

Errori o varianti d'autore? Un'ipotesi sulla tradizione manoscritta del sonetto 35 di Garcilaso de la Vega*

Tobia R. Toscano

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
tobia.toscano@unina.it

Recepción: 11/05/2021, Aceptación: 25/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Abstract

Il contributo offre una diversa interpretazione della tradizione manoscritta e a stampa del sonetto 35 di Garcilaso de la Vega, proponendo, sulla base del riesame delle varianti e della dimostrabile anteriorità del ms. Venezia Marciana It. IX, 137 rispetto alla *princeps* del 1574, di assumere i tre testimoni come redazioni d'autore *in progress* riconducibili a originali in movimento.

Parole chiave

Garcilaso de la Vega; Mario Galeota; Brocense; Herrera.

Abstract

English Title. Errors or Authorial variants? Some hypotheses concerning the manuscript tradition of Garcilaso de la Vega's sonnet 35.

This essay aims to offer a new interpretation of the manuscript and print tradition of Garcilaso de la Vega's sonnet 35, on the basis of a close analysis of its textual variants. Since Venezia Marciana It. IX, 137 ms precedes the 1574 editio princeps, we may reasonably assume that the three surviving witnesses contain different authorial variants of a rather fluid text.

Keywords

Garcilaso de la Vega; Mario Galeota; Brocense; Herrera.

* El presente trabajo se inscribe en el proyecto *Garcilaso de la Vega en Italia. Clasicismo horaciano* (2020-2023), Ministerio de Ciencia e Innovación. PID2019-107928GB-I00.

Ai miei amici di Spagna

Il sonetto *Mario, el ingrato amor como testigo*, non compreso nella *editio princeps* del 1543, fu stampato per la prima volta nel 1574 da Francisco Sánchez de las Brozas (= **B**), editore delle *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega*¹ sulla base di un antografo allo stato perduto, probabilmente diverso anche dall'esemplare "muy antiguo de mano" reso disponibile da Tomas de Vega "criado de su Magestad".²

Nonostante qualche non giustificata intemperanza emendatoria di Fernando de Herrera (1580, p. 209 = **H**), il *textus receptus* del sonetto 35 (33 in **H**) rimane quello fissato da **B**, né molto sembrano avere aggiunto i due testimoni manoscritti scoperti in processo di tempo: vale a dire **Mn** (= Madrid, Biblioteca Nacional, 3888: Tav. 1), le cui varianti furono scrutinate la prima volta da Keniston (1925: 227-228 e 310), e **Mv** (= Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 137 (6748): Tav. 2), reso noto e studiato in anni più recenti da Oreste Macri (1965), che prese spunto dal ritrovamento per lamentare l'assenza di una "recensione critica" "della tradizione editoriale e manoscritta dell'opera garcilasiana" (p. 250), proponendo l'anno seguente un assaggio più corposo della sua ipotesi di lavoro.³

Senza pretesa alcuna di estendere le riflessioni qui proposte al problema della tradizione nel suo complesso, la presente nota si limita a riconsiderare la

1. En Salamanca por Pedro Lasso 1574, c. 83v, con la rubrica *Soneto a Mario estando: segun algunos dizen: berido en la lengua y en el braço*. La medesima rubrica compare nella seconda edizione del 1577 (c. 85r), mentre nella terza, del 1612 (c. 93v), si aggiunge *Galeota* e si sopprime l'inciso *segun algunos dizen*. Se ne può dedurre che, morto il Brocense nel 1600, il curatore della ristampa abbia aggiunto il cognome del destinatario attingendolo all'edizione di Herrera (1580, p. 210, in cui il sonetto ha il numero 33), che lo aveva collegato al beneficiario della perorazione a Violante Sanseverino della canzone 5: "Este Soneto envió G. L. desde Tunes a Nápoles a su amigo Mario Galeota [...] dandole aviso de una herida". I testimoni manoscritti fin qui rinvenuti sono privi di rubrica.

2. Aviso del Brocense *al Lector* (1577, c. A[8r]): "En lo que toca a la diligencia de emendar algunos lugares: parte es mía, y parte de algunos amigos, y parte de otros exemplares que yo procuré aver para este effecto: entre los quales ayudó mucho uno muy antiguo de mano que nos quiso comunicar el señor Tomás de Vega criado de su Magestad por el qual allende de emendar los lugares de que se haze mención en las anotaciones, se restituyeron y cumplieron algunos versos que faltavan en los impressos". Nell'esemplare della *princeps* della Biblioteca Nacional de España, che ho potuto consultare grazie alla riproduzione fornitami da Eugenia Fosalba, manca l'avviso, ma si tenga presente che il fascicolo iniziale segnato A è mutilo delle carte con l'avviso, che perciò si cita dall'ed. 1577. In entrambe le edizioni (1574 e 1577) le rime di Garcilaso (c. 1r) si dicono "de nuevo corregidas y emendadas por un original de mano muy antiguo: y añadidas algunas obras suyas que nunca se han impresso": espressione che, mentre sembra ricondurre con chiarezza la fonte delle *emendationes* a un unico antografo, non consente altrettanto, come aveva osservato Ruffinatto (1982: 28), per asseverare la provenienza dei pezzi aggiunti dal manoscritto di Tomas de Vega, giacché il Brocense introduce le *Obras añadidas* senza alcuna indicazione.

3. Cfr. Macri (1966) e le opportune riserve avanzate da Ruffinatto (1982).

varia lectio del solo sonetto 35 e le conseguenti ricostruzioni stemmatiche fin qui prodotte da Macri (1965 e 1966) e Rosso Gallo (1990), sostanzialmente accolte, pur con qualche distinguo, nell'edizione critica corrente delle poesie di Garcilaso (Morros 1995).

Con i necessari ammodernamenti grafici adottati dalle edizioni moderne, il *textus receptus* del sonetto 35 si fonda quindi su **B**:

A Mario, estando, según algunos dicen, herido en la lengua y en el brazo

Mario, el ingrato Amor, como testigo	
de mi fe pura y de mi gran firmeza,	
usando en mí su vil naturaleza,	
qu'es hacer más ofensa al más amigo,	
teniendo miedo que, si escribo y digo	5
su condición, abato su grandeza,	
no bastando su esfuerzo a su crueza,	
ha esforzado la mano a mi enemigo;	
y así, en la parte que la diestra mano	
gobierna y en aquella que declara	10
los concetos del alma, fui herido.	
Mas yo haré que aquesta ofensa cara	
le cueste al ofensor, ya que estoy sano,	
libre, desesperado y ofendido.	

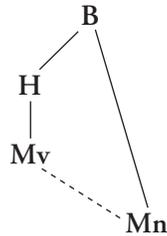
Al v. 1 gli editori più recenti (tra gli altri: Rivers 1986, Rosso Gallo 1990, Morros 1995, Alcina 2011, García Aguilar 2020), in ossequio probabilmente alla scelta di **B**, adottano per *amor* l'iniziale minuscola. Trattandosi tuttavia di una personificazione del dio Amore, sembra preferibile l'iniziale maiuscola, in ossequio alla scelta di **H**, che segue anche per l'eliminazione del segno di dieresi su *crueza*, ridondante perché il nesso *ue* non può essere che bisillabico.⁴

Sebbene assente nella *princeps*, nessuno ha mai avanzato dubbi né sulla autenticità del sonetto, né sulla sua tarda composizione, dovendosi prendere come necessario *terminus post quem* il riferimento alle ferite riportate nel corso della campagna di Tunisi (estate del 1535), che precedono di poco più di un anno la ferita ben più grave che nell'ottobre del 1536 causò la morte del poeta.

Nello studio che accompagna la descrizione e l'analisi di **Mv** Oreste Macri (1965, che conserva al sonetto il n. 33 come in **H**) offrì non solo la riproduzione fotografica (ben leggibile) della carta 114v, in cui il sonetto è preceduto dalla sintetica rubrica *Di Gar.*, ma riprodusse (p. 246) anche la trascrizione che di **Mn** (c. 285r-v) aveva dato nel 1955 Ángel Custodio Vega nella sua edizione madrilenza delle *Poesías de Fray Luis de León*, allestendo l'apparato

4. Degli editori prima menzionati, solo Rosso Gallo (1990) omette la dieresi. **H** è il primo a farne uso nei casi in cui gli appare necessaria: cfr. Domínguez Caparrós (2004: 42).

