor Fido tragicomedia pastoral, de Battista Guarino*. Traducida de italiano en verso castellano por Christoval Suarez doctor en ambos derechos. En Napoles por Domingo d'Ernando Macarano, a costa de Iuan Domingo Boue, 1622.

¹¹ C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusilipo, ratos de conversación en los que dura el paseo*, Nápoles, Lazzaro Scoriggio, 1629.

¹² Nápoles, Egidio Longo, 1644. La data di edizione sembra ritoccata meccanicamente su un 1636. Cf. Á. ARCE, *Suárez de Figueroa, Cristóbal* cit., p. 374. Su questa edizione si veda ora A. BALDISSERA, *La “España defendida” de Cristóbal Suárez de Figueroa (Nápoles, 1644)*, in *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli tra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, ed. di Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2014, pp. 405-421.

¹³ Madrid, Juan de la Cuesta, 1612.

¹⁴ “Tras este publicará su Autor *La Residencia de talentos*, ha días esperada de curiosos, luego otro titulado *Olvidos de Principes* [...]. Con que en la interpolación de sus ocupaciones de treinta y dos años, sirviendo en varios puestos a su Magestad, havrán sido doce los assumptos de sus escritos, a saber: *Espejo de Juventud*, *Pastor Fido*, *vuelto en Castellano*, *La costante Amarilis*, prosa y verso, *Historia de las partes de Oriente*, *España defendida*, *poema heroico*, *Plaça universal de todas çiencias*, *Hechos del Marqués de Cañete*, *El Passagero*, *Varias noticias utilissimas a la vida humana*”. C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusilipo, ratos de conversación en los que dura el paseo*, ed. cit., Prólogo [f. a4r].

¹⁵ Á. ARCE, *Las primeras traducciones castellanas* cit., p. 148.

¹⁶ Forse fu legato da stretta parentela con alcuni di essi: P. MANZI, *La stampa in Italia e particolarmente a Napoli tra il Concilio di Trento ed il primo Ventennio del Seicento. Vicende ed annali*, “Accademie e Biblioteche d'Italia”, XXXIX (1971), p. 304.

¹⁷ D. RUGGERINI, *Longo, Tarquinio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, 2005, www.Treccani.it/enciclopedia/tarquinio-longo_(Dizionario-Biografico)/.

¹⁸ F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*. Firenze, Olschki, 1989, p. 42.

¹⁹ D. RUGGERINI, *Longo, Tarquinio* cit.

La versione castigliana della tragicommedia del Guarini inaugura la serie delle numerose edizioni “di autori spagnoli, sia in latino che in castigliano”, pubblicate da Tarquinio Longo; è, inoltre, una tra le prime delle “molte commissioni” che Longo avrebbe ricevuto dai funzionari spagnoli del Regno, per i quali produrrà “edizioni di pregevole qualità, impreziosite dalle incisioni di A. Baratta e F. Padovano”²⁰. Già nel 1602 la sua stamperia si caratterizza per una sicura competenza in spagnolo che smentisce i timori espressi da Suárez nel prologo del *Pastor fido*²¹.

Difficile risulta valutare se questa prima opera a stampa di Suárez sia anche la prima di quella serie di ‘auto-edizioni’ alle quali, come Andrea Baldissera ha dimostrato²², sarà tanto affezionato l’autore; eppure la solidità dell’editore e il consistente numero di esemplari localizzati²³ consentono di pensare che non sia così.

Il dedicatario – finanziatore dell’edizione, come conferma la presenza del suo stemma sul frontespizio – poteva permettersi un generoso aiuto economico: dopo essere stato console della Nazione spagnola, Baltasar Suárez de la Concha era all’epoca bali (responsabile di una provincia) dell’ordine di Santo Stefano di Firenze – fondato da Cosimo I nel 1561 – e, come tale, membro

²⁰ D. RUGGERINI, *Longo, Tarquinio* cit.

²¹ “Tendrán excusa las faltas, y descuidos, que en la presente traducción se hallaren, y particularmente en la ortographía, que por no tener estas Estampas correctores ni yo tiempo para asistir, se hallarán infinitos errores”. C. Suárez, *El pastor fido* cit., X2v. La competenza della stamperia di Longo nella lingua ufficiale della corte napoletana, gli avrebbe consentito nel 1616 di “aggiudicarsi le ambite commissioni dell’amministrazione vicereale e in particolare la stampa dei bollettini a uso dei governatori degli “arredamenti” [*arrendamientos*] uffici preposti all’esazione delle tasse”. G. Lombardi, *Tra le pagine di S. Biagio. L’economia della stampa a Napoli in età moderna*, Napoli, 2000, p. 240; lo stesso autore riporta anche notizie su Tarquinio Longo in *Tipografia e commercio cartolibrario a Napoli nel Seicento* in «Studi storici» XXXIX (1998), pp. 146 e 154.

²² A. BALDISSERA, *La “España defendida” de Cristóbal Suárez de Figueroa* (Nápoles, 1644), cit., pp. 406-407.

²³ Tra gli esemplari conservati cinque si trovano alla Biblioteca Nacional de España (Madrid): R/1945; U/3447; R/2000; R/12875; R/7086, oltre a quello già citato *supra*; esistono altri nella Biblioteca del Monasterio de Poblet, nella Biblioteca Pública del Estado (Cáceres), Biblioteca de Palacio Real (Madrid) (sign. III-1499); negli Stati Uniti si riscontra il già citato della Hispanic Society of America di New York; in Italia uno è nella Biblioteca comunale di Ferrara (cf. Vittorio Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor Fido*, Torino, Loescher, 1886, p. 318), altri nella Biblioteca universitaria di Cagliari, Biblioteca regionale universitaria di Catania, Biblioteca Palatina di Parma e Biblioteca Angelica di Roma. Marco SANTORO (*Le secentine napoletane*, ed. cit.), non incluse tra di esse *El pastor fido*, sebbene ci sia l’esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli, citato *supra*; In effetti, Santoro non raccolse nessuna edizione della stamperia di Longo di questi primi anni del Seicento e dedicò una sola scheda al Guarini: la traduzione di Domenico Basile de *Il pastor fido in Lingua napoletana*, stampata nel 1628 dall’erede di Tarquinio, Egidio Longo (n° 1467).

del consiglio supremo dello stesso ordine²⁴. Questo illustre personaggio della Firenze di doña Leonor de Toledo (ma la sua impronta in città è forte anche negli anni dopo la morte della figlia di don Pedro, nel dicembre del 1562), faceva parte di quella *gens nova* di cui si circondò Cosimo I per creare nel ducato un nuovo apparato burocratico, politico e militare, gruppo sociale ingrossato da non pochi spagnoli.

Baltasar aveva sposato, per volere di Cosimo I, la sorella maggiore di Camilla Martelli, amante del duca almeno dal 1567 e, dal 1570, sua seconda sposa -senza titoli-; grazie a questo rapporto familiare con il Medici, Suárez de la Concha aveva ottenuto titoli e molti riconoscimenti²⁵. La sua vicinanza a Cosimo I ai tempi della formazione dell'Accademia Fiorentina, "la cui attività veniva finalizzata a compiti di rilevanza politica [il primo dei quali era] la diffusione della 'lingua toscana'"²⁶, dovette stimolare una riflessione del console a proposito dell'importanza politica e sociale d'iniziativa a favore della difesa della lingua, rendendolo disponibile al sostegno del lavoro letterario di Suárez, inteso come un esempio innovativo d'illustrazione della lingua spagnola: l'appoggio di Suárez de la Concha all'edizione a stampa del *Pastor fido* avrebbe così un certo carattere *nazionale*, essendo una sorta di deriva letteraria della sua attività di mecenate artistico, che nella Firenze tardo manierista aveva esaltato la presenza e il potere cittadino della nazione spagnola²⁷.

