



BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI

Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo

Firenze, La Nuova Italia, 1999

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
degli Studi di Milano, 181)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia** (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia** (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.

PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

CLXXXI

SEZIONE DI FILOLOGIA MODERNA

25

BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI

Alla Luna

Saggio sulla poesia del Cariteo



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Barbiellini Amidei, Beatrice

Alla Luna : saggio sulla poesia del Cariteo. –

(Pubblicazioni della Facoltà di lettere

e filosofia dell'Università degli studi di Milano ; 181.

Sezione di filologia moderna ; 25). –

ISBN 88-221-3284-X

I. Tit.

1. Gareth, Benedetto, detto il Cariteo. Rime - Studi critici

851.3

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1999 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: aprile 1999

INDICE

Premessa	p. XIII
PARTE PRIMA: Sul Cariteo	
1. Chi era il Cariteo	3
1.1. Cenni biografici	3
1.2. Un'atmosfera superiore: lo "splendore"	6
1.3. Il Cariteo nell' <i>Arcadia</i> del Sannazaro	15
1.4. Il Cariteo in un sonetto di Giovanni Antonio de Petrucciis	18
1.5. L' <i>Aegidius</i> del Pontano e il Cariteo	20
2. L'opera e gli studi	27
2.1. Le stampe napoletane del 1506 e del 1509	27
2.2. L'edizione di Erasmo Pèrcopo	29
2.3. Il manoscritto De Marinis	31
2.4. Gli studi sul Cariteo	39
PARTE SECONDA: I temi	
3. L'elemento neoplatonico	47
3.1. Introduzione	47
3.2. Gli elementi neoplatonici e ficiniani nel Cariteo	55
3.2.1. Il nome del Cariteo	55
3.2.2. Il titolo del canzoniere: <i>Endimione</i>	57
3.2.3. I temi del sonno e del sogno	67
3.2.4. Gli altri temi neoplatonici	72
3.3. Conclusione	85
4. Altri temi umanistici	90
4.1. Premessa	90
4.1.1. La coscienza della <i>crisi</i> e la <i>renovatio</i>	91
4.1.2. <i>Fortuna e virtù</i>	95
4.1.3. <i>Roma</i> e la virtù degli antichi	98

4.1.4. Indizi della cultura figurativa	100
4.1.5. L' <i>humanitas</i> e l'accademia	102
4.1.6. L'ingegno e la poesia, <i>sapientia</i> ed <i>eloquentia</i>	103
4.1.7. Il <i>libro</i>	105
4.1.8. <i>Orfeo</i>	108
4.1.9. La <i>fama</i> poetica indizio di eternità	110
4.1.10. Il tema del <i>monumento</i>	113
PARTE TERZA: Analisi letteraria	
5. Le questioni	121
6. Modi, forme e fonti	134
6.1. Dal vecchio al nuovo canzoniere	134
6.2. Il neostilnovismo	142
6.3. Il <i>non-senso</i> cariteano	147
6.4. Il cuore come abitazione della donna e Folchetto di Marsiglia	153
6.5. Densità nell'uso delle immagini e densità metaforica	154
6.6. Le canzoni VI e VII dell' <i>Endimione</i>	157
6.7. Il petrarchismo	162
6.8. Osservazioni sull'uso delle fonti latine	167
6.8.1. I latinismi	177
6.9. Le dittologie e trittologie sinonimiche	178
6.10. Un costrutto col gerundio	180
6.11. Il decoro cinquecentesco	181
6.12. Il <i>tutto pieno</i> del Cariteo	182
6.13. Note sull'influenza della poesia provenzale	184
6.14. L'idea del canzoniere	202
6.15. Connettori intertestuali	204
6.16. Connettori intratestuali	207
6.17. Lessico e temi: un clima comune	208
6.18. La sentenziosità	209
6.19. I giochi di parole	217
6.20. La musicalità e la metrica	218
7. Bibliografia	223
Discografia	247
Indice dei nomi	249

A mia figlia Erica Alma

“A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; (...)

Therefore, 'tis with full happiness that I
Will trace the story of Endymion.”
(John Keats, *Endymion*, vv. 1-3; 34-35)

PREMESSA

Questo studio è dedicato all'opera del poeta Benedetto Gareth detto il Cariteo (1450 ca.-1514 ca.), originario di Barcellona, ma vissuto, dai suoi diciassette-diciott'anni, alla corte aragonese di Napoli, dove compose il suo canzoniere in volgare toscano. Infatti, nonostante gli sporadici contributi a lui dedicati – in primo luogo lo studio e l'edizione di Erasmo Pèrcopo del 1892¹, e alcune belle pagine di Domenico De Robertis, che ne sottolineano, tra l'altro, la “ricchezza di implicazioni culturali” e il temperamento “solidamente fondato su un'ampia esperienza letteraria”² –, e nonostante le parole ugualmente lusinghiere di Marcelino Menéndez Pelayo³, il Cariteo ancora non gode del posto che gli spettereb-

¹ *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tipogr. dell'Accademia delle Scienze, 1892, parte I: *Introduzione*; parte II: *Testo*.

² Domenico De Robertis, *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-1969, 9 voll., vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, pp. 706-713, p. 706 e p. 707.

³ Si veda Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, in *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1944-45 (ma 1890-1908), t. X, pp. 384-395. Secondo il Menéndez Pelayo il Cariteo “fué un verdadero poeta en toda la extensión de la palabra” (p. 384), e per i suoi versi, “ricos de luz y armonía, sinceramente apasionados, y escritos además en elegantísimo estilo” merita, nel coro dei poeti lirici, un posto più alto di quello che sino ad ora gli si è concesso in Spagna e in Italia. Il suo petrarchismo, per il critico, non è freddo e servile, ma “representa una forma poética nueva, donde ingeniosamente se combinan elementos de varia procedencia, derivados unos de la poesía popular napolitana y siciliana, otros de la tradición clásica pura, y especialmente de los eróticos latinos. (...) Todo esto salva su colección de la monotonía propia del género y la

be tra i poeti dell'epoca sua, e al contrario viene spesso confuso nella schiera dei minori e dei "cortigiani". Definizione, quest'ultima, non esente, talvolta, da una connotazione negativa, soprattutto quando si identifica la lirica cortigiana con una poesia qualificata unicamente dai forti rimandi all'occasionalità, da un rigido repertorio di caratteristici *topoi*, e da un'etica appiattita sulle mete del *delectare*, dell'encomio, e del "gradimento". Invece non andrebbe dimenticato che quella della "poesia cortigiana" non è una realtà uniforme, ed anzi appare un'etichetta che si appone a diversi contenuti. Se già un maestro come Alessandro D'Ancona infatti notava che "Le corti erano ritrovo a gente di vario grado, di varia cultura e di moralità assai diversa"⁴, la figura del Cariteo non si può spiegare facendo unicamente riferimento alla connotazione di "poeta cortigiano", e da alcuni dei poeti così definiti (Tebaldeo, Serafino Aquilano, ad es.) si distacca in modo netto. Nel caso del Gareth, il richiamo alla corte indicherà l'appartenenza a un ambiente particolarmente vivace, che si intreccia strettamente, nella formazione intellettuale del poeta, con l'accademia pontaniana, vero fulcro della vita culturale napoletana, e aperta a scambi nazionali ed internazionali. È quindi importante ricollocare il Cariteo nel pieno della vicenda e del fermento rinascimentali, poiché solo così, e non appiattendolo su etichette come quelle di "cortigiano" ovvero di "petrarchista", né esaurendosi in una sterile "ricerca delle fonti", se ne potrà giustamente interpretare il canzoniere, con i suoi contenuti, la sua dimensione storica⁵.

convierte en materia de interesante estudio." (Ib., p. 392). Menéndez Pelayo giudica poi il Gareth superiore a tutti i poeti catalani antichi suoi conterranei eccetto Ausiàs March, e confrontandolo con Boscán, afferma: "¡Ojalá se hubieran trocado los papeles, y el Chariteo hubiera sido para nosotros y Boscán para los italianos!" (Ib., p. 397).

⁴ Alessandro D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV* (a. 1876), in Idem, *Studi sulla letteratura Italiana de' primi secoli*, Milano, Treves, 1891, pp. 151-237, p. 231.

⁵ Il Percopo, nella sua *Introduzione* all'edizione, pur avendo fornito un ampio quadro storico e diversi documenti sull'ambiente del Cariteo, dal nostro punto di vista non ne ha poi tratto le conclusioni in relazione al canzoniere nella sua globalità e alle sue tematiche, e privi di un giudizio consuntivo unitario sull'opera del poeta paiono anche molti degli studi più recenti.

Desidero ringraziare sinceramente il mio maestro, professor Alfonso D'Agostino, per la guida costante e per essersi offerto come interlocutore di grande competenza scientifica. Vorrei inoltre esprimere la mia gratitudine al professor Giovanni Orlandi per aver accolto il mio lavoro nella collana da lui diretta e per i consigli in vista della pubblicazione, e al professor Giulio Carnazzi per la sua lettura scrupolosa e le utili osservazioni. La mia riconoscenza va a tutti coloro che con la loro disponibilità hanno reso possibile questo studio, nato nell'ambito del mio dottorato di ricerca. Un grazie al professor Maurizio Vitale, al professor Vittorio Spinazzola e al professor Claudio Milanini, coordinatori del dottorato negli anni in cui ho svolto la ricerca, e ai professori Francesco Spera e Cesare Segre per il loro incoraggiamento. Un pensiero infine a Eugenio Garin, per lo stimolo rappresentato dai suoi scritti, che conciliano ampiezza di orizzonti e finezza di chiaroscuro.

Milano, settembre 1998.

PARTE PRIMA
SUL CARITEO

CHI ERA IL CARITEO

1.1. *Cenni biografici*

Nato a Barcellona intorno al 1450¹, e morto quasi sicuramente prima del dicembre del 1514 a Napoli, sua seconda patria, Benedetto Gareth (o Benet Garret, alla catalana), era giunto alla corte dei re aragonesi probabilmente a diciassette – diciott’anni, nel 1467 o nel 1468². Sin dai primi anni ottanta (1482) troviamo indizi, nel canzoniere³, del suo essere ormai tra i “familiari” del re Ferrante I, del duca di Calabria Alfonso, del principe di Capua Ferrandino, e inoltre inserito nel numero dei letterati che facevano cerchio attorno al Pontano. Prima *scriba*, o regio scrivano, dall’agosto 1486, a causa della rovina di Antonello de Petrucciis, promotore della seconda congiura dei baroni, il Cariteo sale ad una delle cariche ai vertici dell’amministrazione della corte. Cinque giorni dopo l’arresto dei congiurati, il 18 agosto, egli è infatti *perceptor jurium regii sigilli magni*, o

¹ Per la biografia del Gareth, e diversi documenti che lo riguardano, cfr. l’*Introduzione* del Pèrcopo alla sua edizione delle *Rime* del poeta barcellonese. Cfr. *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit.

² Il D’Ancona indica invece la data del 1465 (*Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, cit., pp. 151-237, p. 175). Si può osservare che in Catalogna, come scrive il Riquer, la guerra civile si era prolungata dal 1459 al 1467, e nel luglio del 1467 Giovanni, duca di Calabria, era entrato a Barcellona come primogenito d’Aragona, figlio di Renato d’Angiò, ed era stato proclamato re dai ribelli (Martín de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ed. Ariel, 1964, 3 voll., vol. III, p. 133 e p. 144).

³ Il Pèrcopo fa riferimento, in particolare, al sonetto XCI, scritto ad Alfonso d’Ávalos quando Alfonso duca di Calabria era capitano generale della lega contro Venezia (1482-1484). (Cfr. *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., *Introduzione*, p. XX).

“perceptore dele intrate del sigillo”, una sorta di ministro delle finanze. In tale carica egli subentrava ad Antonello de Petrucii, così come in quella di segretario di stato, che ugualmente il de Petrucii aveva accentrato su di sé, gli succedeva Giovanni Pontano. Per comodità, la cancelleria era stata trasferita nella casa dell’umanista, e qui il Cariteo, con alcuni altri funzionari regi, svolgeva l’ufficio che mantenne per dieci anni, fino al principio del regno di Federico (1496). Ma il culmine della parabola esistenziale del Gareth, che vediamo strettamente legato alla sorte della dinastia aragonese, alla quale si mantenne sempre fedele, è raggiunto con Ferrandino (Ferrante II), il sovrano a cui egli fu più vicino. Il poeta infatti è sempre al fianco del giovane, il cui regno fu tuttavia di brevissima durata (4 febbraio 1495-7 ottobre 1496). Quando Ferrandino, per la calata dei francesi, si trovò costretto a lasciare Napoli con la sua flotta, il 21 febbraio 1495, il Cariteo lo accompagnò nell’esilio, e venne nominato primo ministro il giorno stesso della partenza, al posto del Pontano, che non aveva voluto seguire il re. Dopo quattro mesi di assenza da Napoli, durante i quali il sovrano aveva toccato Procida, Ischia, la Sicilia e la Calabria, e dopo che Carlo VIII gli aveva fatto confiscare tutti i beni, il Cariteo poté ritornare sul suolo partenopeo: il 7 luglio 1495 il giovane re è accolto trionfalmente dai napoletani, alla sua destra Alfonso D’Ávalos, alla sua sinistra il poeta catalano⁴, che in seguito fu riconfermato nel duplice ufficio di primo ministro e di percettore del regio sigillo. Quindi il Gareth aiutò il sovrano nel difficile compito di consolidare il dominio aragonese, come nel tentativo di cacciare dal regno gli ultimi francesi era impegnato il carissimo amico e protettore del Gareth Alfonso d’Ávalos, marchese di Pescara e primo capitano dell’esercito, il quale morì tragicamente, ucciso a tradimento la notte del 7 di settembre della stessa estate 1495, sulle mura del monastero di S. Croce, a Pizzofalcone⁵. Un anno dopo la scomparsa

⁴ Cfr. *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., *Introduzione*, p. XXIX, e Francesco Guicciardini, *Storia d’Italia*, in Id., *Opere*, a c. di Emanuella Scarano, Torino, UTET, 1981, I, XIX; II, X (vol. II, pp. 196-202 e pp. 264-272).

⁵ Vedi in particolare il canto II della *Methamorphosi* del Cariteo, vv. 96-187, e le note dell’ed. Percopo, pp. 313-314. L’Ávalos era infatti accorso sulle mura del monastero, posizione fortificata dei nemici, per incontrare uno schiavo moro dei francesi, che avrebbe dovuto mostrargli il modo di introdurvi gli aragonesi, ma fu invece ucciso a tradimento da un colpo di balestra tiratogli alla gola. L’Ariosto, nel rievocare la morte del giovane valente condottiero, lo dice “il miglior cavallier di quell’etade”. (*Orl. Fur.*, XXXIII, 33, 8). Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di Remo Ceserani, Torino, UTET, 1973, vol. II, p. 1292. Cfr. anche la voce *Alfonso d’Ávalos* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istit. della Enciclopedia Ital. fondata da Giovanni Treccani, 1962, vol. IV, p. 612.

dell'Ávalos, il 7 ottobre 1496, muore prematuramente, ad appena ventisette anni, lo stesso Ferrandino. Suo successore al trono è lo zio, Federico principe d'Altamura, il quale, benché aumentasse e rendesse vitalizia la provvisione del poeta, di fatto non si avvale più della sua attiva collaborazione. Nel 1501, di nuovo per l'arrivo dei francesi, prima che le truppe di Luigi XII entrino in città (il 4 agosto), il Gareth si rifugia a Roma, dove rimane in esilio sino al maggio del 1503, quando, partiti i francesi, prende il potere a Napoli il Gran Capitano Gonzalo di Cordova, al comando delle truppe di Ferdinando d'Aragona, ma per governare in nome di Ferdinando il Cattolico, cosicché da regno autonomo, Napoli decade a provincia spagnola. Poco dopo il suo ritorno, il Gareth fu nominato governatore del contado di Nola, ma non assurgerà più alle alte cariche a cui lo avevano innalzato i suoi re aragonesi, e resterà lontano dalla vita pubblica.

Sul finire del 1503 moriva il Pontano, mentre il Sannazaro si trovava ancora in esilio in Francia. La Napoli ritrovata dal poeta catalano non era certo più quella dei suoi tempi felici, nei quali egli stesso, il Pontano e il Sannazaro, tra le più alte leve del regno, avevano collaborato con i sovrani, e si aggiravano con familiarità per le sale di Castelnuovo e Castelcapuano. Alcuni amici erano morti, e forse risultava scompaginato anche quel tessuto di affettuosa socialità che aveva animato ad esempio alcune delle più spensierate discussioni accademiche, ritratte e immortalate dai dialoghi pontaniani.

Il 15 gennaio del 1506 usciva, per Giovanni Antonio de Caneto, la prima edizione delle rime del poeta, e nel novembre 1509 la seconda edizione, notevolmente accresciuta, impressa "In Napoli per Maestro Sigmundo Mayr Alamanno con somma diligentia di P. Summontio". Nel dicembre 1514 il poeta doveva essere già morto, se nella prima parte del mese, soggiornando brevemente a Napoli, la marchesa di Mantova Isabella Gonzaga aveva cercato di vedere un famoso codice dei poeti provenzali posseduto dal Gareth, ma il manoscritto si trovava già a Roma, poiché l'aveva acquistato dalla vedova, forse non in floride condizioni economiche, Angelo Colocci⁶.

⁶ Tanto sappiamo da una lettera del Summonte al Colocci, del luglio 1515, nella quale l'amico si riferisce al poeta barcellonese come "lo bon messer Chariteo di felice memoria". Vedi *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., *Introduzione*, pp. XLI-XLII.

1.2. *Un'atmosfera superiore: lo "splendore"*

Sin qui alcuni semplici cenni biografici, che non ho voluto appesantire, poiché per alcuni particolari, e i dettagli più minuti, si può rimandare soprattutto alla ricca introduzione dell'editore ottocentesco del Cariteo, che secondo i dettami dell'impostazione positivista, ci informa ad esempio che il poeta abitava "nel vico 'de li Dactoli', oggi della Pietrasanta", proprio accosto al retro della chiesa di Santa Maria Maggiore, "a pochi passi dai portici e dalla cappella del Pontano"⁷. Vorrei quindi richiamare alcuni elementi della vita e dell'ambiente del poeta, e una ristretta scelta di testimonianze, in primo luogo letterarie, che possano aiutarci a ricostruire le fattezze di questa figura ormai lontana nel tempo.

Dallo studio dell'opera del Gareth, si ricava l'impressione generale che il poeta barcellonese, autore dell'*Endimione* e cantore di una donna soprannominata Luna, sia come circondato da un'atmosfera superiore e rarefatta. Certo, forse riverbera sul poeta e sul letterato anche lo splendore della Napoli che egli trovava al suo arrivo, capitale fortemente accentratrice di uno dei più potenti stati della penisola, la cui cultura era vivacemente favorita e promossa dalla munificenza della corte⁸. Si veda, ad esempio, il panegirico dello splendore culturale della città pronunciato da Angelo Catone nel 1474, dedicando a Ferrante il *Liber pandectarum* di Matteo Silvatico, stampato da Arnaldo di Bruxelles:

Illud tamen in primis constat degere hodie vitam in hac civitate supra trecentos viros quorum plerique theologiam et noticiam divinarum scripturarum, multi philosophiam, alii artem medicam, complures ius civile, quidam ius pontificium, nonnulli astrologiam et geometriam aliasque mathematicas disciplinas, pars magna oratoriam et poeticam atque grammaticen profitentur. Sed et sunt nonnulli ex eo numero qui

⁷ Ibi, p. LI.

⁸ Mario Santoro sottolinea l'importanza, la complessità e la varietà della cultura napoletana del periodo aragonese, che ebbe nella corte, nello Studio, nell'accademia pontaniana i suoi grandi centri di irradiazione, e fu arricchita da echi di aree diversissime. In pochi decenni la biblioteca aragonese divenne una delle più ricche e importanti d'Europa; infatti Alfonso vedeva nella costituzione della biblioteca aragonese non solo la realizzazione di una vocazione giovanile, ma anche un traguardo importante per la propria politica, tanto che egli fece inserire nello stemma reale un libro aperto. Vedi M. Santoro, *Tristano Caracciolo e la cultura napoletana della Rinascenza*, Napoli, Armanni, 1957, p. 33; Id., *La cultura umanistica*, in *Storia di Napoli*, 10 voll., vol. IV, t. II, Napoli, Soc. ed. Storia di Napoli, 1974, p. 319; Nicola De Blasi-Alberto Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana* dir. da A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol. II, Torino, Einaudi, 1988, *Gli aragonesi a Napoli*, pp. 240-315.

*nulla ex parte a maioribus degenerantes multa et ipsi scribunt, cum nostrorum temporum hominibus, tum vero praecipue posteritati admodum profutura*⁹.

Ancora, riverberano sul Cariteo i fasti culturali dell'accademia, la larghezza di vedute e la ricca umanità del Pontano e dei compagni umanisti¹⁰, e poi l'edonismo dei bagni di Baia, pieno sempre di un classico decoro e accompagnato dal sorriso nei versi del poeta umbro. E ancora, sono probabilmente rispecchiati nella fisionomia anche spirituale del Cariteo gli usi della corte di Ferrandino, vero principe del Rinascimento¹¹, la musica¹², gli spettacoli, i giochi, le feste¹³, la ricchezza della biblioteca aragonese, con i suoi codici di lusso, i suoi bibliotecari¹⁴, copisti, traduttori¹⁵, miniaturisti. Per questo, servono a renderci il personaggio-Gareth

⁹ La citazione è tratta da M. Santoro, *Tristano Caracciolo e la cultura napoletana della Rinascenza*, cit., p. 38.

¹⁰ Anche Gianfranco Folena rammenta le "discussioni di quello spregiudicato circolo, dove la libertà di discussione, anche su questioni ben più delicate" (di quelle contro il "virgilianismo" pedante) "era legge, e dove il canone dell'imitazione degli antichi lasciava ancora posto per riserve e confronti e il senso della vitalità del latino umanistico lasciava sperare che un pieno possesso della lingua potesse portare anche a superare gli antichi, in aperta gara". (In Id., *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, p. 113). In particolare sugli studi dedicati dal Sannazaro ad autori classici, e ad umanisti, e l'identificazione di tali fonti, si può vedere: Angela Caracciolo Aricò, *Per uno scandaglio all'interno della biblioteca di Jacopo Sannazaro: fonti umanistiche e circolazione libraria*, in *El Girador. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, a c. di Giovanni Battista De Cesare e Silvana Serafin, Roma, Bulzoni, 1993, 2 voll., vol. I, pp. 163-172.

¹¹ A proposito di Ferrandino, cfr. Benedetto Croce, *Re Ferrandino*, in *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza, 1967 (VI ed.; I ed. 1919), pp. 157-179. Ferrandino fu, tra i sovrani aragonesi, il più amato dai poeti, e poeta egli stesso.

¹² Ricorda i numerosi musicisti castigliani, catalani e fiamminghi presenti alla corte aragonese Giovanni Parenti in *Antonio Carazolo desamato, Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, in *Studi di filologia italiana*, XXXVII, 1979, pp. 119-279, p. 126, nota 1.

¹³ Cfr. ad es. M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, cit., cap. XXIV, pp. 188-189.

¹⁴ Bibliotecario di Alfonso duca di Calabria fu ad es. Giovanni Albino, nominato anche dal Gareth, il quale servì il duca come maestro, bibliotecario e segretario, e fu consigliere ed oratore diplomatico di re Ferrante. (Cfr. Tammaro De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Hoepli, 1950-52, 4 voll. con due altri volumi supplementari, I, pp. 101-102).

¹⁵ Cfr. T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, cit. Tra i copisti del tempo del Cariteo, erano ad es. Pietro Ippolito Lunense (assunto a corte, vi lavorò dal 1472 al 1494) e Marco Cinico, entrambi con ambizioni letterarie. Il Lunense tradusse ad es. in volgare dal latino del Ficino sentenze e proverbi di Platone (*Aureae sententiae et proverbi platonici*, Napoli, Biblioteca Nazionale, XII E 32, fol. 99: "Tutte

più vicino e più umano gli scherzi del Pontano, nel dialogo *Aegidius*, sulle sofferenze causate al poeta dalla podagra e dai dolori artrici, che lo tormentarono per gran parte della vita. Ugualmente, ce lo rende più reale il ricordo di alcuni suoi motti di spirito nel trattato pontaniano *De sermone*, in cui il Gareth viene ricordato per il suo umorismo e la destrezza dell'ingegno (*"Idem tum Chariteus, quo solet tum suo illo lepore, tum summa ingenii dexteritate..."*)¹⁶.

L'arguzia, del resto, era anche uno dei tratti fondamentali del perfetto cortigiano, in cui il Cariteo, per testimonianza ad esempio dell'intimo amico Summonte, pare identificarsi¹⁷. Abile e ingegnoso parlatore, autore di motti e facezie, musico¹⁸, elegante e colto¹⁹, nessuno dei tratti del perfetto gentiluomo sembra mancare al biondo²⁰ poeta giunto a Napoli giovanetto. Per l'arguzia e l'eleganza erano infatti noti in generale gli spagnoli²¹,

le sopradicte cose fin a questo loco son recolte de li argomenti de tutte le opere de Platone traducte de greco in latino del ex. te philosopho et oratore misser Marsilio Ficino, recolte et con le sequente insieme vulgarizzate da P. Hippolito Lunense"; – nei fogli seguenti, 100-158, infatti, si trovano sentenze tratte da Aristotele, Pitagora, Socrate, Apuleio, Talet, Terenzio, Galeno, Pericle, Sofocle, Euripide, ecc.). Sul Cinico, "il più illustre calligrafo operante nel cerchio della corte di Ferrante", come lo definisce Vittore Branca, cfr. ad es. Id., *Un codice aragonese scritto dal Cinico*, in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, Verona, Valdonega, 1964, 2 voll., vol. I, pp. 163-215, figg. I-VII.

¹⁶ Cfr. Pèrcopo, *Introd. a Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., pp. XLV- XLIX.

¹⁷ Come osserva infatti il Summonte nella sua lettera del 28 luglio 1515 ad Angelo Colucci, "multe volte lo amico si dilectava parlare poeticamente, o vero da Cortesano, in le quali doe facultà ipso era (como ciascun sà) così eminente, et singulare." (La lettera è pubblicata dal Pèrcopo in appendice al I volume della sua edizione, alle pp. CCXCIII-CCXCVI).

¹⁸ Come scrive Giulio Cattin, "A parte Serafino Aquilano", "il nome di maggior fama tra i poeti-cantori è quello del barcellonese Benedetto Gareth". Abbiamo inoltre un ms. ed un incunabolo in cui, per lo strambotto "Amando e desiando io vivo e sento", il Cariteo è indicato anche come autore della musica. (Vedi G. Cattin, *Il Quattrocento*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, in partic. alle pp. 273-290 e 305-313, p. 285). Per altre testimonianze cfr. Pèrcopo, *Introd. a Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., p. XLIX e p. CCCI ("Giunta alle correzioni e giunte").

¹⁹ Cfr. ad es. Joaquín Arce, *Un catalán en la historia de la literatura italiana: el Cariteo*, in *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 89-97, p. 89.

²⁰ Nel canto I della *Methamorphosi*, al v. 105, descrivendo la propria trasformazione soprannaturale, il poeta afferma: "Da biondo in bianco il pelo era rivolto".

²¹ Come rammenta il Croce, tra le qualità degli spagnoli si dava risalto particolare all'arguzia e all'acume, essi erano noti per la loro estrema raffinatezza, come per la "gravità riposata", il lusso nelle vesti e la pompa nel servitorame, e considerati in

e ancor più i suoi compatrioti catalani²². Anche per queste sue doti, la fortuna dovette arridere al giovane poeta, accolto favorevolmente negli ambienti di corte e nell'accademia.

Quando il Cariteo arriva a Napoli, la città era dunque un importante centro di cultura²³, anche "grazie all'accorto e splendido programma di ricollegamento alla cultura italiana promosso da Alfonso il Magnanimo", e "continuato da Ferdinando II"²⁴. La società aragonese era italo-ispánica e bilingue²⁵, e le famiglie baronali spagnole, da parte loro, si erano fuse, negli anni, tanto profondamente con quelle indigene, che anche tra di esse vi furono partecipanti alla congiura dei baroni ribelli contro il re²⁶. Gli umanisti si raccoglievano attorno alla stimolante personalità morale e ar-

generale "maestri nella cortegiania". Cfr. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949 (IV ed.; I ed. 1915), p. 73, p. 185, p. 188, p. 197. Il Castiglione, ad esempio, nella moda dei vestiti, ed in generale per i comportamenti sociali, giudicava preferibile per gli italiani la foggia spagnola, come più grave e più facile ad accordare col loro carattere (*Cortegiano*, II, XXVI e XXXVII; *Il libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori di Baldesar Castiglione*, a c. di Bruno Maier, Torino, UTET, 1969).

²² "*Homines cordati et sagaces inter Hispanos*", aveva definito i catalani Benvenuto da Imola, come ricorda il Menéndez Pelayo. (M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, cit., vol. II, p. 247). Richiama invece l'amore dei catalani per il fasto e la raffinatezza, che si mostrava nell'abbigliamento femminile, nella ricerca dei codici miniati francesi e nel gusto per la letteratura cavalleresca francese e la musica franco-fiamminga, Mario Casella, in *Il 'Somni' d'en Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana*, in Id., *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Bari, Adriatica, 1966, pp. 167-243.

²³ Il Menéndez Pelayo richiama, a proposito di Alfonso il Magnanimo, i "diarios ejercicios y concertaciones que se tenían en su palacio, convertido por él en una perpetua Academia, no sólo de gramáticos y teólogos, sino de filósofos, médicos, músicos y jurisconsultos." (*Antología de poetas líricos castellanos*, cit., vol. II, p. 258).

²⁴ D. De Robertis, *La letteratura aragonese*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., vol. III, p. 648.

²⁵ M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, cit., cap. XXIV, p. 188. Alfonso il Magnanimo, pur promotore del volgare italiano, in quanto figlio di principe castigliano e allevato alla corte di Enrico III, parlava d'ordinario castigliano, e sempre castigliano parlavano volentieri Ferrante I ed il figlio Alfonso duca di Calabria. Il linguaggio della cancelleria era invece il catalano, lingua nella quale erano scritti i conti della tesoreria, così redatti sino circa al 1480 (cfr. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, cit., p. 44). Si veda anche Miquel Batllori S. I., *Entorn de la bibliofília d'Alfons II de Nàpols* (in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, cit., vol. I., pp. 43-48, p. 43), dove si ribadisce la prevalenza del castigliano sul catalano come seconda lingua della corte napoletana, già dai tempi del Magnanimo.

²⁶ Vedi B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, cit., p. 60.

tistica del Pontano²⁷, contribuendo alla splendida vita letteraria e culturale dell'umanesimo napoletano. Nel 1476 giungeva a Napoli la Raccolta Aragonesa, voluta da Lorenzo e dal Poliziano, e dedicata a Federico d'Aragona, alla cui cerchia letteraria partecipò anche il poeta barcellonese²⁸. Nell'*Arcadia*, il Sannazaro celebrava Napoli, culla della sapienza e delle lettere (prosa XI, 6-7)²⁹, e tesseva l'elogio, nella decima e nella dodicesima ecloga, della felice se pur breve stagione poetica di cui godeva la città³⁰.

Inoltre, da quanto riferisce Vincenzo Colli (il Calmeta), al Cariteo si dovrebbe far risalire la stessa moda cortigiana degli strambotti, che si diffuse per tutta l'Italia, grazie allo straordinario successo di Serafino Aquilano³¹. Serafino, infatti, sarebbe stato avviato alla composizione degli strambotti, la cui voga propagò poi nelle varie corti italiane, dopo aver ascoltato, a Milano, verso il 1490, alcuni strambotti del Cariteo, eseguiti, accompagnandosi col liuto, dal napoletano Andrea Coscia³²; il poeta ca-

²⁷ Dal 1471 il poeta era divenuto anche di nome, come di fatto era stato già negli ultimi anni, il capo della *Porticus Antoniana*, che da lui si dirà accademia pontaniana.

²⁸ Come pure il Galateo e il Sannazaro, che ne erano anche "familiari", ed inoltre il precettore di Federico Elisio Calenzio, Pietro Jacopo de Jennaro, che gli dedicò il "Dialogo chiamato Plutopenia", Giuliano Perleoni, che ne fu segretario e che gli dedicò il suo canzoniere, Gilberto Grineo, Paolo Paladini, Aulo Giano Parrasio. (Vedi T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, cit., I, p. 121).

²⁹ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a c. di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990. Dopo aver descritto le bellezze e le ricchezze della città, il Sannazaro aggiunge infatti: "Che dirò io de' giochi, de le feste, del sovente armeggiare, di tante arti, di tanti studi, di tanti laudevoli exercizi? Che veramente non che una città, ma qualsivoglia provincia, qualsivoglia opulentissimo regno ne sarebbe assai convenevolmente adornato. E sopra tutto mi piacque udir la comendare de' studi de la eloquentia e de la divina altezza de la poesia, e tra le altre cose de le merite lode del mio virtuosissimo Caracciolo, non picciola gloria de le volgari Muse" (p. 194).

³⁰ Ecloga X, vv. 1-3: "Non son, Fronimo mio, del tutto mutole, / com'uom crede, le selve; anzi risonano, / tal che quasi all'antiche egual riputole". L'ecloga X prosegue poi celebrando, in particolare, la poesia di Giovan Francesco Caracciolo, invece nella prosa XII, 52-53, Sincero-Sannazaro, dopo aver ascoltato il canto di Summonzio-Summonte e Barcinio-Cariteo, afferma di "allegarsi" del suo cielo, "che non del tutto vacue abbia voluto lasciare le sue selve; le quali in ogni tempo nobilissimi pastori han da sé prodotti, e dagli altri paesi con amorevoli accoglienze e materno amore a sé tirati."

³¹ Sull'Aquilano, cfr. Antonio Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.

³² Sull'ambiente letterario milanese, si può vedere il dettagliato articolo di Raffaella Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in *Schifanoia*, 5, 1988, pp. 101-117. Nel contesto socio-culturale cortigiano milanese gli strambotti dell'Aquilano ebbero grandissima fortuna: "Questi, dopo aver attraversato da sud a nord tutta la penisola, soggiornò nelle corti settentrionali e per qualche anno fu anche al servizio del Moro: portò così nella

talano sarebbe poi sempre stato il modello della sua produzione strambottistica³³. Quanto all'Aquilano, per la novità del metro e i suoi modi ispirati riscosse un enorme successo personale: abile improvvisatore, era fornito di doti istrioniche e graziosa pronuncia nel canto. E tuttavia, il giudizio su di lui dei letterati della corte napoletana, e del Cariteo (che lo conobbe personalmente quando egli fu per tre anni alla corte di Ferrandino, duca di Calabria e governatore dell'Abruzzo), pare improntato più ad una bonaria cordialità e all'ammirazione del suo estro, che a una vera stima letteraria per la sua arte³⁴.

Se dunque il poeta catalano ci appare inserito in una corte splendida, e tra i dotti ritrovi accademici, e anche all'avanguardia per quanto riguarda le mode letterarie cortigiane, tuttavia quest'aura, che potrebbe giudicarsi di esteriore decoro, e la vena del suo ingegno vengono sempre adornate, nel suo caso, da una cultura nutrita dai classici, che egli conosceva di prima mano³⁵, e dall'esercizio assiduo e impegnato della poesia volgare. Egidio da Viterbo lo ricorda come uomo erudito nella sua *Historia viginti saeculorum*, parlando della Napoli pontaniana:

ubi elegantissima Pontani musa viget, ubi Actius Sincerus Sannazarius, huius saeculi delitiae, ubi Petrus Gravina, ubi Hieronimus Carbo, ubi Charitaeus et Summontius;

capitale lombarda la moda dello strambotto che, per la sua caratteristica di unire tasselli non omogenei, cultura petrarchesca e allusività canterina, fece breccia sugli scrittori del luogo, i quali, pronti a ogni tipo di sperimentalismo formale di facile stilizzazione, si cimentarono subito nell'imitazione." (Ibi, p. 107).

³³ Vedi V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 62-63. Dopo la morte di Serafino (1466-1500), il Calmeta aveva scritto la *Vita del facondo Poeta vulgare Seraphino Aquilano*, premessa alla miscellanea di scritti edita dall'Achillini, *Collettanee grece latine e vulgari per diversi Auctori Moderni ne la Morte de lardente Seraphino Aquilano...* (Bologna, 1504).

³⁴ A Napoli presso Ferrandino, Serafino fu "largamente favorito e remunerato", come ricorda il D'Ancona (A. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, cit., pp. 151-237, pp. 166-167). Con le parole del Calmeta: "Ma quelli che oltre il latino nel volgare ottenessero il principato erano il Sanazaro, Francesco Caracciolo e Cariteo, li quali, vedendo che Serafino non sol le orecchie dil vulgo ma ancora quelle de li dotti con suoi poemi demulciva, poi da l'altro canto parendoli forse che questi poemi così bene in scritto non restassero alla censura, con diverse determinazioni di soe composizioni facevano ragionamento, tuttavia però con benigno giudicio, più presto laudando il beneficio di la natura che la industria di lo accidente." (*La vita di Serafino Aquilano*, in *Prose e lettere...*, cit., pp. 67-68).

³⁵ Vedi D. De Robertis, *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., pp. 706-713, p. 708: "Cariteo è il primo, dopo Petrarca, a riaccostarsi ai testi cari al maestro, a ripercorrere le sue letture."

*ubi alio in genere Augustinus Suessanus et Galatheus: rara omnes eruditione illustres viri*³⁶.

Lo pone tra gli uomini dotti dell'età sua anche il citato Antonio de Ferrariis detto il Galateo, umanista e medico di corte, in una lettera a Belisario Acquaviva³⁷.

E a dare spessore e ad arricchire la figura umana del barcellonese, non manca neppure la testimonianza, nel canzoniere, del suo affetto per la moglie³⁸. Una Petronilla, detta più poeticamente *Nisea* dai pontaniani³⁹, che scherzavano sul suo partorire sempre femmine. Sull'amore della donna e del poeta, che pure indirizzava i suoi versi all'emblematica Luna, ci ha lasciato un commovente epigramma il Pontano:

De Nisea et Chariteo

Ora Terentio lae myrram flant, pectora nardum
duldidae, stacten labra liquori tua.
Colligit haec Nisea simul, conspergit et aura
ambrosiae, quam flat crinibus ipsa suis.
Pyxide mox parva viridi circumdata myrto
dedicat, et ponit, Cypria diva, tibi:
optat et ut pariter cum coniuge transigat annos:
quod Nisea cupit, quod Chariteus avet⁴⁰.

Uomo attaccato agli affetti familiari, i cui amici si contano soprattutto tra gli appartenenti all'accademia, il Gareth fu con ogni verosimiglianza

³⁶ La citazione dalla *Historia viginti saeculorum*, tuttora inedita, è tratta da Giovanni Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993, p. 36, nota 17, che a sua volta la ricava da P. De Montera, *L'humaniste napolitain Girolamo Carbone et ses poésies inédites*, Napoli, 1935, p. LXIX, nota 1.

³⁷ Nell'epistola, parlando di Alfonso II, il Galateo afferma infatti che il re: "*doctos viros in maxima semper habuit veneratione: Pontanum ut patrem coluit, et summis magistratibus honoravit, Gazam, Argyropulum, Lascarim, Actium meum, immo et tuum, Summontium, Attaldos, Altilium, Chrysostomum, Albinum, Chariteum, Pardum, Hermolaum, Picum, Petrum Leonem, Gerardum Veronensem sui temporis Aesculapium dilexit, amavit, veneratus est.*" (Cfr. T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, cit., I, p. 100).

³⁸ Cfr. il sonetto CCIX dell'*Endimione*, che sarà citato più avanti, nel capitolo "L'elemento neoplatonico o ficiniano", al paragrafo "Gli altri temi neoplatonici".

³⁹ Cfr. Sannazaro, *Epigramm.*, I, XI. Per altre notizie sulla moglie del Gareth, rimando all'*Introd.* all'ediz. del Pèrcopo.

⁴⁰ Cfr. E. Pèrcopo, *Introd.*, cit., p. LV. Dall'*Eridanus*, I, XXXVII, in Ioannis Ioviani Pontani, *Carmina. Ecloghe-Elegie-Liriche*, a c. di Johannes Oeschger, Bari, Laterza, 1948, pp. 411-412.

anche un estimatore di libri⁴¹, considerati allora un importante elemento di distinzione sociale⁴², tra i requisiti necessari per chi aspirasse ad un'ideale "cortesia", oltre che avidamente ricercati dagli umanisti. Infatti sappiamo che egli era particolarmente affezionato al noto canzoniere M dei trovatori provenzali, oggi alla Biblioteca Nazionale di Parigi (fr. 12474), e con questo codicetto di pergamena tra le mani, ornato dei ritratti stilizzati dei limosini, era solito discutere, col nipote Bartolomeo Casassagia, dei meriti di quei poeti.

Della quotidiana amministrazione familiare del poeta, che dovette godere di un certo benessere, soprattutto nel periodo in cui era alto funzionario degli aragonesi, si conserva una testimonianza in tre brevi atti notarili ritrovati da Tammaro De Marinis nel 1898, successivamente all'edizione del *Pèrcopo*. Da essi si intravede l'agiatezza dei due coniugi, Caritheus Garrecta o Garrectus e Petronilla Vignoles, detti "magnifiche persone", che una volta comprano una schiava turca, un'altra volta con legale manumissione rendono libera una Maddalena, schiava mora, e infine ricevono in "accomandigia", in deposito, un collare d'oro⁴³. Alla sua casa, il Cariteo allude nel sonetto CCX, dove ripete, in realtà, un *topos* già presente in Orazio:

Non fulge nel mio albergo auro né avorio,
La vana ambitione in odio tegno:
De la benegna vena del mio ingegno,
Dì fede et mente retta io sol mi glorio.

(vv. 1-4)⁴⁴

E significativamente, ancora un ricordo dell'abitazione del poeta, proprio come non lussuosa, ma ispirata a un ideale di nitore e di decoro, ci ha lasciato il Pontano, che nel suo trattatello *De splendore*, dedicato all'autore dell'*Endimione*, porta proprio ad esempio di splendida misura la casa dell'amico:

⁴¹ Ma riguardo all'amore del Gareth per i libri, si veda anche quanto si dirà più avanti, nel capitolo "Altri temi umanistici".

⁴² Cfr. Ángel Gomez Moreno, *España y la Italia de los Humanistas, Primeros Ecos*, Madrid, Editorial Gredos, 1994, p. 47.

⁴³ T. De Marinis, *Tre documenti inediti riguardanti il "Chariteo"*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXIII, 1898, pp. 399-403. Gli atti notarili risalgono agli anni '86-'87, '93-'94 e '96-'97. Nell'atto datato al '93-'94 interviene come testimone il Sannazaro, a conferma dei rapporti d'intimità tra i due poeti.

⁴⁴ Hor., *Carm.*, II, XVIII, 1-2; 10: "*Non ebur neque aureum / Mea renidet in domo lacunar, (...) / At fides et ingeni benigna venast*".

Ioannis Ioviani Pontani ad Chariteum de splendore.

Ad splendentem hominem de splendore disserere, Charitee dulcissime, etiam si nulla intercedat benivolentiae ac familiaritatis gratia, ipsa tamen ratio praestari hoc a me debere et hortatur et iubet, quippe cum materia ipsa consentiat cum artifice. Ac tametsi familiaris res tua domesticaque supelex sit etiam mediocrior, in hac tamen ipsa domesticae rei mediocritate splendendum te quacunque in parte domesticae supelectilis ornatusque familiaris ita praestas ac geris, ut admirari non minus nitorem, quam laudare modum ac mensuram in illis tuam et velimus et debeamus; praesertim cum hunc ipsum nitorem tanquam natura tibi insitum etiam in iis, quae solius sunt ingentii, ubique ac semper prae te feras. Iure igitur librum hunc de splendore vendicasti, immo et fecisti tuum. In quo quidem (cultum enim atque elegantiam novi tuam) satis scio multa desiderari a te posse, quae a me sunt aut negliger omissa, aut per inscientiam ignorata. Tu vero, Charitee, quae tua est laenitas, quodque in carminibus etiam nostris facis, ut, siquid inertiae in illis deprehenderis, facilitate id tua indulgenter condones, in hac item disputatione, siquid aut praetermissum a nobis fuerit, aut forsitan ignoratum, vel sponte id tua, vel rogatus, etiam atque etiam condonabis⁴⁵.

(“Carissimo Cariteo, rivolgersi ad un uomo splendido, quando si discorre dello splendore, è un dovere; sicché anche a non esserci di mezzo alcun motivo di affetto e di amicizia, la stessa ragione mi esorta a farlo e anzi me lo impone, per il fatto che la materia viene così a concordare col suo artefice. E sebbene il tuo patrimonio e l’arredamento della tua casa siano modesti, tuttavia nei limiti modesti della tua vita familiare, in ogni parte dell’arredamento casalingo e del corredo domestico ti dimostri e ti comporti in modo tale, che abbiamo il piacere e il dovere di ammirare il nitore, non meno che di lodare il modo e la misura che in essi conservi. Specialmente perché sempre e in ogni occasione tu riveli lo stesso nitore, quasi che ti sia stato dato dalla natura, anche in ciò che riguarda solo l’ingegno. È giusto dunque che tu abbia preteso la dedica di questo libro sullo splendore, anzi lo abbia fatto tutto tuo. In esso (poiché conosco la tua raffinata eleganza) so bene che di molte cose, che io ho ommesso per trascuratezza o tralasciate per ignoranza, puoi avvertire il difetto. Ma tu, Cariteo, data la tua dolcezza, e poiché anche a proposito dei miei versi fai

⁴⁵ Vedi Giovanni Pontano, *De splendore*, in Id., *I trattati delle virtù sociali*, a c. di Francesco Tateo, Roma, Ed. dell’Ateneo, 1965, p. 125. Il nome del Cariteo appare più volte nel dialogo del Pontano *Aegidius*, di cui si parlerà in seguito, e poi nell’*Antonius* e nell’*Asinus*.

cosí che, se vi trovi qualche difetto, lo perdoni benevolmente con la tua condiscendenza, se in questa discussione rimarrà qualcosa trascurata o ignorata, spontaneamente o dietro le mie preghiere perdonerai ancora⁴⁶.)

Il Tateo, che ha messo in evidenza il grande interesse di quest'opera come documento di costume, spiega infatti che lo "splendore", per il Pontano, allo stesso modo della convivenza, "riguarda la vita privata del signore (...), nella vita del suo ambiente, nella sua casa, nel rapporto con gli amici, nel rapporto con gli ospiti"⁴⁷. Cosí, *splendor*, per il Pontano, è l'"eleganza dominata dalla coscienza della misura e contenuta entro i limiti della vita privata"⁴⁸, e il trattato del Pontano riguarderà perciò l'ornamento della casa, ciò che risplende nella cura della persona, nella suppellettile. E poiché, come dice l'autore, lo splendore si interessa piuttosto di cose private e non trascura una cosa se è di breve durata o piú piccola, si parlerà di pietre preziose, di ninnoi e di vasi, di arredamento, di rilegature di libri. Tra gli esempi di splendore, primeggia Alfonso accanto a Ferdinando, e ancora come uomo splendido il Pontano ricorda il duca di Berry, che, al pari di Alfonso, ricercava e collezionava perle e gemme d'ogni specie.

1.3. Il Cariteo nell'*Arcadia* del Sannazaro

Tra le poche testimonianze che vorrei citare a proposito del poeta catalano, forse in grado di fissarne emblematicamente la figura, e di consegnarla alla memoria dei posteri, vi è quella del Sannazaro, che nell'*Arcadia* fa comparire il Cariteo due volte⁴⁹. Nella prosa II, 8, infatti, egli è

⁴⁶ Ibi, p. 267. Traduz. di Francesco Tateo.

⁴⁷ F. Tateo, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Lecce, Milella, 1972, p. 177. Come dice il Tateo, "Se la magnificenza ama i toni altissimi e il meraviglioso, lo splendore tende a realizzare eleganza e finezza; non ama le grandi opere sproporzionate ai limiti della vita privata, ma vuole che anche le piccole rivelino pienamente il gusto della bellezza e della distinzione."

⁴⁸ Ibi, p. 178.

⁴⁹ Va anche notato, a proposito dell'*Arcadia*, che il Cariteo è ricordato nella lettera dedicatoria di Pietro Summonte al cardinale Luigi d'Aragona, che accompagnava l'edizione summontina (Napoli, Mayr, 1504). In essa, il Summonte scrive di aver pubblicato l'opera, tra gli altri motivi, "movendomi ancora a questo non poco la autorità del vostro Cariteo, dal quale non solo sono stato a ciò con ragione indotto, ma con tutte le forze de la amicitia constretto." Vedi I. Sannazaro, *Arcadia*, ed. cit., p. 50 (Dedica, 4).

nominato col suo vero nome come “Cariteo, bifolco venuto da la fruttifera Ispagna”, il quale nella finzione del romanzo avrebbe intagliato di sua mano una “testa di ariete” in cima ad un “bastone di noderoso mirto, le cui estremità son tutte ornate di forbito piombo”⁵⁰, bastone destinato come premio al canto del pastore Montano. Alla conclusione dell’*Arcadia*, il Cariteo ricompare col nome di Barcinio, dalla sua città natale di Barcellona: al termine della prosa XII (48-53)⁵¹, e poi per tutta l’ecloga XII, in cui egli è l’interlocutore principale⁵², insieme con l’amico Summonte-Summonzio deplora la sventura di Meliseo-Pontano, che aveva perso la moglie Adriana, soprannominata Filli nell’ecloga. Senza dubbio il ricordo del Cariteo, nell’*Arcadia*, appare un omaggio del Sannazaro all’amico poeta, ma sembra anche che l’autore esprima un giudizio sull’opera del catalano. Nella prosa XII, infatti, dopo aver detto di come Barcinio e Summonzio siano “pastori fra le nostre selve notissimi” (48), Sincero-Sannazaro proclama la propria felicità per aver udito le loro canzoni, che deploravano i tristi casi di Meliseo-Pontano, e non tanto per paragonarle ai canti sentiti in Arcadia, ma perché così egli può rallegrarsi del cielo patrio e delle sue selve: par facile credere che un tempo vi abitassero le Sirene, che trattenevano i viaggiatori con la dolcezza del loro canto (51-53). La rappresentazione del poeta barcellonese come intagliatore del “bastone di mirto” potrebbe essere un’allusione alla sua identità di poeta principalmente d’amore⁵³. Ma si deve anche rilevare come, nell’ecloga XII, il personaggio Barcinio-Cariteo, che comincia a cantare “poi che (...) per buono spazio assai dolcemente sonata ebbe la sua sampogna”⁵⁴, sia prescelto come colui che riferisce non solo le vicende, ma anche le parole

⁵⁰ Ed. cit., p. 65.

⁵¹ Ed. cit., pp. 222-223.

⁵² Ibi, pp. 224-237.

⁵³ Si veda ad es. l’interpretazione della pianta, in chiave neoplatonica, secondo Alessandro Farra nel suo *Filosofia Simbolica ovvero delle Imprese*, in *Settenario*, Venezia, 1571 (citato dall’ed. Venezia, Minima Compagnia, 1594, da Giancarlo Innocenti, *L’immagine significante. Studio sull’emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981, p. 17, nota 33): “il mirto, oltre ch’egli è pianta dedicata a Venere che significa la bellezza intellegibile, è parimenti simbolo dell’ascento mentale, che i Platonici chiamano Ratto, e furore divino, quindi Ganimede, fanciullo Troiano simbolo dell’animo, che lo spirito di Dio ha rapito alla fruizione, e al godimento delle delizie intellettuali, e al gaudio del mondo ideale, era significato appresso agli antichi per la medesima pianta” (p. 426). Si noti inoltre che l’ariete, intagliato sul bastone, è emblema di Hermes. Cfr. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli* (tit. or.: *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont et Jupiter, 1969), Milano, Rizzoli, 1986, 2 voll., vol. I, p. 99.