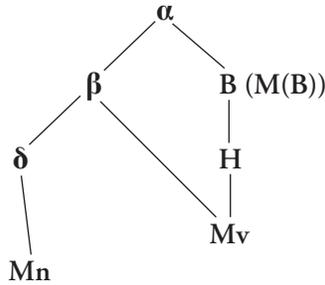
delle varianti dell'intera *recensio* (p. 247), impropriamente aggiungendovi **H**, che, pur essendo segnato da alcune innovazioni, dal momento che “coincide con **B** anteriore” (p. 248) andrebbe eliminato in quanto *descriptus*. Tuttavia Macrì conserva la testimonianza di **H**, perché a valle dello scrutinio delle varianti poteva a suo giudizio osservare che “**Mv** concorda con **H** 8 volte [...], con 3 escl. e innova 10 volte [...] con 8 singolari assolute”, quindi concludendo che “la coincidenza con **B** è trascurabile” e “Dunque **Mv** procede da **H**” (p. 248). Per non lasciare dubbi, poco più avanti sono giudicate “pessime le correzioni della copia veneziana di **H**” (p. 249) perciò sanzionando senza ambagi lo *status* di **Mv** come *descriptus* a sua volta di **H** che descrive **B**. Siccome posizione non dissimile sembrava a Macrì quella occupata da **Mn**, la cui “dipendenza [...] da **B** è rotta dalle due lezioni che ha in comune col solo **Mv**”⁵ inducendo il ricorso “alla consueta e comoda ipotesi della contaminazione” tra **Mn** e **Mv**, proponeva uno stemma del tipo:



Tale ricostruzione, nella misura in cui colloca tutti i testimoni in posizione derivata rispetto a **B**, sia pure ciascuno con lezioni proprie, la cui natura viene giudicata come frutto di manomissione del copista derivante da errata lettura, è del tutto ininfluenza ai fini della *constitutio textus*, al massimo potendosi concedere loro lo *statuto* di latori di varianti di tradizione, nonostante lo stesso Macrì (1965: 251) non mancasse di suggerire l'ipotesi, senza tuttavia percorrerla, che ci si possa trovare “davanti lo spettro di lezioni d'autore in stesure primitive”.

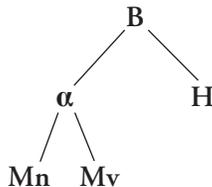
Tornando sull'argomento con l'intento di estendere anche ad altri componenti di Garcilaso il metodo neolachmanniano, Macrì (1966: 321), dopo aver riepilogato i dati in precedenza analizzati, propose anche una riarticolazione dello *stemma codicum*, facendo risalire la contaminazione di **Mn** con **Mv** attraverso un subarchetipo **β** derivato per via indipendente, come il manoscritto utilizzato da **B**, per l'occasione siglato **M(B)**, da un archetipo **α**:

5. Con la precisazione aggiuntiva nel saggio dell'anno successivo che si tratta di varianti “no poligenéticas” (Macrì 1966: 321)



Lo stemma così rimodulato consentiva a Macrì (1966: 321) di accantonare l'ipotesi della contaminazione di **Mn** con **Mv**, che a sua volta “tendría a la vista el ascendente de **Mn**”.

Il successivo studio di Rosso Gallo (1990) sulla tradizione di Garcilaso, sulla scia di Macrì, ribadisce, nella *Síntesis conclusiva sobre las “Obras añadidas”*, la convinzione “que el examen de las variantes demuestra que las ediciones de Sánchez de 1574 y 1577 son los ascendientes de todos los demás testimonios que han llegado hasta nosotros, por lo que concierne a los nuevos sonetos no publicados en la *princeps*” (p. 492). Per il sonetto 35 viene proposto uno stemma diverso da quello offerto da Macrì (1965: 249),⁶ opportunamente isolando **H** come discendente unico e senza eredi di **B**, le cui varianti vanno giudicate “como innovaciones con respecto al texto del Brocense”, mentre le due coincidenze significative di **Mv** e **Mn** ai vv. 9 e 10, a fronte delle più numerose e significative divergenze, “nos hace suponer la existencia de un intermediario, hoy perdido, entre **B** y los manuscritos (**α**)” (p. 480):

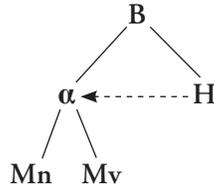


In sede di edizione critica Bienvenido Morros (1995: 315) adotta il testo di **B**,⁷ ritenendolo “la fuente del resto de testimonios”, osservando che “no lo está tanto su filiación en el *stemma* de M. Rosso Gallo”, sicché, rilevato che **Mn** e **Mv** “también concuerdan con **H**, o bien conjuntamente o bien por separado”, af-

6. Riprodotto in nota a p. 480. Nessun cenno al nuovo stemma proposto da Macrì (1966: 321).

7. Morros adotta la sigla **B74** per indicare la prima edizione di **B**, per distinguersela dalla seconda siglata **B77**.

faccia la congettura di “una contaminación intraestemática” tra **H** e un interposito **α**, a sua volta ascendente di **Mn** e **Mv**:



Come si vede, lo stemma proposto da Morros riproduce quello di Rosso Gallo aggiungendovi solo il collegamento di contaminazione tra **H** e **α**.

Prima di procedere a un riesame della *varia lectio* ricordo che sia Rosso Gallo che Morros, nonostante Macrì avesse dato una esatta trascrizione di **Mv**, ne travisano in alcuni punti decisivi il testo, introducendo dei guasti che incidono in misura sostanziale sulla valutazione della tradizione.

Ripropongo il testo del sonetto 35 organizzando l'apparato in forma orizzontale per agevolare il confronto della *varia lectio*, avvertendo che, escluso dalla *recensio* **H** in quanto *descriptus* di **B** del quale modifica per congettura alcuni punti,⁸ essendomi ragionevolmente convinto che attraverso **Mv** e **Mn** sia possibile dare corpo allo “spettro di lezioni d'autore in stesure primitive” evocato da Macrì (1965: 251) lungo un asse diacronico **Mv** → **Mn** → **B**, adotterò **Mv** come testimone di una prima redazione d'autore in processo di tempo sottoposta a revisione. Si riproduce la grafia senza ammodernamenti, distinguendo i grafemi *u* e *v* e introducendo i segni di interpunzione:

8. Desta sospetto il silenzio di Herrera sulla fonte delle varianti introdotte ai testi aggiunti da **B**. L'indizio che possa trattarsi di varianti abusive è consolidato, mi pare, dalla disinvoltura con la quale nella lista di *Ierros, que se an ballado en la impresion* (pp. n. n. di séguito alla dedica) indica come erronea la lezione a 7 *su fuerça a mi crueza*, proponendo non una ma due lezioni concorrenti: *a mi fuerça su crueza*, o, *su fuerça, ni crueza* (un modo per lasciare la scelta all'arbitrio del lettore?). È stato osservato che la lista di errori include “cambios notables con respecto al texto ofrecido, lo que muestra una manipulación a posteriori de los poemas”, segno che “las variantes de estos tres sonetos [tra questi il 35] se deben a una reelaboración premeditada por parte de Herrera”, il quale “se atrevió a meter mano a su antojo, modificando incluso lecturas publicadas en la posterior lista de yerros, como si de sus propios poemas se tratase”: Núñez Rivera (1997: 131-133). Il particolare conferma, oltre ogni ragionevole dubbio, che **H** procede per congettura nel tentativo di rendere più chiaro un luogo da lui male interpretato (sembrandogli poco sostenibile, infatti, la contrapposizione tra la *fuerça* di Amore e la *crueza* del poeta, nella prima variante inverte l'originaria posizione di *su* e *mi*, nella seconda attribuisce ad Amore sia *fuerça* che *crueza*).