Il balì, d'altronde, conosceva probabilmente il Guarini, che risiedette a Firenze negli ultimi anni del Cinquecento "grazie all'interessamento di Belisario Vinta, segretario ducale, e all'intervento dell'Accademici Alterati e della Crusca,

²⁴ Il mercante di lana Baltasar Suárez de la Concha svolse a Firenze l'incarico di console della nazione spagnola negli anni sessanta del Cinquecento e dopo, appunto, quello di balì di Santo Stefano: cf. B. GONZÁLEZ TALAVERA, *Baltasar Suárez de la Concha (1537-1620): de mercader de lanas a primo Balì di Firenze*, "Quaderni Stefaniani", XXXIII (2014), pp. 81-92. Durante gli anni del suo consolato, con l'appoggio della duchessa Eleonora de Toledo, aveva comprato per conto della Nazione spagnola la sala capitolare del convento domenicano di Santa Maria Novella per farne di essa la cappella della Nazione (ancora oggi chiamato *Cappellone degli Spagnoli*).

²⁵ E anche titoli nobiliari. Cf. R. STEVENSON, *Estudio Biográfico y Estilístico de T. L. de Victoria*, "Revista musical chilena", XCV (1996), pp. 9-25 (10) – www.revistamusicalchilena.uchile.cl –, che segnala inoltre come Baltasar Suárez fosse cugino materno del grande compositore e musicista Tomàs de Vitoria.

²⁶ E. FASANO GUARINI, *Cosimo I de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 30 (1984), [www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico))

²⁷ Cf. C. PLAZA, *Españoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempo de Cosimo I*. Madrid, CEEH, 2016, specialmente il capitolo VI, pp. 343-420.

alla quale il Guarini era iscritto dal 1587²⁸, e che lì sarebbe rimasto fino al 1602. A questo proposito va ricordato, per esempio, che l'allestimento del Guarini – insieme a Luzzaschi – del *Concerto delle Dame* fu “un evento coreografico-musicale che ebbe una grande risonanza nel tempo, soprattutto in quelli ambienti fiorentini dove ferveva il rinnovamento degli indirizzi poetici e musicali”²⁹ e che dal 1588 Guarini stabilì un “fitto intreccio di relazioni [...] con i letterati fiorentini e la corte granducale”³⁰.

Suárez de la Concha aveva raggiunto lo status di patrizio fiorentino grazie al suo ingresso nell'ordine di santo Stefano nel 1590³¹, e doveva conoscere il successo fiorentino del Guarini; il suo patrocinio all'edizione del lavoro di Suárez è da considerare una sorta di gemmazione dell'attenzione ufficiale che Guarini riceveva a Firenze: con il patrocinio dell'opera di Cristóbal Suárez, si rinnovava in chiave letteraria il legame privilegiato tra Firenze e Napoli all'interno della dinamica culturale che le due capitali avevano creato ai tempi del matrimonio di Cosimo I con Leonor de Toledo, e si allargava l'azione del mecenate al di là dello “stato di Firenze” (come viene definito il ducato nel frontespizio dell'opera), rialzando il suo ruolo come protettore delle arti³².

Non si può scartare l'ipotesi che i due Suárez si conoscessero³³, tenendo conto della straordinaria mobilità di cui dà testimonianza Cristóbal Suárez lungo tutta la sua vita e, particolarmente, in questo primo soggiorno italiano. Nell'elegante sonetto della dedica l'autore però non allude a contatti con il mecenate, esaltando soltanto l'onore che gli viene fatto:

Aumenta la nobleza de pastores
del toscano Guarin el dulce canto
cuyo sonoro estylo sube tanto
que a los cisnes del Pò dexa inferiores.

Dichosos los Arcades moradores
su çelebrado Alpheo y Erimanto;
y venturoso por extremo quanto
abraza la ocasión de mis amores.

²⁸ E. SELMI, *Guarini, Battista* cit.

²⁹ E. SELMI, *L'Autore e l'Opera*, in Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 29.

³⁰ E. SELMI, *L'autore* cit., p. 30.

³¹ C. PLAZA, *Españoles en la corte de los Medici* cit., pp. 353-354.

³² Sui suoi rapporti scientifici e culturali, e specialmente sulla sua amicizia con Giorgio Vasari il Giovane, cf. *ivi*, pp. 355 e 415.

³³ Á. ARCE, *Las primeras traducciones castellanas*, cit., p. 147.

Pues fuera de esperanza han mereçido
ver del famoso Tajo las Riberas
adonde Clío y las demás florecen.

Pero ventura mas notable ha sido,
señor, el adornarme tus VENERAS,
blasón con quien mis dichas se engrandecen.

A Guarini era stata “tributata la consacrazione a livello nazionale dal fiorentino Lionardo Salviati, dittatore in materia di lingua e arciconsolo della Crusca, che lo designò nel II libro dei suoi *Avvertimenti sovra il Decamerone*, insieme con F. Patrizi e I. Mazzoni, nella triade degli ‘Italiani’ illustri del suo tempo”³⁴: la prima quartina del sonetto-dedica potrebbe alludere a questo riconoscimento. La superiorità dei moderni sugli antichi (il toscano Guarini supera i cigni del Po, di virgiliana memoria³⁵), si conferma con il tacito riferimento a Garcilaso, creatore della nuova Arcadia sulle rive del Tago, dove, grazie a Suárez, approdano gli amori del *Pastor fido*; nella chiusa la ponderazione dell’onore che la nobiltà del dedicatario procura all’autore è esaltata dall’anfibologia dell’immagine delle conchiglie dello stemma del bali: non di Venere, ma sacre perchè di san Giacomo -*veneras*- e, come tali, simboli di fede nazionale.

Dei rapporti che il libro ha con il ducato è testimonianza il secondo dei sonetti dei preliminari, quello in italiano del giovane poeta fiorentino Alessandro Adimari³⁶ *In lode dell'autore*; in italiano è anche un altro sonetto di un Vincenzo Bruni³⁷. Si aggiungono due sonetti di letterati castigliani, il primo di Luis Vélez de

³⁴ E. SELMI, *Guarini, Battista* cit.

³⁵ “Et qualem infelix amisit Mantua campum / Pascentem niveos herboso flumine Cycnos”. VIRGILIO, *Georg.* II, 198-199. Nell’*Eneide* il mantovano dedica alcuni versi alla metamorfosi dell’amico di Fetonte: “Namque ferunt luctu Cycnum Phaetontis amati / populeas inter frondes umbramque sororum / dum canit et maestum musam solatur amorem, / canentem molli pluma duxisse senectam, / Linquentem terras et sidera voce sequentem.” (Virgilio, *Aen.*, X, vv. 189-193). Senza poter superare il dolore per la morte di Fetonte, Cicno canta la sua pena sulle rive dell’Eridano ed è trasformato prima in cigno e poi nella costellazione dello stesso nome. Silio Italico e Claudiano alludono all’abbondanza di cigni sulle rive del Po (P. Virgilio MARONE, *Aen.* Recata in altrettanti Versi Italiani da Giuseppe Solari, II, Genoa, G. Giossi, 1810, p. 398.