⁵⁴ *Arcadia*, Prosa XII, 53, ed. cit., p. 223.

di Pontano-Meliseo (quest'ultimo è infatti reso muto dalla sventura toccatagli, e comparirà solo brevemente a concludere l'ecloga). Dunque il Pontano nell'ecloga XII dell'*Arcadia* parla per bocca di Cariteo, e vi è quasi un processo di identificazione tra i due personaggi. Summonzio-Summonte pregherà addirittura Barcinio-Cariteo di scrivere sulla corteccia di vari alberi le parole di Meliseo-Pontano, e Barcinio fa riferimento ad una sua imitazione di Meliseo-Pontano:

- SUMMONZIO: Con gran ragion le genti s'affaticano
per veder Meliseo, poi che i suoi cantici
son tai che ancor nei sassi amor nutricano.
- BARCINIO: Ben sai tu, faggio che coi rami ammantici,
quante fiate a' suoi sospir movendoti
ti parve di sentir suffioni o mantici.
O Meliseo, la notte e'l giorno intendoti,
e sí fissi mi stan gli accenti e i sibili
nel petto, che, tacendo ancor, comprendoti.
- SUMMONZIO: Deh, se ti cal di me, *Barcinio, scribili*,
a tal che poi, mirando in questi cortici,
l'un arbor per pietà con l'altro assibili.
Fa che del vento il mormorar confortici,
fa che si spandan le parole e i numeri,
tal che ne sone ancor Resina e Portici.
(...)
- SUMMONZIO: Deh, socio mio, se'l ciel giamai non fulmine
ove tu pasca, e mai per vento o grandine
la capannuola tua non si disculmine;
qui sovra l'erba fresca il manto spandine,
e poi corri a chiamarlo in su quel limite;
forse impetri che'l ciel la grazia mandine.
- BARCINIO: *Piú tosto, se vorrai che'l finga et imite,*
potrò cantar; ché farlo qui discendere
leggier non è come tu forse estimite.
(vv. 235-249; 286-294)⁵⁵

Summonzio-Summonte risponderà poi a Barcinio che non se ne abbia a male, ma egli vorrebbe proprio ascoltare la viva voce di Meliseo-Pontano, e i due salgono allora verso la "sacra edicola" posta sul colle (v. 298), per ascoltarlo di nascosto. A mio parere, in ogni caso l'ampio spazio concesso a Barcinio-Cariteo nell'ultima parte dell'*Arcadia* è senz'altro si-

⁵⁵ Ed. cit., pp. 234 e 236.

gnificativo. Infatti possiamo ad esempio considerare che il futuro del Sannazaro artista e poeta sarebbe stato nel latino del *De partu Virginis*⁵⁶, – a cui possiamo anche affiancare la produzione di ispirazione chiaramente religiosa del Cariteo, ed il clima di religiosità e l'ansia di riforma visibili anche nel Pontano e negli spiriti più penserosi dell'epoca –. Ma il futuro della poesia in senso più ampio era riposto invece nel volgare, e può darsi inoltre che al Sannazaro dell'*Arcadia* potesse risultare particolarmente evidente un legame Pontano-Cariteo proprio per l'assidua imitazione dei classici realizzata dal catalano, e per il suo strenuo umanesimo volgare.

1.4. *Il Cariteo in un sonetto di Giovanni Antonio de Petrucciis*

Vorrei quindi riportare, come testimonianza letteraria, un sonetto di Giovanni Antonio de Petrucciis, conte di Policastro, la patetica figura del giovane coinvolto insieme al padre Antonello e al fratello Francesco, conte di Carinola, nella seconda congiura dei baroni, e giustiziato (condannato *ad amputationem capitis*), l'undici dicembre 1486. Tra le poesie che il Petrucci compose durante la prigionia, nel carcere della torre di San Vincenzo, dove rimase per circa quattro mesi⁵⁷, egli diresse infatti al Cariteo questi versi:

Conosco contra me sí adverso fato
che credo vivo e morto ho da patere.
Se la anima è immortale e ne le fere
transmigra, como ce have demonstrato

Pitagora, serragio transmutato
in qualche ucello che abia da manere
sempre presone, per donar piacere
ad quillo che terrà me carcerato.

Cariteo mio, o vero si a lo Averno,
o vero al summo celo have da andare,
serragio descacciato da lo inferno,

⁵⁶ Pubblicato nel 1526.

⁵⁷ Egli fu arrestato il 13 agosto 1486, con la simulazione dell'invito alla festa nuziale in Castelnuovo, come racconta Benedetto Croce, che annoverava il de Petrucciis tra le sue giovanili "simpatie" storiche e letterarie. (Id., *Umanisti meridionali. I versi di un reo di Stato: il conte di Policastro*, in B. Croce, *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie prima, Bari, Laterza, 1956 -III ed.; I ed. 1926-, pp. 1-13, p. 3).

al paradiso non poragio intrare.
 Da alcun serò restrecto in sempiterno:
 la terza opinion me pò salvare⁵⁸.

Se per quanto ne sappiamo, il Gareth non rispose al de Petrucciis, come ci si poteva ben attendere dal celebratore fedelissimo degli aragonesi, va sottolineato come il Petrucci includa il Cariteo tra i suoi “condiscipuli” nello studio della filosofia, lasciandoci dunque un indizio delle discussioni dell’ambiente umanistico, della temperie culturale di cui partecipava il Gareth. Precipitato improvvisamente nella sventura da una posizione privilegiata, nel cerchio delle sue amare e spesso dirompenti meditazioni sul destino, sul potere devastante del fato e della fortuna, il Petrucci si aggrappava con orgoglio al suo apprendistato filosofico, all’ingegno, e alle dottrine degli antichi (il “savio” Democrito, Lucrezio, Empedocle, Aristotele, Platone e Cicerone)⁵⁹. Nel sonetto al Gareth, in particolare, il de Petrucciis ricorda Pitagora, e la dottrina della trasmigrazione delle anime, della metempsicosi e della metensomatosis, un motivo che si ritrova,

⁵⁸ Vedi *La lirica napoletana del Quattrocento*, a c. di Antonio Altamura, Napoli, Soc. Editrice Napoletana, 1978, p. 122; come osserva l’Altamura, la “terza opinion” sarebbe appunto la trasmigrazione pitagorica, che consentirà al poeta di rimanere al mondo sotto forma di qualche animale. Vedi Enrico Perito, *La congiura dei baroni e il conte di Policastro, con l’edizione completa e critica dei sonetti di G. A. de Petrucciis*, Bari, Laterza, 1926, pp. 266-267.

⁵⁹ Nella poesia del Petrucci, fonte di commozione è certamente la situazione contingente in cui furono composte le liriche, ma anche il tono di ingenua sincerità, la semplicità e la schiettezza già sottolineate dal Croce (*I versi di un reo di Stato...*, cit., p. 1). Si osservi questo sonetto in cui egli oppone la forza delle *doctrine* a quella della fortuna:

Ancor che la Fortuna ad me crudele
 in un punto me agia despogliato
 de robba e de richecze e de lo stato,
 e volto supra me su’ amaro fele;
 abia desrupte tucte le mestele (=legami;<lat. med. *mixtilia*),
 de amici e de compagni desnudato,
 de libertà me abia privato,
 mandato adversi venti a le mie vele,
 pur me retrovo, per lo su’ despecto,
 de varie doctrine accompagnato,
 premii eterni del mio intellecto,
 li qual co’ le so’ posse iniquo fato,
 né togliere fortuna dal mi’ pecto
 potranno; onde mi reputo beato.

Il sonetto è citato da: F. Tateo, *I sonetti di un carcerato: Giannantonio Petrucci*, in Id., *L’umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1976, pp. 106-110, p. 108.

nell'ambito culturale umanistico, legato in particolare alle tematiche ermetiche, neoplatoniche e ficiniane ben presenti anche al Cariteo⁶⁰.

1.5. *L'Aegidius del Pontano e il Cariteo*

Tra i documenti letterari che chiamano in causa il Cariteo va infine annoverato, non ultimo, l'*Aegidius* del Pontano⁶¹, l'importante dialogo che l'umanista scrisse nel 1501, poco prima della sua morte (avvenuta nel 1503), e dedicato alla figura di Egidio da Viterbo, del quale lo scrittore mostrò di subire l'influsso soprattutto nell'ultima fase della sua vita.

Come esempio della religiosità del Pontano in questo momento⁶², si può citare infatti una lettera al frate agostiniano, di poco precedente la stesura del dialogo:

(...) *Peccavi: corrigo unitatem; uni enim sumus et voluntate et cogitationibus: addam et expeditionibus ac rerum humanarum despicientia. Quod autem ingravescentis me aetatis admones, dicam libere quid sentio. Primam quidem hominis aetatem, mortalem eam esse nominandam, quo tempore id quod e coelo, idest a Deo, divinum in nos influxit, assuesceret mortalitate ab ipsa infici, suaeque ab excellentia declinare. Postremam vero immortalem, quo rursum tempore divina illa pars, confecto iam itinere, regredi in coelum incipiat. Itaque facile patior ab Aegidio meo, a me scilicet ipso, in aetate immortalis, immortalitatis me ipsius admoneri, id quod volens et sponte mea ipsa iam ago, acturus etiam libentius, tali praesertim admonitore ac consiliario. (...) Sed claudenda est epistola, ne divinis a cogitationibus, misteriisque ab illis suis Aegidium sevocemus. (...)*⁶³

Egidio, del resto, era in rapporto con tutto l'ambiente pontaniano: oltre che col Pontano, col Sannazaro, il Galateo, Pietro Gravina e il Ca-

⁶⁰ Cfr. qui, il capitolo "L'elemento neoplatonico".

⁶¹ Cfr. G. Pontano, *Dialoge*, übersetzt von Hermann Kiefer unter Mitarbeit von Hanna-Barbara Gerl und Klaus Thieme, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984, pp. 524-603. L'*Aegidius* è tradotto in italiano da Vincenzo Grillo in appendice a Giuseppe Toffanin, *Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura*, Bologna, Zanichelli, 1938, pp. 129-180.

⁶² Fritz Saxl afferma ad es. che il Pontano, "il poeta ovidianissimo dei tempi moderni", "arrivato alla soglia della morte, ragionava come ragionavano i più religiosi filosofi della fine del mondo antico, o i Santi Padri della Chiesa." (*La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, Torino, Boringhieri, 1985, p. 411).

⁶³ La lettera è datata 13 dicembre 1500. Tratta dal cod. V. F. 20 della Nazionale di Napoli (n. 189), è pubblicata dal Pèrcopo in *Lettere di Giovanni Pontano a principi e amici*, a c. di E. Pèrcopo, Napoli, Giannini, 1907, pp. 60-61.

riteo⁶⁴, il quale in una lettera al futuro cardinale sembra riecheggiare proprio le parole del Pontano:

(...) *Te enim ego solum hac nostra aetate aspicio, qui, dum in mortalium inveheret mores, ab omnibus mirifice diligeretur: eosque, quos severissime acriterque reprehenderet, aequos dimitteret atque placatos. Tanta est, Egidi pater, vis eloquii ac sapientiae tuae, ut cum nihil ad gratum agendum spectes, omnia tamen sint grata quae facis*⁶⁵.

L'*Aegidius*, in cui vediamo comparire il Cariteo nei panni di personaggio dell'accademia, quale egli effettivamente fu⁶⁶, costituisce una vivace testimonianza dello stile consueto del Pontano, capace di fare del latino una lingua viva, espressiva e mobile⁶⁷. L'autore adotta il dialogo platonico in modo da fargli rispecchiare la conversazione tra i compagni dell'accademia, che possono, a turno, discorrere ognuno del tema che gli sta a cuore. Come avviene in maggior grado anche in altri dialoghi del Pontano, l'*Aegidius* è inoltre improntato al principio del *serio ludere*, poiché la saggezza deve sempre essere condita dai *sales*, da uno spirito giocoso⁶⁸. Anche in quest'opera pontaniana è poi seguito il criterio estetico della *varietas*, della piacevole varietà⁶⁹, principio in base al quale il Pontano

⁶⁴ M. Santoro, *Tristano Caracciolo e la cultura napoletana della Rinascenza*, cit., p. 33, p. 47 e nota 69, p. 71; su Egidio, cfr. anche Giuseppe Signorelli, *Il cardinale Egidio da Viterbo, agostiniano umanista e riformatore (1469-1532)*, Firenze, Libreria ed. fiorentina, 1929 ed Egidio da Viterbo, *Lettere familiari*, a c. di Anna Maria Voci Roth, Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 1990, 2 voll.

⁶⁵ In appendice alle *Rime* del Cariteo, ed. Pèrcopo, cit., parte II, pp. 463-464.

⁶⁶ Ed alla pari con chi coltivava le Muse latine, come il poeta catalano giunse a considerarsi, al termine del suo itinerario.

⁶⁷ Vedi ad es. F. Tateo, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, cit., p. 161. Ancora sui dialoghi pontaniani e sull'*Aegidius*, cfr. ad es. Scevola Mariotti, *Per lo studio dei dialoghi del Pontano*, in Belfagor, II, 1947, pp. 332-344 e David Marsh, *Giovanni Pontano and the Academic Gathering*, in Id., *The Quattrocento Dialogue, Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard Univ. Press, 1980, pp. 100-116.

⁶⁸ Come afferma lo stesso poeta negli *Hendecasyllabi seu Baiae*, in un componimento al medico ed accademico Antonio Galateo: "*nam severam / quandoque et iocus addeceat sophiam, / et ludit sapiens, dies et ipsi / et soles variant itemque lunae, / est et tristitiae lepor levamen, / Baianis lepor et levamen undis*" ("perché alla severa sapienza si addice talvolta anche il gioco, ed anche il sapiente scherza; perfino i giorni e le stagioni variano, e così anche i mesi, e il divertimento è sollievo della tristezza; divertimento e sollievo offrono le acque di Baia"). *Hendecasyllabi*, II, 6, vv. 19-24, in Id., *Carmina*, a c. di J. Oeschger, cit., pp. 313-314.

⁶⁹ Cfr. ad es. F. Tateo, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, cit., p. 63, pp. 110-111, p. 114.

cambia frequentemente registro, argomento del discorso, e i vari personaggi si alternano armoniosamente. Ma non devono trarre in inganno né l'andamento del discorso, che può sembrare rapsodico, né lo stile scherzoso dell'autore: poiché l'*Aegidius*, al di là degli scherzi affettuosi tra i compagni della pontaniana, è improntato ad un clima di particolare serietà, ed è uno dei dialoghi più impegnati e interessanti dello scrittore. Se si guarda all'unità di fondo, al convergere dei vari temi in esso trattati, lo si può ritenere una testimonianza importante per interpretare le convinzioni dell'ultimo Pontano e il clima culturale in cui versava l'umanesimo napoletano (e non solo napoletano)⁷⁰, e può fornirci alcuni dati essenziali per intendere l'opera del Cariteo.

Il dialogo si apre sullo scenario del portico e della casa del Pontano; intervengono conoscenti e amici del vecchio poeta, e soprattutto i compagni dell'accademia, sono presenti Francesco Pucci, Tristano Caracciolo, Suardino Suardi, Carbone, Cariteo, Francesco Elio, Giovanni Pardo, Francesco Poderico, Summonte, e altri; il Sannazaro è ricordato con nostalgia, perché si trova in esilio con il re Federico, ed Egidio è continuamente evocato, e se ne ricordano due discorsi⁷¹.

Il centro ispiratore dell'opera è la necessaria unione di *Sapienza* ed *Eloquenza*, di cui Egidio costituisce il simbolo vivente; intorno a questo nucleo si coagulano altri motivi, è ricordata la scomparsa recente di molti amici, tra cui di Mariano da Genazzano, maestro di Egidio, e si discute dell'*Elysium* degli antichi, di *morte felice*, di *Muse cristiane* e *segni celesti*, del giusto modo di tradurre i testi greci, di *astrologia divinatoria* e *libero arbitrio*.

In particolare il Cariteo espone, nel dialogo, i fondamenti teologici della *creazione* e della *redenzione*, in un contesto di idee caratteristico del più tipico *sincretismo* rinascimentale. La scena in cui compare il poeta catalano è ideata come un monologo: il Cariteo ne è il solo protagonista, introdotto brevemente dal Pontano, che gli chiede che cosa vada mormo-

⁷⁰ Il dialogo infatti, come osserva David Marsh, si può considerare l'erede e il punto d'arrivo della ricca tradizione del dialogo umanistico quattrocentesco, del quale ricapitola efficacemente i temi centrali. (*Giovanni Pontano and the Academic Gathering*, cit., p. 101).

⁷¹ Riguardo al discorso di Egidio "al popolo", immaginato dal Pontano nel dialogo, cfr. F. Tateo, *L'Aegidius di Giovanni Pontano e il 'De Trinitate' di S. Agostino*, in *Vetera Christianorum*, VI, 1969, fasc. 1-2, pp. 145-159; Id., *Il 'sermone' dell'Aegidius' e il 'De Trinitate' di Agostino*, in *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, cit., pp. 200-210.

rando già da un certo tempo: ha forse qualche briga con la moglie per faccende familiari e fastidiose?⁷²

Ma tornando a discutere più seriamente: “Voi, dunque, ottimi uomini che siete qui presenti”, – afferma il Cariteo nel dialogo –, “sappiate che *quell'Ermete che, per l'eccellenza dell'ingegno, l'antichità chiamò Termassimo, proprio in questi giorni, mi ha armato delle sue armi e dei suoi dardi, e che io gli ho prestato giuramento: pertanto, messo da parte Platone, seguò, da questo giorno, la sua milizia. Quello, poi, che ti accorgesti che io mormoravo intorno alla sua lettura*⁷³, è questo: se, in realtà, è proprio Ermete l'autore di quel libro che ora si ha per le mani”⁷⁴.

Il personaggio-Cariteo procede quindi esponendo, come s'è detto, i due principi fondamentali della religione cristiana: la *creazione* e la *redenzione* degli uomini. Anche lo stesso Ermete, aggiunge il poeta catalano nel dialogo, fa spesso menzione della *creazione* attraverso la parola divina. Per mezzo del *verbo* divino, dice il catalano richiamando le parole del vangelo di Giovanni, è stata creata ogni cosa⁷⁵: per opera della *parola* divina ispirata dalla *sapienza*. Ma poiché Dio si accorse della decadenza dell'uomo, decise di salvarlo ancora per mezzo di questo stesso *verbum*. Quando l'Angelo di Dio disse, da parte di Dio: “Ave, o Vergine, il Signore è con

⁷² Il Pontano crea uno di quegli intermezzi ironici disseminati qua e là nel dialogo (in realtà nell'*Aegidius* con relativa parsimonia): crede forse, il Pontano, gli risponde infatti il Cariteo, che sua moglie Petronilla derivi il suo nome da Petrone e dal castrato, come alcuni amici lo chiamano? È vero infatti che essa gli ha generato un gregge di figlie femmine, affinché la seguano per la città, nelle chiese, o a visitare le puerpere, a nozze o a feste. “Ma cesserò ora”, dice il Gareth, “di voler sembrare faceto in questo consesso e in queste dispute”. E ancora, poco più avanti il Cariteo e il Pontano, scherzando, si danno reciprocamente del podagroso (il Gareth) e del sordastro (il Pontano).

⁷³ Il Grillo (trad. cit., p. 160) traduce: “quello che io mormoravo intorno alla sua scelta”, che rimane ambiguo: nel testo latino è “*de eius lectione*”, che mi pare meglio tradurre come “intorno, a proposito della sua lettura, della sua raccolta” nel senso di “scelta di scritti”, in accezione concreta, “riguardo al suo testo” o “alla sua parola”.

⁷⁴ “*Vos igitur qui hic adestis, viri optimi, sic accipite: Hermetem illum, quem vetustas ob ingenii divinitatem agnominavit Termaximum, his ipsis diebus suis me armis, suis item telis instruxisse meque illius iurasse in verba; itaque Platone relicto ex hoc die militiam eius sequor. Quae autem, Ioviane, mussitantem me de eius lectione animadvertisti, haec quidem sunt, si modo eius ipsius libri, qui nunc versatur in manibus, Hermes ipse est auctor.*” (Ed. cit., p. 570).

⁷⁵ Si leggano d'altronde le parole del Gareth poeta nella *Pascha* (cant. III, vv. 166-171): “*Constituisti il ciel con la parola, / Il mondo, et quanto il mondo in sé contiene: / Chi nata, serpe, sta, camina e vola. / Cosa alcuna agguagliar non si convene. / Né comparare a te, si non te solo, / Di cui la specie vera è 'l sommo bene.*”

te", lo stesso *verbum*, ricevuto nell'utero della Vergine, salvò la natura umana. Così il *verbum*, creatore dell'uomo, fu anche il principio della sua *redenzione*. E ciò, soggiunge il Cariteo, "non dovrebbe meravigliare la persona colta e che onora la carità divina", "poiché se l'uomo non ha nessuna forza e facoltà maggiore di quella che si manifesta con le parole, quale meraviglia se Dio prima costituì il mondo e creò l'uomo, e poi, ancora con la *parola*, lo liberò dalla sua morte miserevole, restituendolo ai doni della vita celeste e beatissima?"⁷⁶ "Questo era, o Pontano", conclude il Cariteo, "quel mio mormorare da te scorto, di cui vi ho dato ragione, come studioso di Ermete e suo nuovo milite"⁷⁷.

Si impongono naturalmente alcune considerazioni.

1. Il *libro* che, come afferma il Cariteo nel dialogo, "ora si ha per le mani", potrebbe essere, ragionevolmente, il *Pimander*, la raccolta di scritti ermetici tradotta dal Ficino nel 1463 per Cosimo⁷⁸. Nei trattati del *Corpus Hermeticum*, come dice il personaggio - Cariteo del dialogo, incontriamo spesso menzione del *verbo* divino, e ricorre l'immagine della creazione attraverso il *logos*. Si veda, ad es., il C.H. I (*Poimandres*): "Ma gli elementi della natura da dove sono sorti?" – chiede Ermete a Poimandres –; "ed egli di nuovo a queste mie parole: 'Dalla volontà di Dio, la quale, avendo accolto il *Logos*, e avendo visto il bel cosmo, lo imitò'; e più avanti, così Ermete si rivolge alla divinità: "Santo sei tu, che mediante il *Logos* hai creato tutto ciò che esiste"⁷⁹. Anche all'inizio del *Crater* (o C.H. IV), si incontra il *Logos*, la *parola divina*, come creatrice del mondo⁸⁰. E pure la concezione del grande potere della *parola*, virtù maggiore dell'uomo, con la quale il Cariteo conclude il suo discorso, si ritrova nel *Corpus Hermeticum*⁸¹.

⁷⁶ Cfr. trad. cit., p. 161; ed. cit., pp. 574-576: "*Quod si nulla maior est hominis vis ac facultas quam quae constat e verbis, mirum si Deus verbo suo mundum primo constituit procreavitque hominem, deinde verbo etiam illum suo vindicavit ab interitu miserabili restituitque ad vitae munera etiam coelestis ac perbeatae*?"

⁷⁷ Trad. cit., p. 161. "*Haec mea erat, Ioviane, mussitatio illa a te animadversa, quam vobis veluti Hermetis studiosus ac novus eius miles explicavi*"; ed. cit., p. 576.

⁷⁸ Diffuso ampiamente in copie manoscritte, fu stampato nel 1471 a Treviso, ed ebbe grandissima fortuna.

⁷⁹ Cfr. *Corpus Hermeticum*, a c. di A. D. Nock e A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1945-54, 4 voll.; si cita dalla trad. ital. in: *Discorsi di Ermete Trismegisto, Corpo Ermetico e Asclepio*, introd. di Giovanni Filoramo, Milano, Tea, 1991, C.H. I o *Poimandres*, par. 8 e 31, p. 6 e p. 16.

⁸⁰ Vedi C.H. IV, 1, ed. cit., p. 28: "Poiché il demiurgo ha creato il mondo nel suo insieme, non con le mani, ma con il *Logos*..."; Ma cfr. anche C.H. XII, 14, p. 86, e C.H. XIII, 21, p. 101 (ed. cit.).

⁸¹ Basti citare quest'esempio: "Dio ha concesso all'uomo, unico fra tutti gli esseri

I testi ermetici dunque, dei quali nel dialogo si fa portavoce in particolare il poeta catalano, erano effettivamente discussi e letti con attenzione nella cerchia del Pontano, poiché sull'attendibilità dei dialoghi pontaniani nel rispecchiare le discussioni accademiche non può infatti esservi dubbio⁸².

2. Quanto alla tematica della *redenzione* dell'uomo attraverso il *verbum* divino, incarnato nella Vergine, a cui fa riferimento il Cariteo nel dialogo: "*Itaque Genius ille Deo acceptissimo cum ex ore dixisset Dei: 'Have, virgo, Dominus est tecum', verbum ipsum in utero receptum virginis humanitatem assumpsit...*"⁸³, essa era anche al centro della riflessione dell'amico Sannazaro nel *De partu Virginis*. (L'opera nel suo primo progetto portava il nome di *Christeide*, e verrà rammentata anche nei versi del Gareth)⁸⁴.

Si possono ricordare, infatti, le parole dell'angelo alla Vergine nel primo libro del *De partu*, nella forma *antiquior*:

"Immo tuas (quod tu minime iam rere) per aures"
excipit interpres "foecundam spiritus alvum
inluet implebitque potenti viscera partu,
flammato veniens coelo atque micantis astris.
At tu, virgineum mirata tumescere ventrem,
haerebis pavitans; demum, formidine pulsa,
gaudia servati capies inopina pudoris".
(...) At venter (mirabile dictu!
non ignota cano) sine vi, sine labe pudoris,
arcano intumuit verbo: vigor actus ab alto
vivificans, vigor omnipotens, vigor omnia complens
immiscet sese membris"⁸⁵.

mortali, questi due doni: l'*intelletto* e la *parola*, che hanno lo stesso valore dell'immortalità. (...) Mi sembra, figlio mio", – prosegue Ermete –, "che tu ignori la *virtù* e la *grandezza della parola*. (...) La *parola* dunque è l'immagine e l'intelletto di Dio." C.H. XII, 12-14, ed. cit., pp. 85-86. Il corsivo è mio.

⁸² Anche secondo Nicola De Blasi e Alberto Varvaro proprio l'*Aegidius* dimostrerebbe come "i dialoghi pontaniani siano in stretta relazione con gli argomenti delle conversazioni accademiche e risultino pertanto specchio attendibile delle idee circolanti nell'ambiente". (N. De Blasi, A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, cit., p. 275).

⁸³ Ed. cit., p. 574.

⁸⁴ Cfr. *Endimione*, canz. X, vv. 76-78; canzone *In la santa natività di Ihesú Christo*, vv. 11-15.

⁸⁵ I. Sannazaro, *De partu Virginis*, a c. di Charles Fantazzi e Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1988, pp. 13-14.

3. L'analogia tra il *logos* creatore dei testi ermetici e il *verbo* creatore del cristianesimo appare, dunque, come un esempio di quell'aspirazione alla *concordia* e alla *pax philosophica*, alla conciliazione di cristianesimo e paganesimo, che ritroviamo in Ficino e nei ficiniani, e il cui sogno percorse l'epoca. L'*Aegidius* testimonia eccellentemente delle varie componenti culturali di un ambiente che ci illustra in alcune delle sue linee direttive: neoplatonismo e ciceronanesimo, ermetismo e religiosità. Per questo motivo per interpretare l'opera del Gareth si può far riferimento a questo grande affresco storico-culturale dell'amico poeta, che lo incluse nel quadro come personaggio. Come si vedrà nei capitoli dedicati all'analisi dei temi dell'opera del Cariteo, infatti, proprio la *sapientia* (intesa ora come religiosità di stampo neoplatonico, ora come il culto della *humanitas*, degli *Studia* possibili ai virtuosi compagni accademici, anche con i suoi risvolti esoterici)⁸⁶, e l'*eloquentia*, o la poesia, che può innalzare alla fama, afflato d'eternità, saranno tra i valori principali esaltati dalla lirica cariteana.

⁸⁶ Che si identifica, in definitiva, con la Venere celeste di ficiniana memoria.

'OPERA E GLI STUDI

2.1. *Le stampe napoletane del 1506 e del 1509*

L'opera del Cariteo ci è tramandata principalmente da un manoscritto, realizzato assai probabilmente *ante* 1494¹, su cui mi soffermerò più avanti, e dalle due stampe napoletane, assai diverse l'una dall'altra, che ho richiamato nel profilo dedicato al poeta catalano. L'*editio princeps* della prima versione del canzoniere fu stampata a Napoli il 15 gennaio 1506 da Giovanni Antonio de Caneto². Sotto l'epigrafe *Opere del Chariteo*, contiene: un prologo in prosa, al virtuosissimo cavaliere Cola D'Alagno³ (PROLOGO DI CHARITEO IN LO LIBRO INSCRIPTO ENDIMION ALA LVNA), cui seguono 65 componimenti, col titolo: "LIBRO DE SONETTI ET CANZONE DI CHARITEO INTITVLATO ENDIMION ALA LVNA"⁴, seguono trentadue strambotti, e quindi due canzoni politiche,

¹ Cfr. Gianfranco Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, cit., vol. II, pp. 15-31, p. 16.

² Detto, come si legge nell'*explicit* dell'esemplare modenese, "Ioanne Antonio de Pavia". Vedi: E. Pèrcopo, *La stampa napoletana del 1506 delle "Rime" del Chariteo*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XX, 1892, pp. 314-317. L'ediz. napoletana del 1506 è descritta anche da P. Manzi, *La tipografia napoletana nel 500. Annali di Sigismondo Mayr-Giovanni A. de Caneto-Antonio de Frizis-Giovanni Pasquet de Sallo (1503-1533)*, Firenze, 1971, pp. 128-129, dove è citato l'esemplare Capponiano della Vaticana.

³ A Cola D'Alagno, signore di Rocca Rainola, sono diretti anche la canz. VIII e il son. CXCV del Gareth.

⁴ Più specificamente, come annota il Pèrcopo, "quarantacinque sonetti, cinque canzoni, tre sestine, con altrettanti madrigali e ballate; e sei poesie in settenarii ed endecasillabi incatenati" (cfr. *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., *Introduzione*, p. LIX).

una in lode di Ferrandino, principe di Capua, preceduta da un prologo ad Alfonso d'Ávalos, marchese di Pescara, e una "intitulata Aragonia". Questa edizione riproduce con fedeltà un esemplare molto vicino al manoscritto De Marinis, ma con qualche variante⁵. Rispetto alla stampa definitiva del 1509, realizzata per cura del Summonte, notevolmente ampliata e con diversi mutamenti sia linguistici, sia di stile, il volumetto uscito per de Caneto era forse anche più allettante e di facile smercio, e infatti quest'edizione ebbe diverse ristampe venete, anche posteriori all'altra edizione napoletana del 1509. Il Pèrcopo, infatti, ricorda la ristampa veneziana per Manfrin Bon⁶, quella ugualmente veneta di Alexandro de Bindoni, entrambe *sine anno*, e del principio del secolo, e le due del milanese Giorgio o Zorzi de' Rusconi, in Venezia, del 1507 e del 1519⁷. Nel novembre del 1509, escono quindi *Tutte le opere volgari di Chariteo, "In Napoli per Maestro Sigismundo Mayr Alamanno con somma diligentia di P. Summontio ne l'anno M. DVIII. del mese di Novembre, con privilegio del Illustrissimo Viceré et general locotenente de la Catholica Maiestà, che per . X . anni in questo Regno tal opera non si possa stampare, né stampata portarsi da altre parti sotto la pena in esso contenuta"*⁸. Se evidentemente aggiornata è la veste linguistica⁹, il Cariteo elimina i due prologhi in prosa, i trentadue strambotti, e le sei canzoni con rima al mezzo. Il titolo del canzoniere diviene *Primo Libro di Sonetti, et Canzoni intitolato Endimione*. Alle rime amorose si aggiungono poesie storiche ed encomiastiche; viene introdotto l'elemento narrativo della "partenza" di Luna, la donna amata¹⁰. I testi del canzoniere sono quasi quadruplicati nel numero: i sonetti passano da 45 a 214¹¹, le canzoni da 5 divengono 20 (comprese le due canzoni politiche

⁵ G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, cit., p. 18.

⁶ Sulla stampa di Manfrin Bon, ascritta dal Pèrcopo al 1506-1507, si può vedere C. Castellani, *Di un'edizione delle poesie del Cariteo fatta nei primi anni del sec. XVI ignota ai bibliografi e d'un nuovo nome di tipografo*, in *Il Bibliofilo*, 8, 1887, pp. 8-9; e *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, X, 1887, pp. 267-269. Cfr. ad es. l'esemplare posseduto dalla biblioteca Trivulziana.

⁷ *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., *Introd.*, pp. CCXLIV-CCXLVIII.

⁸ *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., *Introd.*, p. LX. Anche le condizioni dettate dal privilegio citato contribuirono probabilmente ad incrementare le ristampe dell'edizione de Caneto.

⁹ Ma per questo importantissimo problema, come per quello della collaborazione del Summonte, rimando più avanti al capitolo dedicato all'"Analisi letteraria": "Le questioni".

¹⁰ La donna sarebbe infatti partita da Napoli, diretta in Spagna, il 10 ottobre del 1492.

¹¹ Cfr. *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., *Introduzione*, p. LXI.

che facevano gruppo a parte nell'ediz. del 1506), alle tre sestine se ne aggiunge un'altra, alle tre ballate due nuove, rimangono tre i madrigali. Come verrà chiarito meglio in seguito, e com'era prevedibile data l'entità dei cambiamenti introdotti e il numero dei testi nuovi, è rivisto l'intero piano dell'opera. Sono poi inclusi nel *corpus* dell'opera cariteana, al seguito dell'*Endimione*, nell'ordine: 1) *Sei canzoni ne la natività de la gloriosa madre di Christo*; 2) *Una Canzone ne la natività di Christo*; 3) *Una canzone in laude de la humilitate*; 4) *Uno cantico in terza rima de dispregio del mondo*; 5) un poemetto, composto da “*quattro cantici in terza rima, intitolati Methamorphosi*”, in cui il rimpianto per la morte di Alfonso d'Ávalos e la memoria della dinastia ormai caduta si fondono in uno scenario di sirene, ninfe, divinità fluviali, sulle rive del golfo napoletano; 6) *Uno Cantico in terza rima ne la morte de don Innico de Avelos marchese del Vasto* inviato alla sorella di lui Costanza d'Ávalos; 7) ancora in terzine, una *Risposta contra li malivoli*; 8) un altro poemetto, composto da sei cantici in terzine, intitolato *Pascha*, nel quale si narrano i fatti che seguirono alla morte di Cristo, fino all'ascensione, e in cui il poeta celebra la nobile famiglia napoletana dei Del Balzo, che una leggenda faceva discendere da Baldassarre, uno dei re Magi.

2.2. L'edizione di Erasmo Pèrcopo

Nel 1892, per le fatiche benemerite di Erasmo Pèrcopo¹², come primo volume della Biblioteca napoletana di storia e letteratura, fondata e diretta da Benedetto Croce, compare l'edizione de *Le Rime del Chariteo*¹³, basata sulla stampa summontina del 1509¹⁴. Per i testi non compresi nell'edizione curata dal Summonte, ovvero i due prologhi in prosa, le sei canzoni frottolate e i trentadue strambotti, che vengono pubblicati in una sezione a parte, dopo le altre rime, il Pèrcopo seguiva invece la ristampa veneta di Manfrin Bon, che diverge lievemente in alcune scelte linguistiche, e in due casi anche nell'interpretazione del testo, dalla stampa napo-

¹² Su E. Pèrcopo (1860-1928), cfr. da ultimo la *Bibliografia degli scritti di Erasmo Pèrcopo*, a c. di Tobia R. Toscano, in Luigi Tansillo, *Il canzoniere edito e inedito, secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Liguori, 1996, vol. II, pp. 331-366.

¹³ *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Parte prima: *Introduzione*; Parte seconda: *Testo*, cit.

letana di de Caneto¹⁵. Mentre preparava l'edizione, infatti, il Pèrcopo non era riuscito a rintracciare la *princeps* napoletana del 1506, la cui esistenza gli venne notificata, presso la biblioteca Estense di Modena, appena uscita la sua edizione¹⁶. Per tutti questi testi, dunque, nel caso si decidesse di includerli in una nuova edizione comprendente il *corpus* dell'opera cariteana, si dovrebbe far riferimento al dettato della stampa napoletana. Parimenti, dovrebbero essere tratte dall'edizione de Caneto le indicazioni relative alle varianti dalla prima alla seconda versione dell'*Endimione*, che il Pèrcopo segnala talvolta in nota. Nella lettura dell'edizione del Pèrcopo, quindi, non si deve dimenticare la consultazione delle Correzioni e Giunte¹⁷; alcuni emendamenti testuali alle rime come pubblicate dal Pèrcopo sono inoltre suggeriti in un articolo di Contini¹⁸. Vittorio Rossi, nella sua recensione all'edizione del Pèrcopo¹⁹, mette in evidenza come il lavoro dello studioso abbia contribuito anzitutto a fissare con maggior sicurezza i dati biografici relativi al Cariteo in nostro possesso, e a delineare un ritratto del poeta, anche grazie ad una "pertinacia ed ampiezza di ricerche veramente esemplari"²⁰, corredando lo studio biografico-letterario di una nutrita serie di documenti, alcuni già noti, altri sconosciuti. Il Rossi, poi, addita in particolare nell'esame analitico delle rime la parte più nuova e importante dello studio, pur dissociandosi dal giudizio complessivamente

¹⁴ L'editore ottocentesco afferma di essersi fedelmente attenuto alla stampa summontina, salvo pochissimi casi, avvertiti in nota; ne muta la punteggiatura "consistente allora, com'è noto", dice il P., "unicamente nei due punti e nel punto fermo" (*Introd. a Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, p. CCLXXII).

¹⁵ Per le divergenze tra la stampa veneta e l'edizione napoletana del 1506, si veda E. Pèrcopo, *La stampa napoletana del 1506 delle "Rime" del Chariteo*, cit.

¹⁶ Vedi ancora E. Pèrcopo, *La stampa napoletana del 1506 delle "Rime" del Chariteo*, cit.

¹⁷ Le Correzioni e Giunte appaiono in coda ai testi, alle pp. 479-482 dell'ed. Pèrcopo.

¹⁸ G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, cit. Ad esempio, nel caso del sonetto alla c. 24 r del ms. De Marinis (poi nella stampa 1509 con notevoli varianti, e divenuto il n. XXXIX dell'ed. Pèrcopo), Contini suggerisce di leggere, nell'*incipit*, "Ecco la notte, e'l ciel tucto risplende", "poiché l'articolo suol essere *il*", mentre dalla versione del 1509, il Pèrcopo legge "Ecco la notte: *el* ciel scintilla e splende". Lo strambotto a c. 32 v, dall'*incipit* "Vivano gli altri amanti in lieta sorte" diviene, per un errore di stampa, nell'ed. Pèrcopo "Vivano gli amanti in lieta sorte" (st. IV, p. 442), mentre l'aggettivo riappare nell'indice delle *Rime*. (Cfr. art. cit., p. 25). Altri due emendamenti sono indicati da Contini a p. 19 del suo saggio.

¹⁹ V. Rossi, recensione a E. Pèrcopo, *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXII, 1893, pp. 229-236.

²⁰ *Ibi*, p. 230.

piú che positivo del Pèrcopo sul poeta barcellonese. Oggi, il prezioso lavoro dell'erudito ottocentesco, con la sua *Introduzione* alle rime pensata come un vero e proprio volume a sé, e l'apprezzabile ampiezza data alla pubblicazione di documenti sul Cariteo²¹, pur essendo imprescindibile per chi è destinato ad occuparsi del poeta catalano, risulta inevitabilmente un po' datato. Il ricco commento, inoltre, non si unifica in una visione d'insieme, e le insostituibili note alle poesie, dedicate dall'editore soprattutto alle fonti classiche, a riscontri col *Canzoniere* petrarchesco e a notizie storico-biografiche, potrebbero essere integrate e completate da altre indicazioni letterarie e storico-culturali, e aggiornate sulle conoscenze attuali. Tra queste, rientra anche una necessaria considerazione del codice De Marinis del Cariteo²², unica testimonianza manoscritta nota sull'opera cariteana considerata nel suo insieme organico, al di fuori delle scelte di rime comprese in raccolte miscellanee²³. Tra i meriti dell'editore ottocentesco, tuttavia, nonostante alcuni limiti, o carenze nell'approfondimento che emergeranno nel corso della trattazione²⁴, sono certo da sottolineare la vastità almeno intenzionale dello studio letterario, e la comprensione dell'importanza del poeta.

2.3. *Il manoscritto De Marinis*

Il codice dell'*Endimion a la luna* del Cariteo, che contiene la prima testimonianza a noi nota sull'opera del poeta, e cosiddetto "De Marinis", fu esaminato e descritto esemplarmente da Gianfranco Contini – che lo rinvenne appunto nella collezione libraria di Tammaro De Marinis –, in un articolo del 1964²⁵. Secondo le osservazioni di Contini, esso dovette

²¹ Sia nella prima parte, sia in appendice alla seconda parte, contenente le rime del Gareth.

²² A tutte queste considerazioni, va aggiunto che l'edizione Pèrcopo non è sempre di facile reperibilità.

²³ Diversi mss. con componimenti sparsi del Gareth sono ricordati dal Pèrcopo a p. CCXXXIX dell'*Introduzione*, nota 1; infatti anche prima che fossero pubblicate le stampe, le poesie del Cariteo dovettero andare manoscritte per le corti d'Italia. Si veda inoltre G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo*, cit., p. 113 e nota 3, pp. 113-114.

²⁴ Alcuni di questi limiti, del resto, appaiono tali solo in virtù della nostra contemporaneità, ed approfondimenti che a noi paiono d'obbligo, potevano esser stimati di poco interesse, o esser talora sottintesi, nell'approccio storico-culturale dell'editore ottocentesco.

²⁵ G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, cit., pp. 15-31.

essere preparato per Ferrandino, al quale forse appartenne, quando egli era ancora principe di Capua, o anche duca di Calabria, dunque *ante* 1494 o 1495²⁶. L'importanza del codice, dopo le attente analisi del Contini perso di vista dagli studiosi²⁷, ma da me consultato presso l'attuale proprietario, appare notevole, soprattutto per quanto riguarda una futura edizione; a scopo documentario, per le minute varianti formali, e anche come testo di appoggio per scelte testuali, nonostante la volontà definitiva dell'autore sia per noi rappresentata, come si è detto, dalla stampa del 1509, che diverge notevolmente dalla prima versione dell'opera. Come dice Contini – che confrontò, per il suo scritto, la stampa de Caneto del 1506 nell'esemplare dell'Estense di Modena –, “La struttura (come nell'insieme la lezione) dell'*Endimion*”, appare, nel codice De Marinis, “conforme a quella della prima stampa”²⁸. Più precisamente, come rilevò il Contini, il manoscritto presenta alcune lievi divergenze rispetto alla stampa napoletana del 1506, che riproduceva un esemplare molto vicino al ms., ma posteriore, e un po' arricchito.

Dopo il prologo a Cola d'Alagno, abbiamo l'*Endimion*, in tre gruppi di componimenti, separati da intervalli di carte bianche; seguono, dopo un intervallo, gli strambotti, e dopo un altro intervallo, il prologo ad Alfonso d'Ávalos, la canzone per Ferrandino e la canzone *Aragonia*. L'*Endimion*

²⁶ “In ogni caso, messo insieme sullo scorcio del regno di Ferrante I o nell'unico anno di Alfonso II, è gradito che il codice tocchi proprio all'aragonese col quale il Cariteo ebbe maggior consuetudine d'affetti, e del quale sarebbe stato fedelissimo primo ministro e compagno nell'esilio durante la spedizione di Carlo VIII.” (Ibi, p. 17). Il Contini giudica il ms. De Marinis preparato per Ferrandino – poi Ferrante II –, perché la canzone in sua lode (VII dell'ed. Pèrcopo), è appunto denominata dall'autore “di lode del Ser. mo S. or Principe di Capua”; inoltre nella canzone *Aragonia*, nella finzione della visione, è detto, a proposito dell'anima dello stesso Ferrandino: “nel solio real sí *tarda* siede” (v. 272); lezione che è del cd. e della stampa del 1506, mentre nella stampa del 1509 troviamo la variante “*presto* siede”. Poiché il padre Alfonso II abdicò in favore di Ferrandino, il quale salì al trono assai giovane, che non aveva ancora ventisei anni, nel 1495, Contini deduce che il “*tarda*” del ms. non poteva certo essere una profezia *post eventum*. Si aggiunga che lo stemma posto a c. 1 v, sotto la miniatura di Endimione, osserva Contini, corrisponde ad uno stemma analogo di un codicetto appartenente a Ferrandino quand'era ancora principe di Capua (1467-1493) descritto da Tammaro de Marinis (cfr. *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, cit., vol. I, p. 130 e vol. II, p. 108). Sui motivi che spinsero il Contini a considerare il codice probabilmente preparato per Ferrandino, cfr. art. cit., pp. 16-17.

²⁷ Cfr. ad es. quanto ne dice G. Parenti (*Benet Garret detto il Cariteo*, cit., p. 4, nota 4): “Il codice, già appartenuto alla collezione De Marinis, è andato disperso in una recente asta di Sotheby's a Londra (...), ed è attualmente irraggiungibile”.

²⁸ G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, cit., p. 17.

comprende 61 componimenti rispetto ai 65 della stampa de Caneto, poiché mancano i quattro sonetti 62, 63, 64 e 65 (poi divenuti XLIX, L, LI e LIII dell'ed. Pèrcopo); tra gli strambotti manca il XXX (ed. Pèrcopo, p. 454), e ve ne sono due nuovi (uno tra il III e il IV²⁹, e uno prima del XXXII)³⁰. Assai interessanti sono poi i testi recenziori che Contini pubblica nel suo articolo, che vennero inseriti nelle carte lasciate in bianco nel manoscritto. Si tratta di un sonetto di un Gaspar a un Iohan Borgia, in una scrittura "che ormezza, senza pareggiarla, l'elegantissima umanistica rotonda dell'*Endimion*, ancor più avvicinandosi a certi moduli tipografici"³¹; e poi, negli spazi bianchi tra gli strambotti e la canzone per Ferrandino, e anche dopo quest'ultima, di alcuni componimenti scritti indifferentemente in castigliano o in italiano³², in una grafia più affrettata e non curata, assai probabilmente una copia autografa (come attestano le didascalie e la ripetizione del verso di un componimento precedente in uno successivo)³³. Sono 12 brevi, talvolta brevissimi testi, essenzialmente veloci e tradizionali *canciones* in castigliano o strambotti italiani³⁴. Tenendo so-

²⁹ "Quelle vane speranze che mi diste": eliminato, dice il Contini, assai probabilmente per la presenza della rima metafonetica *diste* e *faciste* con *pentiste* e *triste* (p. 18).

³⁰ Cfr. art. cit., p. 18. I due strambotti "nuovi" sono pubblicati da Contini a p. 27 del suo articolo. Confrontando sul codice la lettura del Contini, noto solamente un punto interrogativo al termine del quarto verso del II strambotto, che egli non conservava, sostituendolo con una virgola (se non si tratta di errore di stampa – ma cfr. qui la nota 34): "Poi che ad madonna il mio cantar dispiace, / Mai più le voce mie non s'auderanno. / Ingrato Amor, superbo, aspro, fallace, / Quest'è il reparo dil mio grave danno?".

³¹ Il sonetto, inserito dopo gli strambotti, è pubblicato alle pp. 27-28 dell'art. citato, ed anche riprodotto fotograficamente (fig. III). Per le questioni relative all'attribuzione, cfr. pp. 19-20: il Contini ne attribuirebbe la paternità a Gaspare Visconti, mentre il Parenti avanza quella di Gaspare Toraldo, menzionato nelle rime cariteane (s. CCIII). (Cfr. G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo*, cit., p. 118).

³² Il castigliano ha la tinta catalano-aragonese che è normale trovare a Napoli, e l'italiano ha coloritura napoletana, "non peraltro identica a quella usuale nel Cariteo", come scrive Contini (p. 21).

³³ Dopo il terzo verso dello strambotto "Quando lontan sson io del vostro viso", è ripetuto infatti il quarto verso dello strambotto precedente, "Quando soto li rai del vostro sole".

³⁴ Vedi art. cit., pp. 28-31, dove il Contini pubblica i testi nell'ordine del ms. Rispetto alla lettura del Contini, segnalo, per il sonetto caudato di Gaspare, un punto interrogativo alla fine del nono verso "Vediam ogi chi è questo che tanto habia?" (Sostituito da Contini con un punto); al sedicesimo verso si può notare inoltre una *i* poi cancellata dopo *se* ("Par che *se'* nato..."). Per lo *stranbote* "Vostra belletza sola oggi si vede", si può notare che al verso sei: "Ch'io fuse solo ad voi in fede equale", la prima *e* di "equale" è soprascritta, come se fosse stata dimenticata per aplografia. Al verso sei dello strambotto "Quando lontan sson io del vostro viso", dove il Contini legge "C'han

prattutto conto delle didascalie preposte a questi testi: “*Letra de mi invención...*”, “*Cantió n fecha por una dama de quien por fama m’ enamoré della antes que la viesse*”³⁵, “*Mote mío ytaliano*”, “*Mote mío castellano*”³⁶, “*Stranbote ch’io*”³⁷ fece per la piú bella dona del mondo secondo mei ochi”, il Contini, nel chiedersi chi fosse il personaggio bilingue che dice “io”, vide bene che le due candidature che si offrivano con maggiore facilità erano quella dello stesso Gareth, e quella di Ferrandino, anche se nel primo caso bisognava ammettere che il ms. non fosse mai giunto nelle mani del principe di Capua, oppure che esso fosse, in un secondo tempo, ritornato nelle mani dell’autore. All’identificazione dell’anonimo bilingue con il Cariteo, secondo Contini, “non pare si possa opporre nulla di decisivo, né sul piano interno né su quello esterno”³⁸.

Anzi, dal punto di vista stilistico e tematico vi sarebbero alcuni possibili accostamenti, che non sempre si possono spiegare forse con coincidenze in termini topici, tra i testi trascritti nelle carte bianche del ms. De

facta *impretione* in la memoria”, mi sembra invece sia scritto “*impretione*”, con la nasale. Il Contini pubblica il sonetto caudato sotto il titolo “Il sonetto di Gaspare”, preceduto dai due nuovi strambotti del Gareth (pp. 27-28), e le altre inserzioni recenziatori in spagnolo ed italiano indicandole come a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l (pp. 28-31).

³⁵ Il tema, presente anche nella *cantió n* che segue, sembra l’ennesima allusione al *Leitmotiv* rudelliano dell’*amor de lonh*.

³⁶ Come spiega Pierre Le Gentil, il termine *mote* ha come sinonimo *letra de invención*, è anche vicino al termine *divisa*, e indica una formula cortese versificata, e in genere ogni formula concisa, piacevole o seria, proverbiale o anche di contenuto morale. Alla fine del Quattrocento era assai viva, in Spagna, la moda secondo cui ogni dama, ogni signore avesse la sua *devisa* o il suo *mote*. In queste *divise* in forma di distici, terzetti o quartine, nei quali si esprimeva l’ideale cavalleresco dell’epoca, si può scorere tanto un piccolo genere letterario, quanto un gioco di società. La parola conserva il suo valore primitivo di *precetto* o *motto*, e il termine *motejador* è riferito al *galante*, capace di comporre e commentare dei *motes* nelle occasioni mondane, qualità particolarmente apprezzata. (Cfr. P. Le Gentil, *La Glose*, in Id., *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge, Les Thèmes, les genres et les formes*, Gèneve-Paris, Slatkine, 1981 – réimpress. de l’éd. de Rennes, 1949-53 –, libro IV, pp. 291-304).

³⁷ Come riporta Contini (p. 30), successivamente eraso “io”, “una mano che adopera inchiostro piú scuro ha integrato mediante lineetta orizzontale *che* e inserito in interlineo *chariteo*, reso quindi pressoché illeggibile”. Mentre nella titolazione dello strambotto “Doi cosse asai contrarie in voi stan gionte”, dove si trova un’altra rasura, Contini legge, e ne ha conferma grazie ai raggi ultravioletti, il nome della principessa di Squillace, sorellastra di Ferrandino (il che scoraggerebbe a vedere nell’autore dei testi lo stesso Ferrandino).

³⁸ Ibi, p. 22. Pur restando oscura, aggiunge il critico, la mimetizzazione del nome. Inoltre le firme autografe del Cariteo, che anche il Pèrcopo pubblica nella tavola iniziale della sua edizione, dice Contini, “per definizione non si prestano al raffronto” (p. 22).

Marinis e alcuni testi del Cariteo che compaiono nell'edizione del 1509.