Mv

Mario, el ingrato Amor, como testigo de mi fé pura y de mi gran firmezza, <i>seguiendo</i> en my su vil naturaleza, que es hazer mas ofensa al mas Amigo, y <i>viendo claro</i> que si escribo o digo	5	usando Mn B aviedo Mn teniendo B; miedo Mn B; y Mn B abajo y Mn abato B por no mostrar en mi tanta Mn no bastando su esfuerço a su B a esforçado el espada Mn ha esforçado la mano B diestra Mn y así en la parte que la diestra B aquella B los conceptos Mn B (concretos) Pero ... la Mn (B = Mv) ya que B desesperado Mn B
<i>sus fuerzas no bastando a su cruexa,</i> <i>quiso esforzar la mano</i> a my enemigo; y assi en el brazo que la <i>pluma</i> y mano governa y en <i>la parte</i> que declara	10	
<i>el concepto</i> del alma, fuy herido. Mas yo hare que <i>aquesta</i> ofensa cara le cueste al ofensor, <i>que ya</i> estoy sano, libre desesperando, y ofendido.		

Rosso Gallo (1990: 478-479) e Morros (1995: 316) travisano alcune lezioni di Mv, nel dettaglio:

5. viene omesso *si* condizionale;
 6. *se abaxa* è letto erroneamente *sera bano* (Morros: *sera vano*);
 9. *pluma* y variante omessa da Morros, registrata in Rosso Gallo;
 12. *aquesta* viene reso *aquezza*;
 13. *cuesta* invece di *cueste*.
- Altra variante non registrata: 14. *desesperando* vs *desesperado*.

Si tratta, beninteso, di piccoli infortuni, ma tali da inficiare le ricostruzioni stemmatiche proposte. Sicché rimane solo da rendicontare la posizione di Oreste Macrì, che, pure approdando a conclusioni a mio giudizio non condivisibili, ha il merito di mettere a disposizione il quadro completo e corretto della tradizione, conseguendo così lo scopo primario di ogni operazione connessa all'edizione critica: consentire al lettore di formulare ipotesi diverse senza necessità di ricontrollare *ex novo* l'intero testimoniale.⁹

Descritto il processo di revisione attuato da H ("Herrera herrerizza il poeta"), Macrì (1965: 249) giudica "Pessime le correzioni della copia veneziana di H", imputando al copista l'incapacità di cogliere l'elemento 'spettacolare' del gerundio *mostrando* sostituito "con quell'ovvio" *seguendo* (v. 3), seppellendo infine la testimonianza sotto il peso di una reprimenda inappellabile:

carica artificiosamente ed esteriorizza (5 *Y viendo claro* 6 *se abaxa su grandeza* 7 *fuerzas* 8 *quiso esforzar*), inverte (7 *sus fuerzas no bastando*), vuole precisare pedantemente introducendo particolari inutili (in 9 la "parte" ferita diventa "el brazo" e

9. Nel caso in esame gli errori di Rosso Gallo e Morros hanno reso necessario un nuovo controllo, avendo fatto sorgere il dubbio che Macrì fosse rimasto vittima di qualche svista.

“la diestra mano” perde “la diestra” per acquistare “la pluma”, donde in 10 è riutilizzata “la parte” esclusa dal 9 al posto di “aquella”).

Dal che viene fuori la fisionomia di un copista particolarmente intraprendente e incline al *bricolage* testuale sostituendosi non di rado all'autore, peggiorando il testo laddove pensa di migliorarlo, perché Macrì non nutre dubbio sulla derivazione di *Mv* (e di *Mn*) da *B*, sia pure per interposto *H*, fondandosi egli “sulla opinione che tutte le lezioni diverse da *B* siano significative (errori), cioè sul postulato che *B* rappresenti la stesura originale” (p. 250).

Non mi soffermo sulla ambiguità della nozione di *stesura originale* che, nel contesto in cui è impiegata, andrebbe assunta nel significato di ultima redazione/volontà dell'autore, e a maggior ragione risulterebbe incomprensibile il comportamento di un copista che, di fronte a una stampa autorevole come *H* a sua volta *descriptus* non passivo di *B*, si diverta a manomettere poco rispettosamente il testo, sebbene, in conclusione, Macrì (1965: 252), come si è già ricordato, suggerendo un'ipotesi lasciata tuttavia inesplorata, confessasse il “sospetto non infondato di prime redazioni, che si anniderebbero nella tradizione manoscritta fin dai tempi del poeta coi *pliegos sueltos*”.

Il postulato su cui si fonda il ragionamento di Macrì deriva molto probabilmente da una implicita posticipazione della databilità del manoscritto veneziano all'anno dell'edizione di Herrera (1580): come egli stesso ricorda, la ‘foto’ del sonetto di Garcilaso gli era stata comunicata, “per cortese e generoso tramite di Gianfranco Contini”, da Domenico De Robertis, al tempo impegnato nella ricerca dei testimoni manoscritti delle *Rime* di Dante.¹⁰ Gli studiosi che si sono occupati di *Mv* lo datano tra la fine del *xvi*¹¹ e gli inizi del *xvii* secolo.¹² Su questo tornerò più avanti, limitandomi per ora a osservare che, se anche si potesse dimostrare la receniorità dell'allestimento di *Mv* rispetto a *H*, sarebbe fattore in sé non decisivo per acclararne la dipendenza dalla stampa, in assenza del suffragio che solo può venire dal confronto dei testi. Né per sua natura, secondo l'aureo adagio di Giorgio Pasquali, un testimone *recentior* deve necessariamente dimostrarsi *deterior*.

Si tratta perciò di verificare se il quadro della *varia lectio*, esclusa la derivazione dei manoscritti da *B*, offra elementi probanti per documentare un'attività di *labor limae* riconducibile a Garcilaso, riconoscendo alle varianti, se possibile, lo statuto di varianti d'autore.

L'indizio che *Mv* sia opera di un copista italiano è nel raddoppiamento della *z* nella rima *-ezza* (2, 3, 5, 6) e nella forma *brazzo* a 9, e la prima impressione che si ricava da una lettura non condizionata dagli esiti di *B* è che il testo mostra una sua piena leggibilità e coerenza, quale disincantato e amareggiato racconto di una vendetta di Amore, che, invece di premiare il suo fedele seguace,

10. Cfr. ora De Robertis (2002: I, II, p. 792).

11. Cfr. Pignatti (2018: I, 2, pp. 224-225).

12. Lo assegna al *xvii* secolo Martignone (2004: 209).

pur di dare sfogo alla sua vile indole naturale, che lo spinge a inferire nei confronti di quelli che più gli sono amici, si allea con la mano del nemico per ferire il poeta nel braccio destro e nella bocca, sperando così di privarlo dei mezzi atti a denunciare la sua vera natura, avendo chiaro (*viendo claro*) che ciò comporterebbe una *deminutio* della sua grandezza. Tuttavia il poeta, avendo recuperato la salute, gli farà pagare a caro prezzo l'offesa ricevuta.

La rielaborazione del testo non comporta un mutamento del significato complessivo, piuttosto risponde a preoccupazioni di natura stilistica e al desiderio di conferire più potente plasticità all'antagonismo tra Amore e poeta-amante.

Il passaggio a 3 da *seguendo* a *usando* introduce la nozione di volontario e meditato ricorso di Amore alle risorse della sua indole perfida, laddove la lezione originaria esprime piuttosto l'idea di un atto riflesso e quasi necessitato dalla *vil naturaleza*.¹³ Più complesso e in apparenza meno razionalizzabile si presenta il quadro delle varianti che investe la seconda quartina. Il dio Amore continua a occupare la scena, ma la notazione oggettiva della prima stesura (*viendo claro*) viene orientata nella sfera soggettiva del *miedo*, segno di più diretto coinvolgimento nel duello con il poeta, che a sua volta emerge più decisamente nel suo ruolo di antagonista attraverso la sostituzione della costruzione impersonale *se abaxa* al verbo in prima persona *abajo Mn abato B*. Sotto il profilo della costruzione sintattica, i vv. 1-8 articolano un periodo unico con il soggetto *Amor* a 1 e il predicato della proposizione principale a 8, preceduto da tre subordinate con verbo al gerundio (*Mv* e *B*) simmetricamente disposti nei versi dispari (3, 5, 7).