³⁶ Ademari, nel testo (Firenze, 1579-ivi 1649).

³⁷ Non ho potuto identificare questo Vincenzo Bruni, che non va confuso con l’autore gesuita dallo stesso nome, morto nel 1594. D’altra parte lo scrittore agostiniano Celestino Bruni, il cui padre si chiamava Vincenzo, studiava a Napoli in quelli anni, essendo ancora giovanissimo (Giuseppe PIGNATELLI, *Bruni, Celestino* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, 1972, www.treccani.it/

Santander (il drammaturgo e romanziere Luis Vélez de Guevara), la cui presenza in Italia è documentata tra il 1600 e il 1602³⁸ e l'ultimo sonetto, di un Alonso de Salazar non identificato.

La versione di Suárez interpreta molto liberamente la metrica della tragicommedia pastorale del Guarini. L'autore spagnolo accoglie le rime in endecasillabi ed eptasillabi del ferrarese nelle *silvas* di buona parte della sua versione, ma a queste alterna le *quintillas*, le *liras* di sei versi, le *octavas reales*, il *romance*. Suárez preferisce le *silvas* nei passaggi della tragicommedia più alti e impegnativi, dove i personaggi principali narrano i loro amori o indagano i propri sentimenti, e usa le *quintillas* all'inizio o alla fine delle scene o in altre dove ci sono dialoghi che fanno avanzare l'azione con interventi dei coprotagonisti, ma senza farne una regola³⁹. Variegate

enciclopedia/celestino-bruni_(Dizionario-Biografico)/); il novizio potrebbe aver scritto il sonetto proteggendosi con il nome del progenitore.

³⁸ J. L. GARCÍA BARRIENTOS, *Vélez de Guevara, Luis* in *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, pp. 628-632 (628). Egli era arrivato a Napoli da Milano e probabilmente tornò in Spagna profittando della traversata delle galere che riportarono la contessa vedova del VI conte di Lemos (la potente Catalina, sorella del duca di Lerma, nel giugno del 1602: cf. E. COTARELO Y MORI, *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, Alicante, Biblioteca virtual Cervantes, I. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/luis-velz-de-guevara-y-sus-obras--dramticas/html/ba571aac-42e0-481b-a1). Sull'uso di quel cognome Santander già in date anteriori a questa, cf. J. L. GARCÍA BARRIENTOS, *Vélez de Guevara, Luis* cit., p. 628.

³⁹ L'atto I inizia con gli ottosillabi delle *quintillas* (40 in totale) e solo dopo la metà della scena I inizia a tradurre in *silvas*; ricompaiono le *quintillas* alla fine della II scena (6). La scena IV (con interventi di Titiro, Montano e Dameta), è tutta in *quintillas* (54) mentre la V, "tutta comica" nella definizione dello scoliaste veneziano (f. 59r) e dedicata all'intervento del satiro, è in *octavas reales*; solo nella VI, con l'intervento del coro, tornano le *silvas*. Nel II atto Ergasto e Mirtilo parlano in *quintillas* (18) fino al verso "Nella bella stagion, che di s'avanza/ Sovra la notte hor compie l'anno appunto" (fol 75r), quando Mirtillo inizia a raccontare il suo incontro e innamoramento di Pisa («En el principio alegre del verano/ cumplese por ahora el año a punto») (f. 63r), per chiudere la scena con 4 *quintillas*, dopo la narrazione di Mirtillo. La scena II del II atto è tutta in *quintillas* (54) così come la III tra Silvio e Dorinda e la IV. Tornano le *silvas* all'inizio della V, con l'intervento di Amarillis, mentre il dialogo tra lei e Clorisca è in *quintillas*, lo stesso della seguente, tra Clorisca e il satiro. L'atto III risolve in *quintillas* la scena II, l'inizio della III e tutta la IV; Suárez salta la scena VII con il monologo di Amarilli ("Non cominci mortale alcuna impresa") e chiude l'atto con il satiro recitando *quintillas* e il coro in *liras* di sei versi. Il IV lo apre Clorisca, in *silvas*, mentre nella scena II Dorinda e Linco dialogano in *quintillas*, fin quando Dorinda dà conto della sua avventura (*silvas*). Anche la scena seguente dei pastori ed Ergasto è in *silvas*, e la IV, Dorisca sola, in *quintillas*. La VII è in endecasillabi sciolti. Dopo la scena X (in *silvas*, come le due anteriori) finisce l'atto con un coro per la prima e unica volta in ottosillabi (*romancillo*). Il V e ultimo atto è in *silvas* e chiude con il coro (di pastori nella versione di Suárez) in forma di sonetto, il metro del prologo (dedica a Carlo Emanuele I e a Caterina, figlia di Filippo II).

anche le soluzioni per il coro, che recita in *silvas* nei primi due atti, nel terzo in *liras* di sei versi, chiudendo il quarto con un *romance* e il quinto con un sonetto.

Scarseggiano ancora studi specifici sul senso di questa trasposizione polimetrica della tragicommedia del Guarini e sulle caratteristiche del forte dinamismo che tale varietà infonde alla versione del *Pastor fido* del 1602. Per quanto riguarda le strofe di *arte menor* la scelta di Suárez si accorda in parte con una tradizione già affermatasi nella poesia bucolica castigliana del XVI secolo, da Juan del Encina (traduttore delle *Bucoliche* virgiliane) a Diego de Salazar, che nella traduzione dell'*Arcadia* di Sannazaro⁴⁰ – l'unica in castigliano, del capolavoro del poeta napoletano, che ebbe l'onore della stampa e ottenne varie edizioni – aveva scelto i metri tradizionali spagnoli⁴¹. Encina aveva preferito l'ottosillabo, tentando una interpretazione delle teorie di Donato e Servio sullo schema dei tre gradi di stile e la corrispondenza di quello umile o basso con le *Bucoliche*⁴²; Salazar avrebbe seguito la stessa scia, senza tenere conto dell'esempio delle egloghe garcilasiane, sebbene sperimenti nel caso dell'egloga X la versione in endecasillabi.

Suárez potenzia questa soluzione mista, operando una doppia articolazione quando accoglie liberamente il sistema metrico del ferrarese in numerose scene dei cinque atti e risolve altre con metri di tradizione *cancioneril*, come le *quintillas* o il *romance*, ma senza tralasciare strofe solenni, come l'*octava real*, o altre di tradizione italiana, quali le *lire* o il sonetto. Nella scelta della mescolanza strofica dovettero influire ragioni di diversa indole. Innanzitutto, il carattere drammatico della pastorale guariniana poté spingere Suárez alla ricerca di una soluzione polimetrica che rendesse conto della varietà delle atmosfere situazionali ed emozionali dei personaggi, alla maniera del teatro spagnolo del tempo – Lope de Vega codificherà quest'uso nei versi 305-312 dell'*Arte nuevo de hacer comedias*⁴³.

⁴⁰ Toledo, Juan de Ayala, 1547, a cura di Blasco de Garay.

⁴¹ “Quali la *quintilla* (sempre raddoppiata, nella forma della cosiddetta *copla real*) [...] e altre forme ottosillabiche quali la *estrofa de pie quebrado* e la *copla mixta* [...] con l'unica eccezione degli endecasillabi con rimalmezzo dell'egloga X”: M. BRIZI, *La prima traduzione spagnola dell' "Arcadia": questioni metriche*, «Il Confronto Letterario», L (2008), pp. 245-274 (248).