Si noti ad es. lo strambotto che avanti la rasura nel titolo era dedicato alla principessa di Squillace:

Doi cose asai contrarie in voi stan gionte:
Belletza et onestà sopra misura.
 Beltà tuti li amanti chiama al fonte;
 L'onestà d'ogne gratia pare oscura;
 E l'una e l'altra par che proprio ad onte
 Conbaten a mostrar di sé piú cura,
 Cossí ch'el he mal arivato forte
 Chi a voi guarda, et sentirà la morte.

“*Bellezza*” ed “*onestà*” le incontriamo entrambe nella lode della donna del Cariteo, come nel son. LXIII, v. 8: “(amore) / Che'l *casto* in voi, non men che'l *bello*, estima”. Qui, nello strambotto, l'autore scrive che nella donna “L'onestà d'ogne gratia pare oscura”, e similmente, nel son. LXVI, v. 3 dell'ed. del 1509, il poeta catalano domanda: “Parvi forse honestà tant'aspro orgoglio / (...)?”.

Si veda lo strambotto che segue, che porta la dicitura “*Stranbote che fece per la piú bella dona del mondo secondo mei ochi*”, a cui era stato integrato il nome “*Chariteo*”, poi reso illeggibile:

Vostra belletza sola oggi si vede,
 Et solo 'l mio voler et mio gran male:
 Ad noi luce del mondo il ciel vi diede,
 Unico resplendor et immortale;
 Ad me donò fortuna per mercede
 Ch'io fuse solo ad voi in *fede* eguale.
Due cose uniche sson: vostro valore
 È 'l primo, et l'altro è 'l mio *fidel amore*³⁹.

Del primo verso (“*Vostra belletza sola oggi si vede*”), si potrebbe ritrovare una memoria ritmica e verbale nel primo verso del son. LVII del Cariteo (ediz. Pèrcopo): “Poi che negli occhi *il cor chiaro si vede*”, e inoltre il motivo dello strambotto è il confronto, sviluppato piú volte dal poeta barcellonese, tra la *bellezza* o il *valore* della donna, e l'ugualmente straordinaria *fedeltà* del poeta, che nel son. LVIII dell'*Endimione* viene sviluppato nel tema delle “due fenici”:

³⁹ Si noti che non vi è accordo grammaticale rispetto al precedente “due cose”, di genere femminile.

Repulse non temo io, non temo asprezza,
Ch'altro il mio cor non vuole, altro non chiede
Che mirar sempre il sol di tua *bellezza*.

Due phenici hoggi al mondo il ciel concede:
Una beltade et sola una fermezza,
Contenta di servir senza mercede.

(vv. 9-14)

Ancora, lo stesso tema compare, ad esempio, nel son. LXIII del canzoniere del 1509:

Ambi duo siemo posti in su la cima,
Voi di beltà, di sdegno et aspro core,
Io di fede syncera et tale amore

(vv. 5-8)

Inoltre in questi strambotti del codice De Marinis ritroviamo vocaboli impiegati frequentemente dal Gareth, come *gloria*⁴⁰ e *alma*⁴¹. E propriamente cariteano, del Cariteo neoplatonico, pare lo strambotto che segue:

Quel vago alto pensier pien di dolceza,
Che mi perfunde il cuor nel vostro aspecto,
Absente poi di vostra alma bellezza,
Tuto si cangia in doloroso afecto.
La mente altiera, al ben divino avetza,
Di voi già non desia magior dilecto,
Ma questo ardor ch'io sento è di tal sorte
Che'n metzo del piacer chiamo la morte.

Sembra infatti richiamare da vicino l'“*Alto pensier, che'n gentil cor s'annida*” del son. LXIV, v.1, o ancora “*l'animo, ch'è divino*” del son. LXV, v. 8, e ancora “*L'alto pensier, che fuor d'humana sorte / Suol trasportar l'audace mio desio*” del son. XLIX, vv. 1-2.

A proposito di quest'ultimo testo, inoltre, a mio parere il riscontro è anche più significativo: poiché i son. XLIX, L, LI e LIII (così numerati nell'ed. Pèrcopo) sono infatti i quattro sonetti mancanti nel codice De

⁴⁰ Cfr. lo strambotto pubblicato dal Contini come k, vv. 1-2: “Quando soto li rai del vostro sole, / Donna, mi rescald'io, tal *gloria* sento”; e nell'*Endimione*, ad es.: son. LXV, 2: “In *gloria* et honestà sempre costante”; son. LXXI, 14: “quest'è il fin de l'imprese e *glorie* mie”; son. LXXIV, 12: “Ma *gloria* mi saria pur ch'io credesse”, ecc.

⁴¹ Nello strambotto pubblicato dal Contini come l, v. 8, troviamo infatti: “il ben che *l'alma* sente”. Per il termine nell'*Endimione*, cfr. ad es. il son. LXXII, 14: “Di quel medesimo mal *l'alma* si duole”; son. LXXIII, 13: “quell'*alma*”; son. LXXV, 3: “Lascia *l'alma* tremante e sbigottita”; son. LXX, 1: “*Alma*”, son. LI, 6, 8, 13: “*alma*”, ecc.

Marinis, e invece inseriti nella stampa de Caneto del 1506. Essi segnano dunque uno sviluppo, nel passaggio dall'una all'altra versione dell'*Endimion a la luna*; e quindi una vicinanza dei testi recenziori del ms. De Marinis con i sonetti citati avallerebbe da una parte l'assai probabile paternità cariteana degli strambotti pubblicati dal Contini, e dall'altra una loro qualità in qualche modo "sperimentale", in quanto potrebbero appunto esser considerati testi "di passaggio" verso i quattro componimenti aggiunti alla stampa napoletana per de Caneto. Si noti, ancora, che nello strambotto "Quando soto li rai del vostro sole"⁴², incontriamo: "Il *resplendor*, l'*angeliche* parole" (v. 5), e nel già citato son. XLIX, v. 7, le "figure *angeliche*", e nel son. L, v. 1, "lo *splendor* del chiaro viso"⁴³.

Per la descrizione del ms., rimando all'accuratissima relazione del Contini, con "Tavola" dello stesso⁴⁴. Il codicetto pergameneo (cc. 50, cm. 20,50 x 11), redatto in una veramente elegantissima grafia umanistica, armonica e sempre costante nel *ductus*, al momento in possesso di un privato collezionista, è in buone condizioni di conservazione. L'iscrizione antica che appare sulla costa in pergamena, riportata da Contini nel suo articolo, "Fabula di Endimion dil Chariteo", è rovinata nelle prime due lettere (FA), non più leggibili. Sull'interno della legatura in pergamena, prima della guardia cartacea, è sempre incollato l'*ex libris* di Alexander Peckover Baron of Wisbech, con lo stemma recante la scritta "*In Christo Speravi*". A c. 1 v, sull'antiporta del codice, troviamo la miniatura di Endimione, pubblicata da Contini⁴⁵. Sebbene di non raffinata esecuzione, non è priva di qualche attrattiva, soprattutto per il soggetto poetico, e i colori ancora abbastanza vivaci tra cui predominano l'azzurro, l'oro e il verde. Endimione dorme disteso sotto un albero, al quale è appesa la lira, è inondato dai raggi d'oro della luna e indossa una toga rossa e una camicia bianca. La luna, in cielo, è sorretta tra le mani da un amorino bendato, provvisto di ali rosse alle spalle e ai piedi. Nel riquadro inferiore

⁴² Testo k delle inserzioni del cd. De Marinis; art. cit., p. 31.

⁴³ "Resplendor" ricorre anche nello strambotto "Vostra belletza sola oggi si vede", cit., al v. 4, e di nuovo nel son. dell'*Endimion* a c. 24 r del cod. De Marinis "Di martir in martir, di pena in pena", riferito a Luna: "il resplendor di quella Luna" (che nell'ediz. del 1509 diviene "splendor"). Mentre a proposito dello strambotto "Ogne elemento par contra me s'arme" (testo g di Contini, p. 30), si può ad es. sottolineare la presenza di procedimenti stilistici assai frequentati dal Gareth, come le fittissime allitterazioni, le rime interne e le rime derivate, il parallelismo (con anafora di "*ogne*" 4 volte ed 1 volta "*ognor*"), la chiusa epigrammatica.

⁴⁴ Ibi, pp. 23-27.

⁴⁵ Art. cit., fig. I.

della miniatura è raffigurato lo stemma con le armi degli aragonesi, di tipo semplice⁴⁶. Alla c. 2 r è l'inizio del prologo dell'*Endimion* a Cola d'Alagno⁴⁷. Alla c. 4 r, abbiamo quindi il primo testo dell'*Endimion*:

Amor, se'l suspirare e'l cantar mio
 Et l'importuno amaro aspro lamento,
 Le voce triste in doloroso accento
 T'han facto or piú sfrenato or piú restio:
 At te stesso perdona e al van desio
 Come prima cagion del mal ch'io sento:
 Però che se cantando io me lamento⁴⁸,
 Tu sei quel che si lagna e non son io.
 Et ben che al mio cantar nessun risponde,
 Pur canto per sfogare il duol ch'io premo
 Ne la piú occulta parte dil mio core.
 Io son pur come il cygno in mezo l'onde
 Che quando il fato il chiama al giorno extremo,
 Alzando gli occhi al ciel cantando more⁴⁹.

⁴⁶ Il motto che accompagna l'insegna, "GRATIA CH'A POCHI IL CIEL LARGO DISTINA", non è incluso tra i motti aragonesi catalogati dal De Marinis, ed è ricavato dall'*incipit* petrarchesco "Gratie ch'a pochi il ciel largo distina". (T. De Marinis, op. cit., I, pp. 137-138; Contini, art. cit., p. 16; F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964, son. CCXIII).

⁴⁷ La c. 2 r in basso e in generale le prime carte del codice (2 r-8 v) sul margine destro appaiono un poco rovinate, con qualche piccolo tarlo. Lievemente sporca nel margine destro in basso la c. 4 v. Scolorita e di difficile lettura l'inserzione alla c. 38 v nella seconda metà del foglio, già trascritta da Contini.

⁴⁸ Sostituisco la virgola ai due punti.

⁴⁹ Nella seconda metà del foglio 4 r, segue il secondo componimento dell'*Endimion a la luna*, il sonetto:

Ben veggio amor gli effecti aspri, mortali
 De la tua man, che'l cor m'afflige et preme:
 Et come in van si spera e'n van si teme,
 E'l vie maggior si elege di duo mali.
 La forma pueril, gli adunchi strali
 Provo di piombo et quelli d'oro insieme:
 Ma di cacciarti altrove nulla speme
 Mi resta: ch'al'intrar perdiste l'ali.
 Dî, famolento amor, perché ti piace
 Pascar in nudo et arido terreno,
 Facendo col mio sangue assidua guerra?
 Quanto serria miglior col tuo veneno
 Tentar gli altri tranquilli in lieta pace:
 Ch'io per me son una ombra e poca terra.

(Del quale mantengo la grafia, aggiungendo solo alcune virgole).

2.4. *Gli studi sul Cariteo*

Tra gli studi dedicati al poeta catalano si sono già ricordate le pagine fondamentali ed elogiative di Domenico De Robertis⁵⁰, che ritorneranno frequentemente anche in seguito. De Robertis, che del Gareth apprezza appieno le facoltà poetiche e “d’incanto”⁵¹, sottolinea tra l’altro l’incidenza dei testi classici sul petrarchismo del barcellonese, e considera l’articolazione del canzoniere *Endimione* “essenzialmente tematica”⁵². Si è già richiamato anche il giudizio, ugualmente lusinghiero, sul poeta, di Marcelino Menéndez Pelayo⁵³. E si sono poi presentate brevemente, anche attraverso le osservazioni di Vittorio Rossi⁵⁴, l’edizione delle rime, e la monografia, consegnata al saggio introduttivo, di Erasmo Pèrcopo. Più volte si è citato l’articolo del Contini⁵⁵, uno dei contributi più importanti dedicati al poeta dell’*Endimione*.

Nella bibliografia critica sul poeta catalano sarà quindi da ricordare il nome di Benedetto Croce, che dedicò al Cariteo un breve *excursus* nei suoi *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*⁵⁶. Pur respingendo, alla pari del Getto, come respinse anche il Pèrcopo⁵⁷, la tesi di un Gareth

⁵⁰ D. De Robertis, *Il Cariteo*, in *L’esperienza poetica del Quattrocento*, cit., pp. 706-713.

⁵¹ Op. cit., p. 712 e passim. Il critico giudica quindi il poeta “l’unico, tra i volgari (lasciando stare per il momento il Sannazaro), che potrebbe accostarsi al Pontano, e d’altronde l’unico prodotto proprio della cultura aragonese.” (P. 707).

⁵² Op. cit., p. 708.

⁵³ In *Antología de poetas líricos castellanos*, cit., t. X, pp. 384-397. Cfr. la “Premessa”.

⁵⁴ V. Rossi, recensione a Erasmo Pèrcopo, *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit. Ma per il giudizio del critico sul poeta catalano, si veda anche: *Il Cariteo*, in *Quattrocento* di V. Rossi (I ed. Milano, 1933), nuova collez. Vallardi dir. da Armando Balduino, con aggiornamento bibliografico di Rossella Bessi, Padova, Piccin, 1992, pp. 743-745 e 747. Il Rossi, pur giudicando il Cariteo “Superiore di buon tratto al Di Gennaro al Galeota e ai rimatori della raccolta del conte di Popoli per la scioltezza dello stile e del verso, per la varietà degli elementi costitutivi della sua arte e per la lindura della lingua”, ed ammettendo che “il Cariteo sa qualche volta esprimere acconciamente i dolori amorosi e più spesso ritrarre con una certa vivezza gli spettacoli sereni della natura”, tuttavia scambia il profondo tirocinio letterario del Gareth per artificio-sità e freddezza: “Nelle rime del Cariteo non si sente la voce d’un’anima; tutto viene di fuori.” (P. 744).

⁵⁵ G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, cit.

⁵⁶ B. Croce, *Il Chariteo*, in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. I, pp. 36-43.

⁵⁷ Cfr. *Introd.*, a *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., pp. CVIII-CIX.

presecentista affacciata da Alessandro D'Ancona⁵⁸, il Croce vide essenzialmente nell'autore dell'*Endimione* il celebratore e l'uomo fedele degli aragonesi⁵⁹, ne lodò la canzone ai principi italiani e a Ludovico il Moro in occasione della calata dei francesi⁶⁰, e ne apprezzò infine la profondità sentimentale⁶¹, se non propriamente poetica.

Tuttora rilevante è poi l'intervento di Giovanni Getto: *Sulla poesia del Cariteo*⁶², che quando apparve dovette avere il valore di una riscoperta. Lo studioso coglie del Gareth il "raffinato gusto di *humanitas*"⁶³, e come farà più tardi anche la magistrale lettura di De Robertis, sottolinea l'appartenenza del poeta ad "un clima di alto significato culturale", ovvero "la presenza di una scaltrita e raffinata letteratura e di un'attività culturale viva ed aristocratica", e anche "l'esigenza della conquista della forma" e "dello studio"⁶⁴.

Tra i contributi più recenti, va tenuto presente innanzitutto il cospicuo saggio di Enrico Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, un approfondito studio linguistico, che prende in esame le varianti e le correzioni dalla stampa de Caneto del 1506 all'*Endimione* per Mayr del 1509, e ne interpreta finemente la dire-

⁵⁸ A. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, cit., pp. 151-237. Alla tesi del D'Ancona si tornerà anche più innanzi. Cfr. anche Georg Weise, *Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento*, in *Rivista di letterature moderne e comparate*, X, 1957, n. 2, pp. 101-130, 3-4, pp. 184-199; Id., *Manierismo e letteratura* (I), in *Rivista di letterature moderne e comparate*, XIII, 1960, pp. 5-52, in particolare pp. 14 e 15.

⁵⁹ Afferma infatti il Croce: "Ma l'anima sua vera è nella fusione che in lui si era compiuta di spagnuolo, da Barcellona venuto a Napoli in gioventù, e di cittadino e letterato napoletano, ritrovante in Napoli i principi della sua casa d'Aragona, circondati dagli umanisti e poeti che erano la gloria d'Italia. Egli non adula cortigianescamente quei principi, quei sovrani, quei personaggi di grandi famiglie gloriosi nelle armi immigrati dalla Spagna in Napoli, quegli uomini illustri, ma sinceramente li ama." (Op. cit., p. 38). Nota inoltre il Croce, che forse solo nella canzone *Aragonia*, "le parole 'goto' e 'gotico' furono pronunziate, in Italia, con riverenza; senonché le pronunziava così un oriundo spagnuolo, uso a unire il nome di quella stirpe con l'immagine della resistenza e della riconquista della sua patria contro gli islamiti." (P. 39).

⁶⁰ Op. cit., p. 41. È la canz. XVII, alle pp. 179-184 dell'ed. Pèrcopo.

⁶¹ Segnala infatti, del Cariteo, il peraltro notevole *incipit* del cantico primo della *Methamorphosi*: "Sovente un dubio grande il cor m'assale:/ Perché l'alto rettor de la natura / Supporta un lungo, inemendabil male? (...)"; vv. 1-3.

⁶² Giovanni Getto, *Sulla poesia del Cariteo*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXIII, 1945-46, 1, pp. 53-68.

⁶³ Ibi, p. 68. (Mentre per il rifiuto della tesi di D'Ancona sul Gareth preseicentista, cfr. p. 62).

⁶⁴ Ibi, pp. 56-57. Su alcune osservazioni del Getto ritornerò anche più avanti.

zione. Questo lavoro resta fondamentale, per l'acribia del filologo, e sarà richiamato anche più avanti. Per essere uno studio centrato sullo sviluppo principalmente linguistico dell'opera cariteana, manca tuttavia il confronto con la tappa costituita dal codice De Marinis, cosa di cui si avvede lo stesso studioso⁶⁵, e inoltre le pregevoli osservazioni di Fenzi riguardano in primo luogo l'*Endimion* del 1506, e non la stampa definitiva del 1509⁶⁶.

Contini ritorna poi velocemente sulla figura del poeta catalano nel rapido profilo delineato per l'antologia della *Letteratura italiana del Quattrocento*⁶⁷, nel quale, tuttavia, con la consueta acutezza di giudizio, indica come prerogativa del petrarchismo cariteano un "neostilnovismo un poco nei modi del Magnifico"⁶⁸.

Indaga invece il rapporto del canzoniere cariteano con gli autori classici il saggio di Rino Consolo, del 1978: *Il libro di Endimione: modelli classici, "inventio" ed "elocutio" nel canzoniere del Cariteo*⁶⁹. Le fonti classiche, così importanti nel catalano, sono utilizzate o allusivamente, o come vere e proprie citazioni⁷⁰, e tuttavia il poeta "si sforza di mantenere un equilibrio costante fra *inventio* ed *elocutio*, fra *res* e *verba*"⁷¹, e così "L'allusione funge da figura retorica privilegiata della trasmissione sociale di un contenuto letterario"⁷², e rimanda a un patrimonio di cultura da trasmettere.

⁶⁵ E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, in *Studi di filologia e letteratura*, Genova, Università degli Studi di Genova, Istituto di letteratura italiana, 1970, vol. I, pp. 9-83, p. 9 (osservazione apposta, in una nota, al titolo dell'articolo, e segnata da un asterisco), e p. 82. Il Fenzi tuttavia afferma di voler esaminare il codice, quando questo sia finalmente disponibile in una biblioteca pubblica. (Ibidem).

⁶⁶ Op. cit., p. 82: "l'attenzione è rimasta alla raccolta stampata nel 1506 e alla sua sistemazione entro tutto il canzoniere nel 1509".

⁶⁷ G. Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 554.

⁶⁸ Ibi, p. 554: "Il petrarchismo del Cariteo, abbastanza lontano dal tipo 'ingegnoso' del Tebaldeo e di Serafino, si tinge infatti di neostilnovismo un poco nei modi del Magnifico".

⁶⁹ In *Filologia e critica*, III, 1978, pp. 19-94. Molte indicazioni sulle fonti latine sono ricavate, come dichiara lo stesso autore del saggio, ove non sia indicato specificamente, dall'edizione del Pèrcopo. (Cfr. p. 25, nota 21).

⁷⁰ Come scrive il Consolo, il *mollis liber* properziano, o la poesia di Virgilio, non sono che un esempio della continua fruizione dei modelli latini, "serbatoio inesauribile di elementi lessicali e tematici" (p. 50).

⁷¹ E ciò differenzerebbe dunque la scrittura cariteana dalla posteriore esperienza manieristica. Art. cit., p. 87.

⁷² Ibidem.

Ricca di osservazioni significative è poi la lettura del Cariteo effettuata da Marco Santagata, nell'ambito del suo più ampio studio rivolto a *La lirica aragonese*⁷³, le cui notazioni ritorneranno nel corso del lavoro. Santagata ha il merito di mettere in rilievo anzitutto la complessità delle questioni che pone l'autore catalano⁷⁴, nell'opera del quale vede incrociarsi diverse linee di forza, in contrasto ad esempio con la linearità dell'esperienza poetica sannazariana⁷⁵. Inoltre Santagata scorge, del Cariteo, il "dibattito aperto con i rappresentanti dell'Accademia"⁷⁶, e anche come egli tenda "a scavalcare l'ambiente tradizionale della corte" e cerchi "piuttosto presso l'alta cultura umanistica una udienza che sanzioni la dignità del genere amoroso"⁷⁷, e poi di fatto acceda, "dopo il 1500, all'idea di letteratura dei circoli umanistici"⁷⁸ in quanto cultore di una lirica non più soltanto amorosa.

Un sostanzioso saggio di Claudia Fanti, del 1985, analizza e approfondisce in particolare l'incidenza di Properzio sul Cariteo⁷⁹, rintracciando in quest'ultimo i motivi del poeta latino. L'autrice ha inoltre alcune fini osservazioni più in generale sulla lirica cariteana, nella quale rileva ad esempio la suggestione delle immagini foniche⁸⁰.

Nel 1993, dedica una monografia a *Benet Garret detto il Cariteo* Giovanni Parenti⁸¹, che nel titolo del suo studio dà il nome e il cognome del poeta secondo la forma catalana moderna. Il lavoro di Parenti, che trae origine da una serie di lezioni svolte presso l'Universitat Autònoma di

⁷³ M. Santagata, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in Id., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341. (Ma il nome del Cariteo ricorre anche altrove nell'opera dedicata al petrarchismo aragonese).

⁷⁴ "Non posso qui affrontare tutte le complesse questioni che la sua lirica suscita: cercherò tuttavia di indicare delle prospettive di lettura e delle ipotesi di lavoro" (ibi, p. 306).

⁷⁵ "Al confronto, la lirica del Sannazaro appare di una compattezza e di una linearità decisamente cinquecentesche." Op. cit., p. 299.

⁷⁶ Ibi, p. 316.

⁷⁷ Ibi, p. 330.

⁷⁸ Ibi, p. 324.

⁷⁹ C. Fanti, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, in *Italianistica*, XIV, 1985, pp. 23-44. L'influsso di Properzio nella poesia del Cariteo era già stato segnalato dal Pèrcopo: "Di tutti questi poeti latini, il preferito è Properzio". (*Introd. a Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., p. LXXXIII; cfr. in partic. pp. LXXXIII-LXXXIX).

⁸⁰ Ibi, p. 30.

⁸¹ G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo*, cit.

Barcellona⁸², si prefigge lo scopo di “approfondire i risultati acquisiti, tentare di dare risposta alle domande rimaste insoddisfatte, e tutto coordinare e fondere in un esame complessivo della personalità e dell’opera del Cariteo”⁸³. E in effetti nelle pagine di Parenti si ritrovano con dovizia di particolari quasi tutte le questioni legate al poeta dell’*Endimione*, osservazioni sulle fonti latine e su quelle toscane, e sull’ambiente storico e letterario del quale il barcellonese fece parte⁸⁴. Come ha scritto Rino Consolo nella sua recensione al volume di Parenti, l’autore a un certo punto imbastisce il suo discorso critico “sul filo d’un singolare paradosso, quello di provare a prendere ‘alla lettera’ le enunciazioni relative alla personale vicenda amorosa esibite nel testo”⁸⁵ del Cariteo. Di particolare interesse risultano alcune affermazioni sullo stilnovismo del Gareth, rilievo, come si è visto, già continiano; alcuni riscontri ciniani, dovuti alla segnalazione di Domenico De Robertis⁸⁶, e l’indicazione dell’importanza progressiva, per il Cariteo, dello “stile della lode”⁸⁷, dell’avvenuta sublimazione della bellezza della donna e della virtù⁸⁸. Ugualmente degno di nota è l’ampio capitolo dedicato alla sia pur apparentemente scarsa fortuna del poeta⁸⁹, ove si faccia eccezione per il petrarchismo francese, poiché il Gareth “dapprima piacque, per l’arguzia concettosa, a Scève, poi, per la franca espressione del desiderio amoroso, appresa dagli erotici latini, a Ronsard”⁹⁰.

⁸² Nella prima metà del marzo 1992. Cfr. op. cit., p. 1.

⁸³ Ibi, p. 2.

⁸⁴ Si confronti, ad es., quanto scrive Parenti a proposito di Costanza d’Ávalos, alle pp. 122-124.

⁸⁵ Vedi R. Consolo, recensione a G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, in *Rivista di letteratura italiana*, XI, 3, 1993, pp. 633-640, p. 635. Paradosso tanto più sensibile, nota il Consolo, in “un poeta che, nell’area cortigiana tardo-quattrocentesca, fa registrare uno dei momenti più precoci e consapevoli di passaggio ad una concezione dell’autonomia del ‘discorso’ lirico rispetto alle occasionalità del vissuto”. (Ibidem). Si può anche vedere, sullo studio di Parenti, la recensione di Ulrich Schulz-Buschhaus, in *Romanische Forschungen*, 105, 1993, pp. 474-476.

⁸⁶ Cfr. p. 2. In particolare, colpisce di Cino VI, 1-4: “Sì è’ ncarato Amor del suo piacere, / m’ha preso in ciascun membro fôr misura, / che tutto è convertito già in natura, / sí che di contrastar non ho podere” (cfr. *Poeti del Dolce stil nuovo*, a c. di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 441), che si può confrontare con il son. XLVI, v. 13 del Gareth: “Il morire in natura è già converso”.

⁸⁷ Ibi, pp. 100-109.

⁸⁸ Ibi, p. 109.

⁸⁹ “La fortuna”, ibi, pp. 112-145.

⁹⁰ Op. cit., pp. 144-145.

PARTE SECONDA

I TEMI

L'ELEMENTO NEOPLATONICO

“Se è vero, infatti, che ogni lettura di un'opera deve necessariamente misurarsi con la crescente distanza che il tempo insedia fra i suoi diversi livelli di significato, è anche vero che una lettura si dà soltanto nel punto in cui sembra ricomporsi quella viva unità che si era, in origine, consegnata alla stesura”¹.

“(...) secondo il teorema, verificabile in ricorrente esperienza, che definire NELLA storia è definire nella NOSTRA storia”².

3.1. Introduzione

È stato detto addirittura, a proposito della cultura del Rinascimento e dell'Umanesimo, che essa è neoplatonica o non è affatto³. Chi indaga il mondo dell'Umanesimo, inoltre, non ha più a che fare con un sistema chiuso e deduttivo come quello dei “miroirs du monde” o delle somme scolastiche –, ma si ritrova immerso in una rete inestricabile di consonanze e di rapporti, in un universo che “n'est à proprement parler ni profane ni religieux, il est essentiellement ‘numineux’”, e in cui regna il simbolo⁴. Un mondo, come spiega Ernst H. Gombrich, “Where every natural object can be conceived as a sign or symbol, every symbol, in its turn, will be thought of as existing ‘by nature’ rather than by convention”⁵.

¹ Così Giorgio Agamben, in *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, in *I linguaggi del sogno*, a c. di Vittore Branca, Carlo Ossola, Salomon Resnik, Quaderni di San Giorgio, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 417-430, p. 417. Gli sforzi di Agamben erano rivolti alla lettura dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (stampato a Venezia nel 1499), “un'opera distante ormai da noi più di cinque secoli e proveniente da un ambiente – l'umanesimo quattrocentesco – che non è mai riuscito a guadagnarsi un pubblico moderno” (ibi, p. 417), dunque proprio come l'opera del Cariteo.

² G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192, p. 170. Le maiuscole sono dell'autore.

³ Cfr. ad es. Pierre Mesnard, *Symbolisme et Humanisme*, in *Umanesimo e simbolismo*, Archivio di Filosofia, Padova, Cedam, 1958, pp. 123-129 (p. 123: “L'humanisme sera néoplatonicien ou il ne sera pas”).

⁴ Come osserva Pierre Mesnard, op. cit., p. 123.

⁵ Cfr. E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae, The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 163-192, p. 181.

Se quello neoplatonico è un elemento importantissimo per comprendere la temperie intellettuale dell'epoca in cui il Cariteo scrisse, esso può anche darci delle fondamentali coordinate per l'interpretazione della sua opera poetica, soprattutto dalla distanza che oggi ci separa da essa. Pur essendo chiaro che questo elemento platonico o ficiniano, preso singolarmente, non esaurisce la fisionomia del Gareth⁶, poeta "sfuggente", come lo definisce Marco Santagata: "Cariteo, insomma, è un poeta sfuggente: nella misura in cui sopporta di essere connotato e collocato in una pluralità di aree letterarie e culturali, svislisce a poco più di etichette tali connotazioni e collocazioni"⁷.

Questo "dato" neoplatonico dovrà dunque essere considerato, anche nel caso del Cariteo, come parte di una cultura, assai complessa e affascinante, viva e ricca di risvolti etici, religiosi e anche politici, che possiamo definire in modo ampio come Umanesimo. Quella cultura che ci è stata ad esempio rivelata, nel nostro secolo, dagli insostituibili contributi di grandi studiosi quali Eugenio Garin, Edgar Wind o Fritz Saxl⁸.

Per il Cariteo, in particolare, bisognerà considerare il fervore umanistico dell'ambiente napoletano⁹, e soprattutto dell'accademia pontaniana¹⁰, da quando essa, com'è noto, assunse il nome dal Pontano, il quale

⁶ Su alcuni dati della sua formazione culturale ci siamo già soffermati nelle pagine precedenti. (Cfr. in partic. il cap.: "Chi era il Cariteo").

⁷ *La lirica aragonese*, cit., p. 299. La lirica del Cariteo non si definirebbe con la proposta di lettura petrarchista, ma anche il *côté* cortigiano e quello umanista lascerebbero ampie zone d'ombra, e "non riconducono ad unità le suggestioni culturali attive nell'*Endimione*" (ibidem).

⁸ Si veda ad es. Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* (tit. orig.: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1958), Milano, Adelphi, 1971, 1985; Fritz Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, Torino, Boringhieri, 1985; Id., *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1990.

⁹ José Carlos Rovira ricorda tra gli umanisti già della corte alfoncina, o vincolati ad essa, Antonio Beccadelli, Leonardo Bruni, Bartolomeo Fazio, Francesco Filelfo, Giorgio di Trebisonda, Guarino Veronese, Giannozzo Manetti e Matteo Palmieri. (Cfr. José Carlos Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de cultura "Juan Gil-Albert", 1990, p. 27). Come dice Rovira l'accademia napoletana fu probabilmente la prima ad avere rinomanza nell'ambito culturale umanistico e nacque vent'anni prima dell'egemonia ottenuta da quella fiorentina di Marsilio Ficino, che si può far risalire al 1463 (ibi, p. 28). Cfr. anche Francesco Torraca, *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello, Il solco, 1925; Antonio Altamura, *L'Umanesimo nel mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Bibliopolis, 1941 (con bibliogr.); Francesco Tateo, *L'Umanesimo meridionale*, cit.

¹⁰ Sull'accademia pontaniana cfr. anche quanto si dice sopra, nel capitolo dedicato ad inquadrare la figura del Gareth nel suo ambiente: "Chi era il Cariteo". Cfr.

insieme col Sannazaro è tra i più vicini al Gareth, che di questa accademia fu uno degli esponenti di maggior spicco e spesso ricordato dai compagni.

Vanno poi tenute presenti le relazioni culturali fra Napoli e Firenze, favorite e stimolate intenzionalmente dal re Ferrante I, “quando ancora i rapporti erano incerti se non ostili, e diventate poi strettissime ed intense, specialmente dopo il 1480, quando cioè Lorenzo e Ferrante avviarono quella politica di equilibrio della quale furono fino alla morte del primo protagonisti e garanti”¹¹.

Ancora, bisognerà fare riferimento alla particolare atmosfera del classicismo romano all'inizio del Cinquecento, al gusto per lo pseudo-antico, testimoniato da tante medaglie ispirate a un puro stile neoclassico come dalle lettere in stile ciceroniano che si scambiavano gli accademici di cui ci parla il Wind¹². Gusto per lo “pseudo-antico” che univa, come dice il Wind, i nomi del Pontano e del Sannazaro, di fra' Mariano da Genazzano, generale dell'ordine agostiniano, e dell'allora suo sottoposto – e futuro generale dell'ordine – frate Egidio da Viterbo, del cardinale Riario e dell'amico Jacopo Galli, committente di Michelangelo, nonché quello dello stesso Michelangelo, tra l'altro tutti appartenenti alla stessa cerchia, in quanto protetti o amici del Riario. In questa cerchia, come ricorda Wind, ad un risveglio di misticismo cristiano “si accompagnava il culto formale di Cicerone e Virgilio”¹³. Il mito tornava ad essere inteso come “un di-

Camillo Minieri Riccio, *Cenno storico dell'Accademia Pontaniana*, Napoli, C. Rinaldi e G. Sellitto, 1876; Id., *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, IV, 1879, pp. 163-168, 379-394, 516-536; V, 1880, pp. 131-157, 349-379, 578-612.

¹¹ Cfr. M. Santoro, *La cultura umanistica*, in *Storia di Napoli*, cit., vol. IV, tomo II, p. 341.

¹² E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 217-218, pp. 228-229, pp. 289-291.

¹³ Op. cit., p. 228. Ancora sull'ambiente romano, cfr. Paul Oskar Kristeller, *Marsilio Ficino and the Roman Curia*, in *Humanistica Lovaniensia*, XXXIV A, 1985, pp. 83-98, e Rosanna Alhaique Pettinelli, *Tra antico e moderno, Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991. Inoltre, documenti importanti per la ricostruzione dell'ambiente letterario romano al principio del Cinquecento sono ad esempio i *Coryciana* (Roma, 1524) – raccolta delle poesie latine che venivano depositate dai poeti romani presso il gruppo marmoreo di Sant'Anna, donato dal ricco prelado tedesco Hans Goritz, “Corycius”, alla Chiesa di Sant'Agostino –, e il *De poetis urbanis* di Francesco Arsilli (pubblicato in appendice ai *Coryciana*). Cfr. *Introduzione* a Iacopo Sannazaro, *De partu Virginis*, a c. di Charles Fantazzi e Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1988, p. X, nota 4. Cfr. anche F. Ubaldini, *Vita di Mons. Angelo Colocci*, Città del Vaticano, 1969, e gli *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci*, Iesi, 13-14 sett. 1969, Perugia, Arti grafiche Città di Castello, 1972.

scorso mendace intorno alla verità”¹⁴, ed Egidio da Viterbo¹⁵ esaltava i misteri pagani come modelli di eleganza nella religione, la storia come rivelazione continua di *arcana mysteria, locus theologicus*¹⁶, e sottolineava

¹⁴ Il motto è di Teone, *Progymnasmata*, III (cfr. Wind, op. cit., p. 291, nota 4); ma anche Macrobio, nel commento al *Somnium Scipionis* di Cicerone (I, II, 7): “*modus per figmentum vera referendi*”.

¹⁵ Egli, che dopo la morte del Ficino ebbe il titolo di *Platonicorum maximus*, ispirò il Sannazaro a scrivere il *De partu Virginis* e dette lo spunto al Pontano per il suo dialogo *Aegidius*. Come dice Wind, “Egidio da Viterbo alludeva con orgoglio ai suoi amici romani di Sant’Agostino quando affermava che mentre in altre epoche alla religiosità si accompagnavano maniere poco raffinate e l’eleganza tendeva ad essere empia, era un segno distintivo della sua epoca che essa sapesse unire la religiosità all’eleganza: ‘*ut denique summae pietati summam elegantiam copulaverit*’ (Historia viginti saeculorum, Biblioteca Angelica, Roma, ms. 502, foll. 197v, 198r). E inoltre, poiché “Come dice Dionigi, il raggio divino non può giungere fino a noi se non è avvolto in veli poetici” (Wind traduce da *In librum primum Sententiarum commentationes ad mentem Platonis*, Cod. Vat. lat. 6325, fols. 13 sg.), si veniva a convalidare una teoria della concordanza che coglieva un mistero sacro nella bellezza pagana, mezzo poetico attraverso il quale si trasmetteva lo splendore divino, e gli artisti umanisti, come ad esempio il Sannazaro nel *De partu*, cercavano “di risuscitare... la forma pagana in tutto il suo splendore apparentemente non cristiano, per leggersi un significato segreto conforme alla teologia cristiana.” (E. Wind, cit., p. 30 e p. 310). Su Egidio, cfr. anche E. Wind, *Typology in the Sistine Ceiling: a Critical Statement*, in *The Art Bulletin*, XXXIII, 1, 1951, pp. 41-47, in cui l’autore osserva come “The treatises of Egidio da Viterbo on mystical theology, which are preserved in mss. at the Bibliothèque Nationale, the Naples Library, the Biblioteca Angelica, and at the Vatican, are of decisive importance for the period of Julius II” (p. 44, nota 23), e come Egidio “enjoyed by 1508 universal renown and the particular favor of Julius II”, del quale era anche il predicatore favorito (p. 44). Cfr. ancora, a proposito di Egidio, E. Wind, *The Revival of Origen*, in Id., *The eloquence of Symbols, Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 42-55.

¹⁶ Vedi Gennaro Savarese, *La cultura a Roma tra umanesimo ed ermetismo (1480-1540)*, Anzio (Roma), De Rubeis, 1993, p. 30. Il lavoro del Savarese fa luce sul contesto culturale ermetico-neoplatonico romano ai primi del secolo, e sull’importante magistero e sull’influenza di Egidio da Viterbo, esercitati attraverso le sue lettere, le sue prediche, i suoi discorsi. È un ambiente “fortemente ‘spiritualizzato’ per effetto di neoplatonismo, cabala e reviviscenza cattolica”, in cui è in atto un profondo mutamento circa il modo di porsi verso il mondo classico. (Ibi, p. 79). Savarese parla di una vera e propria “scuola viterbese”, poiché Egidio è da ritenere “senza dubbio tra i massimi, se non il massimo rappresentante della cultura ermetico-cabalistica nella Roma di primo Cinquecento” (ibi, p. 71), oltre che “autorevole portavoce ufficiale di una politica culturale” anche nel discorso sulle arti (pp. 37-38). “Anche a prescindere dalla tesi, molto probabile, dello Pfeiffer, che la *Stanza della Segnatura* di Raffaello derivi la sua complessa simbologia da precise idee del discorso di Egidio sull’età dell’oro” (ibi, pp. 34-35; cfr. Heinrich Pfeiffer, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*, Roma, Univ. Gregoriana ed., 1975, pp. 171-208, 241-252). Pierio Valeriano confessava di dovere ad Egidio l’intera impostazione dei suoi studi (“*Impie me facturum existimo, nisi studiorum meorum, qualiacumque esse possunt, rationem omnem ad te deferam*”; *Hieroglyphica*, c.

la bellezza dell'adombramento mistico. Sono gli anni in cui Michelangelo eseguiva la *Pietà* di San Pietro quasi contemporaneamente al *Bacco*¹⁷, mostrando come né per lui, né per i suoi patroni, v'era alcuna difficoltà, ad esempio, nel passare "dalla poesia pagana a quella cristiana, o dal linguaggio della devozione a quello dell'eleganza"¹⁸.

Il Cariteo di questo clima dovette sicuramente partecipare, se si pensa che, a parte i legami assai stretti tra l'ambiente romano e quello napoletano¹⁹, egli fu a Roma, in esilio, dal 1501 al 1503. E anche a prescindere dal dialogo del Pontano *Aegidius*, dedicato ad Egidio da Viterbo, in cui si parla dell'amicizia e della stima dei pontaniani, e dello stesso Cariteo, nei confronti di padre Mariano da Genazzano e di Egidio, abbiamo sicura testimonianza epistolare dell'amicizia del Gareth con Egidio da Viterbo²⁰. Alcuni riferimenti all'ambiente romano sono inoltre consegnati al canzoniere, nel quale il poeta celebra l'accademia colocciana e si rivolge tra gli altri ad esempio al Colocci²¹ o ad Agostino Chigi.

123r), e gli dedicava il libro XVII degli *Hieroglyphica*, dove lo ritrae, e ancora lo elogia all'inizio del libro XLIII. Sull'importante contributo di Savarese, cfr. anche la recensione di Francesco Tateo, in *Roma nel Rinascimento*, 1993, pp. 204-207.

¹⁷ Entrambi i lavori (il "pagano" e il "cristiano"), sotto la protezione di Jacopo Galli, amico del Riario, come dice Wind (op. cit., p. 229).

¹⁸ E. Wind, cit., p. 229 e p. 17.

¹⁹ Egidio ad esempio fu più volte a Napoli. Come ricorda Mario Santoro, l'agostiniano "ebbe una parte non trascurabile nella cultura napoletana del primo Cinquecento", oltre che con il Pontano, fu in rapporto con tutto l'ambiente pontaniano, e specialmente con il Sannazaro, il Galateo, il Cariteo, Pietro Gravina, e fu in rapporti d'amicizia con gli Aragonesi, in particolare col principe letterato, Federico. (Vedi M. Santoro, *Tristano Caracciolo e la cultura napoletana della Rinascenza*, cit., p. 47; cfr. anche A. Altamura (a c. di), *La lirica napoletana del Quattrocento*, Napoli, Soc. Ed. Nap., 1978, alle pp. 144-145 su Egidio; e Id. (a c. di), *La letteratura italiana del secolo XV*, Roma, Studium, 1959, p. 66: "La personalità preminente dell'ambiente napoletano era – beninteso, oltre al Pontano – quella di Egidio da Viterbo (...). Egidio venne a Napoli e iniziò il suo apostolato di predicatore, guardato con timoroso sospetto dai frati ancor legati alla tradizione scolastica, ma ammirato e considerato come uno dei loro dagli umanisti napoletani").

²⁰ Un'affettuosa lettera del Gareth a Egidio come si è detto è pubblicata in appendice all'ediz. del Pèrcopo, *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., II, pp. 463-464. In essa il Gareth fa riferimento a una vera e propria relazione epistolare in corso con il frate agostiniano, e afferma tra l'altro: "*iam pridem de tuis divinis virtutibus eam conceperam opinionem, ut quaecunque a te aut dicta sint, aut scripta, mihi quam sanctissima videantur*". La lettera è pubblicata anche da Francesco Fiorentino in *Egidio da Viterbo e i pontaniani di Napoli*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, IX, 1884, pp. 430-454, p. 442.

²¹ Come afferma Tateo, infatti, "Nello stretto rapporto che congiungeva, fin dalle sue origini, l'umanesimo napoletano e quello romano va inteso naturalmente il contatto

Ma poiché andrà sicuramente accolto l'invito di Dionisotti, che incitava al *distingue frequenter*²², diremo che il neoplatonismo del Cariteo è uno dei dati di un suo più vasto atteggiamento umanistico, il quale va anche ad unirsi, per una giusta valutazione, ad altri e differenti elementi²³, soprattutto per quanto riguarda il canzoniere *Endimione*.

Nell'*Endimione*, infatti, accanto all'invito a una lettura neoplatonica, a testimonianze dell'impegno umanistico, ad indizi di religiosità e all'inneggiamento e all'attesa dell'*aurea aetas* troviamo anche altri apporti tematici, che talvolta si vanno apparentemente a fondere con quelli già enunciati, ma in realtà sono geneticamente distinti e devono restare tali anche nell'interpretazione. Questi apporti sono ad esempio gli accenti neo-stilnovistici in senso cavalcantiano, o anche le tracce di una sensualità particolarmente accesa di provenienza sia trobadorica (che al Gareth giungeva in quanto catalano) sia forse anche tradizionale-popolareggiante, con accenti duri e crudi nei confronti di Amore e della donna amata. A cui si aggiunge, naturalmente, la presenza del modello petrarchesco, pervasivo più che altro in senso linguistico, ma adottato anche per la storia del "pentimento", e la sublimazione della passione nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*.

Di una più chiara impostazione neoplatonica o ficiniana si può parlare, invece, per quasi tutti gli altri componimenti del Cariteo inclusi nel-

che il Colocci continuò a tenere con gli uomini dell'accademia pontaniana." (Id., *Gli studi scientifici del Colocci e l'Umanesimo napoletano*, in *Atti del convegno di studi su Angelo Colocci*, cit., pp. 133-155, p. 153).

²² Carlo Dionisotti, *Discorso sull'Umanesimo italiano*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 145-161, p. 155: "*Distingue frequenter* dovrebbe essere il motto e l'imperativo di ogni storico, ma certo deve essere di uno storico del Quattrocento italiano". Questo passaggio del Dionisotti è tra l'altro riferito in modo particolare al periodo che qui ci riguarda, che va dagli anni ottanta del Quattrocento ai primi anni del Cinquecento. Infatti Dionisotti parla ad esempio del decennio 1480-1490, "quel che si apre con la *Theologia platonica* del Ficino e si chiude con la *Miscellanea* del Poliziano. (...) Filosofia e filologia furono allora, come non erano state mai prima (...) all'avanguardia insieme e all'ordine del giorno della cultura italiana." E ricorda inoltre il "ritmo celere, ansioso, del frequente ricambio che è proprio della vita letteraria italiana del Quattrocento, del secondo Quattrocento in ispecie. Sarebbe facile, su questa linea storica della filologia umanistica, distinguere l'un dall'altro, per proprie istanze e caratteri e risultati, ogni decennio. Ma basta pensare alla storia per l'appunto del Poliziano, al prodigioso susseguirsi di repentini esperimenti e successi, all'irrequietezza di quei soli quarant'anni di vita." (Ibidem, p. 155).

²³ Agli altri temi umanistici presenti nell'opera del Cariteo è dedicato il prossimo capitolo, ed altri elementi che concorrono a una sua globale valutazione sono presi in considerazione nei capitoli dedicati all'"Analisi letteraria".

l'edizione del 1509 (la maggioranza dei quali, del resto, fa intendere sin dal titolo un'ispirazione religiosa) e tutti posteriori al 1501, dalla canzone *In la nativitate de la gloriosa madre di Ihesú Christo* (articolata in due sestine e quattro canzoni) scritta tra il 1501 e il 1508, alla canzone *In la santa natività di Ihesú Christo* (116 vv.), composta tra il 1501 e il 1504, ai cantici in terzine *De dispregio del mondo* (151 vv.) e *In la morte de don Innico de Avelos marchese del Vasto* (256 vv.; scritto dopo il 30 settembre 1503, data il cui l'Ávalos morì), al *Libro intitulado Pascha*, poemetto in terzine costituito da sei cantici per un totale di 1167 vv. e scritto dopo il 1503 (giacché si allude al Pontano come già morto: cfr. cant. I, vv. 52-54: "Tra tanto hor qui, nel bosco Antiniāno, / Tra gli odorati lauri e i bei myrteti, / Suscitarem Vergilio e'l gran Pontano").

Questo percorso del Cariteo si potrebbe quindi accostare all'itinerario del Sannazaro come interpretato da Francesco Tateo, per il quale il *De partu Virginis*²⁴ mostrerebbe "una più decisa propensione neoplatonica" rispetto all'*Arcadia*²⁵. Anche gli anni corrispondono, e così anche per l'ele-

²⁴ Il poema, iniziato già frammentariamente nel 1490, occupò gli anni della maturità del poeta e può considerarsi terminato solo dopo il 1518. Cfr. F. Tateo, *La crisi culturale di I. Sannazaro*, in *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo Libri, 1967, pp. 82-109, p. 91. Ma sulla problematica datazione dell'opera, cfr. anche l'*Introduzione* al *De partu* a c. di C. Fantazzi e A. Perosa, cit., in partic. alle pp. LVII-LXV. Come affermano gli studiosi la composizione si estese probabilmente dalla metà degli anni '80 del Quattrocento agli anni '20 del Cinquecento, ma il Sannazaro vi lavorò con maggior intensità e impegno al ritorno dall'esilio francese (1505). "Una preziosa testimonianza in tal senso ci offre il Summonte, che nella lettera di dedica a Francesco Puderico, premessa alla sua edizione dell'*Actius* del Pontano, pubblicato a Napoli nel 1507, dopo aver accennato al ritorno del poeta dalla Francia e ai preziosi codici da lui scoperti, aggiunge che pubblicherà del Sannazaro non solo le liriche, le elegie e le ecloghe pescatorie, ma anche il '*divinum de Christo opus, cui summam nunc imponere decrevit manum*'. Il Summonte dunque nel 1507 riteneva che al Sannazaro mancasse soltanto di dare l'ultima mano al suo poema prima di consegnarlo alle stampe. In realtà, le cose andarono diversamente, e dovettero trascorrere circa vent'anni prima che il poema vedesse la luce." (*Introd.*, cit., p. LIX). L'*editio princeps* napoletana è infatti del 1526.

²⁵ Vedi *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, cit., pp. 91-107. Per il Tateo, "il platonismo, che nella seconda metà del secolo si era sviluppato secondo un orientamento spiccatamente umanistico, aveva insegnato a vedere la figura di Cristo come simbolo della umanità fra il dolore del contingente e la felicità dell'eterno. Il Sannazaro aveva respirata quest'aria neoplatonica, nella quale l'uomo si disponeva a sentire vicino un integrale rinnovamento dell'umanità" (pp. 91-92). Se l'ispirazione religiosa "si era manifestata già nel romanzo 'arcadico' sotto la forma del rito espiatorio d'impostazione classico-pagana", "Nel *De partu Virginis*, dove questi stessi temi trovano una organica sistemazione entro lo schema della storia cristiana, si risolve la medesima aspirazione

mento tematico, oltre che per quello linguistico²⁶ i due letterati sembrano ancora agire vicini e in una simile direzione: del resto è lo stesso Cariteo a fare esplicito riferimento al poema sacro dell'amico²⁷. Poema sacro che fu scritto per ispirazione di Egidio da Viterbo, e nel quale il Sannazaro raffigurò, nelle vesti del pastore Aegon, colui che il frate considerava il proprio padre spirituale, Sant'Agostino²⁸.

Con quanto si è detto, ho voluto anticipare alcuni dati sull'atmosfera culturale in cui il poeta era immerso, delineando indicativamente un passaggio *Endimione* - canzoni e poemetti religiosi e morali (*Nativitate de la Vergine, Natività di Ihesú Christo, Pascha*, ecc.) analogo al passaggio *Aradia - De partu Virginis*. Ma gli elementi neoplatonici presenti nell'*Endimione* possono essere chiariti e confermati, per un verso, da una considerazione *strutturale* e *globale* del canzoniere, e per l'altro, forse con maggior sicurezza, dal proseguire e rafforzarsi di quel linguaggio e di quegli interessi nei componimenti (canzoni e ternari) successivi, o comunque contemporanei ai testi più tardi del canzoniere stesso.

religiosa, forse (...) con una più spiccata propensione neoplatonica" (Ibi, p. 93). Inoltre il critico riconosce l'influenza sul Sannazaro dell'insegnamento di Egidio da Viterbo, soprattutto per la prospettiva umanistica di accettare il mito come prefigurazione di un'eterna verità (cfr. pp. 94-107), ed individua la "presenza, nel poema sacro del Sannazaro, di motivi di chiara derivazione orfica e neoplatonica" (p. 104).

²⁶ Quest'ultimo considerato naturalmente in riferimento all'opera volgare del Sannazaro.

²⁷ Cfr. *Endimione*, canz. X, vv. 76-78 (rivolto al Sannazaro): "Et tu, di cui l'ingegno ogn'altro avanza, / Che l'una, e l'altra lingua hai exornata, / L'alme Muse evangeliche illustrando" (la canz. X è datata dal Percopo al 1490, in base a criteri di cronologia interna, giacché il Cariteo afferma che sono passati 10 anni dall'innamoramento per Luna - 1480 -). Nella canzone *In la santa natività di Ihesú Christo* (composta tra il 1501 e il 4 ottobre 1504), che riprende lo stesso argomento del poema del Sannazaro, dopo essersi rivolto agli angeli, perché lo aiutino a celebrare "il dí del Genio santo" (v. 4), il poeta catalano si rivolge quindi alle Vergini Muse: "Movete un canto, eguale / Al parto virginale; / Mostrandomi lo stil de gli alti versi, / S'io mai fumanti odori, / Con man pietose, a' vostri altari offersi" (vv. 11-15).