Solo *Mn*, nel tentativo forse di introdurre una variazione in una sequenza che poteva sembrare monotona, sostituisce a 7 la causale implicita con una proposizione finale negativa, che comporta anche un sostanziale mutamento di significato che si riverbera anche sulla variante introdotta a 8. Ciò che tuttavia assicura la posizione intermedia di *Mn* è la sua concordanza con *B* nelle lezioni *miedo* e *abajo/abato* e, più avanti, *ha esforçado*. Si proverà a spiegare se l'innovazione di costruzione e di significato a 7-8, che isola *Mn* nell'insieme della tradizione, sia la traccia di un ripensamento dell'autore o il frutto di una iniziativa alquanto spregiudicata del copista, avendo sempre di vista il criterio che, fino a contraria prova, una variante di notevole entità, a meno che non intervenga in un luogo di difficile interpretazione, va assunta come indizio di riproduzione meccanica dell'antigrafo.

La soppressione a 5 per esigenze prosodiche della congiunzione *y*, necessitata dalla sostituzione del bisillabo *viendo* con il trisillabo *aviendo/teniendo*, consegue l'effetto di sottolineare la quasi simultaneità in cui si succedono le tre azioni espresse al modo gerundio in *Mv* e *B* (*seguendo / usando; viendo / teniendo; no bastando*), conferendo ad Amore i tratti di stratega infido capace di tradurre i

13. Rimane il mistero donde Herrera abbia ricavato la variante *mostrando*, che sarà anche 'spettacolare' come desiderava Macrí, ma difficilmente riconducibile a Garcilaso.

suoi pensieri in atti immediati.¹⁴ L'intervento finale che anticipa il gerundio negativo *no bastando*, in prima stesura posposto al soggetto, ne completa la disposizione simmetrica a inizio verso creando un effetto di consonanze interne.

I vv. 8-10 denunciano un più intenso travaglio elaborativo. La immediatezza dei riferimenti sembra confermare la natura di prima stesura di **Mv**, quasi frutto di una composizione ravvicinata rispetto all'evento:

quiso esforzar la mano a my enemigo;
y assi en el brazo que la pluma y mano
governa y en la parte que declara [...]

Pur nella rapidità del referto, il ricorso in prima istanza alla perifrasi per nominare il poco aulico particolare anatomico, indicato attraverso l'evocazione della più nobile e propria delle sue funzioni, avrà indotto successivamente la ricerca di una più calibrata dizione per assorbire la superstite nota di realismo veicolata dalla nominazione esplicita del *brazzo / braço*, sanando anche l'originaria incongruenza delle parti in gioco nella correlazione (*en el brazo / en la parte*). La soluzione finale si avvale della economica anticipazione di *en la parte* a 9, sostituita a 10 dal più funzionale pronome dimostrativo correlato *en aquella*, che insieme alla variante *diestra* in luogo di *pluma* rende immediatamente percepibile il riferimento anatomico, inglobando implicitamente nella nuova formulazione la funzione della scrittura che, insieme alla funzione propria della bocca di esprimere i sentimenti, è la causa del *miedo* che spinge Amore a vendicarsi del poeta per interposto *enemigo*. Varianti minime differenziano nel terzetto finale **Mv** da **B**: *que ya* (= **Mn**) vs *ya que*, e il gerundio *desesperando* vs *desesperado* di **B** (= **Mn**). Nel primo caso sembra operare l'esigenza di evitare la sonorità troppo dilatata derivante dalla successione di 5 vocali *que ya estoy*; nel secondo caso, di fronte alla concordia degli altri due testimoni, dobbiamo registrare l'unico errore di trascrizione di **Mv**. Rimane in verità l'uso della disgiuntiva *o* in luogo di *y* a 5 (*escribo o digo*), la cui legittimità è pienamente sostenibile in quanto distingue la doppia possibilità del poeta di danneggiare Amore servendosi o della scrittura o dell'atto del parlare.

Ultimato lo scrutinio delle varianti credo che **Mv** si possa battezzare come latore di una prima stesura d'autore del sonetto 35. Resta ora da valutare il comportamento di **Mn**, segnato da convergenze e divergenze sia rispetto a **Mv** che a **B**, il che non comporta la sbrigativa evocazione di procedure contaminatorie, non sempre messa in campo con raziocinio.¹⁵ Chi ha pratica di tradizioni manoscritte a testimonianze plurime per le quali si dispone di accertabili redazioni d'autore *in*

14. D'altra parte anche nel contemporaneo sonetto 33 a Boscán lo scenario bellico reale delle rovine di Cartagine è adibito come termine di paragone dell'incendio amoroso di cui è preda il poeta.

15. In generale non mancano casi di contaminazione nella trasmissione di testi poetici cinquecenteschi, ma si tratta di eccezione piuttosto che della norma. Di preferenza i copisti, quando dispongono di più esemplari di un medesimo componimento, annotano le lezioni alternative sui margini o in interlinea.

progress sa che non è infrequente il caso di testimoni intermedi che condividono lezioni sia con testimoni della prima redazione sia con quelli della redazione finale. Facendo riferimento a un autore a me sufficientemente noto, e per di più molto amato da Garcilaso, vale a dire Sannazaro, molte delle sue rime, poi confluite in larga parte nella redazione definitiva dell'edizione postuma dei *Sonetti et canzoni* (Napoli, Sultzbach, 1530), presentano una folta tradizione manoscritta in cui schematicamente si individuano due fasi redazionali, anteriori alla terza e ultima certificata dalla stampa. Data quindi una schematizzazione diacronica delle fasi redazionali **a**, **b**, **c**, non è infrequente il caso che un testimone della fase **b** sia caratterizzato da lezioni comuni con testimoni tanto della fase **a** che della fase **c**; così come può accadere che non tutte le innovazioni registrate in **b** rispetto ad **a** approdino a **c**, che anzi può ritornare in qualche caso alla lezione di **a**.

L'ultima fattispecie, documentabile come "ripensamento" d'autore, che abbandona un processo di revisione per tornare in parte alla lezione precedente, sembra la più adatta a fotografare l'esigua ma abbastanza tormentata dinamica della tradizione manoscritta del sonetto 35 di Garcilaso. Intanto si possono osservare in **Mn** delle varianti di transito da **Mv** a **B**:

- | | | |
|----|--|-----------|
| 5. | <i>y viendo claro</i> que si escrivo <i>o</i> digo | Mv |
| | aviendo miedo <i>y</i> | Mn |
| | teniendo miedo <i>y</i> | B |
| 8. | <i>quiso esforzar la mano</i> a my enemigo | Mv |
| | a esforçado el espada | Mn |
| | ha esforçado la mano | B |
| 9. | <i>y assi en el brazo</i> que la <i>pluma y</i> mano | Mv |
| | diestra | Mn |
| | la parte diestra | B. |

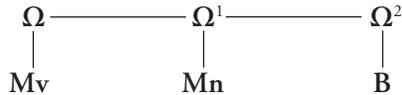
Mn concorda con **Mv** a 10 (*la parte* vs *aquella* **B**) e a 11 (*que ya* vs *ya que* **B**), con **B** a 3 (*usando* vs *seguiendo* **Mv**) e a 11 (*los conceptos* vs *el concetto* **Mv**). La concordanza a 6 **Mn B** nell'esito *abajo / abato* è da bilanciare con il mutamento di costruzione prodotto in **Mn** dall'inserimento della congiunzione *y* che determina la dipendenza del complemento oggetto *condición* da *abajo* e non da *escrivo y digo* (**Mv B**) del verso precedente. Un più vistoso mutamento di senso è prodotto dalle lezioni singolari che caratterizzano il dettato di **Mn** a 7-8

por no mostrar en mi tanta cruexa
a esforçado *el espada* a my enemigo,

che sembrerebbero il frutto di un tentativo di attenuare la crudeltà di Amore, che, non volendo inferire direttamente sul suo fedele seguace, si serve della spada del nemico per ottenere il suo scopo. Dove la lezione singolare *el espada* potrebbe essere stata indotta dall'esigenza di evitare la ripetizione di *mano* in due versi conti-

gui. Non sanabile rimane la vistosa irregolarità “en el plano rítmico en el vs. 12, acentuado en la quinta sílaba” (Rosso Gallo 1990: 480), che potrebbe essere la spia di un abbandonato processo di revisione riprodotto meccanicamente da **Mn**.