⁴² Cf. M. MORREALE, *Apuntaciones para el estudio de las Églogas virgilianas de Juan del Encina in Canzonieri iberici*, I, Noia-Padova, Toxosoutos-Università di Padova, 2001, pp. 35-57 (40-41); si veda anche Á. BUSTOS TAULER, *la poesía de Juan del Encina: el "Cancionero" de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.

⁴³ “Acomode los versos con prudencia/ a los sujetos de que va tratando: / las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor las redondillas”; (ma con questa ultima denominazione i precettisti aurei intendono incluse anche le *quintillas*): F. LÁZARO CARRETER, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1981, p. 346).

In concreto, la *quintilla*, per esempio nelle commedie di Lope anteriori al 1604, ha un ruolo rilevante⁴⁴ e anche l'uso che Suárez fa delle ottave endecasillabe, del sonetto e del *romance* è in linea con i procedimenti strofici lopeschi più usati nella prima tappa della sua produzione.

Se la polimetria del *Pastor fido* equivale dunque alla rivendicazione del valore semantico del sistema strofico e quindi all'esaltazione del carattere teatrale della pastorale guariniana, per quanto riguarda l'uso di strofe ottosillabiche la prassi di Suárez appare in armonia con il criterio di *proprietà*, la qualità più intrinseca di cui godeva la poesia spagnola; si veda ciò che scrive, dopo il 1589, Sánchez de Viana negli *Equívocos morales*:

[...] porque a la toscana (a quien todas las otras lenguas vulgares cedieron su derecho contra la nuestra) [la española] se auentaja conocidísimamente [...] porque ninguna poesía italiana hay que no la imite nuestra lengua tan elegantemente como allá se compone, sonetos, tercetos, octauas rhimas, canciones, madrigales, semiazéphalos, esdrújulos, rima suelta, como Boscán, Garcilasso de la Vega, Montemayor y otros muchos han hecho y hacen agora, pero las redondillas de la castellana son tan propias suyas que a ninguna de las otras las concede y si alguna vez han querido intentar hazerlas como lo procuraron Olimpo de Saso Ferrato, Noturno Neapolitano, Joan Bruno y otros, hanlas compuesto tales que son dignas de risa⁴⁵.

Il fallimento di questi conati creativi da parte di oscuri poeti italiani era prova per questo "nazionalista furibondo"⁴⁶ di una specie di proprietà intransitiva dell'ottosillabo, che in Italia lo rendeva spagnolissimo. La *querelle* non sembra interessare a Suárez, che l'assorbe, rivendicando fattivamente la dignità del ottosillabo.

Ancora quaranta anni dopo Suárez de Figueroa tornerà sull'attualità e versatilità dell'ottosillabo come metro per tradurre in castigliano episodi dei grandi poeti italiani moderni. Egli lo rivendica nell'esordio della *Quarta Iunta del Pusili-*

⁴⁴ Cf. S. GRISWOLD MORLEY – C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

⁴⁵ Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. D. 166. Citato da Encarnación García Dini (ed.), *Antología en defensa de la lengua y de la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 261-264 (263). I citati sono poeti mediocri (Sassoferrato) e oscurissimi (gli altri due). Il secondo è poeta improvvisatore del secolo XVI, celebre al suo tempo, ma di cui si sa poco; forse fu soldato al servizio di Venezia; nel 1552 era ancora vivo. È stato identificato con Antonio Caracciolo, ma anche confuso con Epicuro Marcantonio. Il terzo è Giovanni Antonio da Rimini.

⁴⁶ A. ALATORRE, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, p. 227, ma si veda tutto il commento di Alatorre alla voce *esdrúchulos*, che è la grafia usata nel manoscritto.

po, dedicato alla lode del Tasso, quando l'interlocutore Silverio riflette sul problema della traduzione poetica, affermando che

no es posible enriquecer con tantos tesoros suyos otras lenguas; tan lexos se halla de poder ser con propiedad y valentía traducido, aunque heredasse el intérprete el mismo ardor de sus ideas, transformándose del todo en sus tropos y concetos (162)

e riconosce che molti hanno tentato di tradurlo ma lo hanno fatto

todos infelizmente, porque [...] es casi para todos, por su concisión, inaccesible, aviéndole de volver a la letra, lo que quizá fuera más fácil parafrasándole. (162-163)

In accordo con tale consapevolezza, la soluzione proposta dallo stesso Silverio per tradurre il Tasso è, nel 1629, ancora più libera di quella che Suárez aveva trovato per Guarini nel 1602:

No ha mucho que, leyendo una tarde cierto episodio trágico suyo, a saber, la muerte de Clorinda que por error le dio Tancredo, hallándome enternecido del caso –pues en efeto mueve lo lastimoso– procuré traerlo a nuestra lengua, no con ligaduras de consonantes, sino con la asonancia que suele ser común a los romances castellanos. (163)

Il passaggio testimonia come il problema della traduzione poetica dal toscano al castigliano preoccupasse Suárez lungo tutta la sua carriera letteraria e come il particolare affetto per l'ottosillabo rimanesse in lui intatto nel tempo. Ma è prezioso anche perché mostra l'approccio 'episodico' al poema, atteggiamento che favorisce la libertà nella scelta metrica. Alla luce di questi criteri, la polimetria del *Pastor fido* di 1602 appare dunque come una soluzione per assicurare *propiedad y valentía* alla traduzione, in vista di una buona ricezione del testo da parte di lettori e di ascoltatori di eventuali interpretazioni recitate o cantate.

Rispetto a quest'ultimo aspetto, bisogna tenere in conto degli interessi del Guarini "alla comune ricerca di letterati e musicisti che, in ambiente estense, aveva promosso nuovi indirizzi nella poetica del madrigale e nella realizzazione di più strette sinergie tra parola e musica"⁴⁷; bisogna ricordare inoltre la precoce fru-

⁴⁷ Elisabetta SELMI (*L'autore e l'opera*, in Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, ed. cit., p. 27) cita in pro-

izione musicale del dramma del Guarini e la non straneità del gusto di Suárez a questa dimensione del capolavoro pastorale. Egli infatti accoglie innanzitutto la combinazione guariniana di endecasillabo e settenario (secolarmente usata in toscano prima nella canzone e poi nel madrigale), dotata in italiano “di quei requisiti di ‘prosasticità’ necessari al suo impiego discorsivo in teatro: la lunghezza (è il più esteso dei versi composti) e la duttilità, che nasce tanto dallo snodo interno [un settenario e un quinario], quanto dall’assenza di rigidità del proprio sistema accentuativo”⁴⁸, riconoscendo a quella combinazione gli stessi valori in castigliano, e ad essa accosta i metri castigliani di maggior tradizione *cancioneril* come portatori di un secondo livello di caratterizzazione della versione in senso più *castizo* e musicale⁴⁹.

Queste soluzioni dovettero sembrare inadeguate all’autore, quando – tornato in Spagna – si sarebbe misurato di nuovo con la sfida di una nuova traduzione in castigliano dell’opera del Guarini: nella nuova versione in endecasillabi ed eptasillabi, edita a Valencia da Juan de Mey nel 1609, egli mantiene una rigorosa adesione al testo, sacrificando però la freschezza della prima traduzione. La lezione della versione dell’*Aminta* del Tasso di Juan de Jáuregui (1607) potrebbe avergli imposto nuove esigenze, obbligandolo a forgiare una nuova poetica interpretativa.