²⁸ Per i rapporti tra Egidio e Sannazaro, per quanto riguarda in particolare il *De partu*, cfr. ad es. la lettera con cui l'agostiniano ringrazia il Sannazaro del poema sacro, che è pubblicata, tra i documenti, nell'ed. cit. del *De partu Virginis* (pp. 114-115), nella quale Egidio afferma: "quo munere beasti me, Syncere, diis hominisque invidentibus!" Ancora, con verbo virgiliano, Egidio loda il "divino poema": "non si mihi ferrea centum / ora sonent totidemque aerato e gutture linguae, / carminis Actiaci laudes percurrere possem."

3.2. *Gli elementi neoplatonici e ficiniani nel Cariteo*

3.2.1. *Il nome del Cariteo*

Volendo mettere in rilievo diversi elementi neoplatonici e ficiniani²⁹ presenti nel Cariteo, forse più o meno sollecitanti, ma che allo stesso modo servono a reimmergere il Gareth nel clima che gli fu proprio, si potrebbe cominciare dal nome stesso del Cariteo, il nome che gli fu dato o assunse a Napoli: così lo chiamano infatti i compagni dell'accademia, il Pontano, il Sannazaro, e così si firma nei documenti ufficiali sottoscritti come funzionario e segretario della corte aragonese, ponendo "*Chariteus*" accanto al cognome catalano Garet, Garret o Gareth.

Il nome di Cariteo o Chariteo, pur essendo semplicemente l'italianizzazione del suo vero nome catalano, era tuttavia sentito dal poeta, dagli amici e dai contemporanei come derivante dalle *Charites*, le Grazie, che i greci avevano immaginato quali accompagnatrici di Venere, di Apollo e delle Muse. Sono, ad esempio, le fanciulle che intrecciano le braccia descritteci dagli esametri petrarcheschi dell'*Africa*, raffigurate nel "Palazzo della Verità" mentre accompagnano Venere:

Nuda Venus pelagoque natans, ubi prima refertur
Turpis origo dee, concam lascivam gerebat
Purpureis ornata rosis, volucresque columbas
Semper habens, nudisque tribus comitata puellis,
Quarum prima quidem nobis aversa, sed ambe

²⁹ Amplessima è la bibliografia dedicata al Ficino e al neoplatonismo rinascimentale; fra le opere che mi sono state presenti, citerò *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone, Studi e documenti*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, XV, 2 voll., a c. di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1986; P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, le Lettere, 1988 (tit. or.: *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943), e dello stesso autore *Augustine and the Early Renaissance*, in *Review of Religion*, VIII, 1944, pp. 339-358; Mario Martelli, *I Medici e le Lettere*, in *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*, a c. di Cesare Vasoli, Firenze, Giunti, 1980, pp. 119-133; James Hankins, *Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIII, 1990, pp. 144-162. E inoltre anche Robert Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna* (tit. or.: *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, 1970), Torino, Einaudi, 1975, ed i lavori di Ioan P. Couliano, *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, Mondadori (il Saggiatore), 1987 e Giorgio Agamben, *Stanze, La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977 (II ed.), parte III, sulla pneumatologia neoplatonica ereditata dalla cultura medievale.

*Ad nos conversos oculos vultusque tenebant
Innexae alternis percandide brachia nodis*³⁰.

Si può ricordare che le Grazie, vero e proprio “mistero” del Rinascimento, come le chiama il Wind, rappresentavano, per Marsilio Ficino e nell’interpretazione neoplatonica, le tre fasi dell’amore divino. Le Grazie si identificano con *Pulchritudo*, *Amor* e *Voluptas*. Poiché, come dice il Ficino, *Circulus... prout in deo incipit et allicit, pulchritudo: prout in mundum transiens ipsum rapit, amor; prout in auctorem remeans ipsi suum opus coniungit, voluptas. Amor igitur in voluptatem a pulchritudine desinit*³¹.

Il Pontano ricorda l’origine del nome del Cariteo nei bei versi, a lui dedicati, degli *Hendecasyllabi seu Baiae* (I, XXX, *Ad Chariteum*, vv. 15 e 25-34):

Felix Endymion suopte somno:
(...) At te balneolae tuae bearunt,
beavit Veneris sopora myrtus,
bearunt *Charites* deae ministrae,
e quis, o *Charitee*, nomen hauris.
Hae, dum balneolis frequens lavaris,

³⁰ I versi del Petrarca sono citati da Eugenio Garin, ne *Lo zodiaco della vita, La polemica sull’astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1982, p. 30. (Il corsivo è mio).

³¹ Cfr. Marsilio Ficino, *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, II, 2, cit. da E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 55. Nella triade neoplatonica, che rappresenta la sequenza di *emanatio*, *raptio* e *remeatio*, le tre fasi della conversione dell’anima a Dio, la Grazia che volge le spalle (come nell’immagine del Petrarca citata nel testo) sarebbe quella ‘rapita’ o ‘convertita’, mentre le due rivolte agli spettatori sarebbero una la Grazia ‘che offre’ (che rappresenta la carità divina, provvidenziale), l’altra quella che ‘restituisce’ l’amore divino, o ‘ritorna’. Alla concezione ficiniana delle Grazie si ispirò Pico per coniare la sua medaglia, anche se poi nel *Commento*, pur conservando al gruppo delle tre Grazie il significato di un ciclo neoplatonico di processione, conversione e ritorno, egli sostituì alle ficiniane *Pulchritudo* - *Amor* - *Voluptas* una triade più severa e più sobria, quella di *Pulchritudo* - *Intellectus* - *Voluntas*: “privando la terza Grazia (*Voluntas*) dell’appagamento della gioia (*Voluptas*), e riducendo la seconda ad *amor intellectualis*, cioè desiderio di comprensione intellettuale” (Id., p. 83), raffigurandole una volta verso di noi, e due girate col volto in là (immagine non corrispondente alla raffigurazione più antica del gruppo). Per la trattazione di quello che nel Rinascimento fu definito il “mistero delle Grazie”, cfr. Wind, cit., pp. 30-186. Tra i vari esempi citati da Wind, non ultimo è il gruppo botticelliano della *Primavera*, in cui le Grazie raffigurerebbero *Pulchritudo*, *Castitas* e *Voluptas*. Sulle Grazie, cfr. anche Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell’arte del Rinascimento* (tit. or.: *Studies in Iconology*, New York, Oxford Univ. Press, 1939), Torino, Einaudi, 1975, pp. 234-235.

dum myrtos canis et canis Dionem,
et Lunae revocas per ora nomen,
illam composito toro locarunt
et laetam gelida steterè in umbra.
Effulsitque novo decore Luna (...) ³²

E lo stesso Gareth così si cita, nella *Pascha*: "(...) Con le Charite, ond'io fui Chariteo" (cant. VI, v. 177). Anche il Sannazaro, che rappresentò il poeta nell'*Arcadia*, lo chiama Cariteo ³³, ma alternando questo nome con quello di Barcinio ³⁴, dalla sua città natale, Barcellona ³⁵. Dunque l'appellativo del Cariteo di "diletto, favorito delle Grazie" avvolge già il poeta in un'atmosfera trasognata e di classica dignità, che richiama alla mente un'immagine tutta rinascimentale, che adombrava per i contemporanei il "mistero" delle Grazie.

3.2.2. Il titolo del canzoniere: Endimione

Dopo aver parlato del nome del Cariteo, c'è da prendere in considerazione il titolo del canzoniere. In un primo tempo, nel codice De Marinis e nella stampa De Caneto del 1506, *Endimion a la luna*, e poi, nella stampa definitiva curata da Summonte per Mayr, del 1509, semplicemente *Endimione*. Indubbiamente già di per sé il *senhal* di Luna, usato dal Cariteo per la donna amata è ricchissimo di risonanze contemplative ³⁶. Il nome e l'immagine più volte esplorata di Luna contribuiscono a creare quel clima di sospensione sublime che è tra l'altro caratteristica della poesia del

³² Giovanni Gioviano Pontano, *Poesie Latine, Scelta*, a c. di Liliana Monti Sabia, Torino, Einaudi, Classici Ricciardi, 1977, 2 voll., t. II, p. 324. "Felice lui, per quel suo sonno, Endimione: (...) Ma te i tuoi bagni reser beato, e il soporifero mirto di Venere, nonché le Cariti, che della dea sono le ancelle, che del tuo nome sono l'origine, o Cariteo. Mentre nei bagni spesso ti lavi e canti i mirti, canti Dione, e su ogni bocca tu della Luna riporti il nome, questa le Cariti sul letto adorno posero, e lieta ne l'ombra gelida la collocarono. Brillò la Luna di nuovo incanto (...)" (ibi, p. 325).

³³ I. Sannazaro, *Arcadia*, a c. di F. Erspamer, cit., prosa II, 8.

³⁴ Nella prosa XII, 35: "Ma tornando omai ai nostri pastori, poi che Barcinio per buono spazio assai dolcemente sonata ebbe la sua sampogna, cominciò così a dire, col viso rivolto verso il compagno", e poi nell'egloga XII, in cui Barcinio, come si è visto, è l'interlocutore principale e autore di due lunghi monologhi.

³⁵ Il Cariteo la ricorda più volte nel canzoniere, cfr. ad es. il son. CCXIV, v. 9: "Barcino, antiqua patria mia".

³⁶ Esso, inoltre, come notò il Pèrcopo, era l'equivalente dello pseudonimo usato da Properzio per la sua donna, Cynthia, uno dei nomi che i latini davano alla luna. (Cfr. Pèrcopo, *Introd.*, cit., p. LXXXIV).

Cariteo, come riconosce Domenico De Robertis, fin dai componimenti del primo *Endimione*, quelli consegnati al cod. De Marinis³⁷.

Si veda ad esempio la sestina III, vv. 1-12:

Tentato ho d'ingannar gli occhi e la mente
Fuggendo inanzi al raggio de la *Luna*,
Che piú m'accende il cor de viva fiamma,
Quando piú freddo mostra il bianco lume;
Ma non fuggii giamai dal suo bel viso,
ch'ella non mi seguesse in ogni parte.
Ne la piú occolta e piú secreta parte
De la mia tenebrosa oscura mente
Restò scolpito il dolce e lieto viso
De la serena, pura e chiara *Luna*,
Il dí ch'io vidi il suo celeste lume,
Che nel cor mi lassò perpetua fiamma.

A proposito della quale, si possono ripetere le parole del De Robertis, che osserva come nel Cariteo "l'incanto è diretta contemplazione", e che proprio citando questa sestina ammira la "miracolosa dilatazione di luce che ogni volta si apre nel discorso" del Cariteo, "che il secolo non ne conosce una pari"³⁸.

O si veda ancora il sonetto XXVII (vv. 1-8):

Nel celeste balcone, ove sovente
Si stancan gli occhi e'l cor sempre si duole,
Vidi la *Luna* e con lei giunto il sole,
Lei piú bella che mai, lui piú lucente.
Et vidi al fin le chiare luci spente
Di quel, ch'ogni altro lume spenger suole,
Onde colei che pudicitia cole,
Piú candida rimase et piú fulgente.

³⁷ D. De Robertis, *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., pp. 706-713. Come nota De Robertis, infatti, sin dall'*Endimion alla Luna*, "i moduli petrarcheschi appaiono confrontati con un linguaggio e un'esperienza piú intensi" (p. 710). Il motivo lunare è un'immagine divenuta godimento e decantazione poetica: "Era l'immagine petrarchesca del 'vago de la luna adormentato in qua'che verdi boschi', assunta a simbolo di una condizione immaginativa; e ritrovata anch'essa attraverso gli antichi e il mito di Endimione e dell'amor di sogno, ma rivelazione di una facoltà d'incanto che è piena fin dalle prime prove".

³⁸ D. De Robertis, *Il Cariteo*, cit., p. 712.

Oppure il son. CXXXIX (del "secondo" *Endimione*), rivolto proprio alla luna, e che riprende l'immagine dantesca delle "macchie lunari"³⁹:

Diva, antiquo splendor del primo cielo,
 Liquida piú che mai, piú relucente,
 Tempra l'ardor de l'infiammata mente,
 Col notturno, soàve et dolce gelo.
 Forse però ne vai senza alcun velo,
 Che'l proprio specchio hor vedi in occidente;
 Miralo anchor dentro'l mio petto ardente,
 Ch'a te, che tutto vedi, io già no' 'l celo.
 Contempla e mira ben l'alma figura,
 Quegli occhi, che di mente mi privaro,
 Et quella fronte in nulla parte oscura.
 Vedi il solido petto, e bianco e chiaro:
 Cosí bella saresti e cosí pura,
 S'havessi piú del denso e men del raro.

Ma va osservato che il Cariteo assume *in toto* la storia del mitico pastore Endimione, l'amante della Luna, che lo visitava, addormentato, sulle pendici del monte Latmo⁴⁰. La storia e la cifra di Endimione ricorrono lungo tutta l'opera del Cariteo, nel canzoniere e al di fuori di esso. È un processo continuo di identificazione e differenziazione: talvolta il poeta è Endimione che canta la sua Luna, e talora si paragona con lui⁴¹, piú fortunato nei suoi amori, mentre il poeta, infelice, non può dormire⁴²; gli stessi colleghi poeti, del resto, identificheranno a loro volta il poeta con la figura di Endimione. Dal punto di vista tematico e strutturale, la storia di Endimione e della Luna costituisce l'elemento aggregante del canzoniere⁴³,

³⁹ Cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1987; *Paradiso*, II, vv. 49 e sgg.

⁴⁰ Sul codice De Marinis e la miniatura, si veda il paragrafo "Il manoscritto De Marinis", nel capitolo "L'opera e gli studi".

⁴¹ Cfr. ad es. la sestina IV, vv. 34-36, in cui il poeta si riferisce alla freddezza di Luna: "Hor empia Endimion di sogni il cielo, / Et Pan di voci i boschi e ogni parte, / Che lei si vive nel suo proprio regno."

⁴² Cfr. ad es. il son. XXXV, vv. 9-11: "Endimion sognando e Pan nel bosco / Credo si stanno al lume de la luna, / A lor sí chiaro, a me sí negro e fosco", o la sest. III, vv. 31-36: "Endimion, quell'amorosa Luna, / Chiudendo in somno il tuo beato lume, / Ti die' del ciel la piú felice parte; / Ma questa mia, che col sereno viso / Mi dimostra alternando hor gelo, hor fiamma, / È d'una dura, inexorabil mente", e cfr. anche il son. XL e i son. CXXXVII e CXXXVIII.

⁴³ Cfr. il son. XCIII, al Sannazaro, v. 6: "Mentre che la mia Luna io canto e ardo"; e dopo la partenza della donna, nella sest. V, vv. 5-6: "Cantai per l'alma Luna,

scandito dalle varie indicazioni cronologiche dell'amore per Luna⁴⁴, dal ritornare dei giochi sul nome di Luna, "sol'una", "sola et una"⁴⁵, "l'una"⁴⁶, e dei versi, spesso bellissimi, dedicati ai notturni⁴⁷, al sonno e al sogno, ovviamente collegati al tema di Endimione. Si può inoltre notare che se nell'*Endimione* il nome di Luna è adottato come *senhal* della donna amata che il poeta contempla, ed è anche, ambiguamente, simbolo neoplatonico⁴⁸, in seguito, al di fuori dell'*Endimione*, il *senhal* verrà ancora mante-

alhora in vita; / Per Proserpina rapta hor piango in morte" e ancora, si veda la canz. XI: "Quest'è, s'io non mi inganno, il bel balcone, / (...) Sotto 'l qual l'infelice Endimione / Solea, rivolto al ciel, cantare in rima / Quella beltà, ch'al primo cielo splende. / Hor più non vi s'intende / Lyra, né voce alcuna. / Rotta e spezzata giace ormai la lira" (vv. 1 e 4-9).

⁴⁴ Vedi ad es. il son. LXXII, vv. 9-10: "Rimembrevi ch'or volge il septimo anno, / Che, seguend'io de la mia Luna il sole...". Sulle indicazioni cronologiche disseminate nel canzoniere tornerò in seguito, dove si parla degli elementi strutturali, nel II capitolo dell'analisi letteraria, al paragrafo "L'idea del canzoniere".

⁴⁵ Come nel son. XLII, vv. 5-6: "Crescan le fiamme in uno immenso ardore / Per questa che nel mondo è sola et una" e nel son. LXXI, vv. 1 e 4: "O sole in terra, in ciel candida Luna, / (...) Che dio di propria man fe' sola et una" (mia ovviamente la sottolineatura). Ma per "sol'una", si veda anche il *Decir amoroso* di Juan de Mena (vv. 1-6): "Muy más clara que la luna / sola una / en el mundo vos nacistes / tan gentil que no ovistes, / ni tovistes / competidora ninguna". (J. de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, ed. de Carla De Nigris, Barcelona, Crítica, 1994, p. 11; quanto a Mena, si può ricordare che nel poema allegorico narrativo del *Laberinto de fortuna* (1444) rappresentò nel circolo della luna la castità).

⁴⁶ Cfr. ad es. la ballata III, che riprende Properzio, ai vv. 12-14: "(Solo chi langue amando) (...) / Vede nel ciel del desiato sguardo / L'una e l'altra fortuna, / Et è tra gli altri fuor d'humana sorte", e la canz. XV, vv. 47-50: "Che due volte in occaso / Hai voluto eclipsare / Le due luci più chiare; / Ond'io de l'una son cieco rimasto" (mia la sottolineatura).

⁴⁷ Si veda il notturno del son. XXXIX, "Ecco la notte: e'l ciel scintilla e splende", che il poeta riprende dal libro IV dell'*Eneide*: qui è il Cariteo, al posto di Didone, a vegliare insonne. E ancora il bellissimo e virgiliano son. CXXXVIII, "Hor che 'l silenzio de la notte ombrosa", o il sonetto CXXXIX "Diva, antiquo splendor del primo cielo", alla luna, citato, tutto cariteano e con suggestioni dantesche. Ma cfr. anche Rino Consolo, *Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana della Napoli aragonese*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLVI, 1979, pp. 524-533. Come nota l'autore del saggio, nella produzione lirica napoletana, un posto di preminenza nell'utilizzazione del *topos* del notturno "spetta al Cariteo, per le sue raffinate capacità di *variatio* stilistica su un tema che s'innesta alla perfezione nella struttura del suo canzoniere, originale esempio di sintesi letteraria umanistico-cortigiana" (p. 527).

⁴⁸ Un esempio tra i tanti, la canzone IX, vv. 40 e sgg.: "Con gli occhi, oltre mortal sorte, terreni / Non possendo mirar la Luna mia, / Con la lingua si sono in lei conversi. / Questi son sí sommersi / Nel fango, che lor mente, al ciel ribella, / Veder non sa celeste pudicizia. / Hor taccia di nequitia, / Taccia il volgo ignorante: io dico quella /

nuto, pur passando ad identificare la Vergine⁴⁹. Così quello della *fabula* di Endimione⁵⁰ appare per il Gareth un vero e proprio “progetto”, mai abbandonato durante tutta la sua opera: Endimione è dunque un vero e proprio *emblema-impresa*.

Il tema non è sconosciuto nell'iconografia dell'epoca: come ricordano Saxl⁵¹ e Wind, gli artisti del Rinascimento prendevano spesso modello e soggetto per le loro opere da esemplari antichi, e “gli amori degli dèi antichi apparivano sui sarcofaghi con notevole frequenza. Gli amori di Bacco per Arianna, di Marte per Rea, di Zeus per Ganimede, di Diana per Endimione, erano tutti variazioni di uno stesso tema: l'amore di un dio per un mortale. Morire significava essere amati da un dio, e partecipare per mezzo di lui alla beatitudine eterna”⁵².

Come spiega un umanista rinascimentale, “Ci sono molti tipi di morte, ma il più apprezzato e lodato sia dai saggi dell'antichità sia dall'autorità della Bibbia è questo: quando coloro... che bramano Dio e desiderano congiungersi con lui (che fare non si può in questa prigione della carne) sono rapiti in cielo e liberati dal corpo per mezzo di una morte

Luna, chiara, immortale, honesta e bella. / Rompa l'invidia i venenosi fianchi: / Io dico quella Luna, e canto sempre, / A cui la castitate è consecrata, / Né creder che d'amarla io mai mi stanchi, / O che pavente l'alma, o si distempre, / Ch'a celebrarla è più sempre infiammata.”

⁴⁹ Cfr. la *Canzone in nativitate de la gloriosa madre di Ihesú Christo* (canz. II, vv. 62-65), in cui il Cariteo riprende tra l'altro il *Cantico dei Cantici*: “Chi è costei, più bella, / Più lucida che luna e più perfetta? / Sí come il sole eletta / A darne un più bel sol: sol di giustizia”; e ancora, nella *Pascha*, “vera, unica luna” è la Vergine (cantico IV, v. 26) – come vero sole il Cristo –, e il *senhal* “sola et una” indica ancora la Vergine (v. 28). Va d'altronde ricordato che nell'iconografia e nella simbologia astrologiche la luna è spesso riferita alla Vergine, come ad es. nel *Setenario* di Alfonso X. Cfr. Alfonso el Sabio, *Setenario*, ed. a c. di K. H. Vanderford (1945), Barcelona, Crítica, 1984, pp. 81-82: (Ley XLVIII) “Et esto era a ssignificança de Ssanta María que nunca ffuê corronpida, que es ssemejada a la luna en vii maneras.(...) Onde el poder que davan a la luna con las otras planetas ssobre los elementos e ssobre las animalias e sobre las plantas e ssobre las mineras e sobre los tienpos e ssobre las edades e ssobre las vidas, por derecho e por razón lo ha Santa María; que el día que ella ffuê madre de Dios, ovo poder sobre todas las cosas que él ffizo, tan bien en el cielo commo en la tierra.”

⁵⁰ “Fabula di Endimion dil Chariteo”, come si è notato, è anche l'iscrizione antica sulla costa, legata in pergamena, del cd. De Marinis. Cfr. G. Contini, art. cit., p. 23.

⁵¹ Cfr. F. Saxl, *La fede negli astri*, cit., p. 320.

⁵² E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 189. Per un esempio di sarcofago antico raffigurante la storia di Endimione e la Luna, vedi F. Saxl, *La fede negli astri*, cit., fig. 227-229. In generale sull'iconografia del mito di Endimione e Luna, cfr. *Lexicon Iconographicum Mythologiae classicae*, Zürich und München, Artemis Verlag, 1986, III, 1, pp. 726-742.

che è il sonno più profondo; (...) E questo fu adombrato nella figura di Endimione, che Diana baciò quando egli era caduto nel più profondo sonno..."⁵³.

La storia di Endimione e Luna, attribuita a Giulio Romano e allievi, è ad esempio rappresentata nella Sala delle Prospettive alla Farnesina⁵⁴, e, su disegno del Pinturicchio, in uno dei due riquadri grandi nel soffitto della Libreria Piccolomini a Siena (1502-1503). Va tenuto presente il gusto per l'emblematica dell'epoca⁵⁵, e il "fascino della criptografia", che "si insinua largamente nella cultura cinquecentesca"⁵⁶, entrambi legati intimamente al binomio idea-materia, luce-ombra, corpo-anima tipico della filosofia neoplatonica, come alla tematica della similitudine poetica, del *velo* che copre e rivela al tempo stesso verità arcane (ben presente ad esempio in Egidio da Viterbo). Di conseguenza, si intenderà meglio come il canzoniere del Cariteo si presenti come *emblema* o *impresa*⁵⁷, progetto e identità del poeta stesso, che si rappresenta nelle vesti di Endimione e indica la sua donna sempre con il *senhal* di Luna. Proprio nel senso dato

⁵³ Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, fol. 430 r (Appendice di Celio Agostino Curione); ripreso da Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., alle pp. 189-190. A proposito di Endimione, Wind ricorda anche Cicerone, *De finibus bonorum et malorum*, V, XX, 55: "*Endymionis somnum... mortis instar putemus*"; e *Tusculanae disputationes*, I, XXXVIII, 92: "*Endymion... Habes somnum imaginem mortis*." (Dei sarcofagi con Endimione e la Luna Wind parla anche alle pp. 194-195). Inoltre si può rammentare che "Endimione baciato da Diana", rappresentante l'"unione mistica con Dio, morte, pompa funebre", compare anche nel fantasmagorico teatro di Giulio Camillo Delminio: e precisamente nella colonna di Saturno, che costituisce, nell'ideazione dell'autore, una delle sette colonne della "casa della sapienza di Salomone". (Cfr. la tavola pubblicata da Frances A. Yates in *L'arte della memoria* (tit. or.: *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1966), Torino, Einaudi, 1972 e 1993).

⁵⁴ F. Saxl, *La fede negli astri*, cit., p. 320. Il dipinto, come dice Saxl, sarebbe datato 1518 ca.

⁵⁵ Per il quale, si veda ad es. l'*Hypnerotomachia Poliphili* (Venezia, Aldo Manuzio, 1499). Sulle imprese, gli emblemi e il multiforme interesse del tardo Quattrocento e del Cinquecento per il "pensiero visivo", si veda, di Gennaro Savarese e Andrea Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980; introd. di G. Savarese, pp. 5-54.

⁵⁶ Cfr. G. Innocenti, *L'Immagine significante*, cit., p. 18.

⁵⁷ Secondo quanto ricorda Innocenti, gli stessi trattatisti tentavano continuamente di distinguere nelle loro opere l'impresa dall'emblema, dagli stemmi, dalle fogge, dalle divise, dai rovesci delle medaglie, dalle insegne, dalle cifre, dai geroglifici. E questo già dice molto sul carattere ermetico dell'epoca. L'impresa indicherebbe il più delle volte un proponimento, soprattutto militare o amoroso, e si verrebbe a costituire come metafora del soggetto, mentre l'emblema polarizza un concetto di carattere etico, metafora della metafora, e più proprio della corrente esoterico-neoplatonica.

all'impresa da Torquato Tasso: "Questa diffinizione ancora mi sovviene: 'l'Impresa è un segno proprio ad alcuno e preso da lui per adornamento o per scoprimento d'alcuna cosa fatta o da farsi o per durante, ovvero per parte de le sopradette cose'"⁵⁸. Come spiega Giancarlo Innocenti, "Ora il 'carcere del corpo' impedisce all'uomo di partecipare della natura dell'essenza angelica, ma la costruzione simbolica dell'immagine lo mette in rapporto immediato, diretto con la vista / velo della verità"⁵⁹. È il "procedimento" spiegato ad esempio dal Taegio: "Havete a sapere che come per riverenza davanti alle cose sacre si sole ponere spesse volte qualche sottilissimo velo, o trasparente cristallo, così per la reputazione della nobiltà de' generosi concetti, mostriamo alle volte i pensieri nostri sotto il trasparente velo delle similitudini tolte da qualche rara e notevole natura di quelle cose, che pigliamo per soggetti dell'Imprese"⁶⁰.

Come si è detto la tematica del *velo*, della similitudine poetica, viene esplicitamente enunciata dal *platonius maximus* dopo Ficino, e suo allievo⁶¹, Egidio da Viterbo. Il quale la innalza quasi a un metodo: Egidio infatti, nell'intento di fondare una nuova teologia umanistica, di unire *sapientia* ed *eloquentia*, basandosi sull'interpretazione filologica dei testi e

⁵⁸ T. Tasso, *Il Conte ovvero de l'Imprese*, in *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, p. 1054.

⁵⁹ Op. cit., p. 30. Come prosegue a spiegare l'autore: "Con la figurabilità e il rapporto anima / corpo dell'emblema-impresa", inoltre, "l'antitesi idea / materia del platonismo quattrocentesco si sminuisce: l'idea non è più distaccata dalla materia, ma 'velata', racchiusa sotto 'la scorza dei corpi', sotto 'visioni' e 'figure': la verità, la luce e la bellezza divina è 'velata' e 'figurata' sotto la 'scorzale copritura' dell'immagine"; e "Già dalla prima metà del Cinquecento, con l'estetica di Michelangelo l'idea non è più separata dalla materia: fra i due poli dell'esperienza figurativa e letteraria del Quattrocento, di un'idea immateriale e di una luminosità senza ombra, e del Seicento, di un'idea corporea, materica (artifici linguistici-retorici) ed un'ombra tagliata da bagliori di luce o di un'ombra appena intrisa di luce, il Cinquecento costituisce il trapasso tra un estremo e l'altro col suo gioco continuo di ombra – luce, idea – materia, con la struttura del funzionamento dell'emblema-impresa: visibilità dell'immagine e oscurità del significato." (Ibidem).

⁶⁰ Op. cit., p. 32. Sull'emblema e sull'impresa, cfr. anche Emanuele Tesauro, *Idea delle Imprese*, a c. di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975, in particolare l'*Introduzione*.

⁶¹ Cfr. ad es. l'importante lettera di Egidio al Ficino pubblicata in *Supplementum Ficinianum*, a c. di P. O. Kristeller, Firenze, Olschki, 1937, 2 voll., vol. II, pp. 314-316. Ai rapporti tra Ficino ed Egidio è dedicato il saggio di Anna Maria Voci, *Marsilio Ficino ed Egidio da Viterbo*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, a c. di G. C. Garfagnini, cit., vol. II, pp. 477-508. Per la concezione del *velo poetico* in Egidio, vedi John W. O' Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Leiden, E. J. Brill, 1968, pp. 38-39 e 56.

sulla filosofia di Platone, si richiama alla teologia dei poeti e degli "antichi", e all'interpretazione teologica dei miti. Infatti, poiché la conoscenza razionale, secondo Egidio, non è il solo genere di conoscenza, ed anzi può sviare l'uomo⁶², bisogna ispirarsi a una "*sapientia*" di tipo platonico, che utilizzi ad es. il VI libro dell'Eneide o i canti di Omero e si completa con l'uso della mitologia⁶³. Poiché inoltre la conoscenza è il fine più alto dell'uomo, è raggiungimento del Sommo Bene (idea-amore) e della felicità, essa si identifica col processo esistenziale⁶⁴, dunque, la teologia non può essere letteratura di tipo scientifico-razionale, ma deve agire ed essere efficace sul soggetto, deve essere "*sermonis potentia*", ossia si identifica, per Egidio, con la letteratura umanistica d'arte. Infatti come spiega Eugenio Massa, per Egidio "La teologia è arte; l'arte più profonda, perché la scienza più profonda della 'esistenza' umana alla profonda verità. È, dunque, poesia: '*poesim scientiam esse a Deo datam*'"⁶⁵. E per questo egli si mostrò sempre grande ammiratore ed incitatore degli amici poeti⁶⁶, dal Pontano al Sannazaro, e fu poeta egli stesso, in latino ed in volgare⁶⁷.

Ma per tornare all'uso della mitologia, che ci interessa riguardo al-

⁶² Ad essa, che è "conoscenza delle cause necessarie, egli oppone e preferisce la '*sapientia*', che è conoscenza delle cause libere". Cfr. Eugenio Massa, *I fondamenti metafisici della "dignitas hominis"* (con testi inediti di Egidio da Viterbo), Torino, Sei, 1954. Come spiega Massa, in Egidio la *Sapientia* divina si esprime attraverso due rivelazioni, una rivelazione esplicita e diretta, che si realizza storicamente nel cristianesimo, e una rivelazione indiretta e virtuale che si attua all'interno del pensiero dei sapienti, come furono Pitagora, Platone, i neoplatonici e tutta l'antica teologia dei poeti e dei miti, gli uni e gli altri 'mossi' da 'Dei'. (Cfr. E. Massa, op. cit., p. 6). Cfr. anche J. W. O' Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, cit., p. 39.

⁶³ Cfr. Massa, op. cit., p. 7. "Del resto l'erudizione di Egidio si specializza ed esaurisce nella conoscenza dei pensatori (filosofi o poeti-filosofi (...)), dell'antichità classica" (ibi, p. 33). Egidio applicava così lo spirito "filologico" dell'umanesimo platonico, fondato sui testi (ibi, p. 48).

⁶⁴ Egidio infatti "assimila il pensiero antico in funzione etica, per la sua stessa impostazione esistenziale del sapere; tale metodo trova il suo presupposto storico nella concezione neoplatonica del sapere inteso non come pura teoresi, ma come il più alto grado di attività umana." (E. Massa, op. cit., p. 33).

⁶⁵ Cfr. Massa, op. cit., p. 9, dove egli cita le parole di Egidio dal cod. Lat. Vat. 6325, f. 5 r, 2.

⁶⁶ Si veda ad es. la bella lettera di Egidio al Sannazaro, per sollecitare dall'amico un'interpretazione a proposito di Teocrito ("*sed regius est Mergellinae musae genius...*") in E. Martène e U. Durand, *Veterum Scriptorum et Monumentorum Historicorum, Dogmaticorum, Moralium, Amplissima Collectio*, New York, 1968, reprint dell'ediz. di Parigi, 1724, tomo III, col. 1233-1268, col. 1248.

⁶⁷ Per l'attività letteraria di Egidio, come per i suoi scritti storici, filologici e teologici, si rimanda a quanto si dirà più avanti.

l'opera del Cariteo, va rammentato che ancora secondo il fascinoso e tutto umanistico pensiero di Egidio, nel piano di una rivelazione unitaria e progressiva della *Sapienza* nella storia dell'umanità, in ogni mito esiste un rapporto di elementi, elementi che possono essere prodotto fantastico, ma il cui rapporto è interiore rivelazione di 'sapienza'. Nei miti, come nella storia filosofica dell'umanità, Egidio scopre le '*harmoniae*', '*formalità*' non statiche e incausanti, ma "causali" e "motrici"⁶⁸. Per questo, alla fine di ogni capitolo delle *Sententiae ad mentem Platonis* – commento platonico alle *Sentenze* di Pier Lombardo, iniziato nei primi anni del '500, ma a cui lavorava ancora dopo l'aprile del 1512 –, Egidio pone l'interpretazione teologica di alcuni miti⁶⁹. Ora, a parte il rilievo così importante dato al mito e alla poesia dall'agostiniano, è a mio giudizio assai suggestivo che egli dia notevole spazio proprio all'interpretazione del mito di *Diana*, *Luna*, *Endymion*. La figura e la metafora di Diana, e di Luna, ritornano inoltre più volte nell'opera di Egidio, non solo nelle *Sententiae*, ma anche nella sua più tarda *Scechinà*, in cui il simbolismo della luna riveste un peso non indifferente⁷⁰.

⁶⁸ Il passo è dedotto dall'opera di Massa, cit., p. 7. Le *harmoniae* o *formalità* "causali e motrici" scoperte da Egidio nei miti si comprendono meglio quando si ricorda che esse "si riassumono anche nella forma concezionale pitagorica del 'numero', che nel successivo Egidio", quello ad es. della *Historia XX saeculorum*, "ispirerà la giustificazione della Cabala" (ibidem). Cfr. anche E. H. Gombrich in *Icones Symbolicae*, cit., p. 169: "The Middle Ages had inherited the view from late antiquity that, rightly understood, the fables and myths of the poets must yield up the same meaning as the contemplation of nature. It was this tradition in particular which the Florentine Neo-Platonists seized upon and which they carried to its logical conclusion. To them the myths were not only a mine of edifying metaphors. They were in fact yet another form of revelation."

⁶⁹ Per Massa, di comune accordo in questo con il maestro e amico Edgar Wind (che lo esortò all'edizione totale del Commento platonico), gli studi della figurazione mitica nell'arte del Rinascimento italiano "riceveranno impulsi ed orientamenti fecondi dalla recensione dei miti che Egidio pone alla fine di ogni capitolo delle *Sentenze*". (Massa, op. cit., p. 7).

⁷⁰ Cfr. François Secret, *Le Symbolisme de la Kabbale chrétienne dans la "Scechina" de Egidio da Viterbo*, in *Umanesimo e simbolismo*, cit., pp.131-154. La *Scechinà* è un'opera cabalistica di Egidio: fu scritta nel 1530, verso la fine della sua vita (morì nel 1532), e riprende in parte la materia del precedente scritto ermetico e cabalistico del cardinale *Libellus de litteris hebraicis*, del 1517. (Ma l'interesse per la cabala, che in Egidio si armonizza del resto con le teorie neoplatoniche – che su di essa influirono –, e con il cristianesimo, cominciò ben prima). La *Shekinah*, ultima delle Sephiroth e ultima età dello spirito, nell'opera che da essa trae il nome parla in prima persona, e rivela i misteri della cabala all'imperatore Carlo V. La *Scechinà* è un elemento centrale per il pensiero cabalistico; si identifica, come scrive Egidio, con la *Chiesa*, la *Sposa di*

E si può ancora aggiungere che proprio a Egidio il Pontano dedicò il suo trattato *De luna*, che non ci è rimasto, essendone sopravvissuta solo la dedica⁷¹.

Per Egidio, così, *Diana* e *Luna* indicano l'immagine divina⁷²:

[*Quare in Symposio ita Plato sentit immortales Deos minime philosophari; rerum enim naturas illi per se norunt, quas homines sensuum auxilio, multo labore, vel inveniando, vel audiendo conquirunt. Quas ob res natura intelligentium creatorum bifariam secatur; partim enim vestigia in silvis sectatur rerum divinarum, partim ab hac nostra silva procul coeli regna tenens, sensilium venationem non desiderat. Hinc animorum soboles, inde coelestium mentium expedita natura;*] altera *Diana* in silvis, altera *Luna* in coelo dici voluit. *Diana* quidem virgo habita, quod silva materiaque libera ex se sit, silvis tamen sanctae gratia venationis addicta; *Luna* eadem dicitur, mentes enim coelestes naturam eandem simplicem et intelligendi potestatem habent; ideo eadem non numero, non specie, sed genere dicere solet. Id genus mentium, quod *Lunae* nomine vocatum est, adeo imaginem habet nostram praestantior, ut magnopere ament nostram excolere et limpidis radiis lucis suae nostrarum silvarum tenebras illustrare. In monte La[t]mo Endymionem adamasse dicta est, sopitumque nocte osculari consuevisse. Quae fabula ratione non caret, sed nos amari docerique ab illis significatum est; sopor, humanorum contemptum; mons, sublimia indicat studia divinatorum. *Quare si ad divina nos attollunt, manifestissimus est imaginem illis inesse, tanto excellentiorem quanto naturam Deo viciniorem nacti sunt*⁷³.

Cristo e la *luna*, con un ricchissimo e lussureggiante simbolismo. Cfr. art. cit., pp. 146 e 153. Cfr. Egidio da Viterbo, *Scechina e Libellus de litteris hebraicis*, a c. di F. Secret, Roma, Centro internazionale di studi umanistici, 1959. (Per i testi cabalistici tradotti da Egidio – come *Zôhar*, *Sefer Temunah*, *Raziel* – cfr. F. Secret, *Le symbolisme...*, cit., p. 135).

⁷¹ Cfr. *Centum Ptolemaei sententiae ad Syrum Fratrem, a Pontano e graeco in latinum tralatae, atque expositae, eiusdem Pontani Libri XIII de Rebus Coelestibus; liber etiam De luna imperfectus*, Venetiis in Aedibus Aldi, et Andreae Soceri, 1519, ff. 297-298.

⁷² "*Dianam et lunam imagine divina signata esse iam liquido constitit*" (dalle *Sententiae*, edite parzialmente da E. Massa, op. cit., p. 69). Egidio, in particolare, identifica nella *Diana* l'immagine divina attingibile dalla mente dell'uomo finché è ancora legata al corpo, e nella *Luna* l'immagine del divino a cui giunge l'intelletto dell'uomo quando si riesca a distaccare dal corpo, o a cui giungono gli enti che Egidio chiama "dei" o "menti celesti". Va poi notato che poiché l'immagine o similitudine possiede per Egidio una attiva virtù analogica, *Diana* si identifica anche con l'anima dell'uomo, e la *Luna* con le "menti celesti".

⁷³ *Sententiae ad mentem Platonis*, a c. di E. Massa, cit., p. 68. (Le parentesi quadre e la differenziazione in caratteri tondi e corsivi sono miei). Ma cfr. ancora: "*Dianae enim studia sunt colenda, hoc est mentes, corpore carentes, videndae sunt prius, ut veluti per viciniora in remotissimum divinitatis recessum via teneatur*" (p. 58). Per giungere "*ad divinam venandam lucem*", dirà ancora l'agostiniano, "*mentem et cogita-*

3.2.3. I temi del sonno e del sogno

Anche i temi del *sonno* e del *sogno*, collegati a quello di Endimione, che ricorre più volte nel Cariteo, sono di per sé tipicamente neoplatonici, e rimandano ad un ambito orfico ed ermetico⁷⁴, nelle due varianti speculari del sonno come elevazione, distacco dal corpo, “*sopor, humanorum contemptum*”, come dice Egidio, oppure del sonno come immersione dell'anima nei sensi, nel buio carcere del corpo, del sonno come metafora della vita umana, vita dei sensi privata della luce e del “risveglio” divini. Citando ancora dalle *Sententiae* di Egidio, troviamo più volte anche quest'ultima concezione del sonno:

*Verum anima hic, uti in corporis carcere et elementorum spelunca dormiens, non statim a tenebris speluncae ad divinae lucis radios ducenda est; extrema enim subito natura non patitur: oculi namque assueti tenebris multum lucis statim sustinere non possunt, teste Platone, qui speluncae lucisque rationem septimo De republica libro latissime prosecutus est*⁷⁵.

tionem ad Dianam, ad venationem earum rerum, quae sensum latent, convertendam esse, corporum contemplatione ac studio relicto, a quibus, veluti a mortali patria, exulandum est, ut antiqua foelixque animae patria expetatur” (p. 59), e ancora: “*Nos lunam pro deorum conditione posuimus, qui semper a divino sole lumen excipiunt. Talis est sua natura anima, ut in Phaedone disputavit Plato; quae si sola sine corpore esset, ut ei placet, inter deos ageret; cum vero a Iove et Cerere gignitur, hoc est ab anima mundi, in materia et silva quasi umbra imprimitur*” (p. 80). Cfr. anche p. 71, p. 73, p. 95, pp. 109-110 e passim. E si veda anche quanto dice il Ficino nel *De Sole*: “*Esse quoque Phoebem, idest Lunam, imaginem Phoebe ferme quemadmodum ille Dei. Et, ut inquit Hipparchus, hanc esse Solis speculum, videlicet incidens sibi a Sole lumen ad nostra deflectens.*” (In *Prosa-tori latini del Quattrocento*, a c. di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 990-992). La posizione intermedia tra divino e terreno della luna è anche negli scritti ermetici, cfr. ad es. C. H. XI, 7: “Vedi la luna che corre avanti a tutti gli altri pianeti, strumento della natura, che trasforma la materia di quaggiù”, dice l'intelletto divino ad Ermete, e ancora: “Guarda la moltitudine immensa degli esseri immortali e degli esseri mortali e la luna che percorre la sua orbita nella zona intermedia tra gli uni e gli altri.” (*Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpo ermetico e Asclepio*, introd. di Giovanni Filoramo, Milano, Tea, 1991, p. 73).

⁷⁴ Cfr. ad es. André-Jean Festugière, in *Corpus Hermeticum*, a c. di A. D. Nock e A.-J. Festugière, cit., vol. I, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, cap. III, *La vision de Dieu*, pp. 45-65 e cap. IX, *Les fictions littéraires du “logos” de révélation*, in partic. pp. 309-317, in cui l'autore ripercorre la tematica tradizionale del sogno come tramite con il divino, la rivelazione e la visione di Dio.

⁷⁵ *Sententiae ad mentem Platonis*, a c. di E. Massa, cit., p. 56. Egidio continua: “(...) *sopitus tamen animus suscipere id haud protinus valet; sopitus enim adhuc animus is est, qui lucem nondum aspexit*”. Più avanti: “(...) *animam humanam (...), cum in corporum fluxu mergitur, sopor et oblivio capit*” (p. 77). Cfr. anche p. 78.

Lo stesso *topos* compare ad esempio nelle *Enneadi* di Plotino:

Ταῦτα μὲν οὖν εἴρηται πρὸς τοὺς ἐν τοῖς σώμασι τιθεμένους τὰ ὄντα τῇ τῶν ὠθισμῶν μαρτυρίᾳ καὶ τοῖς διὰ τῆς αἰσθήσεως φαντάσμασι πίστιν τῆς ἀληθείας λαμβάνοντας, οἱ παραπλήσιον τοῖς ὀνειρώπτουσι ποιοῦσι ταῦτα ἐνεργῇ νομίζουσιν, ἃ ὁρῶσιν εἶναι ἐνύπνια ὄντα. Καὶ γὰρ τὸ τῆς αἰσθήσεως ψυχῆς ἐστὶν εὐδούσης· ὅσον γὰρ ἐν σώματι ψυχῆς, τοῦτο εὐδεῖ· ἢ δ' ἀληθινὴ ἐγγήγορσις ἀληθινὴ ἀπὸ σώματος, οὐ μετὰ σώματος, ἀνάστασις. Ἡ μὲν γὰρ μετὰ σώματος μετάστασις ἐστὶν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλον ὕπνου, οἷον ἐξ ἐτέρων δεμνίων.

(“Voilà qui est dit contre ceux qui mettent les êtres dans les corps, cherchant des preuves de la vérité dans le témoignage des chocs des corps et dans les fantômes de la sensation. Ils font comme les rêveurs qui prennent pour évident tout ce qu'ils voient en songe. La sensation est pour une âme en sommeil; toute la partie de l'âme qui se trouve dans les corps est en sommeil. Le véritable réveil consiste à se lever sans le corps et non avec lui. Se lever avec le corps, c'est passer d'un sommeil à un autre, et changer de lit; se lever véritablement, c'est quitter tout à fait les corps”)⁷⁶.

Le due concezioni del *sonno-sogno* sono naturalmente presenti nel Ficino, che le fonde genialmente:

*Corporalia vero haudquaquam esse re vera, sed esse videri, cum inficiantur contrariis et iugiter permutentur, ideoque non verae res sint, sed rerum verarum imagines, aut umbrae. Cum autem coeteri philosophi pene omnes naturalium duntaxat rerum studio dediti, in his tanquam rerum verarum imaginibus somniant, Plato noster divinis incumbens, vel solus, vel maxime omnium vigilabat*⁷⁷.

Ancora, afferma Ficino,

Quando per somnum operationes motus exteriorumque sensuum cessant, tunc imaginatio quae reliquiis pascitur sensuum usque adeo roboratur, ut simulachra pingat intrinsecus tanquam res veras representantia. Quid igitur faciet intellectus, imaginatione admodum effacior, quando multo magis, quam imaginatio somniantis, liber

⁷⁶ Vedi Plotino, *Ennéades*, texte établi et traduit par Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1963 (III ediz.), t. III, 6, 6, 65-70, p. 104. Cfr. anche Plotino, *Enneadi*, prima vers. integrale e commentario critico di Vincenzo Cilento, Bari, Laterza, 1947-49, 4 voll., vol. II; *Enn.*, III, 6, 6, 47-48, pp. 92-93 (dove è presente la traduzione italiana senza testo greco a fronte, a cui si preferisce qui la traduzione francese, più fedele).

⁷⁷ M. Ficino, *Opera Omnia*, riproduzione in fototipia a c. di M. Sancipriano, con presentaz. di P. O. Kristeller, Torino, Bottega d'Erasmo, 1959, vol. I, 2. Dal I libro delle epistole: *Theologi vigilant, coeteri somniant. Marsilius Ficinus Ioanni Cavalcanti amico unico, s.d.*; p. 628.

ab impedimentis evaserit, atque in veritate rationesque summa veras omnium rationes inspiciet (et) pinget videlicet tunc in seipso vera omnia exactissime, imo veris omnibus aliunde pingetur⁷⁸.

In ogni tempo, poi, il sogno è stato inteso come mediazione tra notturno e diurno, tra l'uomo e i suoi dei o demoni, come dice Salomon Resnik: "Sognare è anche un modo di vivere o di pensare, e il pensiero onirico è conoscenza primordiale, modo basilare di riflettere il mondo e sul mondo... chi sogna è apparentemente alienato dal mondo: nel senso che «viene da un altro mondo», e solo se ricorderà ciò che ha sognato potrà trasmettere le sue 'esperienze'"⁷⁹.

Nel Cariteo, come si è detto, il *topos* del *sonno* e del *sogno* ritorna fittamente, legato al tema di Endimione, ed è solitamente unito dal poeta alla contemplazione concessa in questo stato. Si veda ad esempio il son. XIV (vv. 1-2, 9-12): "Candido somno, allegro, lieto e chiaro, / Che dal beato ciel scendesti in terra, / (...) / Per tua mercè dormendo contemplai / Quella beltade e quel soave, ascoso / Candor, che nel mio cor sempre reluce. / Vidi quel che non spero veder mai". Oppure, il sonno è paragonato alla morte, come nel son. XVI (vv. 9-14): "Del desiderio il fine immaginato, / Dormendo i sensi, fa veghiar la mente, / Talché ne i sogni io son lieto e beato. / Morir vorrei dormendo eternamente; / Ché, se'l sonno a la morte è somigliato, / In tal morte io vivrei felicemente", e ancora, nella sestina I:

Quel ch'io no' spero mai vedere il giorno
Ne la più bella e più serena luce,
Veggio dormendo ne la oscura notte.

⁷⁸ M. Ficino, *Opera Omnia*, cit., *Seria ad Ioannem. Anima post mortem intelligit, et multa clarius, quam in corpore*, M. Ficinus Ioanni Cavalcanti amico unico, s. d., p. 627. Come ricorda ad es. I. P. Couliano (*Eros e magia nel Rinascimento*, cit.), il sonno, considerato una forma di *vacatio*, ossia uno stato di labile legame tra l'anima e il corpo, rende la prima più libera nei riguardi del mondo sensibile e le permette di dedicarsi alla contemplazione del mondo intellegibile (ibi, pp. 78-79). Come ricorda ancora l'autore, durante il sonno, come "ci dice Cicerone, l'anima si distacca 'dal commercio con il corpo', a *contagione corporis*, per muoversi nel tempo apprendendo le cose passate o a venire. Stando al suo risultato, l'operazione effettuata dai dormienti non si distingue in nulla da quella che i profeti realizzavano in stato di veglia: *Nam quae vigilantibus accidunt vatibus, eadem nobis dormientibus*" (ibi, p. 173; Couliano cita Cicerone dal *De divinatione*, l. I).

⁷⁹ S. Resnik, *Pensiero visivo, rito e pensiero onirico*, in *I linguaggi del sogno*, cit., pp. 41-80, p. 41. Sul sogno nel Medioevo, cfr. Steven F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1992.

Ond'io ringratio il mio soave sonno,
 Che mi mostra benegna la mia Luna, (...)
 Ma poi che ricomincia uscire il sole, (...)
 io resto oscuro, quando gli altri han luce;
 Tanto riposo, quanto dura il sonno,
 Et per me il dí sereno è negra notte.

Candida, luminosa e lieta notte,
 Che vincer puoi sí facilmente il sole,
 Tienmi sommerso in sí profondo sonno,
 Ch'io non veggia piú aurora o giorno,
 Sol che mi mostri la perpetua luce
 De la mia casta, pura et aurea Luna.

Quando comincia uscir quell'altra luna
 Dal nostro mar, per dar lume a la notte,
 Allhor m'addormo et veggio l'alma luce
 Di quella, che mi scalda piú che'l sole;
 Ma, poi che aprendo gli occhi, vedo il giorno,
 Conosco che mia gloria è ombra e sonno. (...)

Le tenebre de gli altri a me fan luce,
 Pur che da gli occhi miei non fugga il sonno,
 Né m'abbandone a l'apparir del sole
 Il fugitivo raggio⁸⁰ de la Luna.

Cosí si chiudan in eterna notte
 Questi miei lumi, e mai non vedan giorno.

Non vide giorno mai piú bella luce,
 ch'io quella notte, che mi venne in sonno
 La Luna ignuda ornata del suo sole.

(vv. 1-5; 7; 10-24; 31-39)

E qui, come si vede, il tema del sonno si fonde con quello della morte, come ancora nel son. CXXVII, "Somno, d'ogni pensier placido oblio", nel quale il poeta afferma di non poter dormire, né riposare, "se non col somno eterno" (v. 14)⁸¹. Anche questo è un tipico tratto orfico ed ermetico, e si è già detto come Endimione fosse interpretato dagli antichi come "*imago mortis*"⁸². Né manca del resto, nel canzoniere *Endimione*,

⁸⁰ Il "fugitivo raggio" è in Petrarca, *Canzoniere*, ed. cit., canz. XXIII, v. 112, p. 29 (a proposito del lume di Laura).