L'assenza di errori certi, sia separativi che congiuntivi, sconsiglia di supporre, come fin qui proposto, derivazioni da un archetipo comune a tutta la tradizione, da cui a sua volta discenderebbe un subarchetipo guasto in qualche punto, attinto per vie diverse da **Mv** e da **Mn**. Più fruttuosa può rivelarsi l'ipotesi di un originale in movimento così configurabile:



con l'avvertenza che in Ω^2 vengono abbandonate alcune varianti innovative esclusive di Ω^1 .

L'ipotesi appena formulata potrebbe in aggiunta giovare del supporto della cronologia nel caso in cui, pur in assenza di cogenti elementi esterni, la testimonianza di **Mv** sia in grado di reggere una datazione che la collochi ragionevolmente in posizione anteriore rispetto a **B**: in altri termini, se **Mv** precede **B** (1574), cade ogni presupposto di una sua derivazione dalla *princeps* del sonetto 35.

La prima descrizione dei contenuti di **Mv**, miscelaneo di “Var(ie) Poes(ie) Tosc(ane)”, si deve a Jacopo Morelli (1776: 138-142),¹⁶ che lo data genericamente al XVI secolo. Macri (1965, p. 245), sulla scorta di informazioni ricevute da De Robertis, ritiene la silloge “compilata verso la fine del secolo XVI, per varie mani (più di sei) in scrittura corrente”. Il dato cronologico sarà successivamente confermato da De Robertis (2002: 792), che individua l'operato di otto amanuensi, attribuendo tuttavia a un'unica mano **θ** la responsabilità della stesura dell'ultimo fascicolo (cc. 107-114). Rileva ai fini del nostro discorso che la successione delle presenze in **Mv** non obbedisce a una *ratio* cronologica, giacché dopo la canzone di Giovan Battista Ubaldini, che si legge in apertura, scritta per celebrare le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena e perciò *post* 1589, è trascritta la canzone *Fra le sembianze onde di lungi havrei*, già composta nel 1536 da Francesco Maria Molza per la morte del cardinale Ippolito de' Medici (Pignatti 2018: II, pp. 332-37), e, a seguire, una canzone attribuita a Dante con seguito di varie presenze soprattutto cinquecentesche, compreso il sonetto *Icaro cadde qui, quest'onde il sano* di Sannazaro, che riproduce il testo della *princeps* del 1530.¹⁷ Va tuttavia notato che De Robertis colloca alla fine della descrizione i pochi testi in latino e il “sonetto in lingua spagnola di Gar[cilaso de la Vega]”, di fatto separandolo dall'unità codicologica finale e perciò decontestualizzandolo.

16. Che non segnala la presenza del sonetto di Garcilaso.

17. Si legge al n. 79 dell'edizione a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 195.

Pur in assenza di un controllo diretto del manoscritto, non mi sembra azzardato prospettare che *Mv* possa essere ritenuto un composito¹⁸ risultante dall'assemblaggio seriore di fascicoli di provenienza e tempi diversi, il che imporrebbe di saggiare la databilità della scrittura di ciascuna delle mani coinvolte. Ciò che colpisce è l'assoluto disinteresse fin qui mostrato per il contesto in cui riaffiora il sonetto di Garcilaso (c. 114v). Le cc. 107-114v chiudono infatti il manoscritto e sono precedute da due carte bianche (105-106), ma degno di maggior nota è che il quaderno riproduce una silloge di poeti napoletani,¹⁹ in cui le uniche presenze geograficamente eccentriche sono un sonetto di Giovanni Antonio Volpi²⁰ e quello di Garcilaso, che, senza urtare la suscettibilità degli spagnoli, può tuttavia essere a buon diritto considerato napoletano di adozione. Come si può osservare dalla tavola, un elemento di suggestione non minore deriva dalla collocazione del sonetto di Garcilaso, trascritto dopo una serie compatta di 9 sonetti fin qui sconosciuti di Mario Galeota, destinatario del sonetto in questione:

- c. 107r: Del S.^{or} Sertorio Pepe: *Da cento Re continui scesa et cento*
- c. 107v: D(el) M(edesimo): *O anima gentil, che di belade*
- c. 108r: D(el) M(edesimo): *O di cui nulla è simil né seconda*
- c. 108v: Del S.^{or} Gio: Ant.^{io} Volpe al S.^{or} Portoallegro: *Come stanco nocchier ch'ogni suo ingegno*
- c. 109r: Dil S.^{or} Angelo di Costanza alla S.^{ra} Camilla Correale: *Chi disia di veder vera bellezza*
- c. 109v: Dil S.^{or} Giulio Cesare Caracciolo Al S.^{or} Don Ger.^{mo} Pignatello: *Quanto, signor, può il duol spento nel petto*
- c. 110r: Dil S.^{or} Mario Galeota: *Dal più profondo et tenebroso loco*
- c. 110v: *Quella pietà, Signor, che 'l cor t'avvinse*
- c. 111r: *Se 'l ciel senza il voler, et Dio non muove*
- c. 111v: *Non tanto mi contrista esser rinchiuso*
- c. 112r: *Se ben con gran mistero, alto Signore*
- c. 112v: *Quando sarà quel fortunato giorno*

18. Ho ricevuto in data 4.05.2021 conferma in tal senso dalla signora Susy Marcon, curatore del Dipartimento manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale Marciana, che ringrazio.

19. Il dato va sottolineato, perché, nonostante le modeste proporzioni, questa silloge si aggiunge alle poche riconducibili a Napoli, "che non ha quasi raccolte manoscritte antologiche caratterizzate in senso locale e si impone invece imperiosamente nelle stampe di metà secolo": Albonico (2016: 178).

20. Letterato comasco (1515-1558) sulla cui attività ha raccolto le poche notizie disponibili Franco Tomasi in appendice alla ristampa di *Rime* (2001, p. 450), in cui è presente con una canzone e due sonetti, nel primo dei quali, *Il grido che di voi empie ogni parte*, rivolto a Paolo Giovio non nominato esplicitamente, si sviluppa il tema della fama che la sua scrittura assicurerà ad Alfonso d'Avalos marchese del Vasto ("s'al grande ALFONSO date fama voi", 6), all'epoca governatore di Milano, rendendo eterno anche l'autore ("...né s'è pregiato / senza lui fora al mondo il nome vostro", 13-14). Un sonetto in morte di Francesco Maria Molza (*MOLZA, MOLZA non più, ma lievi spirti*) è stampato nel *Libro terzo delle rime di diuersi nobilissimi et eccellentissimi autori nuouamente raccolte*, In Vinetia, appresso Bartholomeo Cesano, 1550, c. 138r. Altro non compare nel Database di <http://lyra.unil.ch/>: pertanto il sonetto trascritto in *Mv* dovrebbe essere inedito.

- c. 113r: *Ben potrà far di me l'humana forza*
 c. 113v: *Se ogni occhio è cieco, et ogni orecchia è sorda*
 c. 114r: *Nimphe del Tebro, a Dio sacrato choro*
 c. 114v: Di Gar(cilaso): *Mario, el ingrato Amor como testigo*

La silloge si apre con un trittico di sonetti inediti di Sertorio Pepi,²¹ il primo dei quali sembra un voto beneaugurante per il matrimonio programmato, ma non realizzato di Giulia d'Aragona, con Federico Gonzaga, marchese di Mantova,²² gli altri due devoluti alla celebrazione di Giulia Gonzaga, ritratta nel fulgore della sua bellezza, ma anche elogiata per le sue alte doti morali,²³ databili non oltre i pieni anni quaranta del Cinquecento, mentre di difficile datazione risultano i sonetti di Angelo di Costanzo²⁴ e di Giulio Cesare Caracciolo, che dovrebbe essere il medesimo destinatario del sonetto 19 di Garcilaso *Julio, después que me partí llorando*.