Certamente, la dialettica tra queste due versioni è intensa, come testimonia Cervantes nell’enigmatico capitolo LXII dell’*Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*, quando loda la traduzione del *Pastor fido* senza aggiungere elementi che chiariscano a quali delle due versioni si riferisca don Chisciotte⁵⁰. La denomina-

posito E. DURANTE – A. MARTELOTTI, “Tasso, Luzzaschi e il principe di Venosa” in *Tasso, la musica, i musicisti*, ed. di Maria Antonella Balsano – Thomas Walker, Firenze, Olschki, 1988, pp. 17-44.

⁴⁸ Paolo FABBRI, *Metro e canto nell’opera italiana*, Torino, EDT, 2007, p. 7.

⁴⁹ Suárez lascia numerose testimonianze della sua sensibilità melodica in varie opere e nel dialogo miscelaneo *Pusilipo* include una ricca antologia poetica, il cui portico è un *romance* (*En tanto que a tu cabeça*), cantato nella feluca dei musicisti che accompagna il *bucentoro* del viceré Alcalá mentre approda a Posillipo. Il *romance* “intenta competir” con il sonetto XXIII di Garcilaso de la Vega – cf. J. BRADBURY, “Imitaciones, integraciones, academias: estrategias poéticas en el *Pusilipo* de Suárez de Figueroa”, in *Los géneros poéticos del siglo de Oro. Centros y periferias*, ed. di Rodrigo Cacho – Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 313-336 (325-327).

⁵⁰ “[...] Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción i cuál el original” (M. DE CERVANTES *Don Quijote de la Mancha*, ed. di Francisco Rico, Barcellona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, I, p. 1249).

zione dell'autore con il suo cognome doppio e, soprattutto, la vicinanza cronologica della traduzione edita a Valencia ai tempi della redazione della seconda parte del *Chisciotte* spingono a pensare che si stia riferendo alla seconda⁵¹. Ma non si può escludere che Cervantes si riferisca alla prima traduzione, che non doveva essere sconosciuta in Spagna: il parallelismo che stabilisce tra *El pastor fido* e la traduzione di Jáuregui dell'*Aminta*, indica una direzione italiana dello sguardo cervantino, attento all'attività dei torchi napoletani e romani, in sintonia sia con il luogo dove si svolge la conversazione di don Chisciotte (la stamperia di Barcellona) sia con l'ordine in cui sono citate le due famose versioni. Eppure la lode di don Chisciotte quando afferma che “felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original” si costruisce su una sovrapposizione originale/traduzione che non può escludere la metrica, il che fa pendere la bilancia di nuovo a favore dell'edizione valenzana del *Pastor fido*.

Ma dell'attaccamento di Suárez alla primigenia versione è testimone una nuova emissione ristampata a Napoli nel 1622 da Domingo D'Ernando Maccarano (in 12°)⁵², con dedica “al Muy illustre Señor el Señor Iuan Battista Valenzuela Velazquez, Consejero Collateral de Su Magestad Catholica, regente de la regia Cañçelleria del Reyno de Napoles”, il cui stemma occupa il frontespizio in una rozza imitazione della prima edizione del 1602. Questa edizione si deve essere considerata di circostanza, essendo stata pubblicata poco prima del rientro a Napoli di Cristóbal Suárez de Figueroa, al seguito del viceré V duca di Alba, don Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont: Valenzuela Velázquez era un togato autorevole e Suárez forse lo scelse cercando appoggio per il suo futuro professio-

⁵¹ Così lo intendono editori recenti, ma senza affermare nulla e fondando la loro opinione su anteriori lavori di Avalor Arce, Ferrer de Alba e Matas Caballero: M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., n. 61 e II, p. 632. La questione è ancora irrisolta. Enrique Suárez Figaredo ha sostenuto che “varios pasajes de este *Pastor fido* [il primo] (así el discurso sobre la Edad de Oro, que remeda el *Coro* al final del *Acto IV*) están parodiados en aquel interludio pastoril del *Quijote* de 1605 que la crítica siempre ha juzgado ‘fuera de lugar’ [...]”. G. B. GUARINI, *El pastor fido. Ediciones de Nápoles 1602 y Valencia 1609*, ed. di Enrique Suárez Figaredo (http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/otherstxts/Suarez_Figaredo_PastorFido_02y09.pdf). Cf. E. SUÁREZ FIGAREDO, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcellona, Carena 2004, che, nel solco di anteriori opinioni sul misterioso autore del *Chisciotte* apocrifio, prende in considerazione la prima traduzione di Suárez, ma senza aggiungere novità rispetto a quanto scritto in passato sulla questione.

⁵² Uso l'esemplare della HSA PQ 4626. P318. 1622; su questa edizione diceva Salvá: “He visto otra impresion hecha en Nápoles, Domingo d'Ernando Macarano, 1622, 12°. El ejemplar que tuve presente constaba de 7 hojas prels. (creo deberian ser 8) y 246 foliadas. Es copia de la de 1602” (P. SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, I, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, n. 1275, p. 448).

nale. Tuttavia, malgrado la sua povertà, questa stampa ha il merito di confermare che le ragioni che nel 1602 erano valse per scegliere una soluzione polimetrica erano ancora valide nella Napoli del 1622.

Merito di questa nuova emissione fu anche il rinnovamento della memoria del Guarini a Napoli, che poté essere di esempio alla versione napoletana del Basile, uscita sei anni dopo⁵³. D'altronde, la fama di Guarini, morto il 7 ottobre del 1612, avrebbe attraversato tutto il secolo: apprezzatissimo dal Marino, proprio nel 1622 il poeta napoletano aveva scritto a Salviati nei giorni in cui gli Umoristi di Roma preparavano una raccolta poetica in onore del ferrarese: “egli solo [...] pare a me che in questo secolo meriti titolo di vero poeta”⁵⁴.

Da parte sua Cristóbal Suárez avrebbe sempre dedicato attenzione alla teoria della traduzione:

Las traducciones, para ser acertadas, conviene se transforme el tradutor (si posible) hasta en las mismas ideas y espíritu del autor que se traduce. Débese sobre todo, poner cuidado en la elegancia de frases, que sean propias, que tengan parentesco con las estrañas, llenas de énfasi; las palabras, escogidas y dispuestas con buen juicio, para que así se conserve el ornamento y decoro de la invención; de manera que estas dos virtudes queden anudadas con tal temperamento, que por ningún caso pierda su lustre y valor la obra traducida. Será casi imposible pueda jamás acertar tales versiones el bárbaro, que se halla destituido del todo de la lengua latina, importantísima, sin duda, para alcanzar y poseer las riquezas de cualquier idioma⁵⁵.

La preminenza è data ai valori semantici, investendo la questione della formazione latina del poeta. Questo approccio, così come l'acento all'“énfasi” e al “temperamento”, va al di là di una teoria della traduzione fondata su una estetica classicistica – che invece affiora in altre espressioni del passaggio, specialmente in quelli dove si accenna al “cuidado” del fraseggio, al decoro della *inventio*, al “juicio” nel disporre –, e accoglie vagamente suggestioni che procedono da-

⁵³ Napoli, Egidio Longo, 1628.