⁸¹ Stefano Carrai in *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, p. 47, definisce questo sonetto del Cariteo "ergotante e neoplatonico".

⁸² Sulla "riscoperta del valore simbolico del mito di Endimione che si svolge nella cultura umanistica del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento" si sofferma anche Francesco Gandolfo, in *Mistica, Ermetismo e Sogno in una figura allegorica: Endimione*, in Id., *Il dolce tempo*, *Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma,

l'identificazione, anch'essa tutta ficiniana, di *amore* e *morte* (cfr. i son. XLV, XLVIII, e XLIX)⁸³. Come afferma Stefano Carrai, "nelle corti del tardo Quattrocento la configurazione del *tópos*" dell'*ad Somnum* era "ancora incerta, aperta a varie soluzioni: aspetto, questo, che va gradualmente riducendosi nel corso del secolo successivo". Lo spunto del tema, fornito durante il Quattrocento, porterà la cultura cinquecentesca a fermarvi la propria attenzione: "Nato come espressione di una *élite*, dall'innesto sul ceppo del petrarchismo di un elemento della teologia orfica, l'*ad Somnum* trova ora cittadinanza in tutti i maggiori centri di produzione lirica della penisola e raggiunge un'incidenza che non ha riscontro in nessun altro periodo"⁸⁴.

Del resto pure nei testi ermetici, riscoperti e rilanciati dagli anni sessanta del Quattrocento anche grazie alla traduzione di gran parte del *Corpus Hermeticum* ad opera del Ficino, è sottolineata l'importanza del

Bulzoni, 1978, pp. 43-75, p. 48. L'autore riporta inoltre esempi dell'utilizzo di Endimione nell'iconografia rinascimentale. (Si vedano in particolare le pp. 51-52, 61, 66-68 e 70).

⁸³ Son. XLV, vv. 12-14: "Nessun d'amore aspette altro che mali, / Né creda haverne al fine altro che morte, / Che comune sepulcro è di mortali"; son. XLVIII, vv. 5-8 e 12-14: "Amando, ardendo, il proprio cor devoro, / D'amor senza speranza mi nudrisco, / Del desiderio audace ognihor languisco, / Et de pietà di me medesimo io moro. / (...) / Ché, ne la prima e ne la estrema etade / Vivendo, mi conven sempre morire / D'amor, di desiderio e di pietade." E veramente d'impianto tutto platonizzante, cfr. il son. XLIX: "L'alto pensier, che fuor d'humana sorte / Suol trasportar l'audace mio desio, / Menò volando al ciel lo spirito mio, / Lasciando le mie membra in terra morte. / Il viso mio mortal non fu sí forte / Che sostenesse il sol del primo idio; / Ma piú figure angeliche vid'io, / Et quei che divi son dopo la morte." Come dice infatti il Ficino: "Muore amando qualunque ama" (II, VIII, 6; p. 40); "O crudel sorte degli amanti, o vita piú misera che ogni morte" (VI, IX, 43; p. 139); "Aggiugnesi che l'amor bestiale e anche lo humano non può senza indignazione mai essere: chi è quello che non si sdegni contro a colui che gli ha rubato l'animo? Quanto è grata la libertà tanto è la servitù molesta, e per questo tu hai in odio le persone belle insieme e amile, ha'le in odio come ladre e micidiali, amile et honorile come specchi in che risplende el celeste lume. (...) tu non vorresti amare perché tu non vorresti morire, ancora non vorresti non amare perché tu giudichi d'asservire alle immagini delle cose celeste" (VI, X, 34-35; pp. 147-148; M. Ficino, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone*, a c. di G. Ottaviano, Milano, CELUC, 1973; più recente è Idem, *El libro dell'amore*, a c. di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987. Per comodità, qui e in seguito, si cita dalla versione italiana del *Commento*, a c. di S. Niccoli, anche se quando scrive il Cariteo la fortuna del testo latino, il *Commentarium in Convivium* è di gran lunga maggiore, e attestata da una copiosa tradizione manoscritta). Ma cfr. anche il Petrarca: "O viva morte, o dilectoso male". (*Canzoniere*, ed. cit., son. CXXXII, v. 7).

⁸⁴ S. Carrai, *Ad Somnum*, cit., pp. 48 e 49.

sonno⁸⁵. Infatti proprio all'inizio del trattato forse più famoso del *Corpus Hermeticum*, il *Poimandres* (C.H., I), lo stesso Ermete Trismegisto, il tre volte grandissimo, afferma di aver avuto la visione della divinità dopo essere caduto nel sonno: "mentre i miei sensi corporei erano tenuti a freno, come accade a coloro che cadono nel sonno"⁸⁶, e ritorna sull'immagine anche la *Clavis* (C.H., X): "Coloro che possono attingere un po' di più a questa visione", dice Ermete a proposito della visione del bene, "quando sono caduti nel sonno e sono distaccati dal loro corpo, giungono fino alla visione più bella di tutte, come è capitato a Urano e Crono, nostri progenitori", "È infatti impossibile", dice ancora Ermete, "che l'anima che ha contemplato la bellezza del bene sia innalzata fino a Dio mentre si trova nel corpo"⁸⁷.

3.2.4. *Gli altri temi neoplatonici*

Elencherò ora gli altri indizi *ficiniani* o *neoplatonici* presenti nell'opera del Gareth:

1. Se nel canzoniere del Cariteo, come si è detto, si notano diversi *topoi* del linguaggio platonizzante e ficiniano, esso si apre proprio nel nome di Ficino, poiché i sonetti I e II, i sonetti proemiali, inaugurano il discorso poetico con il tema dei due Amori o delle due Veneri. Il tema, derivato da Platone⁸⁸, era stato illustrato ad esempio da Fici-

⁸⁵ Com'è noto, il Ficino diede alla traduzione latina del *Corpus Hermeticum* – compiuta nel 1463 per Cosimo il Vecchio, che voleva leggere le "opere di Ermete" prima di morire –, il nome di *Pimander*, dal titolo del I trattato, il *Poimandres*. Cfr. *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpo ermetico e Asclepio*, cit.; Ermete Trismegisto, *Poimandres*, a c. di Paolo Scarpi, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1992; Ermete Trismegisto, *La pupilla del mondo*, a c. di Chiara Poltronieri, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1994.

⁸⁶ *Discorsi di Ermete Trismegisto*, cit., p. 3; C. H., I, 1.

⁸⁷ *Discorsi di Ermete Trismegisto*, cit., pp. 59-60; C. H., X, 5-6. Ma cfr. ancora il *Poimandres*, C.H., I, 30, ibi, p. 15, dove "il divino Ermete" afferma: "Il sonno del mio corpo infatti era divenuto veglia dell'anima, i miei occhi chiusi mi concedevano una visione veritiera". Come osserva Francesco Gandolfo, inoltre (*Il dolce tempo*, cit.), in un contesto culturale neoplatonico, "la condizione onirica si evidenzia come stato psichico ottimale, favorevole a quella 'visione immaginaria' che, secondo un commentatore delle idee cabalistiche di Pico, nasconde sotto un significato allegorico i sensi di un ammaestramento morale" (p. 27).

⁸⁸ Platone, *Simposio*, 180 D-E. ("Ora tutti sappiamo che non c'è Afrodite senza Amore. (...) dal momento che ve ne sono due, ne consegue che vi sono anche due Amori. (...) Ne consegue che l'amore che coopera con questa deve essere logicamente

no⁸⁹ e da Egidio⁹⁰, e anche da Pico⁹¹.

Inoltre va osservato che siccome quasi sicuramente i sonetti proemiali furono scritti per ultimi, appositamente per la sistemazione della raccolta definitiva del 1509 – giacché essi non compaiono nel canzoniere De Marinis né nel canzoniere del 1506, che quello riproponeva –, è chiaro che essi contribuiscono notevolmente ad avallare la tesi di un progetto di lettura neoplatonica offerto dal Cariteo ai suoi lettori.

Si legga infatti il sonetto I, nel quale il poeta insiste sul concetto dell'amore casto, dell'"alto desio", utilizzando tra l'altro termini tecnici come *sustantia pura*⁹²:

Se'l foco del mio casto, alto desio
Non havesse aspirato a vero honore,
Sarebbe stato insano et folle errore,
Havere aperto al mondo il voler mio.

Poi che virtù lo mosse, ardir pres'io
Di far chiaro ad ciascun, senza timore,
Il tanto honesto et sì pudico ardore,
Che contra il Re del ciel⁹³ mai non fallio.

Per la mia diva io vidi exempio in terra
Degli angeli, et in opre et in figura;
Che contra il vil pensier fe' sempre guerra.

Io l'adorai come *sustantia pura*,
Da presso et da lontan: ché l'huom non erra,
Il fattor adorando in sua *factura*⁹⁴.

definito Volgare, e l'altro Celeste.") Il passo del *Simposio* è poi parafrasato da Ficino nel *De Amore*. Andrà anche ricordato che il Cariteo conosceva il greco. (Platone, *Simposio*, a c. di Franco Ferrari, con testo a fronte, Milano, BUR, 1985, pp. 114-115). Per il tema delle due Veneri e dei due Amori, cfr. anche Plotino, *Enneadi*, cit., III, 5, 1-7.

⁸⁹ M. Ficino, *De amore*, II, VII; *El libro dell'amore*, ed. cit., pp. 36-38 (si veda, del Ficino, anche il Commento a Plotino, *Enneadi*, III, 5, cap. 2 e 3 in cui parla delle *Geminae Veneres*).

⁹⁰ Cfr. *Sententiae ad mentem Platonis*, a c. di E. Massa, op. cit., p. 109.

⁹¹ Cfr. *Commento*, II, VIII (ed. Garin, II, X, p. 498).

⁹² Cfr. ad es. M. Ficino, *El libro dell'Amore*, cit., X, XVI, 2; p. 165: "L'anima (...), perché la *substantia* sua sempre è quella medesima senza alcuna mutazione di crescere o di scemare (...) el corpo in tutto è sottoposto al tempo perché la *substantia* sua si muta". E cfr. anche "L'angelica, sottil, *sustantia pura*" nel Cariteo, canz. II della *Nativitate de la gloriosa madre di Ihesú Christo*, v. 60.

⁹³ L'espressione "Re del ciel" è anche in Petrarca, e in Ficino (*El libro dell'Amore*, cit., IV, VI, 3-4; p. 71).

⁹⁴ Cfr. D. Alighieri, *Commedia*, ed. cit., *Par.*, XXXIII, vv. 5-6: "che'l suo *fattore* / non disdegno di farsi sua *fattura*"; *Purg.*, XVII, v. 102: "contra'l *fattore* adovra sua *fattura*".

Poiché si è citato lungamente Egidio da Viterbo, l'“*exempio in terra / Degli angeli, et in opre et in figura*” non richiederà alla mente solo Dante e lo Stilnovo⁹⁵, ma anche l'egidiano “*mentes celestes quos angelos vocant*”, il “*genus mentium celestium, quod Lunae nomen vocatum est*”, delle *Sententiae*⁹⁶.

Si legga, soprattutto, il sonetto II dell'*Endimione*:

Son gemini gli Amori: un, casto e pio;
L'altro furente in desiderio insano:
Questo si mostra in terra in volto humano,
Quel vola per li cieli a lato idio.
Qual di duo raccendesse il petto mio,
Lo sa colei, che'l cor mi tiene in mano:
Arsi da presso, et arsi di lontano⁹⁷,
Con la speranza eguale al gran desio.
Con violenta voglia et importuna,
Anhelando al sidereo, almo paese,
Servii senza cercar mercede alcuna.
Celeste fu la fiamma che m'accese:
Ché di quelle, che in ciel movon la luna,
Una angelica forma il cor mi prese.

A proposito del quale, si può appunto ricordare il Ficino nel *Comento*, il cui capitolo settimo della seconda orazione è dedicato a trattare *Di due generationi d'amore e di due Venere*: “Pausania appresso di Platone afferma lo amore esser compagno di Venere, e tanti esser gli amori quante sono le Venere, e racconta due Venere da due amori accompagnate: l'una Venere celeste, l'altra vulgare (...) Finalmente, per arrecare in somma, Venere è di dua ragioni: una è quella intelligentia la quale nella mente angelica ponemmo; l'altra è la forza del generare all'anima del mondo attribuita. L'una e l'altra ha l'amore simile ad sé compagno. Perché la

⁹⁵ Per gli elementi stilnovistici si veda ad es. l'ancora proemiale son. IV: “Ad quanto un cor gentile ama e desia / Le mie speranze e voglie hor son sì pronte (...)”. E una “memoria di Dante” si può scorgere, ancora nel proemio, nel son. V, vv. 7-8: “Da là si muove il suon del mio sospiro / Con queste dolci e amorose rime”, che ricorda il dantesco “e par che de la sua labbia si mova / un spirito soave pien d'amore, / che va dicendo a l'anima: Sospira” di “Tanto gentile e tanto onesta pare” (vv. 12-14). (Il sonetto dantesco è cit. da: *Vita Nuova*, a c. di D. De Robertis, in Dante Alighieri, *Opere minori*, vol. I, t. I, Milano-Napoli, Classici Ricciardi-Mondadori, 1995, par. XXVI, pp. 183-184).

⁹⁶ Op. cit., a c. di E. Massa, p. 68. Ma cfr. anche nel Ficino, “*mentes angelicas*”, ad es. nel *De Sole*, ed. cit., p. 972.

⁹⁷ Cfr. Petrarca, *Canz.*, Son. XLIII, 6: “da presso o di lontano”.

prima per amore naturale ad considerare la bellezza di Dio è rapita, la seconda è rapita ancora pe'l suo amore ad creare la divina bellezza ne' corpi mondani. (...) Questa bellezza de' corpi l'animo dell'uomo apprende per gli occhi, e questo animo ha due potentie in sé, la potentia del conoscere e la potentia del generare: queste potentie sono in noi due Venere, le quale da due amori sono accompagnate"⁹⁸.

Sono *Aphrodite Pandemos* e *Aphrodite Urania* ed *eros pandemos* e *eros uranos*, l'amore umano e l'amore celeste, puro, di cui parlano gli umanisti già ancor prima del Ficino, e che sono da essi reinterpretati in linea col loro progetto di rivalutazione dell'uomo e dell'amore⁹⁹. È dunque a mio parere assai significativo che il Cariteo apra il canzoniere col tema dei due Amori e nel nome di *amore celeste*. Tutti nuovi, infatti, sono i primi sei sonetti, rispetto al primo canzoniere *Endimion*, il cui sonetto d'esordio (ora spostato al settimo posto) perseguiva una direzione diversa, essendo dedicato al tema, di derivazione petrarchesca, del canto come sfogo d'amore: "Pur canto per sfogare il duol ch'io premo / Ne la più occulta parte dil mio core"¹⁰⁰ (vv.10-11). Il canto era cioè inteso esclusivamente come dolore ("Et l'importuno, amaro, aspro lamento, / Le voce triste in doloroso accento"; vv. 2-3), e compariva l'immagine del cigno che muore cantando. Immagine che ora, invece, tramite la possibilità della lettura neoplatonica, si carica naturalmente di ben diversa risonanza e diverso significato: "Io son pur come il cygno in mezo l'onde, / Che quando il fato il chiama al giorno extremo, / Alzando gli occhi al ciel cantando more" (vv. 12-14).

Ciò non significa, tuttavia, che nel canzoniere De Marinis, e poi nell'edizione del 1506, non vi fossero già suggestioni platonizzanti¹⁰¹, che del resto neppure qui, nella versione ultima dell'*Endimione*, dove esse sono evidenti e numerose, appaiono sempre portate al limite estremo di consapevolezza. Si può ancora osservare che mentre nel sonetto proemiale II il poeta afferma di non volere *mercede* dalla donna, nel blocco di sonetti

⁹⁸ Cfr. M. Ficino, *El libro dell'amore*, cit., pp. 36 e 37.

⁹⁹ Come rammenta ad es. Wind, già nel 1433, Carlo Marsuppini parlava di *duas Veneres, Uraniam et Pandemon*. (Cfr. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 171, nota 28). Vedi il Wind, sul concetto delle due Veneri, alle pp. 170 sgg. Cfr. anche J.C. Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, cit., p. 42. Sulle due Veneri e i due Amori in Ficino, cfr. anche Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, cit., pp. 196 sgg.

¹⁰⁰ Il sonetto è citato dal cd. De Marinis, c. 4 r.

¹⁰¹ Nel primo *Endimion* infatti, compare ad esempio la canzone intitolata *Aragonia*, di cui si dirà più oltre.

posteriori a quelli iniziali, dove sono raggruppati i componimenti che appartenevano all'edizione de Caneto, c'è invece molta ambiguità su questo argomento. E sembra che allora, al tempo del primo canzoniere, il Cariteo attendesse la ricompensa del suo servizio amoroso, al modo di un amante cortese, quale si può incontrare nelle rime dei poeti provenzali (che egli leggeva nel suo canzoniere M). Dunque anche in questo caso, come in quello dell'*incipit*, l'*Endimione* avrebbe subito un'evoluzione in senso neoplatonico.

2. Si può poi incontrare, nel Cariteo, il *topos* neoplatonico dell'amore *dolce-amaro*, o *glukúpikron*, che era presente anche in Lorenzo il Magnifico¹⁰². Lo si ritrova ad es. nel sonetto LXXXI, vv. 3-4; vv. 9-11: "Mi vien nel core un sí soave affetto, / Che'l greve mio dolor mi par leggiero", "Vostro valor, cagion di duri affanni, / M'empie gli occhi, il pensier, la mente e l'alma / Non solo di martír, ma di dolcezza". O ancora nel sonetto LXXXII:

Quando da' piú begli occhi agli occhi intenti
 Vien con soävità raro dolzore,
 Sento stillando liquefarsi il core,
 Pien di contrarii et novi movimenti.
 Ch'esser non ponno i spirti miei contenti,
 Poi che'l piacer non vien senza dolore,
 Ché, dove suol la speme esser magiore,
 Li sproni del desio son piú pungenti.
 Né ponno il cor né gli occhi sostenere
 L'ardor, né lo splendor di quella vista,
 Che la speranza adegua al gran volere.
 Poi che'l vano sperar via piú m'attrista,
 Deh, chiudi gli occhi, Amor, non far ch'io spere,
 Che noce il ben, che con dolor s'acquista¹⁰³.

¹⁰² Il tema dell'*amore-amaro* e di *amore e morte* è individuato nel Cariteo da Claudia Fanti, che in una nota del suo bell'articolo dedicato a *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, cit., osserva che "Il binomio amore-morte, frequente nella lirica di Lorenzo il Magnifico, e presente anche negli *Epigrammata* del Marullo, mi sembra autorizzi l'ipotesi di una influenza ficiniana anche in Cariteo". Scrive inoltre la Fanti che "l'ispirazione neoplatonica è del resto evidente anche in altri motivi, particolarmente in alcuni sonetti quali il I, il II, il LXV, il LXVI e nella canzone VI (*Aragonia*)" (p. 38, nota 60). Vedi anche F. Petrarca, *Trionfo d'Amore*, I, vv. 76-77: "Questi è colui che'l mondo chiama Amore; / amaro, come vedi, e vedrai meglio" (F. Petrarca, *Triumphs*, a c. di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1994).

¹⁰³ Si noti il gioco speculare tra gli occhi della donna, dell'amante e di Amore, che sfiora il non-senso, e la musicalità con cui il poeta sottolinea gli "effetti" di Amore ai vv. 3-4: "Sento stillando liquefarsi il core, / Pien di contrarii e novi movimenti" (con allitterazione di *s, n, l; n, m*). Per l'amore *dolce-amaro*, cfr. anche i son. L e LI.

Infatti, come scriveva ancora Ficino: "Platone chiama l'amore amaro, e non senza cagione, perché qualunque ama amando muore; e Orpheo chiamò l'amore uno pomo dolce amaro: essendo lo amore volontaria morte, in quanto è morte è cosa amara, in quanto volontaria è dolce"¹⁰⁴.

3. Ancora ficiniana (ed egidiana)¹⁰⁵ è l'identificazione di Dio e *Amore*: "Ch'Amor sia Dio, la terra e i cieli il sanno" (son. CXLIII, v. 9), dice il Cariteo, e ancora, nella *Pascha*, così invoca Dio: "O santo, immenso Amor" (cant. V, v. 73)¹⁰⁶. Pure tutta ficiniana è l'identificazione di Dio col "sommo piacer" compiuta dal Cariteo nella *Pascha* (cant. V, v. 82)¹⁰⁷.

4. Né manca, nel nostro poeta, il *topos* raffigurante l'anima come racchiusa nel "carcere del corpo", e il corpo come "mortal velo", concorde ai dettami della metafisica neoplatonica e del pensiero ermetico¹⁰⁸, come nella canzone VI, "intitulata *Aragonia*", presente già nel I *Endimion* (vv. 224-227), in cui l'anima "Dal cieco carcer sciolta e liberata", ritornerà in cielo. Ancora, nella *Natività della Vergine*, così il poeta si rivolge alla madre di Cristo: "Madre, figlia, consorte, humana e dea, / Ch'or vedi in l'alta Idea"¹⁰⁹, / Sí come in chiaro specchio, il ver perfetto, / Perdona a l'intelletto, / Che non è chiuso in trasparente vetro, / Ma

¹⁰⁴ M. Ficino, *El libro dell'Amore*, cit., II, VIII, 5; p. 40. Per il concetto di *dulce amarum*, o glukúpikron, che Ficino presenta come termine orfico-platonico, cfr. Wind (*Misteri pagani nel Rinascimento*, cit.), alle pp. 197 sgg.; secondo Wind, "la definizione di Saffo, che Ficino proclamava di derivazione orfica, ebbe senza dubbio un influsso sullo stile 'dolce-amaro' di quei petrarchisti rinascimentali che si consideravano poeti platonici." (Ibi, p. 200). Per altri esempi nel Cariteo, cfr. i son. LII, LIII, LVIII, LXV, LXXXVII, la canz. VII, vv. 21-23. Per il tema di *amore come morte*, di cui si è detto più sopra, cfr. i son. XLV, XLVIII, vv. 11-12, XLIX.

¹⁰⁵ Cfr., per Egidio, l'articolo di A. M. Voci, *Marsilio Ficino ed Egidio da Viterbo*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone, Studi e documenti*, cit., vol. II, pp. 477-508.

¹⁰⁶ E Ficino, nel *Comento*: "lo amore, che è senza dubbio cosa divina", "l'Amore essere iddio beatissimo". M. Ficino, *El libro dell'Amore*, cit., II, VIII, 2; p. 39 e V, I, 2; p. 75. Cfr. anche M. Ficino, *De raptu Pauli*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, cit., pp. 942-945.

¹⁰⁷ Si ricordi quanto osservato più sopra a proposito del "circolo" delle Grazie; cfr. M. Ficino, *De raptu Pauli*, ed. cit., pp. 968-969. Sulla divina *voluptas*, cfr. anche Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 75-82. E si veda anche il son. CLXXXIV dell'*Endimione* del Cariteo, v. 12, dove, a proposito della morte di un Mollett, il poeta scrive che egli "hor gode eternamente".

¹⁰⁸ Per la concezione del corpo come prigioniero dell'anima in Egidio, cfr. J. W. O' Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, cit., p. 52. Cfr. *Corpus Hermeticum*, VII, 1 e 2, in *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpo ermetico e Asclepio*, ed. cit., pp. 45-46.

¹⁰⁹ Ma vedi anche Petrarca, *Canz.*, son. CLIX, 1-2: "In qual parte del ciel, in quale ydea / era l'exempio, onde Natura tolse".

giace in carcer denso, oscuro e tetro" (canz. II, vv. 50-55). Analogamente, dell'uomo è detto che "vive in pregon del picciol mondo, / Ove chi intende è vinto da chi sente" (canz. V, vv. 65-66), secondo i termini della gnoseologia platonizzante; e "la mente" è "Sepolta in l'urna del corporeo sasso" (canz. V, vv. 49-50)¹¹⁰. Anche nel *Cantico de dispregio del mondo* il corpo è detto "mortal velo" (v. 121)¹¹¹, "prigion tetra e oscura" (v. 124)¹¹².

5. Nella citata canzone *Aragonia*, scritta probabilmente intorno al 1495, e presente nel codice De Marinis (in coda, insieme alla canzone VII per Ferrandino, a concludere cioè il primitivo *Endimion*), la dottrina della reminiscenza platonica è posta dal Cariteo al servizio della causa aragonesa, poiché è utilizzata per creare una giustificazione politica alla stirpe regnante. Per mezzo della reminiscenza di cui parlò Platone, il poeta si rammenta di quanto udito in cielo, prima di nascere, nel palazzo celeste. Proprio grazie alla reminiscenza egli può riferire la profezia divina, pronunciata dalla bocca dello stesso Giove-Dio, che ha riunito allo scopo il concilio degli dei, annunciante il regno della casa d'Aragona su Napoli e sull'Italia. (Vv. 16 e sgg.):

L'alma, formata in cielo (...)
Ogni cosa nel ciel chiaro comprende;
Ché la substantia pura¹¹³,
Separata dal nostro ombroso velo,
Quanto si fa là su vede et intende.
Ma, poi che per destin qua giù discende,
Et per necessità d'alcuna stella

¹¹⁰ Similmente, nel cantico *In la morte de don Innico de Avelos*, il mondo è un "oscuro, horrendo speco" (v. 190), ove è utilizzato il tema platonico della caverna, e la vita è "notte mondana" (v. 169).

¹¹¹ Mentre nel cantico *In la morte de don Innico de Avelos*, il corpo è "corporeo velo" (v. 96). Anche Petrarca, *Canz.*, canz. CCCXXXI, 56: "mortal mio velo".

¹¹² Per il corpo come *prigione*, si veda naturalmente anche il Petrarca, ad es. la canz. "Gentil mia donna, i' veggio", v. 20 "aprasì la prigione, ov'io son chiuso", o il son. LXXXVI, 5 "pregion terestra", e la canz. CCCXXV, 101 "bel carcere terreno", del corpo di Laura, o anche il *Trionfo della Morte*, I, vv. 34-35: "La morte è fin d'una pregione oscura / a l'anime gentili". (F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. cit.; *Triumphs*, ed. cit.). Anche nel Bembo ritorna l'immagine del carcere del corpo, negli *Asolani*, l. III, X, v. 42 (P. Bembo, *Gli Asolani*, ed. crit. a c. di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, p. 195).

¹¹³ Il termine ricorre come si è detto anche nel son. I, 12 ed appare termine tecnico della filosofia.

S'envolve ne le humane et gravi membra¹¹⁴,
Di nulla si rimembra.
 Poi, se del suo fattor non è ribella,
Ricovra la memoria
 De l'alta opra del cielo ornata et bella,
Et si ricorda de l'eterna gloria,
Pur com'huom d'una odita o letta historia.
 Così quest'alma humile,
 Che, mentre piace al ciel, mi tiene in vita,
 Hebbe sua parte anchor del ben celeste;
 Ma poi che fu impedita
 Di mille errori et data al piacer vile,
 Quell'opre di lassù le fur moleste.
 Poi dispregiando la terrena veste,
 Per fuggir di pregion si mese l'ale;
 Et tenendo per mezzo il suo camino
 Del palazzo divino
Cominciò ricordarsi, et come et quale
 Era quello ch'udiva
 In quel sidereo et alto tribunale
 Da quella voce eternamente viva,
 Da cui ogni eloquentia alta deriva¹¹⁵.

6. Come nei neoplatonici ed anche nei testi ermetici, più volte il Cariteo adotta per Dio l'immagine del *Sole*: se nel sonetto CLXXXVIII, *alla Croce*, Dio è detto infatti "il sol della divinitade" (v. 13), e "vero sole" nella *Pascha* (cant. IV, v. 25), in questa Cristo è ancora detto "perpetuo Sol, fonte di lume" (cant. I, v. 22)¹¹⁶. Si veda ad es. il *Libro dell'amore* del Ficino: "imperò che quando ne' suoi versi dice *sole* e *razzo*, pe'l sole intende la luce di Dio, pe'l razzo la forma de' corpi"¹¹⁷. Mentre nella

¹¹⁴ Sembra che il Gareth faccia qui riferimento alla dottrina astrologica, assai diffusa nel Rinascimento, per la quale ogni uomo era sottoposto ad un particolare pianeta, secondo la configurazione astrologica che presiedeva alla sua nascita. Cfr. E. Garin, *Lo zodiaco della vita*, cit., passim, per l'importanza delle diverse dottrine di derivazione astrologica nel Rinascimento. Cfr. anche F. Saxl, *La fede negli astri*, cit.

¹¹⁵ Alla reminiscenza platonica alludono ancora il son. IX, vv. 3-4, presente nell'ediz. del 1506, e il son. CLXXIV, vv. 11-14.

¹¹⁶ Cfr. anche il son. CXIII, v. 11: "Sempr'è lucente in sé luce divina." Nel Petrarca, nel son. CCCVI,3 del *Canzoniere*, troviamo ugualmente "sommo Sole" per indicare Dio, e Laura è "sole".

¹¹⁷ M. Ficino, *El libro dell'Amore*, cit., VII, I; p. 179. Ma si veda anche il *De Sole* del Ficino, in *Prosatori latini del Quattrocento*, cit., in particolare p. 972 e pp. 990-992 e il *De raptu Pauli*, ibi, p. 944, p. 956, p. 962, p. 964. Per Egidio, cfr. E. Massa, *I fondamenti metafisici della "dignitas hominis"*, cit., p. 78 e passim.

canzone *In la santa natività di Ihesú Christo*, Cristo è detto addirittura “Genio santo” (v. 4), con accostamento forse alla terminologia dei genî o “démoni” astrali.

7. Il Cariteo fa poi riferimento all’ “*harmonia*” (sonetto CX, v. 3 e sonetto CLXXXIV, vv. 12-14), come musica delle sfere dell’universo, e alla “*discordante concordia*” (canzone X, vv. 37-40): “(...) degli elementi / Le nature diverse, e i varii mostri / Di quella discordante / Concordia, giunta in fede sí costante”. Invece nel cantico III della *Pascha*, il Gareth accosta le dottrine neoplatoniche della natura divina dell’uomo (sottolineata ampiamente dal ficiniano Egidio e cardine del suo pensiero)¹¹⁸, dell’armonizzazione dei contrari per tramite dell’amore divino, e la dottrina ermetica e neoplatonica del *silenzio*¹¹⁹, dell’ineffabilità del divino¹²⁰ (anch’essa sottolineata da Egidio, che la esaltava ad esempio nella tematica del *velo*). Così afferma infatti il poeta catalano nella *Pascha* (cant. III, vv. 178-179; 184-195; 202-204):

Prima c’huomini, *dei tu ne facesti*,
Senza conoscer morte et senza affanno, / (...)
O dio di dei, *o specchio, in cui si mostra*
Ciò che natura asconde et manifesta,
Quanto tra sé concorda et quanto giostra,
Quello che toglie il fato, et quel che presta¹²¹,
Et tutte le cagion, ch’asconde et preme
Tanta diversità, sí ben contesta;
D’eternità nel ciel tu spargi il seme,
De mutabilitade in terra sempre,
Di vita et moto, in tutto’l mondo insieme.
Tu freni gli elementi con tai tempre,

¹¹⁸ Vedi ad es. E. Massa, *I fondamenti metafisici della “dignitas hominis”*, cit., p. 79 e passim.

¹¹⁹ Cfr. Plotino, il quale parla dell’ordine, nei misteri, di non rivelare nulla ai non iniziati, *Enneadi*, VI, 9, 11. *Corpus Hermeticum*, XIII, 2, 16 e 22 e *Asclepius*, 1 e 32, in *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpo ermetico e Asclepio*, cit., p. 92, p. 99, p. 101, p. 125 e p. 164. Cfr. anche A.-J. Festugière, *Ermetismo e mistica pagana* (tit. or.: *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, Aubier Montaigne, 1967), Genova, Il Melangolo, 1991, p. 55.

¹²⁰ Cfr. *Corpus Hermeticum* I, 31; *Corpus Hermeticum* V, 10, in *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpo ermetico e Asclepio*, cit., p. 16 e p. 38, e M. Ficino, *De raptu Pauli*, cit., pp. 956-959. Cfr. anche G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 79-81.

¹²¹ Il Cariteo allude qui alla discussione, allora assai viva, sul *libero arbitrio*, presente anche nel dialogo pontaniano *Aegidius*.

Che'l mar, non piú che dée, le braccia extende,
Né l'un contrario l'altro avien che stempre. / (...)
In silentio di te parlar si deve
 Da chi'l ver ama, e'l suo contrario abhorre,
 Et dal tuo sacro fonte assiduo beve.

8. Sempre ad un ambito ermetico e platonico rimandano gli accenni, piú frequenti nei testi seriori, agli “alti mysterii, nei volumi involti, / (...) de l'antiqua historia” della *Pascha* (cant. II, vv. 156-157), nella quale, cosí il poeta si rivolge alla Musa, all'inizio del cantico IV: “Hor veridica, santa, inclyta Musa, / Che i *profondi secreti* manifesti / *De l'alta mente, in tutto'l mondo infusa*” (vv. 1-3)¹²². Numerosi ritornano anche gli accenni alla *Sapientia*, con tono piú umanistico nell'*Endimione*, e con sfumature piú esoteriche negli altri componimenti. La “sapientia” è ad es. contrapposta all’“amor terreno” nel *Cantico de dispregio del mondo*, con un rimando al tema dei due Amori (vv. 130-135)¹²³. Frequenti sono anche gli accenni alle “alte dottrine” (*Pascha*, cant. V, v.103), ai “secreti” (cant. VI, v. 160), dei quali nella *Pascha* diventano depositari e simbolo i Magi “che del volger de le lune / Et del moto di cieli havean peritia, / Per experientia del saver comune” (cant. VI, vv. 157-159), e che “Di sapientia (...) al vivo fonte / Bevendo assiduamente, (...) intraro / Nel ciel, di lor saver facendo ponte” (cant. V, 52-54)¹²⁴. Infine, al termine della *Pascha*, l'ultimo testo dell'edizione del 1509, il Cariteo ringrazierà le Muse di averlo condotto al cielo “per occolti, alti sentieri” (cant. VI, vv. 166-168).

9. Nel *Cantico de dispregio del mondo* la *Sapientia* viene anche personificata, e “aprendo i rai de la stellata fronte”, afferma: “– Bevete i miei

¹²² Ove pare che il Gareth si riferisca alla dottrina neoplatonica dell'*anima mundi*. (Cfr. Ficino, *De Sole*, cit., p. 1000, e cfr. Tullio Gregory, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Firenze, Sansoni, 1955). Nella *Pascha*, il poeta prosegue quindi invocando la Beatrice dantesca, che possa essere per lui guida ai misteri teologici, come lo fu per Dante: “Diva Beatrice, tu, che conducesti / Al cielo il tuo poeta, e gli mostrasti / Ad una ad una le magion celesti; / Fa me beato, come lui beasti, / Fàmi gustar gli ambrosii, alti sapori, / Empie la mente mia di dolci pasti.” (Cant. IV, vv. 4-9). (Della “Musa celeste” di Dante e Petrarca il Cariteo parla anche nel cant. I della *Pascha*, al v. 15).

¹²³ “Noi dunque, egri mortali, che la speme / Ponemo in questo basso amor, terreno, / Talché l'anima al fin ne piange e geme; / Gli occhi drizziamo al bel templo sereno / Di *sapientia*, che da l'arduo monte / Effunde i fior da l'odorato seno.”

¹²⁴ Cfr. anche cant. V, vv. 22-24: “Non per regni, thesauri, o ricche veste, / Ma per scientia i Magi inteser Christo, / E i mysterii del suo regno celeste.” Sulla figura emblematica dei Magi, cfr. anche i vv. 28-30: “Beati spirti, in cui fu sol pensiero / Di penetrare il ciel con l'intelletto, / Di ritrovare et contemplare il vero!”

thesauri a l'aureo fonte. / De l'arbor di vertuti io son radice; / (...) / Che chi dio teme, è sol saggio e felice! –" e di seguito compare il mito delle rumorose cascate del Nilo, le *Catadupa*, che assordano gli abitanti che vi si trovano da presso, così come gli uomini, assordati durante la loro vita terrena, non riescono a udire la musica armoniosa delle sfere, come racconta Cicerone nel libro VI del *De re publica*. Come scrive il Cariteo: "Canta la bella diva, in alto stilo; / Ma non v'è chi l'intenda, o chi l'estime. / Ché pria la Parca rompe il tenue filo, / Che l'oda alcun mortal, ch'ogniun s'è messo / Là giù le Catadupa, al suon del Nilo; / Onde l'humano senso è tanto oppresso, / Anzi sepolto in fango immondo e lordo, / Che cosa odir non può del ben promesso; / Tal ch'adivien narrar fabule al sordo" (vv. 143-151)¹²⁵.

10. Nella tutta platonizzante canzone XIII dell'*Endimione*, diretta all'amico e protettore Alfonso d'Ávalos per la morte della moglie, è poi presente il tema pitagorico della trasmigrazione delle anime: "Non, come alcun si crede, può chiamarsi / Interito la morte, / Ma d'una in altra vita un commigrare; / Un salir d'una bassa in alta sorte; / Un dolce liberarsi / D'atra pregon, a l'anime preclare". E ricompare, come si può notare, anche l'altro *topos* pitagorico e platonico del corpo prigioniero dell'anima, tomba dell'anima, σῶμα σῆμα.

11. Tra i componimenti di più deciso accento neoplatonico vanno inclusi anche quelli, pieni di ammirazione, dedicati a Costanza d'Ávalos, protettrice e confidente del Cariteo, a cui il poeta doveva sentirsi assai vicino. Come ad esempio la triade di sonetti CX, CXI, CXII. Si veda il son. CX:

Imagin di celesti, ampi thesori,
Duchessa, in cui soavi, alte parole
Il ciel la sua harmonia mostrar ne suole; / (...)
Constanza, col tuo vivo, alto intelletto
Volando et penetrando il paradiso,

¹²⁵ Vedi Cicerone, nel *Somnium Scipionis*: "Hoc sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt; nec est ullus hebetior sensus in vobis, sicut, ubi Nilus ad illa quae Catadupa nominantur praecipitat ex altissimis montibus, ea gens quae illum locum adcolit propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret. Hic vero tantus est totius mundi incitatissima conversione sonitus ut eum aures hominum capere non possint". (V, 18-19). Nel *Somnium Scipionis* ricorre anche con insistenza l'immagine pitagorica del carcere del corpo. Al mito delle Catadupa e al *Somnium Scipionis* accenna di sfuggita anche il Petrarca nel son. XLVIII, vv. 9-10: "Forse sí come 'l Nil d'alto caggendo / col gran suono i vicin' d'intorno assorda"; F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. cit., p. 65.

Infihammi i Dei d'un amoroso affetto.
 Col novo, in terra inusitato viso
 Impari un novo, honesto amor, perfetto:
 Amor da vil pensier tutto diviso.
 (vv. 1-3; 9-14)

O si veda ancora il son. CXII:

Serena, estiva luce, matutina,
 Celeste gioventú, ch'ognihor rinova,
 Beltà frequente a la magion divina,
 Nel nostro mondo inconsüeta et nova;
 Fulgor de sol, che'n nulla età declina,
 Margarita, che'n ciel simil ritrova,
 (...) / D'alto valor non vien basso desire:
 Chi di tal volto affetta il Paradiso,
 Conven ch'a gloria et pudicitia aspire.
 (vv. 1-6; 12-14)

Passibile di una lettura neoplatonica è anche il sonetto CIX, tratto da un epigramma di Quinto Lutazio Catulo: "Quando l'Aurora il dí chiaro n'adduce", l'unico tra i componimenti già del canzoniere del 1506 a non essere confinato in posizione iniziale¹²⁶. E può appunto darsi che sia proprio la possibilità di questa lettura neoplatonica a spostarlo qui tra una "traduzione-parafasi" da Catullo ("*Odi et amo*"), il sonetto CVIII: "D'amore e d'odio in qual guisa si mova / Il vario affetto in me, no"l saprei dire", e il gruppo platonizzante per Costanza, seguito poi ancora dal sonetto CXIII, anch'esso neoplatonico, per Laura Sanseverina, in morte del marito Inico d'Ávalos.

Sempre a Costanza, e neoplatonici, sono il sonetto CXXXIII, in cui l'Ávalos è detta "Spirto congiunto a la divina mente", e i sonetti CLXV e XCVIII, che entrambi avvicinano Costanza alle Muse. Ugualmente tra i componimenti di stampo decisamente neoplatonico sono poi i due sonetti indirizzati a colui che fu probabilmente il piú intimo amico del Cariteo, il Summonte (CLXVI e CLXVII).

¹²⁶ Tutti i componimenti del primo *Endimion*, infatti, sono nella parte iniziale del canzoniere del 1509, mescolati con alcuni nuovi. Dal son. LIV, invece, tutti i componimenti, tranne il CIX citato, appaiono solo nell'*Endimione* del 1509. Il sonetto LIV così segnala la sutura ai testi precedenti: "Hor ritornamo ai primi aspri tormenti, /A le lagrime prime, al primo ardore".

Mentre nel sonetto CLXXVI del poeta catalano, che fu scritto da Roma, ritroviamo Platone in persona e l'elogio della sua opera:

Dove mezzo hor son io, sacre Sirene,
 Con voi, volesse il ciel!, vi fussi intero¹²⁷,
 Et udissi il cantar del mio Sincero
 Nel Mergillino suo, dolce Hypocrene!
 Se lice comparar cose terrene
 A le divine, io rivedervi spero
 Col cor tranquillo et fuor d'atro pensiero,
 Qual revidè Platon le docte Athene.
 Essendo di colui vertute il fine,
 D'apparati di Re Syracusani
 Scampò, qual bianco agnel d'horrende spine.
 Lui non seppe admirar quei bombi inani;
 Vinse ciascun ne l'opre sue divine,
 Non me, nel dispregiare i casi humani¹²⁸!

12. Tra i componimenti che sicuramente furono scritti tra gli ultimi dell'*Endimione*, figura il sest'ultimo sonetto, il CCIX, dedicato dal Cariteo alla moglie¹²⁹, che ci mostra il poeta ormai vecchio. Particolarmente commovente e affettuoso, può essere testimonianza, a mio avviso, dell'indirizzo platonizzante del Gareth in questa fase della sua vita. Visione in base alla quale – come credo –, egli riordinò l'intero *Endimione*. Ritornano nel sonetto il tema della *vertù*, uno dei *topoi* umanistici più frequenti nel canzoniere del Cariteo, e, con particolare efficacia, la ficiniana *voluptas* per indicare l'unione con il divino:

Raro exempio di fede et d'honestade,
 Morigera moglier più ch'altra alcuna,

¹²⁷ Per l'espressione, vedi il son. del Petrarca CXIII, 1-2: "Qui dove mezzo son, Sennuccio mio / (così ci foss'io intero, et voi contento)". (*Canz.*, ed. cit.).

¹²⁸ Come nota il Pèrcopo, nell'ultimo verso potrebbe esservi un riferimento al cantico cariteano *De dispregio del mondo*. Il Pèrcopo, invece, dimentica di registrare il nome di Platone tra gli altri dell'indice.

¹²⁹ L'enfatizzazione degli affetti domestici pare essere un tratto caratteristico dell'ambiente partenopeo: la poesia degli affetti familiari, com'è noto, ritorna frequentemente nel Pontano. Nel dialogo pontaniano *Aegidius* incontriamo tra l'altro un quadretto della famiglia Gareth, che comprendeva, a parte Benedetto o Bennet, il poeta, la moglie Petronilla e uno stuolo di figlie femmine, a cui probabilmente il poeta doveva assicurare la dote maritale, secondo le usanze del tempo. Su questa prerogativa del produrre solo femmine, come s'è detto, i compagni dell'accademia ironizzavano bonariamente.

Non t'attristar, se la sorte importuna
 Ne dà maggiori affanni in questa etade.
 Con quella alta virtù, che mai non cade,
 Si deve superare ogni fortuna;
 Di pravità la mente havem digiuna,
 Et dio serva nel cor nostra pietade.
 Andremo poi a quei piaceri immensi:
 Non che fruāmo il coniugale amore,
 Che vivendo ne tene i petti accensi;
 Ma sentirem felicità maggiore,
 Che non s'intende da i corporei sensi,
 Né scende nel mortale humano core!

Dove il paragone dell'amore divino con "il coniugale amore, / Che vivendo ne tene i petti accensi" dà al sentimento religioso del Cariteo una sfumatura tutta intima e un tono di sincerità sentimentale lontanissimi dal freddo accento platonizzante di tanti petrarchisti, in cui quegli accenti e quel linguaggio sembrano tutti artificiosi e decisi a tavolino¹³⁰. Inoltre questo tono quasi confidenziale – che egli ricavava probabilmente anche dagli elegiaci latini, e dal sensuale (e pur religioso) Pontano, così esperti nel cantare un amore veramente umano e terreno – ci fa sentire nel Gareth un tratto di modernità che ce lo rende più vicino e familiare.

3.3. *Conclusion*

Benché gli apporti neoplatonici siano notevoli, come si è detto l'*Endimione* non offre sempre una visione puramente e perfettamente platonizzante. A volte ad esempio il linguaggio, il codice è neoplatonico, ma non il messaggio, il contenuto; abbiamo parlato poi degli accenti più neostilnovistici e cavalcantiani, e della sensualità che scopertamente emerge, a tratti, nel canzoniere del Cariteo. Ciò si spiega, a mio parere, anche per la compresenza nel canzoniere di testi di diverse fasi cronologiche, pur ammettendo un'evoluzione in senso neoplatonico. (Va ricordato che uscivano in quegli anni gli *Asolani* del Bembo – 1505¹³¹ –, e che già fortemen-

¹³⁰ Della sincerità dell'amore tra il Cariteo e la moglie sembra testimoniare anche l'epigramma del Pontano nell'*Eridanus*, citato nel cap. "Chi era il Cariteo", al par. 2.

¹³¹ Cfr. P. Bembo, *Gli Asolani*, ed. cit. Come affermano Nicola De Blasi e Alberto Varvaro, infatti, "Se gli *Asolani* non incontrarono il consenso di Sannazaro, non è da escludere che possano aver influito su Carbone e Cariteo". (Cfr. N. De Blasi, A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, cit., p. 298, nota 4).

te neoplatonico era stato il canzoniere di Lorenzo, alcuni componimenti del quale comparivano nella *Raccolta Aragonesa*, giunta a Napoli per re Federico; inoltre una prospettiva neoplatonica è presente anche nel Sanzaro volgare). D'altronde la tradizione di un linguaggio religioso-amoroso, che col suo falso platonismo raggiungeva a volte la parodia, poiché dietro il linguaggio dell'erotologia platonica si celavano invece significati erotici, era stata caratteristica dei *cancioneros* composti alla corte di Alfonso¹³². Certo non è questo il caso del Cariteo, anche se non mancano i testi in cui il platonismo è debole o assente¹³³. E tuttavia la *sensualità*, anche scoperta, non è mai esclusa dal linguaggio neoplatonico del Cariteo. In Luna, convivono il corpo e l'anima, la bellissima donna e il simbolo di una superiore bellezza. Come accade, ad esempio, nella radiosa canzone XVIII dell'*Endimione*:

(...) / Poiché nel core eternamente io guardo
 Quel bel sereno sguardo,
 Che de beltà mi mostra il ben supremo;
 Né togliermi'l potrà l'ultimo fato:
 Così contento io son, così beato.
 Da che comincia l'alba uscir di fuore¹³⁴
 Col suo purpureo volto,
 Ovunque io sia rivolto,
 Veggio dispersa in ciel la rosea luce;
 E 'l viso, che da me non fia mai tolto¹³⁵,
 Conosco al bel colore
 Et al celeste honore,
 Che ne le membra sue sempre reluce.
 Ma, quando il sol n'adduce
 Fulgòr, che più s'estende,
 La mente allhor s'accende
 A contemplar nel lucido horizonte

¹³² Cfr. J. C. Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, cit., pp. 71-74.

¹³³ Cfr. i sonetti XCI-XCIII, scritti tra il 1482 e il 1484, dunque appartenenti a data molto alta; il sonetto XXIII, o la canzone XI; sembra usare il linguaggio neoplatonico in modo equivoco il sonetto CXXIX; non neoplatonico è il sonetto CXXXIV, in cui compaiono il tema della gelosia e una sensualità molto terrena.

¹³⁴ Vedi, per questi versi, la sestina del Petrarca "A qualunque animale alberga in terra", qui ripresa anche per il ritmo generale degli endecasillabi, ma in partic., vv. 7-8: "Et io, da che comincia la bella alba / a scuoter l'ombra intorno de la terra"; v. 11: "veggio fiammeggiar"; v. 13: "Quando (...)", v. 15: "miro...".

¹³⁵ Cfr. *Inf.*, V, 135: "questi, che mai da me non fia diviso", in rima con *viso* e *riso* (per il quale ultimo, cfr. la canzone XVIII del Gareth, v. 41).

La chiara, ingenua fronte,
 Ch'ogni letitia, ogni dolcior transcende;
 Allhor vegg'io nei rai del flavo Apollo
 Rutilare i crin d'oro intorno al collo.
 Quando s'accende l'alta sommitate
 Del celeste aureo tetto
 Col fiammeggiante aspetto,
 De la mia Luna appare il proprio viso.
 Io gli occhi abasso et penso al latteo petto,
 Ché sí chiara beltate
 Occhio mortal non pate,
 Nel lume suo magior, mirar sí fiso!
 Veggio'l florente riso,
 Di nova gratia adorno,
 Fulgurar d'ogn'intorno;
 Veggio, come, movendo i passi gravi,
 Volge gli occhi soävi,
 (...) Et parmi dolcemente udir parole,
 Onde s'allegra il cor piú, che non suole.
 (...) / Io respiro, et, mirando a l'alte stelle,
 Veggio nel primo cielo,
 Nuda senza alcun velo,
 Di castità la diva sempiterna.
 A la sua luce eterna
 È l'alma tanto avezza,
 Ch'ogni minor bellezza
 Dispregian per costume i sensi miei.
 (...) ch'io son felice
 In queste vision sí gloriose; (...).
 (vv. 11-45; 47-48; 69-76; 86-87)

In questa *visione gloriosa* di Luna, come la chiama il Gareth, è evidente, infatti, come convivano e siano anzi tutt'uno il lato "sensuale" e quello "spirituale" di Luna. La Luna in terra è infatti specchio di quella celeste e viceversa. Anche perché nella catena di emanazioni dell'essere creata dal neoplatonismo, entrambe sono rivelazione di una Bellezza piú alta che le trascende, pur essendo contemporaneamente anche in esse presente. "Per la presentia di queste scintille tutti e corpi del mondo, secondo sua capacità, risultano belli", diceva Ficino. "Questa bellezza de' corpi l'animo dell'uomo apprende per gli occhi...", e quando la bellezza si presenta agli occhi umani, la nostra mente, "la quale è in noi la prima Venere, ha in reverentia e in amore detta bellezza come immagine dell'ornamento divino, e per questa ad quello spesse volte si desta. Oltr'ad questo la potentia del generare, che è Venere in noi seconda, appetisce di

generare una forma a questa simile” ma “L’uno e l’altro amore è onesto,” dice Ficino, “seguitando l’uno e l’altro divina imagine”¹³⁶. Così accade per la Luna del Cariteo quanto notava E. H. Gombrich in un suo noto saggio ricordando ad esempio la *Nascita di Venere* del Botticelli¹³⁷: risultato dello sforzo appassionato di evocare davanti ai nostri occhi “l’immagine vera” della dea, l’immagine celeste nascosta nel mito di Venere, il dipinto, come dice Gombrich, “both hides and proclaims her spiritual essence. The influences which such an image exerts on our senses, in every meaning of the term, would not have been considered incompatible with any spiritual or allegorical interpretation. On the contrary – this effect of the image on our passions and emotions would have been accepted as a proof of its true correspondence to the heavenly idea, a natural outcome of its magic efficacy.” In breve, secondo Gombrich, l’unità di senso, significato e sensualità sarebbe il segreto dell’immagine-simbolo del Rinascimento, e l’antitesi tra *simbolo* e *sensualità* è in realtà presupposta e creata dalla nostra cultura contemporanea¹³⁸. Nel Cariteo non è quindi in causa il platonismo forse più astratto del Cinquecento maturo, e qui possono convivere la Luna celeste e la donna, come altrove, nell’*Endimione*, il sogno erotico già dei provenzali (con l’appagamento del desiderio erotico in sogno) e l’aspirazione alla contemplazione di una bellezza superiore, al godimento di un piacere superiore. Mi sembra dunque che il canzoniere del Cariteo, e la sua ulteriore produzione poetica, rientrino nel quadro dei fermenti del suo tempo, in cui, come ricorda ad esempio Cesare Vasoli, “le simpatie dei letterati” andavano “alle fasciose immagini e agli stupendi miti platonici che il ‘divino’ Ficino” aveva recentemente rinnovato, “arricchendoli con il richiamo a suggestioni esoteriche e magiche e con la forza persuasiva di un’eloquenza assai avvincente”¹³⁹, eloquenza che del resto era caratteristi-

¹³⁶ Cfr. M. Ficino, *El libro dell'amore*, cit., II, VII, 13-19; p. 37.