Più stretti legami ebbe Garcilaso con Mario Galeota, per il quale oltre al sonetto 35 compose anche la *Ode ad florem Gnidi*. Noto fin qui esclusivamente per le rime stampate nelle antologie cinquecentesche con l'attribuzione a Fabio Galeota,²⁵ Mv è allo stato l'unico testimone di rime che vanno sotto il nome di Mario e riflettono anche uno dei momenti più dolorosi della sua esistenza: la detenzione nelle carceri romane dell'Inquisizione, che si protrasse dal 1555 al 1559, in attesa del processo per eresia²⁶ da cui sarebbe uscito assolto nel marzo

21. Su Sertorio Pepe, nativo di Contursi, rinvio al profilo sintetico di Pagnani (2009), che si fonda prevalentemente su Castaldi (1919). Un più recente riepilogo dei pochi dati disponibili è offerto da De Luca (2019: 86), che colloca la sua nascita ad inizio Cinquecento.

22. Saremmo perciò intorno al marzo del 1530 e prima del 6 giugno, quando la morte di Bonifacio Paleologo rese erede del ducato di Monferrato la sorella Margherita, che Federico provvide a impalmare nel settembre successivo. Il ternario finale presagisce i benefici che da tali nozze sarebbero derivati sull'asse Napoli-Mantova indicato attraverso i fiumi che attraversano le due città: "L'eterna luce di Gonzaga accende / il Sebetho hora, et tal per lei theasuro / l'alto sol d'Aragona al Mincio rende". Devo il suggerimento a Franco Pignatti, che ritiene anche gli altri due sonetti legati alla medesima occasione, mentre a me pare che siano centrati sull'esaltazione della bellezza e delle virtù muliebri senza altri riferimenti alle nozze, e quindi riferibili a Giulia Gonzaga. In attesa di uno studio più approfondito, mi limito a trascrivere i vv. 1-8 del secondo sonetto: "O anima gentil, che di beltade / cinta le parti angeliche et divine / tua luce mostri in quest'oscura etate, / quasi tenera rosa in dure spine; / de le virtuti excelse et pellegrine / vivo specchio et mirabil novitate, / sol di gratie, fontana d'honestate, / di gloria e di valor principio e fine [...]".

23. Traccia dei rapporti intercorsi, un lascito nel testamento di Giulia Gonzaga: "Lasso al Magnifico Sertorio Pepe per aiuto di collocar le sue due figliole ducati seicento di moneta, cioè ducati trecento per ciascheduna, et li siano pagati subito" (cfr. Amante 1896: 386). Entrò successivamente al servizio di Giulio Cesare di Capua, principe di Conca, che gli affidò l'educazione letteraria del figlio Matteo: cfr. Zezza (2021: 46, n).

24. Il sonetto è stato pubblicato da Russo (2014: 133).

25. Rinvio a tal proposito a Toscano (2010).

26. I primi sospetti e le prime prove erano stati raccolti in una indagine riservata disposta dal viceré don Pedro de Toledo nel 1548: il quadro accusatorio ruotava soprattutto sulla profonda amicizia che aveva legato Galeota a Juan de Valdés, alla cui morte egli divenne (insieme a Giulia

del 1560. Riferimento abbastanza evidente a tale vicenda si coglie nella misura di desolazione che contrassegna la fronte del quarto sonetto della microsilloge

Non tanto mi contrista esser rinchiuso
tra muro e ferro in cieco laberinto,
ove ogni raggio di pietade è estinto
et di speranza al mondo il passo è chiuso,
quanto vedermi innanzi a te confuso,
di catene, di colpe il collo avvinto,
e di miei falli havermi il laccio cinto
contra te, Signor, fatti, io me ne accuso,

resa più struggente dalla nostalgia della famiglia lontana e tuttavia nutrita dall'abbandono in Dio del sonetto sesto

Quando sarà quel fortunato giorno
dopo molto penar e languir molto
che tua mercè, Signor, libero et sciolto
faccia alla famigliuola mia ritorno?
Et ogniun che vedrà fatto sì adorno
de' miei voti il tuo tempio in cui sei cólto
te loderà che m'habbi a morte tolto
et che chi spera in te non ha mai scorno,

in cui il dolore della lontananza forzata dagli affetti più cari (evidente la suggestione della *famigliuola sbigottita* di *Rvf* 16, 3) si scioglie nella rimodulazione di *Ps. 30 In te Domine speravi non confundar in aeternum*.

La breve silloge di 'sonetti dal carcere' di Mario Galeota andrà studiata a parte, ma intanto si segnala perché arricchisce il profilo di un petrarchista poco incline al calligrafismo e che, dato il contesto e la particolare vicenda che riflette, suggerisce una datazione abbastanza precisa, alla quale potrebbe offrire lume ulteriore l'individuazione della nascita celebrata nel sonetto conclusivo *Nimphe del Tebro, a Dio sacrato choro*, in cui al Tevere festante (vv. 1-8) fa riscontro la desolazione del Sebeto (vv. 9-14), privato della gloria del *parto* beneaugurante di una *gran donna* evidentemente appartenente alla nobiltà napoletana:

Al novo parto desiato et caro
de la gran donna, il cui nome è ben degno
di gir ovunque il sol conduce il giorno,
sol Sebeto riman turbido e amaro,
aggiungendo all'antico il novo sdegno
che 'l Thebro de' suoi fior si faccia adorno.

Gonzaga) custode e trascrittore degli scritti, impiantando tra Napoli e il suo feudo di Monasterace in Calabria un vero e proprio *scriptorium*: cfr. Lopez 1976 e Pastore 1998.

La silloge ‘romana’ di Galeota occupa compattamente la seconda metà del fascicolo finale di *Mv* ed è suggellata dal sonetto di Garcilaso. Esclusa l’autografia, rimane il dato oggettivo della sua riconducibilità a un antigrafo vicino all’officina dell’autore, giacché non si vede chi altri a Napoli potesse conservare copia dei versi spagnoli, per il resto trattandosi di sonetti legati a una vicenda personale dolorosa e compromettente da custodire gelosamente, al massimo facendone parte a pochi eletti.

Rimane a questo punto la necessità di tarare meglio l’età della scrittura, giacché non si può dubitare che l’età dei testi coinvolti possa essere circoscritta al quinquennio 1555-1559.

Muovendo dallo studio riepilogativo di Ciaralli (2010)²⁷ sulle vicende storiche della scrittura *italica*, appare chiaro che si tratta di uno stile di durata medio-lunga, stabilmente impiegato nei decenni centrali del XVI secolo. Sul problema ho sottoposto preventivamente la questione in forma di *peer review* agli amici Franco Pignatti²⁸ e Raffaele Caliendo, tenuti all’oscuro delle implicazioni che la datazione della grafia comporta rispetto alla tradizione del sonetto di Garcilaso: per via indipendente entrambi propendono per una collocazione nella prima metà del Cinquecento, oltre che confermare l’identità della mano che trascrive i sonetti di Galeota e quello di Garcilaso (Tav. 3). Non si tratta di un modo di trasferire ad altri la responsabilità delle proprie affermazioni,²⁹ ma di una pratica che dovrebbe essere usuale nei nostri studi, tanto più se la collocazione cronologica della scrittura impatta in maniera decisiva sulla storia della tradizione.

Ribadisco che la valutazione delle dinamiche variantistiche in precedenza formulata non sarebbe stata compromessa da una conclamata receniorità della grafia,³⁰ vale piuttosto, nel caso in esame, come prova aggiuntiva a sostegno della natura di *Mv* quale testimone di una prima redazione d’autore del sonetto 35 di Garcilaso, indirettamente restituendo dignità anche al più tardivo *Mn*, sicuramente databile al sec. XVII.

Se dunque il copista di *Mv* per evidenti ragioni cronologiche non può dipendere né da *B* né da *H*, sembra naturale immaginare che, tornato a Napoli dall’impresa di Tunisi nel novembre 1535, Garcilaso facesse dono all’amico Mario Galeota del

27. Anche in questo caso ho approfittato della disponibilità di Antonio Ciaralli, che, fatto salvo l’arco cronologico abbastanza ampio sotteso al tipo di grafia impiegato, ha confortato l’identità della mano che trascrive i sonetti di Galeota e quello di Garcilaso.