⁵⁴ DBI, Marino, Giovan battista, *Lettere*, p. 123.

⁵⁵ Alle parole del Doctor risponde il Maestro che afferma “haber visto, y ha muy poco, algunos doctos poemas vulgarizados con tantos yerros y tan grande infelicidad que, moviendo a conmisceración con los estragos y deformidad padecida, claman y solicitan indignación” mentre Don Luis sembra evocare con grazia che egli “al volver de Italia, de donde, ya poseída alguna noticia de la lengua, trujera conmigo un par de librillos acomodados al intento” (C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero*, ed. cit., alivio II, pp. 75-76).

gli orizzonti della nuova poesia aurea. Da sottolineare la profonda maturità e l'inaspettata modernità del pensiero di Suárez, portavoce di una poetica della traduzione fondata sulla necessità che il traduttore ha di stabilire una relazione simbiotica con il prototesto: un processo di mimesi spirituale ed estetica, unica via per realizzare la missione di restaurare, nella lingua d'arrivo, l'immagine più autentica dell'originale. Al tempo stesso, risulta evidente l'importanza della dignità della traduzione: nell'ottica di Suárez la versione tradotta non può in alcun modo configurarsi come una copia pedissequa dell'originale, ma deve aspirare a ricreare, nella lingua terminale, l'"ornamento" e il "decoro" del testo di partenza.

II.⁵⁶ Soltanto due anni dopo la pubblicazione della *princeps* del *Pastor fido* vede la luce l'emissione napoletana delle *Obras del Excelente poeta Garcilasso de la Vega. Con anotaciones y emiendas del maestro Francisco Sánchez Cathedratico de Retorica en Salamanca*, pubblicata dallo stampatore Giovan Battista Sottile nel 1604, essendo egli stesso l'*editor*. Sottile, attivo dal 1602 al 1609, era genero di Mattia Cancr del quale aveva sposato la figlia Faustina, e fu molto attivo come tipografo musicale dal 1603⁵⁷. Lo rimarrà fino al 1609 quando vende l'attrezzatura tipografico-musicale a Gargano e Nucci; nei sette anni di attività lavora su più fronti e, oltre a testi musicali, pubblica opere poetiche⁵⁸, come faranno dopo di lui anche Gargano e Nucci⁵⁹.

Nel caso di Garcilasso, si tratta di una nuova stampa della edizione salmantina di Pedro Lasso pubblicata nel 1577⁶⁰, quella che Bienvenido Morros chiama *B77*,

⁵⁶ Le pagine che seguono sono la versione tradotta in italiano, ritoccata e ampliata delle pp. 706-710 del mio articolo *De Guarini a Garcilasso: Impresos poéticos en lengua castellana en la Nápoles de Felipe III* in *Villes à la croisée des langues (XVIe –XVIIe siècles)*. Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Parme, ed. di Roland Béhar – Mercedes Blanco – Jochen Hafner, Genève, Droz, 2018, pp. 691-710.

⁵⁷ Fra le altre stampe: S. CERRETO, *Libro di Canzonelle a 3 voci*, Napoli, G. B. Sottile, 1607; Idem, *Dall'arbore musicale: Espositioni dodici*. Napoli, G. B. Sottile, 1608; J. ARCADELT, *Il Primo Libro de' Madrigali a quattro voci. Novamente ristampati* [...], Napoli, G. B. Sottile per Scipione Bonino, 1608.

⁵⁸ Fra le altre: F. PASSERO, *L'Essamerone, ovvero l'opra de' sei giorni. Poema* [...], Napoli, G. B. Sottile, 1608.

⁵⁹ L. SISTO, *Nucci, Lucrezio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2013, [www.treccani.it/enciclopedia/lucrezio-nucci_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezio-nucci_(Dizionario-Biografico)/).

⁶⁰ *Obras del Excelente Poeta Garcilasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Maestro Francisco Sánchez Cathedratico de Rhetorica en Salamanca. Con privilegio. En Salamanca, Por Pedro Lasso, 1577*. L'edizione napoletana ristampa i preliminari di questa edizione: la *licencia* che il re Filippo II aveva concesso al Brocense perché potesse imprimere il libro per spazio di sei anni (ff. A2 y A3), il "privilegio" (firmato dal segretario di Filippo II Antonio de Erasso) e le poesie del paratesto. Aggiunge,

derivata a sua volta dalla salmantina del 1574, che era stata rivista dallo stesso Brocense. L'edizione del 1577 è

importantísima para la transmisión textual del toledano [porque demuestra cómo] en la década de los setenta, las poesías de Garcilaso no sólo proporcionaban solaz a los lectores poco eruditos, sino [que] también habían ocupado las aulas universitarias y competían con las de los clásicos e italianos⁶¹.

Sottile sceglie dunque l'ultima e più completa delle edizioni salmantine del Brocense della cui importanza appare cosciente. Non cita mai le *Obras de Garcilaso con anotaciones* di Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580), sebbene non si possa escludere che conoscesse l'opera, come si vedrà in seguito⁶². La devozione per Garcilaso si traduce nel grande rispetto con cui si riproduce l'edizione B77, una cura rigorosa che si sostiene anche grazie all'elenco degli *Errores de la impresión con sus emiendas* (ff. 124v-125r). Si mantiene inoltre il formato che aveva già imposto la prima del Brocense (1574), in dodicesimo, che riduceva i costi e rendeva accessibile il testo di Garcilaso, trasformato in nuovo classico grazie ai commentari del Brocense e destinato ad un nuovo pubblico di lettori e studiosi.

L'edizione napoletana avvenne due anni dopo la pubblicazione in Portogallo del Garcilaso commentato dal Brocense⁶³, che aveva una funzione simile a quella di Salamanca del 1577⁶⁴, sulla cui scia si pone, come risulta dalla dedica dell'editore della nuova impressione, Claudio Curlet, a “don Sancho de Avila, rector de

alla fine, l'*Imprimatur* (“Alexander Gratianus Vicarius Capitularis Neap. Ioannes Longus Canonicus Neap. Vidit. D. Gabriel Lottherius Deputatus vidit”) e il colofone (“En Salamanca Por Pedro Lasso, 1577. Y en Nápoles Por Juan Batista Sotil M. DCIII”).

⁶¹ Quella di 1574, B74. L'edizione napoletana rispetta il testo di B77, che accoglie, tra altri varianti, tre sonetti in più di Garcilaso (XXXV-XXXVIII); in essa il Brocense si riferiva ad “un ‘antiquísimo libro de mano’ en lugares donde no lo había citado en 1574”: G. DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. di Bienvenido Morros, “Prólogo”, pp. CVI e CVII. Le annotazioni del Brocense includono anche quattro composizioni di Orazio, tradotte da Fray Luis de León.

⁶² A Napoli si conserva un esemplare della edizione sivigliana all'Istituto di Studi Storici “Benedetto Croce” (sig. 93A5).

⁶³ Coimbra, 1600, Na Oficina de Antonio de Mariz. Per seu Genro & Heredeyro Diogo Gomes Loureyro. Impressor da Universidade.