¹³⁷ Ma sul celebre dipinto, si veda anche Aby Warburg, *La 'Nascita di Venere' e la 'Primavera' di Sandro Botticelli*, in Id., *La rinascita del Paganesimo antico* (originariamente *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1932), Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1966 e 1996, pp. 3-58.

¹³⁸ Cfr. E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae, The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, cit., pp. 185-186. “In short, the antithesis between aesthetic and literary interpretation, between sensuality and symbol, may largely be imported by us.” E continua: “If these works of the Renaissance have struck some observers as ‘pagan’ it is not because they are anti-religious but rather because in them the attitudes toward religious symbols are transferred to secular themes.”

¹³⁹ C. Vasoli, *La cultura delle corti*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 162.

ca anche del ficiniano Egidio da Viterbo¹⁴⁰. Come dice Vasoli, “il neoplatonismo ficiniano è davvero il sostrato ideologico di molte esperienze ‘accademiche’, alle quali offre non solo il prestigio di una grande tradizione di pensiero, ma anche modelli di espressione e di tecnica letteraria, una ‘imagerie’”, “una rete di simboli efficacissimi e, cosa non ultima, anche una sensibilità religiosa di tono mistico ed estetizzante che, proprio nella sua voluta vaghezza dottrinale, permette di evadere dalle strette pericolose di precise definizioni dogmatiche”¹⁴¹.

Infine, mi pare che il mettere in luce l'elemento neoplatonico della poesia del Cariteo possa meglio chiarire quel ‘senso di lirica liturgia’, di ‘rito’, di sacralità, di cui parlava il Getto¹⁴² a proposito dell'opera del catalano. Nella quale il critico aveva giustamente riscontrato quel che colpisce subito il lettore, lasciandolo solo, in un primo momento, con una traccia enigmatica che egli può seguire. E cioè aveva notato sensibilmente che “il linguaggio, in cui ricorrono alcune parole tematiche di solenne e religiosa risonanza”¹⁴³, con la sua simbolica significazione, domina la memoria”¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Tra gli oratori più famosi dell'epoca sua, e la cui influenza, pur riconosciuta ad esempio sugli amici pontaniani, è ancora materia di studio, come ancora inedite ne rimangono gran parte delle opere.

¹⁴¹ C. Vasoli, *ibidem*.

¹⁴² G. Getto, *Sulla poesia del Chariteo*, cit., pp. 53-68.

¹⁴³ Parole tematiche elencate con cura dal Getto (“*alto, celeste, mortale, aureo, chiaro, candido, almo, sacro, perfetto, eterno, angelico, santo, immortale, divino, cielo, lode, martirio, insegna, vista, gloria, virtù, luci, anima, sole, aere, splendore, core, mirare, dimandare, contemplare, adorare, sfavillare, celebrare, ecc.*”), il quale tuttavia non rimanda, per alcune delle citate, come pure avrebbe potuto, al classicismo umanistico o ad un vero e proprio sentimento religioso o neoplatonico.

¹⁴⁴ *Ibi*, p. 65.

ALTRI TEMI UMANISTICI

4.1. Premessa

Per dare rilievo alle tematiche *neoplatoniche* presenti nel canzoniere del Cariteo, esse sono state in parte isolate dal contesto generale in cui si inserivano¹. Nel capitolo precedente si è notato come il Cariteo adotti il mito di *Endimione e Luna* come *cifra, emblema* della propria poesia², e si è osservato come il riutilizzare e il *re-interpretare* il mito classico sia un tratto caratteristico e fondamentale del movimento artistico rinascimentale³. Ma oltre a ciò non mancano, nel canzoniere del Gareth, anche altri numerosi temi e motivi tipicamente umanistici, variamente intrecciati e collegati tra di loro. Di tali motivi e testimonianze della cultura umanistica la poesia del Cariteo è particolarmente ricca, molto al di sopra di quanto avviene per la maggioranza dei cosiddetti “poeti cortigiani”, dai quali il Gareth si distacca notevolmente.

¹ Ho dato maggior rilievo, tra gli altri temi, alle “presenze” ficiniane o neoplatoniche, perché esse a mio parere rivestono anche una funzione propriamente strutturale. Tali elementi infatti, al termine dell'itinerario poetico del Cariteo, sembrano ordinare l'ultima e definitiva versione dell'*Endimione*.

² Il Tateo, a proposito della concezione della favola poetica e della poesia quale si configurò nell'ambiente neoplatonico fiorentino, osserva come il mito, e anche i nomi delle varie divinità ereditate dal mondo classico, non costituiscano “la *transumptio* idealizzante della verità naturale, ma il mezzo adeguato per poter cogliere quello ‘spirituale’, che sottende la natura. Sicché l'uso del mito è il segno della divina origine dell'uomo, della sua sostanza celeste, per cui egli può mettersi in contatto con ciò che superi il limite visibile delle cose” (F. Tateo, *La poesia religiosa di Michele Marullo*, in *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, cit., pp. 129-190, pp. 166-167).

³ Si veda ad es. E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, cit., pp. 89-90.

Ecco quindi il tema rinascimentale per eccellenza della *renovatio* e dell'attesa dell'*aurea aetas*, che si collega certamente a un sentimento di inquietudine religiosa. O ancora, il tema del contrasto *fortuna-virtù*. O l'elogio della *humanitas* e degli *Studia Humanitatis* e dell'*accademia*. Non manca il mito di *Roma antica* e dei suoi eroi, Scipione, Pompeo, Cesare, Camillo. Ecco la figura, tanto emblematica per il Rinascimento, di *Orfeo*, e l'inneggiamento alla funzione eternatrice della *poesia*. Quindi ritroviamo, nel Cariteo, il culto per l'*"ingegno"*, che "solo vive", e la topica contrapposizione *sapienti-volgo profano*, e l'esaltazione della *fama* terrena come indizio di *eternità*⁴.

Tra le testimonianze umanistiche si possono citare inoltre il riecheggiamento della discussione, allora viva, sull'astrologia divinatrice e sul *libero arbitrio*, oppure l'amore per il *libro*, sia come oggetto, nella sua eleganza esteriore, sia per i tesori che esso è in grado di rivelare al saggio.

4.1.1. La coscienza della crisi e la renovatio

Messo splendidamente a fuoco da Eugenio Garin, il concetto di *renovatio*, o il "tema della 'novità' – vita nuova, età nuova, mondi nuovi, cieli nuovi, terre nuove – che traverserà con tanta eloquenza i secoli della Rinascenza", e "non è, alle origini, che un luogo comune astrologico"⁵, ritorna anche nella poesia del Cariteo, che condivide con molti dei contemporanei il sentimento, assai diffuso dalla seconda metà del Quattrocento, e certo aggravato, a Napoli, dalla crisi della dinastia aragonese, di una viva tensione divisa tra la speranza di novità straordinarie e l'attesa angosciata di catastrofi, o anche la constatazione di un mondo che moriva⁶.

Come si può osservare, infatti, nella poesia del Cariteo è chiara la coscienza della *Crisi*, motivo legato, nella sua opera, a quello, ricorrente,

⁴ Così, tra l'altro, era intesa la fama terrena da Egidio da Viterbo, religiosamente, quale indizio dell'eternità dell'uomo.

⁵ E. Garin, *Lo zodiaco della vita*, cit., p. 20. "Il Rinascimento, infatti", come dice Garin, "è atteso, annunziato, interpretato, come un ritorno alla luce, come una nuova epoca positiva dopo un periodo di crisi" (ibi, p. 17). Del Garin si veda anche *La cultura del Rinascimento*, cit.

⁶ Come spiega Garin, "si tratta, ovviamente, dei concetti di ciclicità, dell'avvicinarsi di 'tramonti' e di 'aurorè', di periodi ricorrenti nelle mutazioni astrali, estesi al mondo umano, alle culture e alle civiltà, ai regni e alle religioni" (E. Garin, *Lo zodiaco della vita*, cit., p. 17). E come ricorda lo studioso, l'"atmosfera degli anni ottanta e novanta" del Quattrocento era "satura di profetismo ermetico, di annunci escatologici *de eversione* o *de adventu Antichristi*, non meno che *de renovatione* e di secoli nuovi, fra congiunzioni e mutamenti fatali" (ibi, p. 86).

della *fortuna*. Il poeta, a proposito della decadenza del regno, e narrando la sua storia con Ferrandino, ci fa notare come la *ruota di fortuna* “qui par che corra in fretta, anzi che vole” (son. CXXI, v. 4); e nel cantico II della *Metamorphosi* fa risuonare un desolato “*Ubi sunt*” all’insegna delle glorie aragonesi:

Ov'è'l triompho, ov'è l'egregio honore,
Che tant'anni mi tenne in gran letitia,
Sotto'l paterno Aragonese amore?
Ai!, magnanimi Re, pien di giustitia:
Ferrandi, Alfonsi; et tu, primo Ferrando,
(...) Ai! , ai!, perduto ho'l mio gran Federico!
(...) Ove siete, o Ioänne? ambe regine;
(...) Ov'è Beatrice (...)?

(vv. 16-20; 28; 46; 49)

Nei versi che seguono, ritornando all'immagine della *ruota della fortuna*, e rivolgendosi desolato a Costanza d'Ávalos, il Cariteo la riconosce l'unica in grado di osservare impassibile “Come fortuna fa tragiche scene / Nel theatro di sua volubil rota!” (vv. 89-90)⁷. Ancora, nel sonetto CLIV (scritto, secondo il Pèrcopo, dopo il 1496), sovrastato dalla duplice sventura della partenza di Luna da Napoli e della morte di Ferrandino, e sommerso dalle lacrime di un ‘pianto eterno’, il poeta afferma invece di non poter formare neppure un “flebil canto / D'absentia e morte” (vv. 9-10). Anche se, d'altro lato, il Cariteo è pronto a cantare, con toni neoplatonici, il tema del *rinnovarsi del mondo*, come avviene nella canzone *In la santa natività di Ihesú Christo*, nella quale il poeta dichiara che nato il Salvatore: “Piove da l'auree stelle hor tal vertute, / Che l'antiqua vecchiezza / Fa transformare in nova gioventute” (vv. 28-30)⁸. Si veda ad esempio, nella *Pascha*, la descrizione dell'ascensione di Cristo:

L'età del mondo, et ogne cosa, è nova,
L'antiqua vetustà giace confusa,
C'hor natura rinasce, hor si rinova.
Homai dée cominciar l'antiqua Musa

⁷ Sul simbolismo della *ruota* e la *ruota della fortuna*, si può vedere Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, cit., vol. II, pp. 305-310; e Hans Biedermann, *Enciclopedia dei simboli* (tit. or.: *Knaurs Lexikon der Symbole*, München, Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., 1989), Milano, Garzanti, 1991, pp. 453-456.

⁸ Si noti che anche Luna è detta dal Cariteo “de gioventù perpetuo lume” (son. LX, v. 7).

A temprar la fidel Christiana lira
Al novo tuon, che'n terra hoggi non s'usa⁹.

Il tema della *renovatio*, del resto, ricorre insistentemente per tutto il Rinascimento (basti ricordare il noto motto del Magnifico: *Le temps revient*)¹⁰. L'epoca ebbe una precoce coscienza di sé come "età nuova", e come s'è detto vi si alternavano timori e attese apocalittiche di una "fine dei tempi", e l'annuncio di un'incipiente età dell'oro, tra i cui segni venivano indicati la scoperta delle terre americane, conquistate alla cristianità, o un'imminente sconfitta dei turchi, e la riforma della Chiesa. Così, nel quadro di quella "riproposta escatologica di Virgilio" operata dagli umanisti, di cui parla Francesco Tateo¹¹, ecco ritornare il vaticinio del *magnus annus*, e dei *Saturnia regna*, con i consueti toni virgiliani. Ecco ripetute più volte le parole e gli accenti della IV egloga e dell'*Eneide*, ad esempio nell'opera del Sannazaro: "*Hoc erat, alme puer, patriis quod noster in antris / Tityrus attritae spreuit rude carmen avenae, / et cecinit dignas romano consule silvas. / Ultima cumaei venit iam carminis aetas, / magna per exactos renovantur saecula cursus; / scilicet haec virgo, haec sunt saturnia regna, / haec nova progenies coelo descendit ab alto, / progenies per quam toto gens aurea mundo / surget et in mediis palmes florebit aristis. / (...) Aspice felici diffusum lumine coelum / camposque fluviosque ipsasque in montibus herbas; / aspice, venturo laetentur ut omnia saeclo. / Ipsae lacte domum referent distenta capellae / hubera nec magnos metuent armenta leones*"¹².

⁹ Cant. III, vv. 109-114. La tematica della "*Christiana lyra*" è collegata certamente al poema latino del Sannazaro e all'influsso di Egidio da Viterbo, orfeo cristiano. In Juan de Mena, nelle *Coplas de los pecados mortales*, incontriamo la "cristiana musa" (1a) (J. de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, cit.). Inoltre, nel poemetto del Cariteo *In la nativitate de la gloriosa madre di Ihesú Christo*, in cui spesseggiano gli accenti neoplatonici, la Vergine è destinata a portare "*novo splendor*", "*nova letizia*", e a rinnovare il mondo: "Hoggi diede natura aura de vita, / (...) / Hoggi il vento autunnal fugò la nube, / Opposta tra' mortali e'l sommo sole; / Hoggi s'incominciò far novo il mondo" (Canz. III, vv. 13; 15-17).

¹⁰ Sul motto del Magnifico, l'*aurea aetas* e la mitizzazione della famiglia Medici, cfr. ad es. E. H. Gombrich, *Renaissance and Golden Age*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, pp. 306-309.

¹¹ F. Tateo, recensione a G. Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480-1540)*, cit., p. 205.

¹² I. Sannazaro, *De partu Virginis*, a c. di C. Fantazzi e A. Perosa, cit., l. III, vv. 197 e sgg. Sono le parole con cui il pastore Lycidas, che si identifica con lo stesso Sannazaro, riprende la IV egloga virgiliana e la profezia di Titiro per cantare l'avvento di una nuova età dell'oro. A proposito dell'egloga IV di Virgilio nel *De partu*, cfr. F. Tateo, *Iacobo Sannazaro*, in Id., *L'umanesimo meridionale*, cit., pp. 200-203.

Egidio da Viterbo all'*aurea aetas* intitolò un suo famoso discorso, pronunciato in San Pietro il 21 dicembre 1507¹³, e l'*aurea aetas*, decima ed ultima età del mondo, non si stancò mai di annunciare, identificandola di volta in volta col pontificato dei vari papi, da Leone X, a Giulio II, ad Adriano VI, a Clemente VII. Essa è un motivo ricorrente in tutte le sue opere, dall'egloga *De ortu Domini*¹⁴, alla *Scechina*¹⁵, e la ritroviamo ad esempio in una lettera piena d'entusiasmo al Ficino:

*Hec sunt mi Marsili Saturnia regna, hec toties a Sybilla et vatibus aetas aurea decantata, hec Platonis illa tempora, quibus fore precinuit, ut sua quam optime studia nota fierent*¹⁶.

Anche il Gareth, come s'è visto, utilizza i temi della IV egloga virgiliana e dell'*Eneide* (VI, 791-794). Nella canzone VI, ad esempio, dichiara, in una profezia pronunciata da Dio stesso, che Ferrandino, come Augusto, rinnoverà gli *aurea saecula*: "Per te d'ee rinovare un secol d'auro, / Qual per campi e città del regio Latio / In tempo di Saturno andar soleva" (vv. 157-159). O ancora contrappone l'età dell'oro, ficinianamente, al duro regno d'Amore, capace di sottomettere persino gli dei, persino Giove: "S'io fusse nato in quella etate prima, / Che Saturno regeva l'aureo regno, / allhor ch'era ad ogniun comune il cielo, / Né vi regnava crudeltà né forza"¹⁷. E

¹³ Il sermone di Egidio, pronunciato in latino, ma successivamente replicato in volgare, era indirizzato al re Emanuele I del Portogallo, e destinato a celebrare, nelle intenzioni di Giulio II che glielo richiese, tre grandi trionfi dell'Europa cattolica: lo sbarco a Ceylon, la vittoria navale sullo *zamorin* di Calcutta e la scoperta dell'isola di Madagascar. Così il titolo del discorso nel registro dello stesso Egidio: *De invento orbe terrarum et Taprobane insula, de Lusitani regis victoria, de aurea aetate*. Il sermone è pubblicato da J. W. O'Malley in *Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a discourse of Giles de Viterbo, 1507*, in *Traditio*, XXV, 1969, pp. 265-338, alle pp. 278-338. Sulla profondità dell'influsso di Virgilio su Egidio, che naturalmente leggeva l'opera del grande mantovano in chiave platonica, si può vedere Egidio da Viterbo e Virgilio, in G. Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480-1540)*, cit., pp. 83-104; J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, cit., p. 55, e F. Secret, *Virgile de Viterbe*, in *Augustiniana*, XXVII, 1977, pp. 218-223.

¹⁴ Cfr. Marc Deramaix, *La genèse du "De partu Virginis" de Jacopo Sannazaro et trois élogues inédites de Gilles de Viterbe*, in *Mélanges de l'école française de Rome, Moyen Age*, CII, 1990, I, pp. 173-276.

¹⁵ Cfr. Egidio da Viterbo, *Scechina e Libellus de litteris hebraicis*, a c. di F. Secret, cit.

¹⁶ Vedi *Supplementum Ficinianum*, a c. di P. O. Kristeller, cit., vol. II, pp. 314-316, p. 316.

¹⁷ Sestina IV, vv. 7-10. Ed il poeta aggiunge, nei versi che seguono: "Ch'or io non servirei quel ferreo regno, / Che li mortali e i dei vince per forza, / Né par che'l primo

ritorna sull'immagine nel cantico *In la nativitate de la Vergine*: "Hoggi s'incominciò far novo il mondo, / Et produr frutto human, mundo di labe"¹⁸.

4.1.2. Fortuna e virtù

Come si è detto si incontra più volte, nel Cariteo, il contrasto tradizionale, e anche umanistico, tra *fortuna* e *virtù*. Nell'antichità e nel Medioevo ritroviamo spesso il tema della fortuna¹⁹ (con quello correlato della ruota della fortuna), e l'allegoria della Fortuna, ma il tema è rigoglioso anche nell'umanesimo e nel Rinascimento, in cui sembra riscoperto, dotato di particolare fermento e nuova linfa. In Spagna, la tematica della fortuna e della virtù compare ad esempio nell'opera principale di Juan de Mena, *El laberinto de Fortuna* (1444)²⁰, e nel *Bías contra Fortuna* del Marchese de Santillana, il quale era stato tra l'altro grande promotore dei contatti con l'incipiente umanesimo italiano. Si possono quindi citare il *Compendio de Fortuna* (1440-1453) di Martín de Cordoba, il *Tratado de Caso y Fortuna* di Lope de Barrientos, e il *Libre de Fortuna e Prudència* del catalano Bernat Metge²¹. Il concetto di fortuna in generale svolse un ruolo straordinario in tutta la letteratura spagnola del XV secolo²². A causa della

honor gli neghe il cielo. / Colui che sol col cenno temprà il cielo, / La terra e'l mar ventoso et ogni parte / Del mondo, non dispregia una tal forza; / (...) Luogo non è qua giù sotto la luna, / Ne là su nel profondo e arduo cielo, / Immenso spatio de l'empireo regno, / Che già non l'abbia Amor di parte in parte, / Da l'ultima magion fin a la prima, / Preso con violenta, invitta forza" (vv. 16-21; 25-30).

¹⁸ *In la nativitate de la Vergine*, canz. III, vv. 17-18.

¹⁹ Cfr. Howard Rollin Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge (Mass.), by President and Fellows of Harvard College, 1927 (poi New York, Octagon Books, 1967).

²⁰ Juan de Mena, che fu anche traduttore e intermediario culturale tra Italia e Spagna, cercò una posizione di compromesso rispetto al tema della fortuna, in cui si conciliassero l'antica concezione della fortuna nemica dell'uomo e l'idea dell'onnipotenza divina: anche se spesso, nel poema, la fortuna, invece di essere sottomessa alla provvidenza, costituisce un elemento estraneo e perturbatore dell'ordine divino (Cfr. J. de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, ed. cit., p. LXIV).

²¹ Bernat Metge (1340-46-1413), uno dei migliori scrittori catalani, funzionario di corte e notaio, affrontò il tema della provvidenza divina nel *Libre de Fortuna e Prudència*, opera composta in un catalano pieno di provenzalismi, e molto più tradizionale rispetto alla produzione successiva, come *Lo somni*. (Cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, cit., vol. II, pp. 357-432).

²² K. A. Blüher, *Seneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII* (tit. or.: *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom*

grandissima popolarità di Seneca in Spagna nel Quattrocento, si utilizzò il *De providentia* senecano per la refutazione della fede nella fortuna, o viceversa lo stesso concetto di fortuna venne documentato e avallato con altrettanti passaggi tratti da Seneca, autentici o spuri²³.

L'allegoria della Fortuna appare frequentemente nell'iconografia rinascimentale²⁴, e come ricorda Eugenio Garin "i trattatisti dei secoli XV e XVI hanno molto dissertato del rapporto fra la 'virtù', ossia la libera attività dell'individuo e la sua capacità di dominare le forze della natura, e la 'fortuna', ossia l'imprevedibile limite naturale degli eventi che sfuggono alla presa umana. Da Leon Battista Alberti a Niccolò Machiavelli²⁵, per ricordare solo due grandi nomi, il contrasto virtù-fortuna resta drammatico e rispecchia l'esperienza centrale di un'epoca di individualità d'eccezione che, tuttavia, vedono le loro opere infrante da avvenimenti non

13. bis 17. *Jahrbundert*, München, A. Francke Verlag, 1969), versión española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983, pp. 186-219. Cfr. anche Juan de Dios Mendoza Negrillo, *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Real Academia Española, Madrid, 1973. Come ricorda Serés inoltre: "Ya entre los poetas de la generación de Baena era enérgico el debate sobre el papel que había que atribuir a Fortuna, que se polarizó sustancialmente entorno a dos posiciones: por un lado, se intenta encuadrar su acción en el designio divino. Más tarde, Santillana reproduce en la *Comedieta* la teoría dantesca según la cual la Fortuna es ministra de Dios, aunque luego en el *Bías* la representa como una enemiga de la cual el sabio debe defenderse, desde una posición estoica; por último, busca en el *Doctrinal de Privados* una fórmula para conciliar la existencia del hado, la omnipotencia divina y los méritos de los hombres" (G. Serés, *Introd.* a J. de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, ed. cit., p. LXIV).

²³ Vedi K. A. Blüher, op. cit., p. 219.

²⁴ Una tipica rappresentazione rinascimentale della Fortuna è ad esempio la *Fortuna cum vela*, che regge una cornucopia e posa un piede sopra una sfera, intarsiato marmoreo realizzato su disegno del Pinturicchio (a. 1505) nella navata centrale del pavimento del Duomo di Siena nella *Allegoria del colle della Sapienza* (al di sopra della quale è visibile la più tradizionale *Ruota della Fortuna*, il cui aspetto attuale risale agli anni 1864-65, ma una rappresentazione analoga venne eseguita per il pavimento della cattedrale nel 1372, ed essa sarebbe dunque una delle raffigurazioni più antiche dell'intera pavimentazione). Simbolo delle vicende umane, la *ruota della fortuna* è legata alla tradizione medievale, che com'è noto la inseriva anche nelle facciate delle chiese. Cfr. anche E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, ed. cit., p. 126 e note, e passim, il quale ricorda ad esempio l'affresco nello stile del Mantegna nel Palazzo Ducale di Mantova (*Festina lente*) raffigurante il Caso o la Fortuna con un ciuffo di capelli sugli occhi poggianti sopra un instabile globo. Sul simbolo della *ruota*, cfr. invece René Guénon, *La Cupola e la Ruota*, in *Simboli della Scienza sacra* (tit. or.: *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, Gallimard, 1962), Milano, Adelphi, 1990, pp. 226-229.

²⁵ Per il Machiavelli, cfr. ad es. il cap. XXV del *Principe*, "*Quantum fortuna in rebus humanis possit, et quomodo illi sit occurrendum*", in N. Machiavelli, *Tutte le opere*, a c. di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 295-296.

prevedibili ed invincibili". Garin ricorda ancora Pico, che "fissa il fondamento metafisico della signoria dell'uomo sugli eventi, della sua superiorità su tutti gli esseri della realtà. E su questo punto la sua dottrina ebbe larga eco"²⁶. Anche qui, nel riprendere più volte questo tema topico, il Cariteo si pone nel quadro della cultura umanistica, e appare informato sul dibattito contemporaneo. Ad esempio nel sonetto CCIX, citato, alla moglie, il poeta afferma che *virtù* deve vincere ogni *fortuna*; nel sonetto CLXVII al Summonte, la *virtù* è intesa invece come inseparabile dalla Musa e da Apollo, dalla poesia e dalla "dottrina"; invece nel sonetto CCV il Gareth ribadisce il concetto della *virtù* come premio a se stessa e libera scelta dell'uomo, nonostante l'avversità del fato²⁷.

Al fato e alle stelle, infatti, e questa si può considerare un'eco dalle discussioni allora in voga sull'*astrologia* divinatrice (dal Pico al Pontano)²⁸, si oppone per il Cariteo "il ben preso consiglio", ovvero il *libero arbitrio* ("Cosí *vertú*, che'n sé sola reluce, / Per nebbia di *crudel fortuna*, infesta, / Da chi non la conosce, è posta in cruce: / Ma poi nel fin vittoriosa resta, / Et mostra i rai de lo stellato ciglio; / Del cui trïompho il mondo e'l ciel fan festa, / Testificando il ben preso consiglio"²⁹). Il *libero arbitrio* dell'uomo e la *virtù* si oppongono alla *fortuna*. Ma si può anche notare come, nel passaggio dal canzoniere del 1506 all'*Endimione* definitivo, il Cariteo ponga attenzione anche al dettaglio nel definire alcuni precisi contenuti concettuali: ad esempio rispetto alla nota questione umanistica sul potere e l'influsso degli *astri*, che nella versione più matura vengono collegati alla volontà divina. – Una posizione tra l'altro meglio allineata anche con il pensiero di Egidio da Viterbo e con il Pontano del III libro del *De fortuna* e del dialogo *Aegidius* –.

²⁶ E. Garin, *La nuova filosofia: L'esaltazione dell'uomo e della natura*, in *La cultura del Rinascimento*, cit., p. 135.

²⁷ Ma per il contrasto *fortuna-virtù* nel Cariteo, si veda anche il cantico II della *Methamorphosi*, vv. 94-95: "Tra *fortuna* e *vertú* sempre fu rara / Concordia...", e il Petrarca, *Canz.*, c. LIII, vv. 85-87: "Rade volte adiven ch'a l'alte imprese / fortuna ingiuriosa non contrasti, / ch'agli animosi fatti mal s'accorda" (ed. cit., pp. 74-75). Si vedano ancora, del Gareth, i son. CLVII, CLIX, il son. CLXXXVII ad Ettore Pignatelli, in cui la parola *virtù* ricorre moltissime volte, il son. CXL, e la canz. XIX, che si conclude con la sentenza senecana: "Sola *vertú* tien luogo intra le stelle" (cfr. Seneca, *Hercul. Oeteus*, 1564: "*Sed locum virtus habet inter astra*"). Talvolta il Gareth utilizza, invece di "fortuna", il sinonimo "sorte", cfr. il cant. IV della *Methamorphosi*, vv. 74-75: "solo per *sorte*, / Ch'ogni cosa mortal rivolge et gira".

²⁸ Cfr. E. Garin, *Lo zodiaco della vita*, cit., pp. 3-30.

²⁹ Cant. V della *Pascha*, vv. 178-184. Ancora nella *Pascha*, come si è ricordato più sopra, il poeta sembra alludere al *libero arbitrio* nel cant. III, v. 187: "Quello che toglie il fato, e quel che presta".

Endimion a la luna (1506)

Vaghi lumi dil cielo, ardente face,
 Prima cagion di quanto dolce o amaro
 Prova ciascun in la terrena scorza,
 Siami licito dir con vostra pace
 Questo bel viso humano esser piú chiaro,
 Di piú alta materia e magior forza³⁰.

Endimione (1509)

– Vaghi lumi del cielo³¹, a cui soggiace
 Quanto qui cresce e quanto si consuma
 (Cosí volse quel vostro almo motore)
 Siami licito dir con vostra pace:
 Che questo viso humano è di maggiore
 Vertú; che i cor di maggior fiamma alluma! –
 (son. CIX, vv. 9-14)

4.1.3. Roma e la virtù degli antichi

Nel sonetto CLXXVIII al marchese Gianvincenzo Carafa, la *virtù* dei contemporanei viene paragonata a quella degli *antichi*: motivo anch'esso caratteristico del *classicismo umanistico*, per il quale erano spesso identificati in un solo concetto la *restauratio* e la *renovatio*, il ritorno agli autentici valori classici e la riforma dei costumi³². Così Ferrandino per il Cariteo è Cesare “un'altra volta... sceso in terra”, è un “altro Scipion”, o un “altro Affricano” (son. CXIV, v. 14)³³; e Alfonso d'Ávalos, fedele scudiero di Ferrandino e caro al Gareth, un altro Lelio (canz. XIX, vv. 68-70); Alfonso duca di Calabria è un nuovo Pompeo, e anch'egli uno Scipio-

³⁰ I versi non presentano varianti nel codice De Marinis, c. 4 v.

³¹ Indubbiamente, il pensiero corre all'*incipit* leopardiano delle *Ricordanze*, “Vaghe stelle dell'Orsa...”. (G. Leopardi, *Canti*, a c. di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 1962 e 1993).

³² È il “*rursum iuvenescere*” di cui parlava ad esempio il Valeriano, protetto di Egidio da Viterbo. (Cfr. *Hieroglyphica*, cit., nella dedicatoria del libro XLIII, fol. 322r). Invece il Machiavelli, com'è noto, a proposito dello splendore fiorentino, parlava della capacità di “*risuscitare le cose morte*”. (Cfr. N. Machiavelli, *Dell'arte della guerra*, libro VII, conclusione, in *Tutte le opere*, a c. di M. Martelli, cit., p. 389). Cfr. E. Garin, *La coscienza della nuova età*, in *La cultura del Rinascimento*, cit., pp. 11-18.

³³ Anche nel son. CXLVIII Ferrandino è un Cesare redivivo, “d'eloquentia e d'arme ingente, / Sol vincitor de le feroci squadre”.

ne (son. XCII, vv. 11-13), o ancora un altro Camillo “disceso dal cielo” (son. CXLVIII, vv. 10-11)³⁴.

Si può anche notare come nel Gareth il mito di *Roma*, della grande Roma del passato e degli “*heroi*” non eclissi affatto la grandezza della nuova Roma³⁵, che il poeta vedeva collegata, da fedele familiare e ministro degli aragonesi, alle speranze della futura gloria di Ferrandino (speranze purtroppo velocemente vanificate dal brevissimo regno di lui)³⁶:

Madre di quelle antique, invitte genti,
Che lasciaron di sé viva memoria,
Roma, fundata sol per fama et gloria,
Et per dar legge a populi possenti;
Quando di quegli heroi, che al cielo intenti,
Hebber da te triompho per vittoria,
Rimembri la famosa et chiara historia,
Magior gloria non hai, ch'or vedi e senti.
Tu vedi hor d'Aragona un tal fulgore...
(son. CXIV, vv. 1-9)

Infatti, come dice il Cariteo nella canzone VII per Ferrandino, se alcuno tra i Greci o i Romani è divenuto famoso, “La lode fu del tempo e non la sua, / Ch'allhora era *vertute* in luogo egregio: / Una sola vertute in sommo pregio, / Anzi nel sommo ciel, poneva ogniuno. / Ma vederne in un solo tante unite / Hor, che dal mondo son tutte sbandite³⁷; / Et in

³⁴ Cfr. inoltre F. Tateo, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990.

³⁵ Per la coscienza della grandezza dell'antica Roma e della grandezza della Roma contemporanea che avevano gli umanisti, i quali rinnovavano gli antichi splendori anche attraverso una nuova e moderna sensibilità, si veda il già citato lavoro di Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480-1540)*, in particolare il cap. II: *Antico e moderno in umanisti romani del primo Cinquecento*, pp. 19-31. Come spiega Savarese, il mito di Roma e dello splendore artistico della Roma primocinquecentesca dei papi è ad esempio presente ossessivamente in tutte le opere egidiane, e il simbolo di quello splendore era per Egidio la basilica di S. Pietro (ibi, p. 35). Si vedano anche J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo: A Reformer's Thought on Renaissance Rome*, in *Renaissance Quarterly*, XX, 1967, pp. 1-11, e Id., *Rome and the Renaissance*, in *Giles of Viterbo on Church and Reform*, cit., pp. 135-138.

³⁶ Sempre a Roma, “D'huomini e dei feconda, altera madre, / D'ogni città regina, e d'ogni gente”, e a Ferrandino, che la difese nel 1494 da Carlo VIII e dai francesi è dedicato anche il son. CXLVIII del Cariteo.

³⁷ Il Gareth ripete anche qui un luogo tradizionale. Per il tema di Roma e della virtù, vedi il Petrarca, “Spirto gentil”, vv. 7-8: “io parlo a te, però ch'altrove un raggio / non veggio di virtù, ch'al mondo è spenta”; v. 43: “E dice: – Roma mia sarà ancor bella. –” (F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. cit., pp. 72-75).

secol sí fosco, oscuro e bruno / Vederne chiaro alcuno, / Ne sente tanta gloria l'universo, / Che prosa dir no'l può, rima, né verso”³⁸.

Né manca, ancora, nella poesia cariteana, la figura di Giano, anch'essa ricorrente nell'umanesimo, simbolo di prudenza, e colle porte del suo tempio aperte e chiuse³⁹.

4.1.4. *Indizi della cultura figurativa*

Nel Cariteo si possono anche rintracciare, di passaggio, alcuni indizi della nuova “cultura figurativa”⁴⁰ che si affermava in quegli anni, e che soprattutto a Roma viveva un fulgore meraviglioso (della cui eccezionalità i contemporanei, testimoni dello splendore delle arti, erano ben consapevoli). Si veda, ad es., la ricorrenza dei termini *pittura* (utilizzato a più riprese dal poeta, in senso concreto e in senso metaforico, sempre in modo altamente elogiativo), e nella *Pascha*, di *color*, *proportioni*, e *prospettiva*⁴¹.

Si veda ancora la raffigurazione che “inganna i sensi” del cantico III della *Pascha*:

Nel lavor si vedean mille *figure*
D'uomini et donne, in danze et in canzoni,
Che parean tutti vivi, et non *pitture*.
Con tai *color* e tai *proportioni*,
Che *l'un da l'altro senso era ingannato*:
Chi vi guardava, udiva i dolci suoni
(vv. 16-21)⁴²

³⁸ Per la formula, vedi F. Petrarca, *Trionfi*, I, IV, vv. 70-71 e III, I, v. 75 (ed. cit., p. 181 e p. 240).

³⁹ Canz. VI, vv. 162-168.

⁴⁰ Di cui parla anche Savarese, il quale ricorda il “diffuso gusto per il ‘visivo’” che si afferma in particolare a Roma alla corte papale tra il 1450 e il 1525, e la “cultura visivo-simbolica viva nella curia romana”, dove il principio oraziano dell’*ut pictura poesis* faceva da implicito riferimento all’oratoria. Cfr. G. Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480-1540)*, cit., p. 7, p. 8 e passim.

⁴¹ Cfr. anche la *Methamorphosi*, cant. I, vv. 22-23: “Era a veder in quella *prospettiva* / Napol superba, e'l bel Vesuvio monte”.

⁴² La metafora della *pittura* è utilizzata dal Gareth anche per descrivere Dio che crea il mondo: “Quel dunque alto *poeta di natura*, / *Che finxe il mondo*, e quanto in quel reluce, / *Ormandol di fulgente, aurea pittura...*”; (*Pascha*, cant. IV, vv. 133-135). – Sulla figura del creatore come “poeta di natura”, e del mondo come poema, vedi E. Garin, *Alcune osservazioni sul libro come simbolo*, in *Umanesimo e simbolismo*, cit., pp. 91-102, p. 99 –. Dio è invece detto “sommo Artista” nel *Cantico in la morte de Don Innico de Avelos*, v. 8; invece nella neoplatonica *Nativitate de la gloriosa madre di Ihesu Christo*, paragonando la Vergine al sole, il poeta afferma iperbolicamente, tornando alla

Nei versi che seguono compare la personificazione della Pace, che viene rappresentata realisticamente, come se il poeta traesse ispirazione da un dipinto contemporaneo: “Tre dive tenea *pinte* al dextro lato”⁴³; “Ne la sua man portava una aurea spica, / Et un pampineo ramo, intorno avvolto / A l’aratro, de l’huom dolce fatica”; *Pascha*, cant. III, vv. 25-27. Ai vv. 43-51 dello stesso cantico della *Pascha*, il poeta ci offre ancora un classico quadretto mitologico di Venere e Marte, raffigurati frequentemente nell’iconografia del tempo, e che rinnova un’immagine lucreziana⁴⁴. La Guerra va cercando Marte di terra in terra, ma:

No'l trovò ne le parti anchor Threïcie,
 Però che'n grembo a la bella Regina⁴⁵
 Del terzo ciel giacea, pien di delicie.
 Pendea l'inerte testa resupina
 Dal volto amato, et, languido inhiando,
 Gli occhi pascea ne la beltà divina.
 Lei, con dolci parole lusingando,
 Lo'ntertenea, mulcendo il fier coraggio,
 Col floreo riso il mondo tranquillando.
 (cant. III, vv. 43-51)

Sempre nella *Pascha*, l’immagine della *pittura* ritorna poi nella descrizione dell’arrivo della primavera, al levarsi dell’aurora:

Era quel tempo, in cui l’alma natura
 Sé medesma vagheggia, et inamora
 I sensi human di *florida pittura*⁴⁶.

metafora della *pittura* e del dipingere: “Ché *pittor* non si trova in questa vita, / Che *pinger* possa lo splendor del sole” (canz. III, vv. 35-36). Per la metafora del *deus pictor*, cfr. anche E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (tit. or.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948), Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992, pp. 609-611 e p. 627 e sgg.

⁴³ Esse sono Astrea o Giustizia, Minerva e Venere.

⁴⁴ Percopo rimanda infatti a Lucrezio, *De rerum natura*, I, 31-40. Riguardo all’importanza di Lucrezio per gli umanisti e nell’*entourage* culturale del Cariteo, il Garin osserva che “Poeti come Marullo e Pontano avranno sempre presenti i versi di Lucrezio, che anche Ficino amerà ricordare” (E. Garin, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, Bibliopolis, 1983, p. 61).

⁴⁵ Cfr. Petr., *Triumph*, ed. cit., I, III, vv. 49-51: “... vedi Sansone, / ... che per ciance / in grembo a la nemica il capo pone”.

⁴⁶ Lo spagnolo Juan de Mena (1411-1454) nella sua visione *Coronación del Marqués de Santillana* (v. 1a) chiama a sua volta la primavera “*pintor del mundo*” (J. de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, cit., p. 45).

Del suo color la verecunda Aurora
 L'horizonte smaltava et l'aria, donde
 Cade rorante humor, che'l mondo infiora.
 (cant. I, vv. 58-63)

Alcuni tratti figurativi si rintracciano ancora, nei versi che seguono, nella descrizione della Maddalena che entra nell'orto, dove scopre vuoto il sepolcro di Gesù (vv. 67-105)⁴⁷.

4.1.5. *L'humanitas e l'accademia*

Nella *renovatio* e nel trionfo della *virtù*, rivestono poi per il Gareth un ruolo fondamentale l'*humanità*, l'*alta dottrina*, o gli *studii nostri*⁴⁸: ovvero gli *studi umanistici*, e la *sapientia*, coltivati da pochi eletti nella *selva Antiniana*⁴⁹, dai compagni dell'accademia⁵⁰. Come scrive nella canzone XVI:

Hor è nel suo soggiorno
 Apollo con le nove alme sorelle:
 Hor quella insigne, sacra, alta dottrina,
 Chiamata humanità, sola divina,
 Ferirà con la testa l'auree stelle;
 Le selve Antiniane in varii canti
 Risonaran la gloria degli Alfonsi
 Et d'incltyti Ferranti;

(vv. 37-44)

⁴⁷ “Erano le vive lagrime ornamento / De sua beltà, che superava il sole, / Che i monti alti innaurava in quel momento” (vv. 70-72); “Di quel fulgor, che fulge in paradiso, / Erano i suoi capei: l'occhio, mirando, / Non vi potrebbe star un punto fiso! / Sparsi al vento ondeggiavan rutilando, / Il tremolar di lampi il collo apria, / Perle et topatii insieme al ciel mostrando” (vv. 79-84); “Et, inclinata, vide i rai lucenti / De gli angeli, vestiti in bianca neve, / Che'n l'aspetto parean fulguri ardenti” (vv. 103-105).

⁴⁸ “Drizza la mente a questi *studii nostri*, / Che soli ponno far l'huomo perfetto”, esorta il Gareth un Baldassarre, dotato, come dice il poeta, di “acuto e alto ingegno e intelletto”, ma irretito dai lacci di Amore (nel son. CCXII, terz'ultimo dell'*Endimione*).

⁴⁹ Antiniana com'è noto era il nome della villa del Pontano, che nelle egloghe pontaniane *Coryle* e *Lepidina* verrà anche cantata come ninfa.

⁵⁰ Indaga sulla caratteristica *sodalitas* delle accademie umanistiche Vincenzo De Caprio, *I cenacoli umanistici*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 799-822. Della definizione e dell'evoluzione dell'istituto Accademia lungo tutta la sua storia si occupa invece il saggio di Amedeo Quondam, *L'Accademia*, ibi, pp. 823-898.

A questa *sciëntia alma e divina*, chiamata *humanità*⁵¹, sono dediti il poeta e i compagni dell'accademia pontaniana, più volte ricordati nelle rime del Cariteo, dentro e fuori l'*Endimione*. Pontano⁵² e Sannazaro⁵³, naturalmente e più di tutti, ma anche Matteo d'Acquaviva, l'Altilio⁵⁴, il Pardo, Antonio De Ferrariis detto il Galateo, il Summonte, Giovanni Musefilo o Giuniano Maio⁵⁵ ed altri. L'*accademia colocciana* è celebrata invece nel sonetto CLXXV, in cui il Cariteo ricorda la *Sabina selva*, e il *choro* degli accademici colocciani, bel "ceto di poeti". Al Colocci è inoltre indirizzato il sonetto CLXXIX, nel quale il Gareth afferma di averlo incontrato e conosciuto a Roma. Ancora all'ambiente romano alludono i sonetti CLXXXI e CLXXXII.

4.1.6. *L'ingegno e la poesia, sapientia ed eloquentia*

L'importanza degli *studi* e della *poesia* è ribadita con insistenza dal poeta catalano. Anzi, *studi* e *poesia* si rivelano, col procedere del canzoniere, tra i pochi valori superstiti, poiché, come afferma il Gareth, "Vivon sol de gl'ingegni i chiari honori, / Il tempo ogni altra cosa al fin roina" (vv. 7-8). È il mito umanistico dell'*ingegno*⁵⁶ e della *poesia*:

⁵¹ Vedi la *Resposta di Chariteo contra li malivoli*, vv. 76-80. (Sulla *humanità* come valore, cfr. la *Pascha*, cant. VI, vv. 34-39). Dell'importanza della letteratura latina e greca nel Cariteo s'è già accennato più sopra. Invece a proposito del concetto di *umanesimo rinascimentale* è assai interessante la prospettiva di Frances A. Yates, che per ragioni di chiarezza distingue un *umanesimo latino* da un *umanesimo greco*, e caratterizza i due fenomeni, successivi alla riscoperta dei patrimoni classici delle due letterature: "It cannot, I think, be sufficiently emphasised", spiega la studiosa, "that these two Renaissance experiences are of an entirely different order, using different sources in a different way, and making their appeal to different sides of the human mind." (Cfr. F. A. Yates, *The Humanist Tradition*, in *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, cit., p. 159 e sgg.).

⁵² Vedi anche i sonetti XCIX, vv. 11-14, e C, dedicato al giorno natale del Pontano.

⁵³ Il Sannazaro è detto ad es. "non volgare honor del secol nostro", "tra stelle un vivo sole", e "perfetto e raro amico" nella canz. X, in cui sono ricordati anche il Pontano, del quale il poeta enumera diverse opere, Giovanni Pardo e Gabriele Altilio. Pontano, Sannazaro, Pardo, Altilio, e Summonte sono celebrati anche nella canz. VI, vv. 183-201.

⁵⁴ Si veda il son. XCI, vv. 9-14.

⁵⁵ Cfr. la *Resposta di Chariteo contra li malivoli*, 208-222.

⁵⁶ Come ricorda il Tateo, il motivo umanistico dell'*ingegno* ricorre frequentemente anche in Giovanni Antonio de Petrucciis, e costituisce un elemento essenziale della sua poesia. Tratto caratteristico di quel primo umanesimo che sorse spontaneamente

Non nobiltà, non laurea triumphale,
 Non in marmo spirante et vivo segno,
 Non le gemme del ricco Indico regno
 Ponno far l'huomo eterno et immortale.

Sol vive chi per l'alto spande l'ale
De l'intelletto, col preclaro ingegno;
La Musa l'huom, di laude et gloria degno,
Vieta morir, et fàlo al cielo eguale.
 (...) ch'ogni cosa al fin ruina:
L'ingegno vive, e'l resto è de la morte!
 (son. CLXXXV, vv. 1-8; 13-14)

Per il Cariteo infatti soltanto la *Musa*, la *poesia* intesa come *monumentum* in senso oraziano, si oppone alla morte, e innalza alla *fama* e all'eternità gli intelletti degni di essere celebrati. Il poeta si riferisce ad un piccolo gruppo, che vede uniti i *poeti* e gli *heroi*⁵⁷, gruppo di "pochi eletti", come dice nel son. CCII⁵⁸.

Ai valori della *sapientia* e dell'*eloquentia*, e quindi alla *fama* e alla *virtù*, è invece del tutto estraneo il "*volgo profano*, ai buon nemico"⁵⁹, spesso contrapposto dal Cariteo a un'*élite* di *sapienti*⁶⁰.

La *sapienza* e l'*eloquenza*⁶¹, e dunque la *poesia*, coltivate dagli accademici e da un circolo di pochi, sono i valori in grado di sopravvivere nella lotta dell'uomo contro la *fortuna* e contro il *tempo*, la cui forza distruttiva doveva essere realisticamente e drammaticamente rafforzata dallo spettacolo del rivolgimento delle sorti degli aragonesi: il regno di Ferrandino,

dall'esigua e debole borghesia napoletana, diverso dall'umanesimo più rigoglioso e maturo sviluppatosi alla corte aragonese nell'ultimo decennio del secolo, l'*ingegno* era per il de Petrucciis il simbolo dell'affermazione della propria classe "contro le angustie di un mondo nel quale domina la forza, la ricchezza, il caso, il vile gioco politico", oltre che "principio di indagine, di comprensione, di scienza." F. Tateo, *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, cit., pp. 125, 126 e 128.

⁵⁷ Gli "alti heroi" e le "candide heroïne", come dice nella canz. IX, vv. 25-26, o "gli alti heroi, degni d'historia" del cantico *In la morte de don Innico de Avelos* (v. 138).

⁵⁸ Nel quale afferma ancora come eterni vivano solo gli *alti ingegni*, mentre "Ven-gono meno i metalli e i vivi marmi, / Et gli archi triumphali e i monumenti"; vv. 9-10.

⁵⁹ Son. CXV, v. 3: "Questo volgo, che vive hor qui tra noi", come dice il Gareth, e che "Meschia le cose humane e le divine" (canz. IX, vv. 28-29).

⁶⁰ Si veda anche il Petrarca, ad es. nel son. XCIX, v. 11: "seguite i pochi, e non la volgar gente" (*Canzoniere*, ed. cit., p. 132).

⁶¹ Spesso il Cariteo parla di "alta eloquentia", come nel son. CLXXXII, v. 3: "D'alta eloquentia fonte profluente". Nel son. LX, vv. 5-6, anche Luna è detta "*d'eloquentia dolce e aureo fiume*, / Consecrato a le nove alme sorelle". Ma si noti che l'espressione è nel Petrarca, nel *Canzoniere*: nel son. CCLVIII, 4, troviamo infatti: "d'alta eloquentia sí soavi fiumi" (provenienti dal cuore di Laura).

del quale il catalano era stato consigliere e primo ministro, era durato soltanto dal 23 gennaio 1495, data dell'abdicazione del padre Alfonso II, fino alla sua morte prematura, il 7 ottobre 1496; il poeta lo aveva seguito nel suo breve esilio dal febbraio al luglio 1495 anche con la carica di segretario, tolta al Pontano, e poco dopo, nel 1501, era stato nuovamente costretto all'esilio, ormai privato cittadino⁶², per la seconda calata a Napoli dei francesi.

Questa *sapientia*, inoltre, come si è detto nel capitolo precedente, assume per il Gareth sfumature più e meno esoteriche: nella *Pascha* infatti ne divengono simbolo i *Magi*⁶³, e nel *Cantico de dispregio del mondo* essa è descritta con toni decisamente *neoplatonici*:

Noi dunque, egri mortali, che la speme
Ponemo in questo basso amor, terreno,
Talché l'anima al fin ne piange et geme;
 Gli occhi drizziamo al bel templo sereno
*Di sapientia*⁶⁴, che da l'arduo monte
Effunde i fior da l'odorato seno.

(vv. 130-135)

4.1.7. Il libro

Della partecipazione del Cariteo alla cultura e alla *sapienza* umanistica e dell'esaltazione di tale cultura è anche testimonianza il suo amore per i *libri*. Come scrive infatti Alfredo Serrai, "nell'umanesimo l'interesse, meglio la passione, per i libri – soprattutto per quelli della tradizione classica, ma, dopo Pico, anche di quella orientale – rappresentava un connotato specifico appunto di nuova mentalità"⁶⁵. Il Gareth era infatti

⁶² Come ricorda D. De Robertis, in *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., p. 707.

⁶³ Cfr. *Pascha*, cant. V, v. 52 e sgg.; cant. VI, v. 157 e sgg.

⁶⁴ Cfr. anche il Sannazaro, con accenti neoplatonici, parlando della *Sapientia*, nel *De partu*, ed. cit., I, vv. 109-115: "Oculis salve lux debita nostris, / iam pridem notum coelo iubar, optima Virgo, / cui sese tot dona, tot explicuere merenti / divitiae Superum, quicquid rectique probique / aeterna de mente fluit, purissima quicquid / ad terras summo veniens Sapientia coelo / fert secum, et plenis exundans Gratia rivis".

⁶⁵ Come aggiunge lo studioso "Se l'attaccamento e la devozione per i libri costituiscono già una caratteristica generalizzata dell'umanesimo, con l'apparire delle concezioni cabalistiche si assiste ad una loro accentuazione in senso filosofico e metafisico. (...) Nei libri, quindi, non c'era soltanto il patrimonio greco e latino – prezioso per gli *studia humanitatis* – che tanto amore ed entusiasmo aveva suscitato da Petrarca in poi, nei libri 'antichi' c'erano anche la sapienza teologica e filosofica necessarie per inten-

geloso possessore, come s'è detto, del noto canzoniere provenzale M, l'ambíto codicetto dei "poeti limosini", ornato dei poco caratterizzati ritratti dei trovatori, che alla sua morte sarà poi subito acquistato dalla vedova, e annotato, dal Colocci.

Ancora ai *libri* ci riporta un epigramma latino inviato dal Gareth al Sannazaro, per ringraziarlo del dono di un Persio e di un Giovenale: "*aureos libellos*", come dice il poeta, "*ornatos minioque purpuraque*"⁶⁶. Inoltre ci rimanda sempre ai *libri*, fin dall'esordio, una lettera del Cariteo ad Egidio da Viterbo⁶⁷: "*Mitto Hesiodum et Theocriti Eglogas*", dice il catalano, "*Homerum, quia ante discessum meum contegendum librario dedi, in praesentia mittere non possum*", facendo tra l'altro riferimento ad un clima di amicizia, e di vivace scambio di opere.