28. Che in aggiunta mi fa notare come la carta 114v, su cui è trascritto il sonetto di Garcilaso, appare abbastanza usurata rispetto alle carte che precedono, il che può essere indizio di una originaria autonoma circolazione del fascicolo privo di coperta o di camicia.

29. Nella mia attività ho avuto modo di consultare e studiare vari manoscritti della stessa epoca e al primo impatto con il fascicolo finale di *Mv* ne avevo ricavato l’impressione che la grafia riconducesse ad anni non troppo distanti dal tempo della scrittura dei sonetti di Galeota (cioè fine anni Cinquanta del XVI secolo), ma l’autorevole ipotesi posta da De Robertis (2002) ha imposto la massima cautela.

30. Molto utile il suggerimento di Albonico (2016: 179) di distinguere, nella valutazione della cronologia di un manoscritto, “il livello redazionale dei testi contenuti, ovvero la determinazione della ‘età testuale del testo’, che resta sempre distinta dalla ‘età dell’allestimento’”.

sonetto a lui dedicato, composto nelle pause concesse dalla convalescenza. Si potrebbe persino ipotizzare che il sonetto sia nato nel contesto di quelle frequenti *tertulias*³¹ che punteggiarono il soggiorno di Carlo V a Napoli, allorché i postumi delle ferite essendo ancora visibili, potevano offrire ai *sodales* lo spunto per celiare sulle loro cause.³² Nel marzo del 1536 Garcilaso sarebbe partito come maestro di campo con l'esercito dell'Imperatore, che si apprestava a riprendere la guerra contro Francesco I.

Mario Galeota rimase in possesso del sonetto,³³ sul quale l'autore nei pochi mesi che gli rimasero dovette tornare, senza tuttavia riuscire a conferirgli una forma per lui soddisfacente, come mostra il rovello variantistico che contrassegna soprattutto i vv. 7-10. Dopo aver esperito e poi abbandonato nella stesura intermedia riprodotta da Mn un più corposo riassetto del testo con il passaggio da *mano a espada*, non tutto dovette apparirgli risolto nella stesura trasmessa dall'antigrafo di B ancora segnata dall'impiego ravvicinato di *mano* (vv. 8 e 9).

Questo potrebbe spiegare l'assenza del sonetto 35 (e anche del 33) nella *princeps* del 1543, che pure accoglie composizioni nate tra l'impresa di Tunisi e la guerra di Provenza. Se ne può dedurre una prova ulteriore del rigoroso classicismo di Garcilaso che, nonostante la *desenvoltura* (termine che traduce nel castigliano di Boscán la *sprezzatura* di Castiglione) con la quale trasferisce sul piano della schermaglia con Amore un cruento episodio bellico dal quale era sopravvissuto, ritenne il sonetto ancora lontano dalla forma definitiva, riservandolo a un *labor limae* interrotto dalla giornata di Le Muy in cui riportò la ferita che non avrebbe potuto raccontare.³⁴

31. Sui rapporti di Garcilaso con gli ambienti accademici napoletani cfr. ora Fosalba (2019), in particolare le pp. 29-80.

32. Non lo esclude la misura di "complicidad socarrona" (mutuo l'espressione da Fosalba 2019: 191) su cui è modulato il sonetto.

33. Con il trascorrere degli anni, in quei versi Mario Galeota ritrovava la memoria di una intensa amicizia legata a un tempo felice della vita, tant'è che a Napoli, dopo lungo intervallo, sarà tra i pochi a ricordare nel suo *Trattato delle fortificazioni* (composto proprio a ridosso degli anni della detenzione) un'opinione dell'amico poeta, in cui traspare quanto le *élites* ispanonapoletane del tempo trovasse il naturale terreno di incontro nell'orizzonte della politica imperiale: "E ben dicea a questo proposito l'honorata memoria di Garsilasso della Vega, huomo raro di ingegno, di valore, et di lettere, che non si trovavano se non due nationi solo nel mondo, l'una delli buoni, et l'altra de tristi. Et già si vede che i buoni non ostante che tra loro sia diversità di lingua et di paese contrattano spesso *amicitia strettissima, come fu tra me et lui*, et così i cattivi quando tutti si diletta-no di un male" (mia la sottolineatura: cfr. Toscano 2018: 236). Aggiungerei anche che l'esclusione del sonetto dalla *princeps* del 1543, in cui era apparsa la *Ode ad florem Gnidi*, abbia reso il sonetto un cimelio da conservare gelosamente. A Napoli le *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso* dovettero avere molti lettori. Una copia era certamente nella biblioteca di don Pedro de Toledo (cfr. Béhar 2016: 363), il quale, prima che i rapporti con Mario Galeota si guastassero per motivi religiosi e politici, aveva sollecitato per lui dei favori da parte dell'Imperatore con una lettera dell'agosto 1534 affidata proprio a Garcilaso: cfr. Hernando Sánchez (2003: 91).

34. Corre a me invece l'obbligo di raccontare la disponibile pazienza con cui gli amici Roland Béhar, Raffaele Caliendo, Maria D'Agostino, Dino Di Girolamo, Eugenia Fosalba, Franco Pignatti e Jesús Ponce Cárdenas hanno accompagnato, leggendo e suggerendo, la stesura di queste pagine. Solo miei eventuali errori e omissioni.

.1.
285

Soneto.

Todos los q' leis loj yo q' seriuo
 de mi mal el semblante apiadado
 creed q' loj aqui vereis pintado
 El sombrero de los d'anos q' recibo
 Y q' si yo sacar pudiese al vicio
 La mayor parte de mi triste estado
 el mundo todo q' daria a sombreado
 de lo q' cupo, callo q' como vicio.
 Pero el amor porq' este inlustro nombre
 se conserva q' mi alma en pena vicio
 quien usando como de caudela
 Orde cupo mas de lo q' puede un hombre
 impidiendo a la mano q' no seriuo
 y a la lengua q' no se aya mas duela.

Soneto de Garcilaso de la Vega.

Marido es ingrato amor como bestia
 de mi fe pura q' de mi ora fe meja
 usando en mi su vil naturaleza
 que hacer mas ofensa a los mas la meja
 Aunq' me mudo que le seriuo y digo
 su con d'iccion a baxo q' buq' ando q' a
 pero no mostrar en mi tanta ^{crayda} ~~averte~~
 a e' fercado es espada a quien amigo.
 Y alient' trazo q' a diestra mano

© Biblioteca Nacional de España

Tav. 1: Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 3888, c. 285r-v.

gsinerna, y en la parte q' declara
 los conceptos del al ma fui herido
 Pero yo haze q' la ofensa cara
 le cuesta al ofensor q' ya es por sano
 libre, desesperado, yo fendi do.