⁶⁴ Aggiunge nei preliminari un sonetto de Diego de Iunta in italiano (“Sdegno di bella donna acerba e fera”) in lode di Sánchez de las Brozas, e due altri: *Soneto contra las Anotaciones del Maestro Sanchez, quando la primera vez se imprimian: Hallose en casa de un cavallero de Salamanca* (f. [A8]v) e *Respondio el maestro Sanchez en las espaldas del mismo papel. Ponese el nombre del author contrario, con algunas propiedades del mismo* (f. [A9]r).

la muy ilustre universidad de Salamanca, la quarta vez”⁶⁵: le edizioni di Coimbra e Napoli diffondono il Garcilaso annotato dal maestro di Salamanca all’inizio del nuovo secolo in due regni della Corona di Spagna di lingua non castigliana.

Ma se nel caso di Coimbra la ricezione avveniva nel segno delle edizioni di Salamanca (Garcilaso come un classico destinato agli studenti universitari), nel caso di Napoli Garcilaso è recepito come il poeta de *la nación española*, come illustrano i preliminari del libro: firmata il 7 aprile del 1604, la dedica in italiano di Sottile è infatti rivolta a Juan Alfonso Suárez [Messía], membro del Consejo de Estado del Reino de Nápoles, luogotenente della Regia Camera della Sommaria⁶⁶ e “quasi un altro Leontino Gorgia”. Suárez Messía era un membro rilevante della famiglia di togati spagnoli dei Suárez, stabilitasi a Napoli dalla metà del Cinquecento e rilevante all’interno di un gruppo sociale che occupava i principali incarichi amministrativi e giudiziari del Regno da una generazione all’altra. Questi alti burocrati di origine spagnola già naturalizzati nel Regno costituivano un gruppo compatto, che vedeva con favore una presenza culturale della lingua castigliana a Napoli.

Sottile riconosce in Garcilaso un classico ispanico, in continuità con la serie di grandi autori nati nella *Hispania* romana (Seneca, Lucano e Marziale)⁶⁷. L’editore d’altra parte non rinuncia a criticare il commento del Brocense, dichiarando la sua insoddisfazione per l’assenza di note riguardanti le figure retoriche usate da Garcilaso. Egli difende una posizione che ricorda quella di Herrera, quando afferma che un’edizione commentata non può limitarsi alla ricerca delle fonti; il napoletano si propone di pubblicare un altro commento come corredo a una nuova edizione delle *Obras*, se il mecenate Juan Alfonso Suárez accoglierà favorevolmente il libro:

⁶⁵ “Tambien yo por ser extranjero tengo no poca necesidad de amparo, y pareciome para mi flaqueza sano consejo, seguir el desta insigne universidad de Salamanca. Que conociendo bien el valor y prendas de V. M. y aviendo hecho illustres pruebas de su prudencia, ha querido, buscado, y procurado, de quererse amparar so el gobierno del Rhetorado de V. m. y lo que hasta oy nunca se ha visto, quatro vezes con esta, en diversos tiempos con mucho contento por la prudencia de V. m. ha sido gobernada. Siguiendo pues yo tal exemplo, pareciome en la quarta impresion deste Poeta buscar y tomar por amparo aquel, a quien quatro vezes esta tan esclarecida universidad ha entregado su gobierno [...]” (A4 r-v).

⁶⁶ Finirà male per lui: “fu fatto similmente esentare [dal suo ufficio] in quel mese [di agosto 1613] il Signor Giovanni Alfonso Suarez Luogotenente della reale Camera della Sommaria, il quale prima se ne morì, finendo li guai, che fusse stato reintegrato” (S. GUERRA, *Diurnali*, ed. di Giuseppe di Montemayor in Società Napoletana di Storia Patria, *Monumenti storici. Serie Prima. Cronache*, Napoli, Giannini & Figli, 1891, p. 89). Cf. M. PEYTAVIN, *Visite et gouvernements dans le royaume de Naples, XVIe-XVIIe siècles*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 18, 81, 247, 280, 281, 369, 371, 392.

⁶⁷ Ff. A4r-A6r.

Onde se vedrò, che questo mio picciol dono le sia in qualche modo grato, procurarò ben presto tornarlo a ristampare con nuove, e molto più copiose annotationi, e non solamente de i luoghi (f. A6r) imitati, ma con brevi discorsi soprattutto i Sonetti, e Canzoni delli loghi retorici, e delle figure, ch'a guisa di risplendenti stelle stanno sparse per l'opere di questo eccellente poeta, che così mi vien data intentione da persona versata nell'universal lettione de' buoni autori.

L'apprezzamento di Sottile tende a superare l'apporto del *rhetor* Sánchez de las Brozas⁶⁸: lo sviluppo del commento del salmantino si fonda solidamente nella propria competenza nelle lettere classiche e sarà considerato esemplare non solo dai suoi seguaci ma anche dagli editori che successivamente pubblicheranno Garcilaso partendo da questa edizione commentata (non bisogna dimenticare che il Garcilaso del Brocense ebbe un successo editoriale straordinario, a differenza di quello di Herrera).

Sottile appare consapevole del suo ruolo di diffusore critico del Garcilaso commentato: egli, in effetti, ha un posto importante nella tradizione ecdotica dell'edizione annotata dal Brocense, che, per la prima volta, si pubblica fuori dalla Penisola iberica. Il passaggio citato, infatti, sembra suggerire che la sua competenza sulle edizioni annotate del toledano non si limitasse al Brocense: le sue osservazioni segnalano vuoti e sottolineano la mancanza di riflessioni sul metro e sul genere, sui precetti riguardanti la *elocutio*, sulle figure, e cioè, precisamente sugli ambiti in cui si era concentrato Herrera, pur senza riuscire a “escapar de la órbita del Brocense, en la que a pesar suyo gira”⁶⁹.

Non è dunque impossibile che l'editore napoletano conoscesse, sia pur indirettamente, l'edizione di Herrera e che il suo commento fosse mosso da ragioni editoriali (annunciare tacitamente il possibile progetto di pubblicarla), sebbene l'osservazione (che fa proprie le istanze che avevano mosso Herrera ed i dotti sivi-gliani che lo circondavano, nel suo stretto significato) testimoni semplicemente la consapevolezza per il napoletano del fatto che il lavoro del Brocense fosse solo un primo passo nella esegesi del poeta di Toledo: la straordinaria tradizione classica

⁶⁸ In effetti Sánchez ha come “afán primordial [...] aclarar el texto en sus dos vertientes lingüística y literaria, concebida esta última casi exclusivamente como análisis de la *imitatio*” – C. CODONER, *Comentaristas de Garcilaso*, in *Academia Literaria Renacentista (IV. Garcilaso)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 185-200 (196).

⁶⁹ E. ASENSIO, “El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones a Garcilaso*” in E. ASENSIO, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 311-333 (312).

di Napoli emerge nel gusto letterario di Sottile, plasmando il suo punto di vista da editore colto che riconosce come insufficiente un commento che si limiti a chiarire la funzione e i riferimenti della *imitatio*.

Tuttavia, lo stampatore partenopeo conferma paradossalmente la centralità dell'edizione del Brocense in questi anni iniziali del Seicento: egli la pubblica rispettandola nella sua integralità e riconoscendo con la sua scelta che l'edizione salmantina del 1577 era il primo prezioso risultato della convergenza tra letteratura e critica. Si imponeva così l'approccio del maestro di retorica salmantino come il più appropriato per avviare una diffusione consapevole di Garcilaso in Italia, per quanto si segnalasse la necessità di migliorare il lavoro del professore salmantino con un bagaglio critico complementario che includesse anche i precetti della *ars rhetorica* riguardanti la *elocutio*; d'altronde, nemmeno Herrera aveva potuto negare l'importanza del commento del maestro di retorica, se la sua edizione "está coaccionada por la del Brocense, y sus correcciones sólo se pueden comprender teniendo a la vista los textos de ambos comentaristas"⁷⁰.