Ma soprattutto, ci fa immaginare l'amore del colto Cariteo per i *libri* una bellissima similitudine, consegnata all'inizio del canticò V della *Pascha*, che impiega e quasi accarezza l'immagine del *libro*⁶⁸:

Come d'ogni splendore un *libro* ornato,
 Ricco di fuore; et de leggiadre note,
 De minio et d'oro dentro illuminato;
 In cui lettre, dal vil volgo rimote,
 Alcun Vergilio, o Tullio, o Livio splende;
 Diletta i saggi insieme et gli idiote:
 L'un gli ornamenti admira, et l'altro intende,
 Et de l'auttor adora l'alto ingegno:
 Quel che piú sa, piacer doppio ne prende;
 Cosí ne l'immortal celeste Regno,
 Egualmente ciascun triompha et regna;
 Ma chi piú sa di magior gloria è degno.
 (cant. V, vv. 1-12)

dere la realtà e convalidare la conoscenza". Cfr. A. Serrai, *Storia della Bibliografia I, Bibliografia e Cabala. Le Enciclopedie rinascimentali (I)*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 2-3.

⁶⁶ Si trattava probabilmente, dice il Pèrcopo, di Persio e Giovenale nell'edizione aldina del 1501. L'epigramma latino, il solo rimastoci del Cariteo, fu pubblicato per la prima volta nella *Vita di G. Sannazaro* del Crispo, Roma, Zannetti, 1593, p. 61, e poi dal Pèrcopo nella sua edizione delle *Rime* del Cariteo, nell'Appendice, alle pp. 462-463.

⁶⁷ La lettera, già citata, si legge alle pp. 463-464 dell'Appendice.

⁶⁸ Per il suo amore per i libri è rimasto tra l'altro famoso, nella letteratura catalana, lo scrittore fra' Antoni Canals (1352-1419), traduttore in volgare del *De providentia* di Seneca. Come scrisse Canals (in realtà plagiando dal I capitolo del *Philobiblon, tractatus pulcherrimus de amore librorum* (1344) del vescovo di Durham Riccardo di Bury), "... libres, on ha volgut Déu manifestar la saviesa als hòmens, en esguard e comparació de la qual les pedres precioses són carbons, l'argent es fang, l'aur preciós

Attraverso il Cariteo amatore di *libri* – e amatore di poesia –, sembra rivivere lo splendore dei volumi miniati della biblioteca aragonese, alla quale egli sicuramente aveva accesso, e alcune pagine dei quali possiamo facilmente ammirare, in stampa anastatica, nel monumentale lavoro di Tammaro De Marinis⁶⁹.

Inoltre la distinzione posta dal Gareth tra i *saggi* e gli *idioti*, tra chi ammira l'esterno e chi invece l'interno, i tesori consegnati nel *libro*, pare far riferimento a una concezione aristocratica ed esoterica della *sapienza*. Come dice il Garin nel suo bel saggio *Alcune osservazioni sul libro come simbolo*, analizzando in particolare il libro com'è inteso nel Rinascimento e secondo una certa tematica ermetizzante, infatti, "L'interprete, il dotto, deve tendere dall'esterno all'interno, dalla chiarezza al mistero, dalla parola all'ineffabile", e "Il doppio tema del velare-svelare, manifestare-nascondere, giuoca sottilmente nel simbolo del *libro*, e, in esso, dei *caratteri* che manifestano e occultano, che sono cifre misteriose ai non iniziati: a quanti guardano *fuori*, e non penetrano *praelucidam caliginem*, secondo il motto degli Occulti: *intus non extra*"⁷⁰. La distinzione tra due livelli di lettura, uno più esterno ed uno più interno, citati dal Cariteo, fa pensare inoltre alla fede egidiana nella 'rivelazione continua', al metodo esegetico immaginato come un processo storicamente progressivo, che l'agostiniano applicava innanzi tutto alle Sacre Scritture e adottando la cabala cristiana⁷¹, e secondo il quale, come dice anche il

és fet arena seca, lo sol e la luna són tenebres a la vista e lo mel ensem a la manna són al gust absina e fel amargós ..." (Cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, cit., vol. II, pp. 442-443).

⁶⁹ Cfr. T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, cit. Il Cariteo era stato fatto già dal primo Ferrando *regio Scrivano*, oltre che percettore del sigillo grande della regia camera, ed anche sotto Alfonso II nei documenti riguardanti il poeta appare, tra gli altri, l'appellativo di *Scriba*.

⁷⁰ E. Garin, *Alcune osservazioni sul libro come simbolo*, cit., p. 98 e p. 97. (Sul simbolo del *libro*, cfr. anche E. R. Curtius, *Il libro come simbolo*, in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 335-385). Va inoltre considerato che poiché il Cariteo in questi versi fa riferimento ad autori latini (Virgilio, Cicerone, Livio), gli *idiotae* (si noti che il Gareth mantiene il vocabolo nella forma latina) saranno anche coloro che non conoscono, o non conoscono a fondo, il latino. Il Valla, ad es., che si faceva forte di un'invidiabile conoscenza del latino, rimproverando i colleghi umanisti "di non parlare correntemente un latino davvero puro", come ricordano Varvaro e De Blasi, riconosceva "solo a se stesso il titolo di *litteratus*, laddove tutti gli altri lontani dalla purezza latina erano considerati *idiotae*". Cfr. N. De Blasi- A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Storia e Geografia*, cit., vol. II, pp. 240-315, pp. 245-246.

⁷¹ Cfr. F. Secret, *Le symbolisme de la kabbale chrétienne dans la "Scechina" de*

Gareth, chi piú sa, piú degli altri è in grado di conoscere il messaggio di sapienza riposto nello scritto.

4.1.8. Orfeo

Anche nel Cariteo, come in Orazio, e come in Virgilio e Poliziano⁷², simbolo dell'*eloquenza* e della *poesia* è il *Thracio Orpheo*⁷³. Lo vediamo apparire, in posizione che potrebbe dirsi "strategica", nel testo che il Gareth pone per ultimo tra quelli appartenenti alla raccolta già edita, nella canzone VII per Ferrandino⁷⁴, e subito dopo, nel primo testo di aggancio per i componimenti del nuovo *Endimione* del 1509, il sonetto LIV.

Egidio da Viterbo, in *Umanesimo e simbolismo*, cit., pp. 127-151. A un certo punto per Egidio, che disprezzava i commentatori attaccati alla lettera, la cabala divenne il solo metodo per intendere la parola rivelata (ibi, p. 136). Come dice Egidio nella *Scechina*, la Bibbia non è una semplice storia: "*Cave que Legis sacra scripta putes illa esse que a me scripta sunt nisi simplicem historiam et quasi nudum corticem*" (fol. 171 v); l'agostiniano ricorre all'immagine dello scriba rapido: "*Nam teste Johanne: si scribenda erant omnia: cum divinus mundus innumerabilem pulchritudinem contineat: nulla rei volumina suffecissent. Inveni itaque viam: scribendi haud numerosa volumina: et signis litterisque commutatis: innumerabilia significandi*" (ibi, fol. 185). Si apre così la possibilità della *rivelazione continua*. Secondo il Secret, uno dei maggiori studiosi della cabala cristiana: "On ne peut douter que l'oeuvre du cardinal ne soit un des sommets de cette littérature qui ne fut pas qu'une mode mais un des aspects du développement des études bibliques". (Cfr. introd. a Egidio da Viterbo, *Scechina e Libellus de litteris hebraicis*, cit., p. 20). Ancora sulla cabala cristiana, cfr. F. Secret, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, Dunod, 1964 e Id., *Pico della Mirandola e gli inizi della cabala cristiana*, in *Convivium*, 25, 1957, pp. 31-45; Gershom Scholem, *Zur Geschichte der Anfänge der christlichen Kabbala*, in *Essays presented to L. Baeck*, Londres, 1954; di F. A. Yates, convinta dell'importanza dell'elemento cabalistico (che si integrò al neoplatonismo) per la giusta comprensione del movimento rinascimentale, si vedano ad es. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, cit., e *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana* (tit. or.: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1979), Torino, Einaudi, 1982. Cfr. anche Moshe Idel, *Cabbalà. Nuove Prospettive* (tit. or.: *Kabbalah: New Perspectives*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1988), Firenze, Giuntina ed., 1996, pp. 19-24 e 318.

⁷² Sulla diversa concezione della poesia per il Poliziano e il Marullo, cfr. F. Tateo, *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, cit., pp. 167-168. Come scrive lo studioso, inoltre, "La coscienza di rinnovare la poesia orfica è uno degli aspetti piú notevoli della poetica e della civiltà letteraria dell'Umanesimo quattrocentesco". (Ibi, p. 168).

⁷³ Vedi ad es. il son. XCVII, vv. 5-7: "S'io fussi... / ... Orpheo ne le selve, et la mia fede / Cantassi et la beltà, che'n voi si vede"; e nella *Pascha*, cant. VI, vv. 136-138: "Non fu sí dolce il figlio di Laërte, / Né'l Thracio Orpheo, tra gli arbori animati, / Che l'ascoltavan con l'orecchie aperte".

⁷⁴ Ferrandino come si è detto era anch'egli poeta, e a lui vengono dunque attribuiti la lira e il dolce canto d'Orfeo.

È l'immagine del mitico cantore:

Orpheo che col soave et alto tono
 Di sua voce, et col sono
 D'esta lyra immortal, movendo i passi,
 Si trahea presso i boschi, i monti e i sassi.
 (canz. VII, vv. 109-112)

Nel son. LIV, in cui tra l'altro il poeta fa riferimento al dolore di Orfeo per la perdita Euridice:

Orpheo con suoi soavi et dolci accenti,
 Per li boschi spargendo il suo dolore,
 De le fere mulceva il duro core,
 Facendo andare i monti e stare i venti.
 (vv. 5-8)

In questi endecasillabi della canzone VII e del sonetto LIV, dedicati al canto di Orfeo, traspare con evidenza anche l'importanza data dal poeta alla musicalità del verso. Si veda, nella canzone VII, il verso 109, tutto giocato sul suono dei dittonghi e delle accoppiate di vocali: *Orpheo*, *soave*, *e* *alto*; il settenario del verso 110 con assonanza interna in *o*; i versi 111 e 112, con allitterazione di liquide e sibilanti. E anche nel sonetto LIV si notano frequentissimi procedimenti allitterativi e assonanze, con un avvicinamento, in qualche caso, alla rima interna: *suoi soavi*; *dolci accenti*; *boschi spargendo suo*; *dolore / fere*, *duro core*; *facendo andare i monti / venti*; *andare stare* (dove l'omoteleuto è anche sottolineato dal parallelismo).

Nei due testi compare, quasi con le stesse parole, la figura *topica* tanto vagheggiata dagli uomini del Rinascimento, sempre in attesa di un nuovo Orfeo, che rinnovasse le meravigliose imprese di quello antico⁷⁵.

⁷⁵ Vero Orfeo redivivo fu stimato, per le caratteristiche più esteriori del cantore infiammato dal *furor* poetico, Serafino Cimminelli dall'Aquila, l'Aquilano, che proprio Ferrandino aveva voluto alla propria corte, dove Serafino rimase tre anni e dove come s'è detto conobbe il Cariteo, al quale era debitore della moda degli strambotti. (Vedi A. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, cit., p. 174). Un novello Orfeo, per la sua meravigliosa eloquenza, fu ritenuto lo stesso Egidio da Viterbo (vedi ad es. Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo*, cit., pp. 80-81). Inoltre non va dimenticato che se il Poliziano faceva di Orfeo il simbolo della poesia come culmine dell'umanità e quindi lo vedeva come eroe civilizzatore, per i sincretisti rinascimentali Orfeo era anche il fondatore di una religione misterica ed esoterica, e gli veniva attribuito il *corpus* degli *Orphica*. Per moltissimi scrittori del Rinascimento, per

Ma l'immagine di Orfeo, oltre a presentarsi in questo luogo "strategico", ritorna ancora nel canzoniere: il Cariteo infatti si paragona ad Orfeo nel son. XCVII; e se nella canzone VII attribuiva il canto di Orfeo all'amatissimo Ferrandino, nel son. CCIII – tra gli ultimi del canzoniere –, riprendendo Orazio (*Carm.* I, XII, 7-12), forse con una sfumatura neoplatonica nei due versi finali, conferisce le doti del mitico cantore al gentiluomo, esperto di musica e poeta Gaspare Toraldo⁷⁶.

4.1.9. La fama poetica indizio di eternità

La poesia concede la fama⁷⁷, essa si costituisce, per il Gareth, *monumentum aere perennius* (Hor., *Carm.*, III, XXX, 1)⁷⁸. Del resto già gli eroi d'Omero sapevano che la poesia dà fama immortale a coloro che essa celebra (*Il.*, VI, 359), e volentieri i poeti e gli scrittori ribadiscono il concetto che la poesia rende immortali (ad esempio lo dicono Teognide, Teocrito, Properzio a Cinzia, Ovidio, Abelardo, l'Ariosto, e naturalmente moltissimi altri)⁷⁹. Poiché infatti, come ribadisce la tradizione letteraria,

Ficino, per i neoplatonici, Orfeo è il più antico dei poeti, filosofi e teologi della Grecia, considerato uno dei rappresentanti più importanti della *prisca theologia*, insieme con Mosé, Ermete Trismegisto, Pitagora e Platone (serie che culminava poi nel Nuovo Testamento). (Cfr. D. P. Walker, *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 100-120). Ficino chiama infatti Orfeo "il teologo dei Greci" (vedi *Opera*, cit., p. 1911 sgg.). Cfr. anche Egidio da Viterbo all'inizio del *Libellus de litteris hebraicis*: "*sane divinae res quae legi possunt: secantur in partes treis: quaedam gentes: quaedam prophetae veteres: quaedam novae Legis scriptores prodidere: gentium theologiam Plato post Orpheus Museos Linos*". (*Scechina e Libellus de litteris hebraicis*, a c. di F. Secret, cit., p. 23).

⁷⁶ "Quest'è, ch'oggi tra noi fa certa fede, / Che'n vero Orphee, cantando in selva oscura, / Apria l'orecchie a le quercie animate; / Però che chiaramente in lui si vede, / Che col cantar non sol gli animi fura, / Ma fa scender dal ciel l'alme beàte" (vv. 9-14). (Sul mito di Orfeo, cfr. anche E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 271).

⁷⁷ Si veda il son. CCVIII del Gareth a Pietro Jacopo de' Jennaro, sulla "fama eterna" e la gloria dei poeti. Cfr. il Petrarca, nel son. CIV, a Pandolfo Malatesta, riferendosi alla poesia: "... ma il nostro studio è quello / che fa per fama gli uomini immortali" (vv. 13-14). (*Canzoniere*, ed. cit., p. 137).

⁷⁸ Come scrive infatti il poeta catalano nel son. LXI (vv. 5-8): "L'ingegno, che diventa, ardendo, audace, / Al bel nome (di Luna) faria tal monumento, / Che no'l ruinerebbe onda né vento, / Non foco, non invidia, o tempo edace".

⁷⁹ Cfr. E. R. Curtius, *Poesia e immortalità*, in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ed. cit., pp. 529-531. Anche per il Petrarca, nel *Trionfo della Fama* (I, 8-9), la fama è "quella / che trae l'uom del sepolcro e'n vita il serba", anche se poi, pessimisticamente, nel *Trionfo del Tempo*, osserverà come "Tutto vince e ritoglie il Tempo

non basta aver compiuto azioni virtuose, se non vi è chi le renda eterne con il canto. Come afferma anche il Cariteo nella canzone IX a Galeazzo Caracciolo, uomo d'arme di Alfonso duca di Calabria: "No' sperar che'n silentio in ciel ti saglia" (v. 18). E ancora, come è detto nella canzone XX ad Oliviero Carafa, con cui si chiude l'*Endimione*, in cui è riutilizzato un *locus* oraziano:

Vívon le *Muse*: et, senza lor, *memoria*
 Non è di buon⁸⁰: non sol fu pio Enea,
 Né sola Cytherea
 Et Helena fur belle⁸¹; mille e mille,
 Non men forti d'Achille,
 Nacquer, ma *tutti son sommersi in Lete*,
*Ché non hebber favor d'alti Poete*⁸².
 (...) *Vertú perde 'l valor, quando s'asconde*,
Il tempo la consuma in tutto e guasta;
 Solo il *silentio* a la *vertú* contrasta,
 Talché'n *oblio* l'atterra e la confonde.
 (...) Principio è de la vita alma, immortale
 La morte de gli heroi, nati ad honore;
 Ma, *se non è chi cante il lor valore*,
Lor morte e vita sono in pregio eguale:
 Ambe due sono ascose in quel letale,
Pernicioso oblio, peggior che morte.
 (vv. 27-33; 45-48; 56-61)

avarò; / chiamasi Fama, et è morir secondo" (I, 142-143); (*Triumphs*, a c. di M. Ariani, cit., p. 287 e p. 378).

⁸⁰ Come osservò il Burckhardt, che richiama in proposito gli esempi del Sannazaro e del Poliziano, "il poeta-filologo in Italia" "ha la più salda coscienza di essere l'arbitro della fama anzi dell'immortalità, ed egualmente dell'odio"; Id., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, cit., p. 143.

⁸¹ Percopo rimanda a Orazio, *Carm.*, IV, IX, 13-28: "*Non sola comptos arsit adulteri / crines et aurum vestibus inlitum / mirata regalisque cultus / et comites Helene Lacaena; / primusve Teucer tela Cydoneo / direxit arcu; non semel Ilios / vexata; non pugnavit ingens / Idomeneus Sthenelusve solus / dicenda Musis proelia; non ferox / Hector vel acer Deiphobus gravis / excepit ictus pro pudicis / coniugibus puerisque primus. / Vixere fortes ante Agamemnona / multi; sed omnes inlacrimabiles / urgentur ignotique longa / nocte, carent quia vate sacro*". Ancora a Orazio, che ripete del resto un *topos* tradizionale, sono ispirati i versi seguenti sul potere della poesia che si contrappone al silenzio: *Carm.*, IV, IX, 29-34; IV, VIII, 13-15.

⁸² Analogamente, nel *Laberinto de Fortuna*, strofa 4, Juan de Mena lamenta come l'eroismo degli spagnoli sia condannato all'oblio per mancanza di autori: "dañada de olvido por falta de actores".

Va inoltre senz'altro osservato che la canzone XX riveste, a mio avviso, un'importanza particolare: essa è infatti, come s'è detto, l'ultimo componimento del canzoniere definitivo del 1509, e fu scritta quindi molto probabilmente dal poeta come *epilogo*, e composta tra gli ultimi testi (come tra gli ultimi ad essere composti andranno considerati anche i testi proemiali), in vista della pubblicazione per Mayr.

La canzone XX si può quindi considerare in qualche modo come un *consuntivo* dell'esperienza di vita e dell'esperienza poetica del Cariteo: forse persino come una sorta di piccolo "manifesto" delle aspirazioni e delle concezioni del poeta nell'ultima fase della sua vita. Il Gareth morirà infatti di lì a non molto, nel 1514.

Il componimento è indirizzato al cardinale Oliviero Carafa⁸³, a cui il Gareth rivolge l'augurio di salire al soglio papale, e dunque ad un religioso, "sposo di pietà", che ha "posto ogni pensiero, ogni alto affetto / Ne l'eternal diletto", come dice il catalano, che torna qui all'immagine della *voluptas* ficiniana⁸⁴.

Come si può vedere, allora, l'*Endimione* del Cariteo si chiude con accenti di *religiosità* e nel culto umanistico della *poesia* eternatrice degli *heroi* (anche quest'ultimo un ideale eroico nuovo, creato dagli umanisti, che avevano innalzato a modello le riscoperte *Vite* di Plutarco come le *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio)⁸⁵.

Lo stesso Carafa, infatti, si erge per il Cariteo a modello di vera religione⁸⁶, e non pare eccessivo intravedere negli auguri del Cariteo al cardinale anche una sfumatura sincera di *religiosità*, e l'aspirazione alla riforma della Chiesa: un ideale sentito da molti umanisti, come ad esempio

⁸³ Per il Carafa il Cariteo scrisse anche i sonetti CLIX e CLX dell'*Endimione*. Oliviero Carafa fu arcivescovo di Napoli (1458-1464) e poi cardinale dal 1467, e morì a Roma nel 1511.

⁸⁴ Phyllis Pray Bober spiega come la *voluptas*, nel Quattrocento, perda i suoi stigmi medievali per giungere ad essere considerata uno dei beni più alti. Riabilitazione portata innanzi tra gli altri dal Ficino e dai seguaci di Pomponio Leto. "... *voluptas est summum bonum*", scriveva il Ficino nel *de Voluptate*, "*Nam nihil est ex omnibus, quod vehementius, ardentiusque quam voluptatem viventia concupiscant. Nec bonum est ali-quod praeter eam, quod ab omnibus expetatur*". (Vedi P. Pray Bober, *The 'Coryciana' and the Nymph Corycia*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL, 1977, pp. 223-239, p. 238).

⁸⁵ Vedi E. Garin, *Il ritorno dei filosofi antichi*, cit., p. 56 e sgg.

⁸⁶ "L'animo tuo divin tien sotto'l pede / Tutti gli human diletti, e nulla admira, / Ma solo a gloria aspira: / Verace gloria e honorata fama, / Ardendo, affetta e brama. / Tu sol di Christo in terra hor segui l'orme, / Nel fior virgineo a gli angeli conforme" (canz. XX, vv. 71-77).

dal Sannazaro. L'*Endimione*, dunque, sotto le parvenze del canzoniere amoroso, che offre largo spazio ad un colloquio con i contemporanei – pur trattandosi sempre di un colloquio di impronta moraleggiante e non di tipo mondano –, lascia emergere l'importanza della *religiosità*, e l'aspirazione ad una *poesia* come *monumento*. Si può quindi notare che l'aspirazione alla *monumentalità* è anche presente, nella canzone al Carafa, con il tema del *monumento* vero e proprio. Il Cariteo, infatti, elogia grandemente il Carafa poiché eresse la celebre e sontuosa cappella gentilizia, detta *Succorpo*, sotto l'altare maggiore della cattedrale di Napoli⁸⁷.

4.1.10. Il tema del monumento

Oltre a costituire una dichiarazione di poetica sintomatica in un momento di crisi rovinosa delle certezze e del vecchio assetto statale della penisola italiana, minacciato dalle invasioni di più potenti stati nazionali⁸⁸, il tema del *monumento* ricorre più volte nel canzoniere del Gareth. Alla poesia come *monumento* il Cariteo affida le sue speranze. L'immagine della poesia come *tempio* o *monumento* si accompagna, infatti, nell'opera del poeta catalano, all'affermazione sicura della propria *fama* poetica. Di essa il Cariteo si proclama ormai certo – forse, appunto, seguendo in ciò un suo programma –. Così afferma, infatti, nella canzone finale dell'*Endi-*

⁸⁷ “Chi può lodare appieno i sumptuosi, / Eterni *monumenti*, opra alta e rara, / Honor del templo...”. “Rara magnificentia a nostra etade”, dice ancora il Cariteo, “Casa d'oration sacrata, e degna / Di nobile architetto, e man benegna” (vv. 78-88). Si sofferma quindi a descrivere l’“immortal sacrario” di bianco marmo che il Carafa destinò a raccogliere il corpo di San Gennaro (trasportatovi nel 1497 dal monastero di Montevergine). Più che una cappella, l'opera del Carafa è una vera e propria chiesetta, dotata di tredici altari, la cui costruzione durò undici anni (dal 1497 al 1508), e il cardinale vi spese 15 mila ducati. Oliviero Carafa è citato più volte dai contemporanei per la pietà e l'integrità della vita; protettore del regno aragonese, valido alleato di Napoli a Roma, e famoso mecenate, noto per la sua predilezione per la statuaria antica. Fu umanista, e in diverse occasioni un serio candidato al seggio papale: sono indubbi dunque il suo prestigio e la sua autorità, come anche la sua influenza sui circoli umanistici e sulla vita culturale romana dal 1480 fino alla morte. (Su di lui, cfr. Anne Reynolds, *Cardinal Oliviero Carafa and the early Cinquecento tradition of the feast of Pasquino*, in *Humanistica Lovaniensia*, XXXIV A, 1985, pp. 178-208).

⁸⁸ Ricorda ad esempio Benedetto Croce, parlando della situazione ritrovata dal Sannazaro a Napoli al ritorno dall'esilio francese, nel 1505, come “Tutto cangiava rapidamente in quei primi decenni del secolo: condizioni politiche, sorti private, ideali, costumi; l'Italia, già tranquilla e operosa, era divenuta un campo di battaglia fieramente conteso tra popoli stranieri”. (B. Croce, *La chiesetta di Jacopo Sannazaro*, estratto dall'*Aprutium*, IV, fasc. VIII, Teramo, Tip. del Lauro, 1915, p. 3).

mione, nella quale si inserisce nel consesso di altri poeti famosi. Omero e Virgilio, che ottennero dalle Muse i primi posti, e poi Pindaro ed Orazio, Callimaco e Properzio, Dante e Petrarca, “Ché i rai non in un solo Apollo spande” (v. 22):

Non temo homai, che'l pelago d'oblio
 Sommerga il mio miglior ne l'honda horrenda;
 Che nel mondo conven che fulga e splenda,
 A mal grado d'invidia, il nome mio.
 Vedrò pur vivo il fin del bel desio:
 Sarà per me quel roseo Rubricato
 Più noto et illustrato;
 Per mia cagion più celebre anchor fia
 La prima patria mia:
 Ch'io rigarò di Giove il sacro monte
 Con l'acque eterne del Pierio fonte.

(vv. 1-11)

Lo stesso concetto ritroviamo nei sonetti IV⁸⁹ e V⁹⁰ del proemio, scritti tra gli ultimi, come si è detto, in vista della sistemazione definitiva.

La sicurezza della propria *fama*⁹¹ e l'immagine del *monumento* ritor-

⁸⁹ Si noti infatti che nel son. IV incontriamo un'immagine di Virgilio (*Georg.*, III, 10-16), trasferita dal catalano al paesaggio di Barcellona con il Monjuich e il fiume Llobregat (dal lat. *Rubricatus*): “*In su la riva del purpureo fiume / Io vo' costituire un aureo templo, / In memoria del mio celeste lume*” (vv. 9-11).

⁹⁰ “*Et son secur, che quanto io canto e scrivo / Di quel mio chiaro e lucido pianeta / Vivrà, quand'io sarò di vita privo. / (...) / Et avrà Barcellona il suo poeta*” (vv. 9-11; v. 14).

⁹¹ Sicurezza che viene ribadita anche nel sonetto CCVII ad Agostino Chigi, di cui il Cariteo era secondo Tateo un *protégé* (nella breve biografia del poeta, Tateo ricorda infatti come il Cariteo nel 1501 “ripara a Roma dove entra nelle grazie di Agostino Chigi e frequenta il circolo letterario di Angelo Colocci”); in *L'umanesimo meridionale*, cit., p. 122. Proprio nel rivolgersi del poeta allo splendido personaggio, la cui fortuna e fama furono tanto celebrate dagli artisti del Rinascimento, emerge chiaramente l'aspirazione alla *fama* del Gareth, che come il Chigi sembra farne un vero “programma”: “*Augustin mio, non creder che soggetto / A morte in tutto io sia (...) / Fulgon nei versi miei lor nomi, ond'io / Spero tal parte haver di lor fulgore, / Che sarà sempiterno il viver mio. / Et tu, di Guisi Hetruschi eterno honore, / Vivrai tra Regi, e non degno d'oblio, / Che de virtù cogliesti il frutto e'l fiore*” (vv. 1-2; 9-14). “*Spero*” (v. 10) assume un rilievo particolare nel momento in cui lo si interpreti come un probabile ispanismo: dallo spagn. e catal. *esperar*, aspettare, attendere; il poeta, cioè, non avrebbe dubbi sulla immortalità della sua *fama*. Inoltre, se “*Et*” (v. 12) si interpreta alla latina, come “anche”, ne risulta un paragone, istituito dal Gareth, fra sé e il Chigi: com'egli ha vissuto tra i re della stirpe aragonese, che ne stimarono il valore (v. 8), così il Chigi, anche in cielo, vivrà fra i re, e come il poeta è degno di non essere dimenticato. Mentre l'*incipit*

nano infine nella *Pascha*, anch'esso testo tardo, in cui è più evidente, come si è detto, anche l'accento *neoplatonico*. Nella *Pascha*, infatti, la Musa del poeta, nella "grave età", "con maggior lena ascende al ciel superno, / Lasciando indietro homai l'ultima spera" (cant. I, vv. 5-6), cioè la sfera della luna – e quest'ultimo va considerato certo un accenno alla poesia amorosa, alla poesia per la sua donna chiamata Luna –.

Il poeta si rivolge a un'ispirazione più celeste, e invoca le Muse:

Ond'io mi possa ornar del bel corimbo,
Et farmi un *monumento* alto et insigne,
Senza temor di tempestoso nimbo.
(*Pascha*, cant. I, vv. 34-36)

Ritornano così le parole della canzone XX al Carafa, e il ricordo di Barcellona, sul cui fiume il Cariteo attende di porre, con la sua opera, un *tempio* d'oro, non più dedicato a Luna, ma alla Vergine: "O quando fia quel dí, Muse benigne, / Che'n la mia patria prima io vi conduca, / In quelle alte magion, di gloria digne? / *Là conven che'l mio nome splenda e luca*, / (...) Sotto'l monte di Giove, in sul vermiglio / Fiume, *poner io spero un templo d'oro / A la madre del ciel, figlia del figlio*"⁹².

Si può pensare, certo, al gusto *monumentale* del Rinascimento nel suo complesso, ma nel Cariteo il tema del *monumento* appare in realtà, come si è detto, *sintomatico*. Il tema ritorna più volte anche nella meditazione di alcuni appartenenti all'*entourage* del poeta. Sia il Pontano, autore degli epigrammi dei *Tumuli*, sia il Sannazaro, infatti, mostrano la preoccupazione di lasciare un *tempietto* o una *cappella* che li ricordino personalmente e in modo concreto, e spesero in tali progetti attenzioni e cure amorose, vi investirono economicamente.

L'*aedicola* del Pontano, fatta costruire negli anni 1492-1494 e situata in via dei Tribunali, recava all'esterno le lapidi con gli stemmi di famiglia, la dedica alla Vergine e a San Giovanni Battista e diversi motti e sentenze, e sulle pareti all'interno iscrizioni in prosa e in versi per ricordare i morti

del sonetto riprende, come ricorda il Pèrcopo, il *Non omnis moriar* oraziano (*Carm.*, III, XXX, 6). (Sul Chigi, cfr. ad es. Fritz Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, in Id., *La fede negli astri*, cit., pp. 303-412).

⁹² *Pascha*, cant. I, vv. 37-40; 46-48. Anche qui *spero* va inteso come probabile ispanismo, dallo sp. e cat. *esperar*, attendere. Il Cariteo attende di porre un *tempio*, un *monumentum aere perennius* con la sua poesia: si tratta di un'espressione rivolta al futuro, ma egli ne è certo, non ne dubita.

che vi riposavano⁹³. Il Pontano inoltre è autore di un trattato *De magnificentia* – scritto tra il 1490 e il 1493 –, nel quale discute dell'importanza della sontuosità e dell'imponenza delle opere d'arte, e tratta in particolar modo delle opere architettoniche. In esso, il Pontano mostra di curarsi dell'ornamentazione, dell'ammontare della spesa, perfino della qualità dei materiali da impiegare quando si vogliano erigere opere che siano degne della *fama* dell'uomo e destinate a durare:

Dignitas autem ipsa rebus his praecipue comparatur: ornatu, amplitudine, materiae praestantia, operis perennitate. (...) *Et in ornatu quidem, cum hic maxime opus commendet, modum excessisse etiam laudabile est, cum videamus naturam ipsam ornatus ac pulchritudini mirum in modum studuisse;* (...) Perennitati quoque prospiciendum quam sit, docere illud potest, quod nominis ac famae perpetuitati generosissimus quisque praecipue intentus est, cuius etiam cupiditas homini est infinita; ad haec edificia, praesertim publica, quo diuturniora sunt, eo maiorem laudem aedificanti afferunt⁹⁴.

Il Sannazaro, da parte sua, aveva eretto due cappellette, una alla Vergine e una a San Nazario, e poi, non soddisfatto, volle costruire sulla collinetta di Mergellina una doppia chiesa, sotterranea l'una (o *succorpo*, come si diceva volgarmente), dedicata alla Vergine del parto, e l'altra

⁹³ Vedi I. Sannazaro, *De partu Virginis*, ed. cit., nota 39, p. XXIII. Cinque epigrafi in versi del Pontano furono da lui inserite, con qualche variante, nella sua raccolta di *Tumuli*.

⁹⁴ Giovanni Pontano, *De Magnificentia*, in *I trattati delle virtù sociali, De Libertate, De Beneficentia, De Magnificentia, De Splendore, De Conviventia*, a c. di F. Tateo, cit., pp. 95-96 ("E la imponenza, a sua volta, si ottiene con l'ornamento, l'ampiezza, l'eccellenza della materia, la capacità dell'opera di durare a lungo. (...) E per quel che riguarda l'ornamento, poiché esso più d'ogni altra cosa rende valida un'opera, il superamento della misura costituisce un pregio, giacché vediamo che la stessa natura si è dedicata in modo mirabile alla bellezza dell'ornamento; (...) *Quanto poi si debba provvedere alla perennità dell'opera, lo può dimostrare il fatto che tutti i più nobili personaggi sono particolarmente intenti a realizzare la perennità del nome e della fama, il cui desiderio è poi anche infinito nell'uomo; inoltre, specialmente gli edifici pubblici, quanto più sono duraturi, tanto maggiore è la gloria che apportano a chi li edifica*"). L'architettura nel trattato pontaniano è considerata come l'esempio massimo di magnificenza, come osserva Tateo, "perché questa virtù si attua soprattutto nelle opere che rimangono a eterna testimonianza dell'aspirazione del loro autore, ossia del committente, a realizzare la più meravigliosa bellezza". Come nota lo studioso "nell'illustrazione di alcune opere d'arte il Pontano rivela la sua adesione al gusto monumentale del Rinascimento, quando riconosce che l'ornamentazione può raggiungere perfino l'eccesso". (Id., *Cultura e poesia nel Mezzogiorno dal Pontano al Marullo*, in *L'umanesimo meridionale*, cit., p. 30).

superiore dedicata ancora a San Nazario, protettore della sua gente, con la tomba del poeta dietro l'altare maggiore⁹⁵. A tale costruzione il poeta allude nel *De partu Virginis*, e possiamo considerare come, mentre per il Cariteo, nella *Pascha*, il tempio alla Vergine doveva essere posto nel paesaggio catalano, a lui familiare, per il Sannazaro esso si inserisce naturalmente nel paesaggio marino di Mergellina, la sua villa sul declivio di Posillipo:

alma parens (...)
(...) niveis tibi si solennia templis
serta damus, si mansuras tibi ponimus aras
exciso in scopulo, fluctus unde aurea canos
despiciens celso se culmine Mergilline
attollit nautisque procul venientibus offert,
*(...)*⁹⁶

Si può richiamare la posizione riguardo ai *monumenti* di Egidio da Viterbo, il quale era profondamente convinto dell'importanza e della necessità delle opere architettoniche, proprio in tutta la loro imponenza e sontuosità⁹⁷; pur essendo, per altro verso, un fervido sostenitore di ideali eremitici e pauperistici⁹⁸, e fautore della riforma⁹⁹. Per Egidio, infatti, la cui opera ispirò come si è detto il programma pittorico di grandi artisti del suo tempo, il simbolo della riforma religiosa e della nuova *età dell'oro*, una nuova età dello spirito per la Chiesa, diverrà proprio la costruzione della

⁹⁵ La chiesa sotterranea era terminata nel 1524. Cfr. B. Croce, *La chiesetta di Jacopo Sannazaro*, cit., anche per ulteriori notizie, ad esempio sulle opere collocate nella chiesetta.

⁹⁶ I. Sannazaro, *De partu Virginis*, ed. cit., I, vv. 23-27, p. 26.

⁹⁷ Cfr. in particolare J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo: A Reformer's Thought on Renaissance Rome*, cit., pp. 5-9. Come scrive O' Malley, "In his letter to Leo X upon his accession to the papal throne, Giles insists upon the fostering of the arts and the building of churches as among the pontiff's principal duties".

⁹⁸ Si veda, a proposito dell'aspetto austero e ascetico dell'infaticabile predicatore, la storiella narrata su di lui dal Giovio, di cui parla il Burckhardt: "Del grande oratore frate Egidio da Viterbo, che Leone pe' suoi meriti innalzò al cardinalato e che nella calamità del 1527 si mostrò bravamente amico del popolo, il Giovio dà ad intendere che si conservasse a bello studio il pallore ascetico del viso coll'aspirare il fumo della paglia bagnata, e simili". J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, cit., pp. 153-154.

⁹⁹ Vedi J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, cit.

nuova basilica di S. Pietro¹⁰⁰, sui cui progetti egli intervenne in prima persona¹⁰¹.

Riguardo ai monumenti si può ancora pensare, infine, al clima della Roma di Giulio II, con la sua straordinaria realtà architettonica e monumentale¹⁰², senza dimenticare che il poeta catalano fu proprio a Roma negli anni dal 1501 al 1503.

Per concludere, dunque, anche quello del *monumento* è un altro tema autenticamente *umanistico* della poesia del Cariteo, che, ripreso da Orazio, viene rivissuto profondamente e personalmente dal poeta e dalla sua cerchia, e quindi rinnovato da un sentimento di *modernità*. Il *monumento* infatti era reso ancor più necessario, agli occhi di questi umanisti della fine del Quattrocento, dalle tragiche vicende che stavano vivendo.

¹⁰⁰ Secondo Egidio con la costruzione di S. Pietro Roma (che pure era sempre stata *summa ostentatrix* di opere colossali), l'Italia e il Mondo avrebbero avuto il tempio più imponente, il più magnifico per la spesa, il più grande e ammirevole per la bellezza (G. Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo*, cit., p. 36). Sul progetto della basilica di S. Pietro Egidio ritornerà più e più volte, e insisterà in particolare su quelle caratteristiche che meno ci aspetteremmo esaltate da lui, il suo splendore e la sua incredibile altezza. Per Egidio infatti il ritorno alla povertà originaria della Chiesa primitiva e ai suoi ideali eremitici non entravano evidentemente in conflitto con il rinascere delle arti (e dell'eloquenza), che anzi egli interpretava come segni di una nuova era dello spirito. Come scrive nel ms. Ang. Lat. 502, fol. 245r: "... ut Deo, sicut passim testantur oracula, in victu vel paupertas probata sit vel frugalitas, in sacris cultus magnificentia splendorque placuerit, ut tamen commendandi sunt qui utuntur ad religionis culturam, ita damnandi qui ad appetitus libidinem abutuntur". Ancora, nel ms. Nap. V. F. 20, fol. 90 v, in una lettera a Serafino Ferri (12 giugno 1505): "Ego semper aut nihil agendum aut bonorifice magnificeque agendum quidquid agi oporteat existimavi. Quod si magnificentia ac splendor ubique honestus est, in aedificiis ipsis atque imprimis publicis non modo honestus mihi visus est sed necessarius. Da igitur operam ut quod divini honoris gratia fit, nostra cum ignominia non fiat". (Citato da J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, cit., p. 135, note 1 e 2).

¹⁰¹ Come dice O'Malley, infatti, non vi può essere miglior prova del vivacissimo interesse di Egidio per la costruzione della nuova basilica del fatto che proprio dalla penna dell'agostiniano veniamo a conoscenza della disputa tra Bramante e Giulio II a proposito della proposta di Bramante di cambiare la direzione della facciata della chiesa e di spostare la tomba di S. Pietro; progetti ai quali Egidio si oppose. (J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo: A Reformer's Thought on Renaissance Rome*, cit., pp. 5-6).

¹⁰² Cfr. G. Savarese, *Antico e moderno in umanisti romani del primo Cinquecento*, in *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo*, cit., p. 19.

PARTE TERZA

ANALISI LETTERARIA

LE QUESTIONI

Nell'affrontare un discorso sui vari elementi che definiscono la figura poetica del Cariteo desidero mettere in evidenza come il nostro poeta sia un autore "complesso", al centro di alcune controverse problematiche¹.

Per quanto riguarda la sua provenienza, innanzitutto². Oriundo barcellonese, il poeta venne a Napoli verso i diciassette-diciott'anni, e considerò questa città come seconda patria, allontanandosene solo brevemente – con Ferrandino in esilio, dal febbraio al luglio 1495, e poi di nuovo in esilio a Roma, come abbiamo detto, gli anni dal 1501 al 1503, per la seconda calata dei francesi –. A Napoli infine morì, nel 1514.

Guardando al Gareth dalla prospettiva odierna degli studi, la sua nazionalità catalana sarà anche responsabile, sulla lunga distanza, della sua fortuna critica.

Nonostante la considerazione in cui lo tennero gli studiosi settecenteschi³, infatti, oggi il Cariteo, per quanto dotato di una statura poetica di tutta dignità, finisce sostanzialmente per essere se non proprio dimentica-

¹ "Sfuggente", il Cariteo, come si è ricordato, secondo Santagata, che rileva come né l'ortodossia petrarchesca, né il *côté* cortigiano, né quello umanista riconducano ad unità le suggestioni culturali attive nell'*Endimione*. M. Santagata, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in *La lirica aragonese*, cit., pp. 296-341, p. 399.

² Gli episodi salienti dei rapporti politici e commerciali tra i catalani e l'Italia sono illustrati ad es. da Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, cit., vol. II, p. 245 e sgg.

³ Il Cariteo, poco meno che dimenticato lungo tutto il Cinquecento e il Seicento, "entrava ufficialmente nei quadri della letteratura italiana col Crescimbeni nella cornice di un giudizio elogiativo" che dovevano poi ripetere il Quadrio e il Tiraboschi. (Cfr. G. Getto, *Sulla poesia del Cariteo*, art. cit., pp. 53-68, p. 54).

to, in entrambe le storie letterarie in Italia e in Spagna⁴ (poiché anche recentemente gli sono stati dedicati alcuni contributi), certo non fatto segno di quell'attenzione di cui godono ad esempio un Giusto de' Conti o un Sannazaro⁵, e pare tuttora trascurato, poco studiato ed apprezzato, come notò già il Pèrcopo⁶.

Perciò, a posteriori appaiono un poco ingenui, nell'opera del Cariteo, le dichiarazioni sulla sua sicurezza (pur "programmatica", come si è detto) nella futura fama poetica in terra spagnola. Il Gareth immagina infatti che quanto egli canta e scrive "vivrà" dopo la sua morte, "et avrà Barcellona il suo poeta" (son. V), e con espressione virgiliana⁷ afferma che sarà il primo a ricondurre nella sua patria il vivo fonte delle Muse, rendendo tra l'altro omaggio al "sacro monte di Giove" e al "purpureo fiume", ovvero ai catalani Monjuich e Llobregat (son. IV).

Il Cariteo, difatti, se si eccettuano forse alcuni pochi componimenti in castigliano, aveva composto l'intera sua opera poetica in volgare toscano⁸, e lontano dalla prima patria catalana. Dunque il proclamarsi 'poeta' di Barcellona appare come una sottile ma evidente sfasatura psicologica, che si potrebbe forse interpretare come effetto dell'isolamento del Gareth in un suo mondo idealisticamente e classicisticamente atteggiato, dove egli viveva soprattutto insieme con gli amati classici: i greci, i latini, e poi Dante e Petrarca. Un isolamento simile, in parte, a quello disegnato dall'amico Sannazaro nell'*Arcadia*⁹. Si consideri inoltre che il Cariteo affrontava ed esprimeva, nella sua opera, il problema – rivelato chiaramente

⁴ Vedi già il Getto: "assai gracile rimane la cronaca degli interessi e delle curiosità destate dal cantore di Luna, quasi che tra le due patrie egli fosse fatalmente destinato a restare straniero in entrambe" (Ibi, pp. 53-54).

⁵ Secondo Enrico Fenzi la singolare esperienza lirica del Cariteo andrà riconsiderata proprio per essere stata "sin qui occultata dietro quella del Sannazaro", "pur essendo stata capace di rispondere autonomamente, nei limiti che le competevano, alla crisi di un'età e di una cultura". Cfr. E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, cit., pp. 9-83, p. 83.

⁶ "Così male apprezzato o trascurato perché studiato poco e male" (*Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, cit., *Introduzione*, p. CCLXXIII).

⁷ *Georg.*, III, 10-16.

⁸ Per le prove poetiche in lingua spagnola, trascritte tra le carte lasciate in bianco nel ms. De Marinis, rimando a quanto detto nel paragrafo dedicato al codice, nel cap. "L'opera e gli studi". Un quadro riassuntivo di riferimento per la storia della lingua nei decenni in cui scrive il poeta, in Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 19-100.

⁹ Sull'*Arcadia* del Sannazaro, si veda ad es. Gianni Villani, *Arcadia*, in *Letteratura Italiana. Le Opere, I, Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 869-887; con ampia bibliografia.

te dalle dichiarazioni di poetica disseminate nel canzoniere almeno da una certa data in poi – di scrivere in volgare toscano facendolo accettare alla pari con il latino¹⁰ (questione affrontata e sentita profondamente anche dal Sannazaro, che per parte sua passerà poi al latino). Ma bisogna anche pensare che il Cariteo era, in più, anche linguisticamente straniero in Italia.

Fatte le dovute distinzioni, si potrebbe dire che l'esperienza del Cariteo rispetto alla lingua poetica della tradizione volgare toscana appare simile e avvicinabile – certo come a un esempio tanto maggiore di lui, incommensurabile ed esorbitante –, a quella del Petrarca, che aveva costruito le sue *nugae* come distillato di una lingua tutta di cultura (e invece le note personali del poeta, i suoi *memento* erano scritti in latino, che era

¹⁰ Come afferma Santagata, "Agli umanisti napoletani il Cariteo esibisce la sua qualifica di poeta amoroso, alla ricerca, si direbbe, di una investitura per sé e di un riconoscimento autorevole della dignità del genere da lui praticato. Cariteo esprime la consapevolezza che la poesia amorosa in volgare è uscita dalla minorità e che i suoi cultori possono anch'essi aspirare alla gloria, non più appannaggio esclusivo delle scienze e delle arti umanistiche". M. Santagata, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in *La lirica aragonese*, cit., pp. 312-313. Famoso è rimasto l'elogio del volgare toscano fatto nella epistola che accompagnava la *Raccolta Aragonese* (1476-1477), consegnata da Lorenzo e Poliziano a Federico d'Aragona: "(...) Né sia però nessuno che questa toscana lingua come poco ornata e copiosa disprezzi. Imperocché si bene e giustamente le sue ricchezze e ornamenti saranno estimati, non povera questa lingua, non rozza, ma abundante e pulitissima sarà reputata. Nessuna cosa gentile, florida, leggiadra, ornata; nessuna acuta, distinta, ingegnosa, sottile; nessuna alta, magnifica, sonora; nessuna finalmente ardente, animosa, concitata si puote immaginare, della quale non pure in quelli duo primi, Dante e Petrarca, ma in questi altri ancora, i quali tu, signore, hai suscitati, infiniti e chiarissimi esempi non risplendino; (...)" (*Epistola a Federico d'Aragona*, in *Il Quattrocento*, a c. di Giovanni Ponte, Bologna, Zanichelli, 1966, pp. 680-685, p. 682). Ricorda d'altra parte gli "ancora diffusi pregiudizi umanistici sull'inferiorità del volgare" all'inizio del Cinquecento, Paolo Trovato, in Id., *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 100-101. (Per un inquadramento della questione della lingua, cfr. anche Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 25-26; pp. 36-37 – con i brani antologici riportati alle pp. 628-632 –; Claudio Marazzini, *La speculazione linguistica nella tradizione italiana. Le teorie*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 231-329, pp. 231-252. Per la situazione linguistica a Napoli tra fine del '400 e inizio del '500, cfr. G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" di I. Sannazaro*, cit.; Pier Vincenzo Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in *La Rassegna della letteratura italiana*, LXVI, 1962-63, pp. 436-482; Maria Corti, *Introduzione* a Pietro Jacopo De Jennaro, *Rime e lettere*, a c. di M. Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956; Eadem, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 97-118).

per lui maggiormente 'lingua d'uso' rispetto al toscano)¹¹. Il Gareth, che già dalla sua adolescenza catalana aveva probabilmente fatto tesoro della lezione del toscano, che *apprende* alla pari degli amati classici, greci e latini, può così avvalersi di un volgare toscano che è, paradossalmente¹², più puro di quello di moltissimi dei suoi contemporanei italiani. Perché, appunto, il suo volgare toscano è appreso direttamente da Petrarca, da Dante, dai poeti dello stilnovo¹³, dai concreti esempi riportati nella *Raccolta Aragonese*. Così su di lui la pressione delle interferenze dialettali della lingua d'uso – nel caso del Gareth, dunque, né del napoletano, né del lascito linguistico catalano o castigliano-aragoneso – può essere paragonata a quella sensibile in molti italiani, in un Caracciolo, un De Jennaro, persino nel Sannazaro¹⁴.

Come ha affermato Marco Santagata, sia per il Sannazaro sia per il Cariteo è certo fondamentale l'esperienza napoletana della 'vecchia guardia aragonese'¹⁵, la quale fa sí che i due lirici più giovani trovino "un genere codificato nelle sue linee essenziali, una piccola ma sicura tradizione, anche locale, cui fare riferimento, un pubblico educato e una rete di

¹¹ Come ricorda Gianfranco Contini, in Petrarca, "il latino è la lingua normale anche della comunicazione. Attorno alle aiole dei suoi autografi volgari sono commoventi i vivagni, le bordure stenografiche che avvertono '*hic placet*', '*dic aliter hic*', oppure '*responsio mea sera valde*', o ancora '*1368 maii 19 veneris, nocte concubia, insomnia diu, tandem surgo, et occurrit hoc vetustissimum*'. È chiaro che il volgare non è passibile di usi pratici" (G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Idem, *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 169-192, p. 173).

¹² Ma non più di tanto: si pensi al latino corretto degli autori irlandesi altomedievali.

¹³ Sull'importanza della tradizione letteraria nel Gareth si sofferma come si è illustrato lo studio del Getto, che sottolinea il "perpetuo coordinare gli elementi diffusi di una cultura letteraria in una sensibilità e un gusto coerentemente determinati" (G. Getto, *Sulla poesia del Cariteo*, art. cit., pp. 53-68, p. 65). L'ispirazione prevalentemente letteraria del Cariteo è confermata tra l'altro dagli interventi della sua attività correttorica. Come nota Fenzi, il poeta, "quando corregge, ha l'occhio a modelli scritti, e tutta letteraria, cresciuta sulla pagina scritta, è l'esperienza linguistica che oramai lo sorregge a questo livello della sua attività". (Cfr. E. Fenzi, op. cit., pp. 9-83, p. 40).

¹⁴ Anche secondo Elisabetta Soletti, per il Cariteo, catalano di nascita, la padronanza della lingua volgare letteraria "poteva solo essere frutto di un assiduo apprendistato di studio, lontano quindi tanto dal facile e istintivo impiego della lingua materna, quanto dalle artificiose mescolanze della lingua cortigiana" (*Il petrarchismo napoletano*, in *Storia della lingua italiana*, I, *I luoghi della codificazione*, *La letteratura in versi dal Petrarca al Seicento*, ed. cit., pp. 611-678, p. 635).