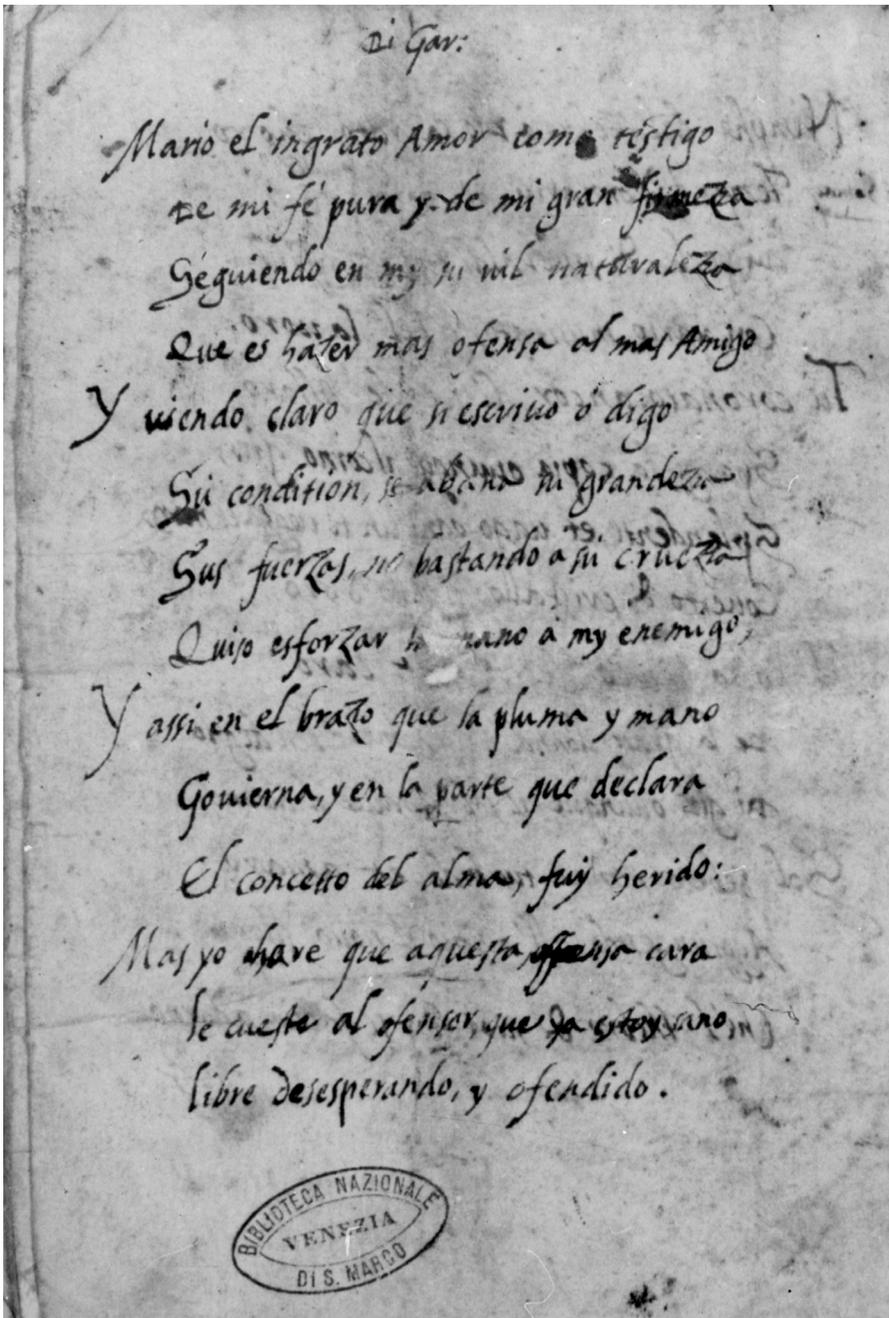
Soneto.

Questa tierra estéril y desierta
 en tristezas rocafe a speras y ledas
 alegres plantas fueno amor sembrado
 Surpa lenda amidi canse abierta
 Agora faze mi esperanca muerta
 q' mi desio las labas a tra dadas
 en cargo por tierra do fues a ca dadas
 Las teneas oras de mi gloria in creta
 Ay quando en vano se de sea y el per
 ay quando cerca el bien fuxo y se q' coa
 ay quan amargo manfate e sume mure
 Ay como el alcoria es berte y ligero
 ay como el fruto a la q' tarde respon
 tarde ref
 ay como vende amor cara seg lina.

o fu.

Dos q' mirareis, ay dos fustes.
 aque del bet al rago claro y puro
 a legres resulis pientrons e puro
 e tra e luzas agmilar, blluis
 Ay in q' os dos en mal futo disteis

[segue la precedente]



Tav. 2: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX, 137 (6748), c. 114v.

Del ^{sr} Mario Galeotti 110

Dal piu profondo et tenebroso loco
 del mondo, et del mio cor, con alta voce
 A te signor che per me fosti in croce
 Grido, et humile la tua alta inuoco
 Poiche brusciaste le mie colpe al foco
 d'ardenti tuoi martir, corri uolo e
 a liberarmi homai di cosi atroce
 Carcer a par di cui la morte e gioco
 D'or se gli affanni miei se le mie pene
 Son per tua gloria, stia saldo il rigore
 Ne curar chi io me uida, o che mi muoia,
 Ma se la sfera fu sol per mio bene
 Adolcisci la man, scuopri l'amore
 Serena il viso et trammi fuor di pene.

Tav. 3: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX, 137 (6748), c. 110r.

Bibliografía

- ALBONICO, Simone, “Antologie di lirica cinquecentesca”, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma 27-29 ottobre 2014*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, 2016, pp. 173-206.
- ALCINA, Juan Francisco (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*, Madrid, Espasa, 2011.
- AMANTE, BRUTO, *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologna, Zanichelli, 1896.
- BÉHAR, Roland, “‘Or libro italiano, ora spagnuolo...’: algunas nota sobre el análisis de la biblioteca de don Pedro”, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 357-370.
- CASTALDI, Giuseppe, “Fabio Sertorio Pepi rimatore napoletano del sec. XVI”, *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, s. v, vol. XXVIII, 1919, pp. 292-307, 326-342.
- CIARALLI, Antonio, “Studio per una collocazione storica dell’italica”, in *Alethes philia. Studi in onore di Giancarlo Prato*, ed. Marco D’Agostino e Paola Degni, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull’alto medioevo (*Collectanea*, 23), 2010, pp. 169-189.
- DE LUCA, Bernardo (ed.), Camillo Pellegrino, *Del concetto poetico*, Roma, Salerno editrice, 2019.
- DE ROBERTIS, Domenico (ed.), Dante Alighieri, *Rime, I /2, I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, “Para el estudio de la diéresis métrica”, *Rhythmica*, II, 2 (2004), pp. 35-66.
- FOSALBA, Eugenia, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2020.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos, “Parthénope, ¿tan lejos de su tierra? Garcilaso de la Vega y la poesía de la corte en Nápoles”, in *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, a cura di J. M. Díez Borque, L. R. García, Madrid, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2003, pp. 71-141.
- KENISTON, Hayward (ed.), Garcilaso de la Vega, *Works: A Critical Text with a Bibliography*, New York, Hispanic Society of America, 1925.
- LOPEZ, Pasquale, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant’Uffizio*, Napoli, Fiorentino, 1976.
- MACRÌ, Oreste, “Un testo inedito del Sonetto xxxiii di Garcilaso”, *Quaderni Ibero-Americani*, núm. 30-32 (1965), pp. 241-252.
- , “Recensión textual de la obra de Garcilaso de la Vega”, in *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e*

- Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*, La Haya, 1966, pp. 305-330.
- MARTIGNONE, Vercingetorige, *Catalogo dei manoscritti delle Rime di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2004.
- MORELLI, Jacopo, *I codici manoscritti volgari della Libreria Naniana*, Venezia, Zatta, 1776.
- MORROS, Bienvenido (ed.), Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “Garcilaso según Herrera. Aspectos de crítica textual en las *Anotaciones*”, in *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 107-134.
- PAGNANI, Felice, *Fabio Sertorio Pepi rimatore dimenticato del XVI secolo*, Contursi Terme (SA), Il Fauno edizioni, 2009.
- PASTORE, Alessandro, “Galeota, Mario”, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, s.v.
- PIGNATTI, Franco, *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, Thèse de Doctorat, Université de Genève, 2018, 2 voll.
- Rime: Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giulio 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Torino, RES, 2001.
- RIVERS, Elias L. (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1986.
- ROSSO GALLO, Maria, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, RAE (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XLVII), 1990.
- RUFFINATTO, Aldo, “Garcilaso senza stemmi”, in *Ecdotica e testi ispanici: atti del Convegno nazionale della Associazione ispanisti italiani (Verona, 18-19-20 giugno 1981)*, Padova [ma Verona, Fiorini], 1982, pp. 25-44.
- RUSSO, Claudia, “Primi appunti sulla tradizione delle rime di Angelo Di Costanzo (con un sonetto inedito)”, *Filologia italiana*, XI (2014) pp. 123-154.
- TOSCANO Tobia R., “Fabio o Mario Galeota? Sull'identità di un rimatore napoletano del XVI secolo”, *Filologia e critica*, XXXV, 2-3 (2010: *Per Giorgio Fulco in memoriam*), pp. 178-203; poi in Toscano (2018: 225-250).
- , *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2018.
- ZEZZA, Andrea, “Otio iuventutis dicatum. Le residenze e le collezioni di Matteo di Capua come crocevia della vita culturale napoletana tra Cinque e Seicento”, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di Andrea Zezza, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 41-118.