L'edizione di Sottile fu inoltre anche la prima realizzata in Italia delle opere di Garcilaso non accompagnate da quelle di Boscán⁷¹. Erano congiunte nella maggioranza dei casi quelle stampate nei grandi centri editoriali europei a partire dalla metà del secolo: le varie di Anversa⁷², quelle di Lione, così come quella di Parigi⁷³ e una di Anversa del 1597⁷⁴, mentre un'altra di Anversa del 1597 è una edizione del solo Garcilaso senza le annotazioni del maestro Sánchez de las Brozas e senza preliminari⁷⁵.

Nell'orizzonte culturale dei lettori, l'operazione editoriale di Sottile si presenta come un arricchimento del discorso dell'universale, inteso in termini aristotelici, dal momento che

⁷⁰ A. BLECUA, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970, p. 4.

⁷¹ La prima ricezione era stata veneziana: *Las Obras de Boscan y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, Venetia, en casa de Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 1553; A. PALAU I DULCET, *Manual*, cit., n° 333833. I lettori italiani di Garcilaso si servivano del mercato librario spagnolo, come rivela la nota manoscritta al f. 30v dell'esemplare con sig. PQ 6391. AI 1570 della biblioteca della Hispanic Society of America: "questo libro fu di Sforza Giustino comprato in Madrid di Spagna l'anno 1574 de luio [*sic*]".

⁷² Amberes, Martín Nucio, s.a.; Anvers, Martín Nucio, 1544 e Amberes, Martín Nucio, 1544 – molto ben stampata – ed un'altra del dicembre dello stesso anno.

⁷³ Le francesi sono descritte da PALAU I DULCET, *Manual* cit., II, N° 33376; 33377; 33378 y 33379, p. 351.

⁷⁴ *Ivi*, N° 33392.

⁷⁵ *Las Obras de Garcilasso de la Vega. En Anvers, en casa de Pedro Bellerio, MDXCVII*. Alla fine porta "La Tabla". Esemplare della biblioteca della Hispanic Society of America, PQ 6391. AI 1597.

molto di rado avviene, ch' i peregrini ingegni si vengano ad applicare all' universal cognition delle cose come si ricerca per poter trar gusto della lettione de' poeti; ma ciascun à qualche particolar disciplina intento si contenta dentro picciol circolo le sue fatiche restringere⁷⁶.

Sottile dà per scontata la competenza nella comprensione dello spagnolo da parte dei futuri lettori napoletani ed italiani:

Confidato dunque, che questo poeta per stirpe nobilissimo, e pel poema parimenti Illustrissimo, di cui non men, che di Seneca, di Lucano e di Martiale Spagna gloriare si pote, debba nei nostri paesi col patrocinio di lei peregrinare gloriosamente, lo mando in luce senza punto alterar la forma dell' impressione, ch' alle mie mani è pervenuta⁷⁷.

Se le annotazioni del Brocense pongono speciale attenzione nell'evidenziare i modelli classici (Orazio, Ovidio, Virgilio), non mancano note sulle fonti moderne italiane; in effetti, Sánchez de las Brozas segnala paralleli ispiratori del testo garcilasiano provenienti da Petrarca, Ariosto, Sannazaro, cita parallelismi con Bernardo Tasso (f. 90v), Giulio Camillo (f. 111v), Bembo (112v), Flaminio (138v), Poliziano (111v) Tansillo (97r) ed interpreta l'*Elegía del Duque de Alva. En la muerte de Don Bernardino de Toledo* alla luce di "una del elegantissimo poeta Fracastor" (132v). Questo approccio "italianizza" Garcilaso e lo colloca in un ambito umanistico sovranazionale, quando identifica le radici fundamentalmente italiche della sua rivoluzione poetica. Una impostazione che aiutava l'operazione realizzata da Sottile: Napoli, regno della Corona di Spagna, si fa carico della diffusione delle *Obras* di Garcilaso "lungo tempo cercate e desiderate in Italia", che iniziano adesso un pellegrinaggio "nei nostri paesi"⁷⁸: una proposta ambiziosa della capitale del Regno che rivendica Garcilaso come poeta proprio⁷⁹, nello stesso anno in cui un altro editore napoletano pubblica le opere di santa Teresa⁸⁰.

Il numero di esemplari conservati della edizione di Sottile e la loro localizzazione meritano attenzione: uno studio incentrato sulla provenienza di questi esemplari, conservati oggi in biblioteche italiane, spagnole, americane e russe⁸¹,

⁷⁶ F. A5r

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Dedicatoria, f. 4r.

⁷⁹ Cf. S. DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1983, X, 4435, p. 555.

⁸⁰ *Libros de la B. Madre Teresa de Jesus* [...], en Nápoles, por Constantín Vidal, 1604.

⁸¹ Si veda la n. 23.

potrebbe gettare una nuova luce sul ruolo che l'edizione napoletana ebbe nella diffusione dell'opera di Garcilaso.

III. Le due edizioni poetiche studiate videro la luce negli anni della *pax hispanica*, tanto cercata da Filippo III e dal suo favorito Lerma. A Napoli tra 1602 e 1604 si avvicendarono due viceré illustri: il cadetto del VI conte di Lemos, don Francisco de Castro (che, alla lunga, sarebbe diventato VIII conte di Lemos), capitano generale del Regno alla morte del padre (1600-1602), e il conte-duca di Benavente, viceré tra 1603-1610. Entrambi grandi mecenati, promossero nella capitale l'attività letteraria di matrice spagnola.

Nel suo lungo governo Benavente, inoltre, intraprese lavori pubblici significativi e, tra questi, molto celebrata fu la costruzione del magnifico viale, addornato di alberi, fontane e statue, che univa la città con la villa di Poggio Reale, innalzata dai sovrani aragonesi e ora rivalutata e rinnovata; in uno degli epitaffi marmorei in lode del viceré apposti lungo il percorso di questo spazio di ricreazione si esaltava l'opera così: "in hos aere publico extractos fontes subterraneis et cuniculis immissae sunt salientes aquae, praetereuntium oblectationi, et usui, ac loci amoenissimi ornamento. An. Dom. 1605"⁸².

Traslate metaforicamente a territori letterari, altre *salientes aquae* emergevano dalle ricche fonti sotterranee della Napoli di Filippo III: le edizioni partenopee di Guarini e Garcilaso sono ancora oggi *monumenta* letterari che testimoniano la sofisticata illustrazione che Napoli seppe fare della lingua spagnola, radicata e usata in diversi ambienti *nazionali* sia politici (i principali organi del potere, dalla corte vicereale agli ambienti delle autorità militari, giuridiche, amministrative), sia nobiliari (la nobiltà ispanonapoletana e le loro corti) e diplomatici (le rappresentanze di altri stati alla corte del viceré e le loro segreterie), sia religiosi (il clero regolare di alcuni ordini – carmelitani scalzi, domenicani, gesuiti; e le gerarchie ecclesiastiche – vescovi di nomina reale e le loro curie).

⁸² D. A. PARRINO, *Teatro eroico e político de' governi de' viceré del Regno di Napoli*, Giovanni Granvier, Napoli, 1770, I, p. 304.