¹⁵ Le vicende linguistiche del passaggio dalla prima generazione aragoneso alla generazione del Cariteo e del Sannazaro sono riassunte da Rosario Coluccia in *Il volgare nel mezzogiorno*, in *Storia della lingua italiana*, vol. III, *Le altre lingue*, 1994, ed. cit., pp. 373-405, alle pp. 386-390.

rapporti, estesa oltre i confini del Regno, stabilmente fissata”¹⁶. Infatti alcune di quelle esperienze della prima generazione aragonese costituirono un ponte tra il petrarchismo delle due generazioni, pur considerando che “Gettare un ponte”, “non significa colmare il fossato che divide, storicamente, Cariteo e Sannazaro dai lirici più anziani: la frattura non nasce infatti da motivi puramente anagrafici, ma (...) da una diversa formazione culturale”¹⁷. Il Cariteo non ha più alle spalle il retroterra provinciale che pesa su Rustico e De Jennaro¹⁸, il petrarchismo del Cariteo è diverso da quello della ‘vecchia guardia aragonese’, “nel grado di libertà dai condizionamenti linguistici, culturali e ambientali (pubblico, condizione socio – economica) che l’aderenza al Petrarca presuppone”¹⁹; “insomma, un concorso di situazioni venutesi a creare nell’ultimo ventennio del secolo fa sì che Petrarca, pur nell’ambito di un approccio quattrocentesco, capriccioso e infedele, imponga alla lingua, allo stile e allo stesso lessico dell’*Endimione* una patina e una pulizia impensabili anche nel più ‘avanzato’ dei lirici precedenti”²⁰. Di fatto, la dimestichezza e la padronanza linguistiche del Cariteo nei confronti del volgare toscano paiono sorprendenti, se consideriamo, inoltre, che non solo sono scarsi i contributi linguistici dialettali meridionali – nella fonetica, nella morfologia, nella sintassi, nel lessico –, ma anche gli stessi iberismi²¹, che si immaginerebbero più sostanziosi. Il Gareth, straniero a Napoli (sebbene non alla corte dei sovrani aragonesi), sembra disporre, nel canzoniere del 1509, di una lingua più pura di quella dei suoi colleghi italiani, una lingua quasi ‘bembesca’ *ante*

¹⁶ M. Santagata, op. cit., p. 298.

¹⁷ Ibi, p. 296.

¹⁸ Secondo Santagata, infatti, “esperienze come quella del Caracciolo hanno indicato anche a Napoli la possibilità di una poesia lirica meno vincolata alle richieste del pubblico; l’esempio di un Sannazaro, che nell’*Arcadia* sottopone ai numeri del Petrarca persino la prosa, con ogni probabilità non è stato vano”. Op. cit., p. 298. E per Rinaldo Rinaldi, “Come il Caracciolo, il Cariteo trascura le occasioni esterne concentrando la dizione sul soggetto amoroso. Mentre però il discorso caraccioliano è introspettivo (il dolore nascosto è anzi uno dei suoi temi centrali), quello del Gareth risulta al contrario estrovertito”; in *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, dir. da Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 2 voll., 1990 e 1993, vol. I, p. 642.

¹⁹ M. Santagata, op. cit., p. 298.

²⁰ “Il punto di riferimento più vicino non può essere che il Sannazaro lirico”, aggiunge Santagata. Op. cit., pp. 298-299.

²¹ Mette a fuoco il panorama generale dei contributi linguistici iberici all’italiano Alfonso D’Agostino, in *L’apporto spagnolo, portoghese e catalano*, in *Storia della lingua italiana*, III, *Le altre lingue*, cit., pp. 791-824 (ma per quanto qui ci riguarda, cfr. in particolare pp. 791-805); con utile bibliografia, anche per quanto attiene ai rapporti letterari fra Spagna ed Italia.

*litteram*²². Come rileva infatti anche Rinaldo Rinaldi, il Gareth, a livello di enunciazione, “sembra riprodurre il codice petrarchesco purificato”, la sua lingua sembra “quasi ricostruita a tavolino con perfetta limpidezza e trasparenza di risultati: come una lingua straniera appunto”²³.

Se poi, per quanto riguarda la lingua del Cariteo lirico, non va trascurata la maturazione che ci è testimoniata dal passaggio dal canzoniere del 1506 al canzoniere definitivo del 1509²⁴, che vede anche la possibile collaborazione del Summonte – sul cui problema tornerò più oltre –, l’analisi di Fenzi sulle correzioni dei testi presenti in entrambi i canzonieri conferma lo stato di avanzata toscanizzazione e avanguardia linguistica già della prima raccolta. Come osserva Fenzi: “la prima ed. del Cariteo si lascia indietro di molte lunghezze la produzione dei colleghi più vecchi di una o due generazioni”, pur essendo con l’edizione del 1509 che vien meno una considerazione passiva della lingua poetica (quale composto, appunto, in cui la specifica componente petrarchesca assomigliava ancora al “*quanto basta a delle ricette di farmacia*”), e finalmente tutta la lingua acquista sensibilità nervosa²⁵. Se già nella prima edizione delle rime cariteane la presenza di tratti dialettali è limitata, “specie se si confronta con le abbondanti serie in cui il dialetto tutt’al più corroborava forme proprie d’una larga *koinè* ‘italiana’ tardo-quattrocentesca”²⁶, la correzione testimoniata dai testi presenti in entrambi i canzonieri spesso interviene “quasi a stabilire un ordine implicito, a scoprire un sistema già presente in potenza”²⁷. Infatti secondo il Fenzi in definitiva nell’opera correttorica dei testi passati dall’*Endimion a la luna* all’*Endimione* del 1509 – correzioni non contraddette dai testi del solo canzoniere definitivo –, avviene “che l’insieme degli

²² Cfr. ad es. quanto osservato dal Fenzi a proposito dell’uso dell’articolo nel Cariteo (op. cit., pp. 9-83, p. 33). Di “direzione bembesca avanti la lettera” parla Trovato a proposito delle correzioni del Summonte all’*Arcadia* del Sannazaro. (P. Trovato, *Il primo Cinquecento*, cit., p. 86). Invece Elisabetta Soletti nota come il Gareth “fu tra i primi a vivere l’equazione, poi bembesca, tra latino e toscano in quanto non contrapposti come lingua di cultura e lingua naturale, ma entrambi coltivati e studiati come lingua d’arte” (*Il petrarchismo napoletano*, cit., pp. 611-678, p. 635).

²³ R. Rinaldi, in *Umanesimo e Rinascimento*, cit., p. 642.

²⁴ Faccio riferimento al passaggio dall’edizione del 1506 a quella del 1509 poiché dal punto di vista linguistico esso è stato indagato dallo studio di Fenzi, e inoltre, come notò Contini “La struttura (come nell’insieme la lezione) dell’*Endimion* appare, nel codice De Marinis, conforme a quella della prima stampa”. (G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, cit., pp. 15-31, p. 17).

²⁵ E. Fenzi, op. cit., p. 44.

²⁶ Ibi, p. 44.

²⁷ Ibi, p. 45.

equivoci connubi” del canzoniere del 1506, “tra forme latineggianti, petrarchesche, dialettali e di antica tradizione poetica fluisce e si rassoda attorno a un sistema di più rigorose opzioni petrarchesche; e avviene che le forme che diremmo più rilassate, più aperte, tipiche d’una *koinè* extra-regionale con venature toscane” trovino nel canzoniere del 1509 il loro “*ubi consistam* là dove il Cariteo si propone come modello il fiorentino letterario del tardo ’400”²⁸.

Poiché si è accennato alla questione, non indifferente, del peso della collaborazione del Summonte all’ultima forma dell’*Endimione*, “*Impressa in Napoli per Maestro Sigismundo Mayr Alamanno con somma diligentia di P. Summontio*”, andrà detto che tale collaborazione non può certo escludersi. Anzi un omaggio all’amico Summonte in quanto curatore della definitiva edizione dell’opera poetica del Cariteo potrebbe essere scorto nell’aggiunta del suo nome al v. 200 dell’importante canzone VI intitolata *Aragonia* nell’edizione del 1509, a fianco dei nomi altrettanto illustri del Pontano, del Sannazaro, del Pardo e dell’Altilio (vv. 181-201), che a differenza del nome del Summonte comparivano già nella primitiva edizione del 1506²⁹.

Tuttavia mi sembra che anche l’analisi di Fenzi sulle correzioni del canzoniere del Cariteo, attuate in modo sempre organico e sostanzialmente coerente, così ci induca a concludere insieme con lo studioso: “Che tale apporto possa essere escluso, nessuno oserebbe affermarlo: che però la ripulitura linguistica risalgia, nel suo complesso, ad una organica e coerente iniziativa d’autore non può essere messo in dubbio, appena si allarghi l’attenzione dalle varianti strettamente linguistiche a quelle lessicali e stilistiche che corrono tra le due edd.”³⁰. Infatti, come emerge chiaramente

²⁸ Ibidem. Pur restando, come dice Fenzi, nella lingua del Cariteo, con un suo margine di autonomia, ma largamente ridotta nella seconda edizione “una specifica componente latineggiante che si presta talvolta a più solenni accensioni retoriche”, e “una notevole componente eterodossa”, che si manifesta nella conservazione di *-ar* nei futuri e nei condizionali, e si esibisce soprattutto nell’interessante per quanto autorizzato caso della desinenza settentrionale in *-i* nella seconda persona pl. del presente indicativo (pp. 45-46). Per altre osservazioni derivanti dall’analisi linguistica dell’opera correttoria dal primo al secondo *Endimione*, si rimanda allo studio di Fenzi. Cfr. anche Maurizio Vitale, *Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento*, in *Rivista italiana di Dialettologia, Scuola società territorio*, a. X, 1986, num. unico, pp. 7-44.

²⁹ Anche nel ms. De Marinis nella canzone *Aragonia* manca naturalmente il nome del Summonte.

³⁰ E. Fenzi, op. cit., pp. 9-83, p. 46. Cfr. ancora, a p. 25, dove a proposito del consonantismo, il Fenzi parla di “nuove scelte ‘d’autore’” effettuate nel canzoniere del 1509.

dall'opera correttoria, spesso gli interventi sono troppo vistosi, o anche tanto "economici" e produttivi, da poter essere difficilmente attribuiti all'iniziativa del curatore. Sostanzialmente in questa direzione credo vada interpretata anche un'osservazione di Gianfranco Contini³¹.

Si può aggiungere che un notevole grado di toscanizzazione (sia pure all'interno di un'ottica ancora un po' eclettica, che fonde una lingua di *koinè* extraregionale, Petrarca e influsso latineggiante), testimoniano anche le due prose volgari del Cariteo rimasteci, presenti solo nella 'prima forma' dell'*Endimion*, dove costituivano una il prologo dell'intero canzoniere a Cola d'Alagno, l'altra la dedica ad Alfonso d'Ávalos della canzone per Ferrandino principe di Capua. Entrambi i testi, eliminati nell'edizione definitiva³², confermano lo stato linguistico delle liriche del primo *Endimion* come risulta dall'analisi del Fenzi, ma la toscanizzazione è da considerare a mio parere notevole soprattutto trattandosi, qui, del diverso statuto della prosa, per quanto prosa assai controllata, inserita nel canzoniere³³.

Inoltre è a mio parere un avallo della paternità cariteana della maturazione linguistica del nuovo *Endimione* anche l'attività correttoria svolta parallelamente, e nella stessa direzione (se pur non sempre coincidente in tutti i settori della lingua) dall'amico Sannazaro, sia nell'*Arcadia* sia nelle *Rime*³⁴. Vicinanza rilevata anche da altri studiosi, e ricordata ad esempio da Fenzi, che ha parlato di un "sostanziale accordo dei due poeti in un'opera attenta e per vari aspetti non del tutto pacifica di normalizzazione della lingua, opera che è verisimile supporre che essi, nel primo decennio del '500, conducessero con una certa indipendenza", come dimostrerebbero certe sfasature, "ma in stretto reciproco contatto"³⁵.

³¹ Contini infatti osserva, a proposito di due passi della cariteana *Resposta contra li malivoli*, con rime metafonetiche poi eliminate, che essi "sono corretti in modo così radicale (...) che par difficile non leggersi l'intervento del primo responsabile". (Vedi *Il codice De Marinis del Cariteo*, cit., pp. 15-31, p. 18).

³² Ho confrontato i due prologhi nel ms. De Marinis, e non vi sono varianti linguistiche significative rispetto ai testi pubblicati in appendice dal Pèrcopo (pp. 459-461).

³³ Sulla maggior difficoltà, nel primo Cinquecento, dello scrivere in prosa toscana rispetto alla poesia, cfr. P. Trovato, *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 83-84.

³⁴ Cfr. ad es. Fenzi, op. cit., p. 14, a proposito dell'estensione del dittongamento toscano di -o- tonica in -uo-, realizzata dalla nuova edizione del Cariteo, contrariamente agli interventi del Sannazaro, "che dall'*Arcadia* alle *Rime* attende ancora a ridurre i dittonghi per conformarsi alla linea illustre del nostro linguaggio poetico". Cfr. anche p. 15; e sul dittongamento nel Cariteo p. 45.

³⁵ E. Fenzi, op. cit., pp. 9-83, p. 46.

Tornando alla posizione che abbiamo definito di 'straniero' del Gareth, uno di quei "nobilissimi pastori", come lo definisce il Sannazaro nella finzione dell'*Arcadia*, che le selve napoletane hanno "dagli altri paesi con amorevoli accoglienze e materno amore a sé tirati"³⁶, possiamo notare che la nazionalità catalana del poeta rende un po' più intricata la valutazione, nella giusta prospettiva storica, del peso delle varie tradizioni, dei vari elementi culturali sulla sua formazione. Infatti nel caso del Cariteo, il petrarchismo, Dante o lo stilnovo, o anche il lascito di quello che è stato chiamato 'il comune fondo trobadorico', non andranno considerati tenendo come punto di riferimento solamente l'esperienza e la realtà della poesia volgare italiana tardo-quattrocentesca, o della Napoli aragonese (e prima angioina). Per il Gareth andrà anche tenuta presente la complessa situazione delle letterature iberiche, sia per quanto riguarda l'influsso su di esse della poesia e della letteratura in volgare toscano (la fortuna di Petrarca, di Dante, dello stilnovo)³⁷, sia per quello che significavano ad esempio in Catalogna il proseguimento della tradizione trobadorica, e l'eredità trobadorica, ancora del tutto operanti e vitali, e tutt'altro che da riesumare o da riscoprire come in Italia, e non solo come patrimonio retorico-stilistico di immagini e di tecniche, ma anche linguisticamente. Anzi, sarà con ogni probabilità proprio l'origine barcellonese del Cariteo che spiegherà e avrà provocato il suo interesse per la poesia provenzale e per il codice M, così tempestivo e precursore rispetto all'ambiente italiano.

Alcuni temi dell'intreccio complesso, in Spagna, tra l'eredità del 'comune fondo trobadorico' e l'influenza petrarchesca, sono stati richiamati da Maria Pilar Manero Sorolla, nel suo esame dedicato alle immagini petrarchesche nella lirica spagnola del Rinascimento. Come spiega Manero Sorolla: "Precisamente es, asimismo, ese fondo común trovadoresco que late en gran parte de la poesía culta medieval de occidente – del que participa la obra vulgar de Francesco Petrarca, pero, como sabemos, igualmente parte constitutiva de las coordenadas fundamentales de la líri-

³⁶ I. Sannazaro, *Arcadia*, ed. cit., p. 223, prosa XII, 51-52.

³⁷ Lo stesso aveva già osservato, nel suo bel saggio sul Cariteo, Domenico De Robertis, il quale, ribadendo come italiani e napoletani furono il destino e la vocazione del Gareth, scrive: "Ciò dice l'importanza che ebbero nella sua formazione il suo nuovo soggiorno, l'accoglienza che trovò in quella corte, dove lo vediamo presto inserito con mansioni ufficiali, le amicizie che strinse; ma anche il prestigio e il richiamo che la cultura italiana esercitava in Europa come veicolo della stessa cultura classica ed umanistica" (D. De Robertis, *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., pp. 706-713, p. 707).

ca cancioneril castellana y, en mayor y más alto grado, presente en la lírica de los poetas catalanes precedesores de Juan Boscán – otra de las dimensiones que complica y dificulta, no sólo la neta filiación de las imágenes supuestamente llamadas petrarquistas de nuestros líricos renacentistas, sino también la de otras manifestaciones literarias de diversa índole que también tuvimos ocasión de señalar. De hecho, como muy bien advirtió Martín de Riquer, los poetas catalanes ‘no trobaren en Petrarca una cosa estranya ni oposada a llur tradició, sinó un renovellant d’aquella, i per això els qui el seguiren marcaren una nova època florida de la nostra lírica. Per això no hem de creure que el petrarquisme sigui cap revolució en la nostra poesia’”³⁸.

Ma la complessità della valutazione, nel caso del Cariteo, non si ferma qui. Come ha detto infatti Domenico De Robertis, il Cariteo è il primo, dopo Petrarca, a rileggere di prima mano i classici amati dallo stesso poeta aretino³⁹: “Virgilio, Lucrezio, Ovidio, Properzio, Orazio, che forniscono continuo alimento al discorso, usufruiti per vistosi intarsi, e costituenti come un nuovo repertorio: nel che sta il tratto più caratteristico del suo petrarchismo”⁴⁰. L’incidenza delle fonti classiche nella poesia del Cariteo è infatti riconoscibile a una prima attenta lettura, oltre che messa a fuoco nelle note dell’edizione del 1892 di Erasmo Pèrcopo. Il poeta aveva probabilmente avuto un’educazione accurata nella giovinezza e conosceva il greco e il latino, e forse proprio grazie alla sua cultura elevata fu tanto affettuosamente accolto dai compagni pontaniani. Come inoltre suggerisce De Robertis, “di non poca importanza, specie in ordine alla frequentazione dei classici, dovette essere la convivenza col grande umanista”⁴¹, soprattutto da quando, divenuto il Pontano nel 1486 segretario di Stato, il

³⁸ Le parole citate di Martín de Riquer sono tratte da *Els poetes petrarquistes de Catalunya*, in *La Revista*, XXI, 1935, p. 53. Come prosegue ancora Manero Sorolla: “Sin ser semejante aseveración tan cierta en la lírica castellana, donde el petrarquismo, más tardío, sí fue verdadera renovación poética, existen manifestaciones líricas contenidas en el movimiento, localizables sobre todo a nivel temático – acaso cristalizando en forma más aislada y torpe –, que pueden detectarse en la lírica cancioneril castellana de fondo trovadoresco afín al del propio poeta aretino”. M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Estudios de literatura española y comparada, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990, p. 59.

³⁹ “Cariteo è il primo, dopo Petrarca, a riaccostarsi ai testi cari al maestro, a ripercorrere le sue letture”. D. De Robertis, *Il Cariteo*, in *L’esperienza poetica del Quattrocento*, cit., pp. 706-713, p. 708.

⁴⁰ Ibi, p. 708.

⁴¹ Ibi, p. 707.

Gareth lo affiancò ricoprendo l'altro ufficio lasciato da Antonello Petrucci, di percettore dei diritti del regio sigillo.

Ma pure questo livello di lettura del Cariteo non va esente dalla necessità di continui aggiustamenti. Anche se fruttuoso, e poggiante su una solida formazione culturale, l'umanesimo volgare del Cariteo è un elemento da valutare in tutta la sua complessità. Infatti se il poeta vuole combattere con la sua opera una battaglia a favore del volgare toscano e della sua affermazione paritaria, sul livello culturale, rispetto al latino, questa nobilitazione è realizzata principalmente attraverso l'appropriazione del patrimonio letterario classico (le opere di Virgilio, Propertio, Orazio, Ovidio, Catullo sono citate instancabilmente, con quelle di molti altri), e a livello linguistico, il volgare è arricchito dall'inserimento di frequenti latinismi e calchi. Ancora, tra i contemporanei il Gareth guarda come a un modello all'amico e più anziano Pontano; che però scrisse la sua opera solo in latino. Se per molti versi la posizione del Cariteo è accostabile a quella del Sannazaro, d'altronde il Sannazaro ad un certo punto abbandonerà il volgare per il latino, sentendosi l'erede del Pontano a Napoli, e la poca fiducia nelle sorti della poesia volgare pare evidente anche dal bilancio da lui fatto nell'*Arcadia*.

Inoltre nel 1506, quando viene pubblicato il primo canzoniere del poeta catalano, ma a maggior ragione con il definitivo, assai più strutturato e sostanzioso canzoniere del 1509, la proposta linguistica del Cariteo e il suo umanesimo volgare non sono affatto in sincronia con la situazione culturale. Costituendo, infatti, una notevole fioritura un po' in ritardo rispetto ai colleghi toscani, e a molti compagni del petrarchismo aragonese, in anticipo rispetto al Bembo⁴².

Come in una specie di gioco di incastri, dunque, se nella poesia del Cariteo vanno valutate con attenzione le diverse componenti, – dal Petrarca a Dante, allo stilnovismo, alla cultura classica, ai poeti del Trecento e del Quattrocento, dal De Jennaro, al Caracciolo, a Lorenzo e al Sannazaro, col quale però il rapporto è più di collaborazione che di imitazione⁴³,

⁴² Ma si veda anche Pasquale Sabbatino, *La fortuna del Bembo a Napoli nel primo Cinquecento*, in Id., *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986, pp. 11-31, che pur rivolgendo la sua attenzione principalmente agli anni '20 e '30 del Cinquecento, sottolineando la fortuna critica della coppia Bembo-Sannazaro, parla di "una avanzata linea regionale, capace di marciare al passo con l'emergente linea bembiana" (p. 12).

⁴³ A differenza di quanto osservato dal Pèrcopo nelle note alla sua edizione, si veda ad esempio quanto afferma D. De Robertis: "le tanto più flagranti affinità col

ai poeti provenzali, spagnoli e catalani⁴⁴ –, andranno contemporaneamente non persi di vista i percorsi (a volte intrecciati o multipli) attraverso i quali giunse al Cariteo ognuno di questi elementi.

Quindi andrà ricordato ad esempio come Petrarca e Dante avessero già una viva tradizione in Spagna, e giungessero al poeta catalano anche attraverso quella⁴⁵; e lo stesso andrà affermato per i poeti provenzali, che in Catalogna, come abbiamo detto, godevano praticamente di una tradizione ininterrotta⁴⁶. Pure lo stesso umanesimo quattrocentesco, con la conseguente riscoperta dei classici, che fu così rigoglioso in Italia, e a Napoli, non mancava di una tradizione spagnola⁴⁷. Solo così, infatti, viene

Sannazaro, più che come regolari derivazioni, andranno probabilmente interpretate nel quadro, del resto non insolito, d'interessi comuni e di una collaborazione, di uno scambio d'esperienze" (D. De Robertis, *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., p. 707).

⁴⁴ Cfr. anche Jole Scudieri Ruggieri, che documenta un episodio della fortuna del catalano e del castigliano in Italia, occupandosi della traduzione, da parte del Colocci, di due opere del rossiglione Francisc de Moner, *La noche de Moner* (in castigliano) e *L'anima de Oliver* (in catalano): opere che, come dice la studiosa, furono forse segnalate o raccomandate all'umanista dal Cariteo, poiché avevano probabilmente colpito la fantasia del poeta da giovane. (*Le traduzioni di Angelo Colocci dal castigliano e dal catalano*, in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci*, cit., pp. 177-196).

⁴⁵ Per la fortuna di Dante e Petrarca in Catalogna, cfr. ad es. Martín de Riquer, *Història de la literatura catalana*, cit., vol. I, pp. 606-611; vol. II, p. 466, p. 468 e pp. 373-381. Cfr. anche Bernardo Sanvinsenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milano, Hoepli, 1902, e Arturo Farinelli, *Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XLIV, 1904, pp. 297-350, e Id., *Italia e Spagna*, 2 voll., Torino, Bocca, 1929, in particolare I, pp. 40-44 e 65-88.

⁴⁶ Molti catalani, tra l'altro, come ricorda Martín de Riquer, nel Quattrocento, consideravano Arnaut Daniel catalano o di origine catalana (M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, cit., II, p. 466).

⁴⁷ Cfr. ad es. Karl Kohut, *El Humanismo Castellano del siglo XV. Replanteamiento de la problemática*, in *Actas del Séptimo Congreso de la asociación internacional de hispanistas*, Valencia, 25-30 agosto 1980, publicadas por Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1980, 2 voll., vol. II, pp. 639-647. Come illustra Kohut, la discussione è ancora aperta sul peso dell'umanesimo in Castiglia, dove indubbiamente si ebbe una "cultura humanizante" nel Quattrocento (p. 643). Secondo quanto ricorda l'autore, tuttavia, la società castigliana quattrocentesca è ancora una società feudale, i cui centri culturali sono le corti, mentre la cultura italiana è marcatamente cittadina, e pur non mancando l'elemento aristocratico, l'ideologia è segnata in maniera decisiva dalla borghesia in ascesa. La Catalogna è in ciò più vicina all'Italia che alla Castiglia ("por ello el humanismo catalán del siglo XV se distingue netamente del humanismo castellano contemporáneo"; p. 644). Cfr. Ángel Gomez Moreno, *España y la Italia de los Humanistas, Primeros Ecos*, cit. Riquer ricorda come "Le traduccions catalanes d'autors clàssics llatins comencen a ésser freqüents els tres darrers decennis del segle XIV i seguiran, en ritme creixent, tot al llarg del XV". Come affermava ad esempio lo scrittore barcello-

restituata al Cariteo quella dimensione europea, all'incrocio di due culture, che gli fu propria. Considerazioni che andranno fatte, tuttavia, senza privare il poeta della sua personalità e originalità, al di là dei percorsi culturali che collaborano alla sua poesia.

nese Bernat Metge (1340-46-1413) nella sua *Apologia* (1395 ca.), gli antichi han superato i moderni “en virtut, sciència, gran indústria e alt enginy, e jamai no desemparen aquells qui volen ab ells conversar ne.ls deneguen usdefruit de les grans heretats que.ls han leixades, ans los conviden incessantment que usen d'aquelles” (Cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, cit., vol. II, p. 460 e p. 387; ma cfr. anche pp. 377, 381, 387, 388; per le traduzioni castigliane dei classici, cfr. p. 467). Con l'avanzare del Quattrocento, come dice Guillermo Serés, non sono pochi gli autori classici tradotti in Spagna, totalmente o parzialmente: “Tito Livio, César, Quinto Curcio, Josefo, Justino, Valerio Máximo, Paulo Orosio, los dos Plinius, Plutarco, Procopio, Salustio, Vegecio, Frontino, Polibio, Eutropio, Tucídides, Homero (y la *Ilias Latina*), Lucano, Virgilio, Ovidio, Cicerón, Luciano, Paladio, Séneca, Platón, Aristóteles...”; *Introduzione* a J. de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, ed. cit., pp. XVII-XVIII. Cfr. anche le pp. XIX-XXXI per i contatti tra gli umanisti italiani e gli spagnoli, e per la corte alfonsina a Napoli. Cfr. anche K. A. Blüher, *Seneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, ed. cit.

MODI, FORME E FONTI

6.1. *Dal vecchio al nuovo canzoniere*

1. Nell'analisi svolta nei precedenti capitoli dedicati ai temi dell'*Endimione*, si è ripetuto più volte come la nuova struttura del canzoniere del 1509 venga proposta dal poeta ai suoi lettori con un'introduzione, o 'prologo' di stampo neoplatonico, per il quale il Gareth abbandonava la precedente apertura dolorosa, ispirata al tema petrarchesco del "canto per disfogare il duolo"¹. Infatti come si è detto il sonetto che apriva il canzoniere del 1506 è ora spostato al settimo posto, e assume diversa intonazione il tema del canto del cigno morente, grazie appunto alla possibilità di una nuova lettura neoplatonica. In tal modo nel canzoniere del 1509 vengono ordinati diversi materiali, che non sempre si fondono fino a scomparire, in una perfetta *coincidentia oppositorum*, ma al contrario rimangono visibili.

Il nuovo *Endimione* si apre con un'introduzione platoneggiante (son. I e II), nel nome di Luna (son. IV e VI) e di Ferrandino, ormai morto (son. III e IV). Ancora nei nuovi sonetti proemiali, compare il tema della

¹ Cfr. son. VII, vv. 10-11: "Canto per disfogar il duol ch'io premo / Ne la più occolta parte del mio core". Ma per il motivo del canto come sfogo del dolore amoroso, che ricorre anche altrove nel Cariteo, come nella canzone III, vv. 1-11 e 78-82, cfr. anche Dante nella *Vita Nuova* (a c. di D. De Robertis, in D. Alighieri, *Opere minori*, vol. I, t. 1, ed. cit.). Dal "ragionar per isfogar la mente" di "Donne ch'avete intelletto d'amore" (p. 118), al "parlar traendo guai" "per sfogar lo dolore" di "Li occhi dolenti per pietà del core" (pp. 198-199). Ma cfr. anche "sfogasser lo cor", di "Venite a intender li sospiri miei" (v. 8, p. 208). E Petrarca, *Canzoniere*, canz. XXIII, 4: "perché cantando il duol si disacerba" (ed. cit., p. 26).

fama futura del poeta (son. IV e V), e la celebrazione di Napoli (son. VI)². Ancora platoneggiante è il sonetto IX, e passibile di un'interpretazione neoplatonica il sonetto X, dopo il quale seguono un madrigale (I) e due sonetti (XI e XII) più tipicamente cortigiani, o più legati a una dimensione di contingenza. Quindi al sonetto XIII, che riecheggia Folchetto di Marsiglia, e che comunque riprende abusati *topoi* del comportamento meraviglioso dell'amante (che insegue chi lo fugge, gela tra le fiamme, ecc.) fan seguito i bei testi dedicati al *sonno* e al *sogno*, i sonetti XIV, XV e XVI e la sestina I. Questi testi sul *sonno* e sul *sogno* vengono ora posti, nel canzoniere del 1509, in bella evidenza, come richiedeva il tema stesso dell'opera del Cariteo, intitolata a Endimione, il pastore addormentato amante della luna. Così raggruppati, inoltre, i componimenti citati possono adempiere meglio alla loro funzione di nucleo tematico. L'attuale son. XIV, "Candido somno, allegro e chiaro", infatti, compariva nell'edizione del 1506 all'undicesimo posto. Il son. XV che ora lo segue, "Quest'è pur quella fronte alta e gioconda", che anch'esso descrive l'apparizione di Luna in sogno al poeta, e che vagheggia l'appagamento dei suoi desideri:

– Hor ne le braccia io tengo il corpo adorno
D'ogni valore, hor son con la mia dea,
Hor mi concede Amor lieta vittoria... –
Così parlar dormendo mi pareo;
Ma poi che gli occhi apersi et vidi il giorno,
In ombra si converse ogni mia gloria.

(vv. 9-14)

e che sembra forse restituire, con parole petrarchesche, quella che era la fantasia di Arnaut Daniel in "Lo ferm voler qu'el cor m'intra", in cui Arnaut immaginava di aver vicino il corpo della donna: "Del cors li fos, non de l'arma, / e cossentis m'a celat dins sa cambra"³ (III, 1-2), era pur presente nell'*Endimione* del 1506, rispetto al quale non presenta varianti, ma spostato in quarantesima posizione. Il son. XVI, che viene ora a formare il terzo testo sul *sonno* di questo punto focale del canzoniere, appare

² "Rendete gratie, o Muse, al bel paese / Napol, dove il mio core ardendo visse" (son. VI, vv. 1-2).

³ "Al corpo fossi vicino, non all'anima, / e mi ammettesse di nascosto nella sua camera"; Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di Mario Eusebi, Parma, Pratiche, 1995, p. 159. E cfr. il Petrarca, sestina "A qualunque animale alberga in terra", vv. 31-33: "Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba" (ed. cit., p. 25).

poi esclusivamente nella nuova edizione del 1509, e avvicinando tra l'altro il sonno alla "morte felice", opera forse un'accentuazione della tematica neoplatonica. Ad esso segue quindi la bella sestina I, "Quel ch'io no' spero mai vedere il giorno", che nel canzoniere del 1506 appariva spostata al numero XLI.

2. La canzone I, che segue questi testi sul *sogno* e sul *sonno*, presenta invece il tema tradizionale, e petrarchesco, dell'appartarsi del poeta in selve e in luoghi solitari⁴, dove possa liberamente dar sfogo al dolore amoroso. Qui riappare la tematica che era centrale nella prima forma del canzoniere, del canto come sfogo del dolore (con tale motivo, come si è detto, si apriva originariamente la raccolta, con l'attuale son. VII). Come segnala il Pèrcopo nelle note, il poeta, oltre a Petrarca, riprende Properzio e Virgilio; ma è anche importante notare come tale canzone presenti una caratteristica in comune con moltissimi componimenti del canzoniere del 1506 "riinseriti" nella nuova raccolta del 1509: essa cioè si sofferma sul tema dell'affanno, del pianto, sulla tematica abbastanza canonica insomma dei dolori e dei *danni d'amore*⁵, oltre a presentare una qualità tipicamente cortigiana⁶, con l'introduzione nel discorso lirico di una temporalità concreta, e inoltre la "messa in scena" degli atteggiamenti reali e delle parole della donna:

Talhor quand'io cantava
In piú soavi accenti
Col cor pien d'ardentissima dolcezza,
Intenta ella ascoltava
Il suon di miei lamenti,
Odendo ragionar di sua bellezza.
Et con dolce vaghezza
Mi disse un dí ridendo:

⁴ Cfr. anche la canz. II, vv. 1-6: "Errando sol per antri horrendi e foschi, / Et per deserte piagge, aspre e noiose, / Sterili, ove giamai pianta non nasce; / Non, come pria solea, per lieti boschi, / Né per fioriti prati o valle ombrose, / Mi mena Amor...", e il son. XLIV, vv. 12-14: "Acciò che'l volgo il mio fallir non veggia, / Vuo' lagrimando andar di bosco in bosco". Nella canz. I è parafrasata e utilizzata per diversi spunti l'elegia I, 18 di Properzio (Cfr. Claudia Fanti, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, cit., pp. 34-35).

⁵ Ma si veda ad es. anche il son. VIII, vv. 1-2: "Ben veggio, Amor, gli effetti aspri, mortali / De la tua man, che'l cor mi afflige e preme", il son. XIII, o i son. IX e X e la ballata I, dedicati al tema delle "armi d'amore".

⁶ Si vedano, in proposito, anche il madrigale I e i son. XI e XII.

– Né donna, né donzella
 Fu vista mai sí bella,
Com'hor tu canti. – (...) *Talché*
 Talché quella (...) *Con un volto minace*
 Da rivocare ogni alta et forte impresa,
 Superbissima *tacque* (...) *(vv. 53-63; v. 72; vv. 75-77)*

A ciò si somma anche un ammiccamento alla 'finzione' della composizione poetica, con l'apostrofe del poeta alla "canzone", che pur riprendendo un *topos* provenzale e petrarchesco, mi pare qui introdotta con una giocosità, una leggerezza e una "convenzionalità" piú caratteristicamente cortigiane:

Canzon mia, non uscir fuor da la selva,
 Pon freno a la tua voglia⁷,
 Finché mercé del cielo indi ti scioglia.
(vv. 79-81)

Ma la canzone I, un valido esempio dello scrivere cortigiano del Cariteo, ne costituisce anche uno tra gli episodi piú sensibili. Poiché se nell'*Endimione* non mancano alcuni rimandi alla scena contingente cortigiana, talvolta segnalati, come qui, dall'introduzione del dialogo tra il poeta e la donna, tuttavia questa tipologia testuale, consueta nei poeti cortigiani, non è molto frequente nel Gareth, che nell'insieme relega decisamente ai margini della sua poesia la componente cortigiana ed 'effimera' o evenemenziale.

Seguono quindi diversi testi dedicati alla descrizione degli *effetti d'amore*, delle *armi d'amore*, punteggiati dagli *adynata*⁸, e dal motivo petrarchesco dell'*amore amaro*⁹, con intermezzi neostilnovistici¹⁰, o costru-

⁷ Cfr. Petrarca, *Canzoniere*, canz. CXXVI, 66-68: "Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia, / poresti arditamente / uscir del boscho e gir in fra la gente".

⁸ Cfr. ad es. il son. XVIII, vv. 5-8: "Per l'aere vo volando, e son portato / Da tempestosi venti, e non mi movo; / Et caldo e freddo ogn'hora insieme provo, / E spero da speranza abbandonato"; e la sestina II, vv. 25-30: "Ma vedrasi senz'ombra il negro bosco, / La sera fia comincio del bel giorno, / Et porterà l'aurora oscura notte, / Il foco sarà freddo e fermo il vento, / Pria che dal cor si partan tanti strali, / O fior si veda in questa arida terra".

⁹ Vedi ad es. il son. XLV, v. 2: "Col dolce, amaro, eterno mio pensiero".

¹⁰ Cfr., tra i tanti possibili esempi, il son. XLVIII, vv. 3-4: "Ma solo in lei pensando impallidisco, / E'n vederla mi sfaccio e discoloro".

zioni a specchio sul tema del vedere, o sul rapporto tra la donna Luna e l'amante che sfiorano il non-senso e che sono tipicamente cariteani¹¹, a volte con accentuazioni in senso neoplatonico¹².

3. Autore colto, il Cariteo riprende immagini come quella del *cuore mangiato*¹³, divorato dallo stesso amante, per cui il Pèrcopo rimanda a Cicerone (*Tuscul.* III, 63), ma che ci richiama alla memoria anche la *Vita Nuova*, in cui il cuore dell'amante è però dato da Amore in pasto alla donna, e nella tradizione romanza è motivo più tipico della tradizione amorosa romanzesca che di quella lirica, come nota Domenico De Robertis¹⁴. Nella canzone II, poi, fatto assai significativo dell'orizzonte culturale del Cariteo, il motivo del cuore divorato¹⁵ si fonde con il supplizio di Tizio, che aveva il fegato, e non il cuore divorato da un rapace¹⁶:

¹¹ Si veda ad es. il son. XLVII.

¹² Cfr. ad es. il son. XLIX.

¹³ Vedi il son. XL, v. 11, "Del proprio cor mi pasco desiando"; e il son. XLVIII, v. 5, "Amando, ardendo, il proprio cor devoro".

¹⁴ Cfr. *Vita Nuova*, ed. cit., III, 5-6 e nota 6, p. 39, e i vv. 9-14 di "A ciascun'alma presa e gentil core", p. 42. Ma si veda anche il sonetto del Cavalcanti a Dante: "Vedeste, al mio parere, onne valore", in cui ritorna l'immagine del cuore dell'amante dato in pasto alla donna (cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 146-147). Il noto tema del cuore mangiato, di probabile origine celtica, come ricorda Vittore Branca (secondo altri di origine orientale, o diffuso universalmente), si ritrova ad esempio nella letteratura occitanica (cfr. la *vida* del trovatore Guillem de Cabestaing), in quella oitanica (nel *Lai d'Ignaure*, nel *Roman du Châtelain de Couci*), nel *Novellino* (LXII), e nel *Decameron* del Boccaccio (IV, 9; IV, 1; V, 8; Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, pp. 563-564).

¹⁵ Si può anche notare che la leggenda del cuore mangiato è legata in particolare al trovatore rossiglione - e dunque catalano - Guillem de Cabestaing, contemporaneo di Alfonso II d'Aragona. La leggenda appare per la prima volta nella *vida* che accompagna le sue poesie in alcuni canzonieri. E benché le *vidas* trobadoriche non si trovino nel canzoniere M, posseduto dal poeta, tuttavia un libro di "vite de limosini" è tra i libri posseduti dal Colocci, ed è stato ipotizzato che "la maggior parte dei codici provenzali, portoghesi e spagnoli siano arrivati in mano al Colocci, se non per il tramite, almeno per l'interessamento o per il suggerimento del Chariteo". (Vittorio Fanelli, *Aspetti della Roma cinquecentesca. Note sulla diffusione della cultura iberica a Roma*, in *Studi Romani*, XV, 1967, pp. 277-288, p. 278). (Come ricorda la *vida*: "La novella cors per Rossillon e per tota Cataloigna, qu'en Guillem de Cabestaing e la dompna eran enaissi malamen mort e qu'en Raimons de Castel Rossillon avia dat lo cor d'en Guillem a manjar a la dompna"; ed. crit. di Guido Favati, *Le Biografie trobadoriche, testi provenzali dei secc. XIII e XIV*, Bologna, Libr. Antiquaria Palmaverde, 1961, pp. 197-208. Si veda anche M. de Riquer, *História de la literatura catalana*, cit., I, pp. 95-97).

¹⁶ Cfr. Virgilio, *Eneide*, VI, 595-600: "Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnus, / cernere erat, per tota novem cui iugera corpus / porrigitur, rostroque immanis

(...) Amor, che si nutrica e pasce
 Del mio cor, che rinasce
 Et cresce ogni hora assai piú che non manca,
 Devorato di quel bramoso augello,
 Sol perché fu rebello
 De la ragion, la qual fugata e stanca
 Fu vinta dal desio terreno e frale,
 Ch'ebbe ardir di tentar cosa immortale.

(vv. 6-13)

4. Ancora, il Cariteo riprende le caratteristiche opposizioni petrarchesche¹⁷, ed il *topos* del *morire amando*, del morire d'amore¹⁸. Ma sebbene i motivi siano ormai tradizionali, il poeta spesso li rivive in proprio e li rinnova con un suo personale accento. Come avviene, ad esempio, per l'immagine ossimorica della "neve calda e possente" del sonetto XLIV (già nel canzoniere de Caneto):

Da l'auree chiome in sino al bianco pede
 De la mia Luna io veggio un foco ardente,
 Ella è di neve, et no'l vede, né'l sente,
 Ma il cor, ch'è d'esca, al foco il sente e vede.
 Così mi tien constretto et mi possede
 Questa neve sí calda e sí possente¹⁹,
 Che folle mi fa gir, privo di mente,
 Talché del mio errore ogniun s'avede.
 Amor la mente e l'alma signoreggia²⁰

(vv. 1-9)

Testo in cui appare evidente come i motivi petrarcheschi della donna-neve, o dell'esca amorosa²¹ siano stravolti da un di piú di visionarietà. Si

voltur obunco / immortale iecur tondens fecundaque poenis / viscera rimaturque epulis habitatque sub alto / pectore, nec fibris requies datur ulla renatis". Si veda il motivo nel Sannazaro, nella canzone LXXV (vv. 108-110), che come la II del Cariteo illustra i supplizi di Tizio, di Tantalo, delle Danaidi. Il tema delle pene, come indica Pèrcopo, è ricavato da Lucrezio, *De rerum natura*, III, 978-1010.

¹⁷ Vedi ad es. il son. XIX, o la canz. II, vv. 1-5.

¹⁸ Si vedano la canz. II e soprattutto la canz. III.

¹⁹ E il Petrarca nel son. CLVII, 9 del *Canzoniere*: "calda neve il volto" (ed. cit., p. 213).

²⁰ Cfr. Petrarca, CXIII, 12: "Amor ne l'alma, ov'ella signoreggia" (*Canzoniere*, ed. cit., p. 149).

²¹ Per l'esca amorosa, cfr. ad es. Petrarca, XC, 7; CLXV, 8; CLXXXI; LV, 9; CCXII, 14; *Canzoniere*, ed. cit., p. 123, p. 221, p. 237, p. 77, p. 273. L'immagine è anche negli *Asolani* del Bembo (l. III, canz. IX, vv. 4-6; ed. cit., p. 192). Per le simi-

noti infatti il rilievo dato a *veggio*; cui seguono i ribattuti *vede... vede*, poi riecheggianti ancora da “ogniun s’avede”. E si noti anche il ritmo dei frequentissimi monosillabi e bisillabi, ai vv. 2, 3, 4, che danno come un tono di irrecusabile necessità alla forza soprannaturale di Amore. Dovute a una legge non modificabile sembrano anche le azioni contrapposte della donna-neve (che “non sente e non vede”), e del cuore dell’amante (che “sente e vede”), azioni scandite e sottolineate dal chiasmo e dal parallelismo.

Ancora originale, ad esempio, è la sottolineatura delle opposizioni petrarchesche, che diviene quasi manieristica e grottesca, nella melodrammatica canzone V:

Non si parle homai più de l’intelletto
Antiquo in corpo fresco et giovanile,
Del viso et de la man bianca et sottile,
Del latteo collo et del marmoreo petto:
Parlar di morte è’l mio maggior diletto,
Di strani et varii mali,
Et di piaghe mortali.

(vv. 11-17)²²

5. Se Domenico De Robertis ha detto che la poesia del Cariteo appare sicura fin dalle prime prove²³, come si vede in molti dei componimenti del canzoniere de Caneto²⁴, compresi alcuni strambotti²⁵ (che entro quel canzoniere non appariranno alla produzione più tarda), è anche vero tuttavia che mutano alcuni temi, come cambia il progetto integrale del libro²⁶.

litudini del Petrarca, cfr. Claudia Berra, *La similitudine nei “Rerum Vulgarium Fragmenta”*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.

²² Un evidente gusto per il macabro è anche nella canzone XV, scritta in occasione dell’anniversario della partenza di Luna (10 ottobre 1492). Cfr. i vv. 7-11: “... l’animo egro, / Per la contagione / Del duol, ch’ogniior rimembra, / A le meschine membra / D’incurabili morbi è già cagione”; e i vv. 20-24: “In qualche oscuro fosso, / O grotta atra e funesta / Vuo’ rinovare il pianto. / Venga’l funebre manto, / E spargasi di cenere la testa.” Si veda anche il son. CXXVII, vv. 13-14 (scritto dopo la partenza di Luna): “Et le fenestre, mute, oscure et sorde, / Mostran a gli occhi miei la morte horrenda”; e il son. CXXVIII, vv. 12-14: “ché, dove il vento / Greve et mortal di miei sospiri aspira, / Altera col veneno ogni elemento”.

²³ Cfr. D. De Robertis, *Il Cariteo*, in *L’esperienza poetica del Quattrocento*, cit., p. 710 e p. 712.

²⁴ Oltre ai molti testi già citati anche nei precedenti capitoli, vedi ad es. il son. XXVII, “Nel celeste balcone, ove sovente”.

²⁵ Si leggano ad es. lo strambotto X, “Quanto più m’affatico ad chiamar morte”, ed il XXII, “Al partirmi da voi tal doglia io provo”.

²⁶ Alle tematiche e al “progetto” dell’*Endimione* definitivo si è dato spazio nei

Lo stacco cronologico tra i due canzonieri non è affatto ampio, e tuttavia molti avvenimenti si susseguirono in modo assai veloce, quasi rapinoso tra il 1495 e i primi anni del '500 a Napoli, e bisogna pensare che naturalmente il canzoniere stampato nel 1506 raccoglieva una produzione antecedente, se il ms. De Marinis, che contiene praticamente tutto l'*Endimion* poi stampato per de Caneto, è da datare *ante* 1493-1494²⁷. E infatti, il Cariteo pare stampare il canzoniere nel 1506 quasi contro voglia, dando alle stampe il ms. De Marinis quasi senza ritornarvi sopra (quindi, di fatto, la raccolta sarebbe datata *ante* 1493-94, come il ms.)²⁸. Al contrario di una rinnovata, mutata e accresciuta attenzione alla struttura del libro dà prova la realizzazione del nuovo canzoniere del 1509, integrato vistosamente, nel quale vengono disposti diversamente i testi già pubblicati e cambiano la prospettiva e il progetto globale dell'*Endimione*, a cui si accostano anche altri componimenti, canzoni e poemetti in terza rima.

Ma di quanto il primo *Endimione* fosse legato alla tematica del *dolore*²⁹, e dei *danni d'amore*, può essere una chiara testimonianza, oltre l'analisi testuale, anche il prologo del canzoniere del 1506 a Cola d'Alagno³⁰, poi eliminato nella versione definitiva dell'*Endimione*. Dedicando infatti al d'Alagno il suo "librecto", gli "amorosi versi, a le sorde orecchie"³¹ de la mia candida Luna in vano sparsi", il Cariteo si ritrae come sfortunato seguace d'Amore, rifacendo brevemente la sua storia. L'autoritratto che il poeta offre nella prima raccolta appare almeno in parte superato in seguito, come dimostra la stessa soppressione del prologo. Sottomesso al giogo

capitoli precedenti, in cui si è parlato dei motivi neoplatonici e della più ampia prospettiva umanistica del Gareth, teso a fondere *eloquentia* e *sapientia*, ideale vagheggiato anche nell'*Aegidius* del Pontano.

²⁷ Cfr. G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, art. cit., pp. 15-31. Il codice contiene per la precisione tre strambotti in più e quattro sonetti in meno rispetto all'edizione de Caneto, prescindendo dalle inserzioni recenziori.

²⁸ Cfr. ad esempio quanto scrive Marco Santagata, al quale "l'aver dato ai torchi quella raccolta ormai antica quasi senza toccarla" pare un segno inequivocabile di distacco. (M. Santagata, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in *La lirica aragonese*, cit., p. 329).

²⁹ Come nota anche Enrico Fenzi, che parla, per la prima edizione dell'*Endimion*, di "raccolta delle voci cignee del poeta", e rileva la frequenza programmatica del verbo gridare. E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, cit., p. 67.

³⁰ Il prologo, come si è detto, è pubblicato in appendice all'edizione del Pèrcopo, alle pp. 459-461.

³¹ Con la doppia nel ms. De Marinis, di contro a "orechie" in appendice all'ed. Pèrcopo.

amoroso, suo “vitio”³², dice nel prologo il Gareth, egli ripose negli amorosi affetti la somma felicità, ma “alzandosi sempre li mei audaci desiderij in parte, che è stato necessario, che da la sua propria violentia siano cascati nel profondo centro de la terra”. In modo che i suoi versi, afferma il poeta, sono “indicio o testimonio de la mia tormentata vita”, ed egli li dedica al d’Alagno, perché molti anni ha visto l’amico “andare errando per li dishabitati lochi de l’amoroso ardore, per li quali quel dio sòl menare gli animi piú gentili”. E se in quest’ultime parole ritorna il *topos* stilnovistico degli animi gentili, il Cariteo chiude il suo bilancio pessimisticamente, incolpando amore e la natura: “Ma io di una sola cosa (se licito mi fusse), volentiere inculparia la natura, però che, se, per dare eternitate a la humana generatione, era necessario coniungere l’homo con la donna, non però bisognava ponere nel cor de li miseri amanti la cupidità sí ardente, che per tale affecto la morte fosse, piú che la vita, desiderata”.

Inoltre, mi pare che insista sulla preminenza della tematica dolorosa nel primo canzoniere anche l’accento alla produzione precedente affidato al testo di “legatura” tra i nuovi componimenti e quelli già in gran parte pubblicati che li precedono, nel sonetto LIV:

Hor ritornamo ai primi aspri tormenti,
A le lagrime prime, al primo ardore³³.
(vv. 1-2)

6.2. Il neostilnovismo

Negli ultimi testi del canzoniere *Endimion a la luna* del 1506, anche escludendo la platonizzante canzone *Aragonia*, che faceva blocco a parte con l’attuale canzone VII per Ferrandino, su cui ritornerò piú avanti, compaiono con frequenza i temi di *amore e morte*, e dell’*amore dolce-amaro*³⁴, comuni anche al Magnifico, e le tematiche consuete dell’amore

³² È riecheggiato, come osserva il Pèrcopo, l’amato Properzio (II, XXII, 17-18): “*Unicuique dedit vitium natura creato: mi fortuna aliquid semper amare dedit*”.

³³ Cfr. Lorenzo, son.: “Se avvien che Amor d’alcun brieve contento” (XXXI), vv. 12-14, “(...) or mi ritorno / a’ primi pianti, e quel che piú mi piacque / par che piú il core afflitto arda e consumi” (*Canzoniere*, a c. di Paolo Orvieto, Milano, Mondadori, 1990, p. 70).

³⁴ Si vedano i son. XLIV, XLV, XLVI, XLVII e XLVIII (già LVI, LVII, LIX, LX e LXI nel canzoniere del 1506). Sul bisticcio semantico-lessicale dell’*amore amaro* nello

platonico, in cui è esaltata la trasfigurazione luminosa della donna, descritta come “piú che umana”³⁵. Esempi significativi ne sono in particolare i sonetti XLIX (già LXII) e L (già LXIII)³⁶:

L'alto pensier, che fuor d'humana sorte
Suol transportar l'audace mio desio,
Menò volando al ciel lo spirto mio,
Lasciando le mie membra in terra morte.

Il viso mio mortal non fu sí forte
Che sostenesse il sol del primo idio;
Ma piú figure angeliche vid'io,
Et quei che divi son dopo la morte.

Dove, bench'io mirassi ad una ad una
Tutte l'humane et le divine cose,
Pur sempre m'era inanzi la mia Luna.

(son. XLIX, vv. 1-11)

Quando con lo splendor del chiaro viso
L'alma mia luce rasserena il giorno,
Et col parlar soave volge intorno
Le stelle, che di vita mi han diviso;

Io non posso soffrir mirarla fiso,
Ma spesso gli occhi abasso e'n lei ritorno;
Onde, tremando d'amoroso scorno³⁷,
Mille varii color mostro nel viso.

L'alma resta languendo di dolcezza,
Oscuri gli occhi et tormentato il core,
Per due contrarii affetti et pene extreme:

Di veder tal beltà summa allegrezza,
Del desperar gravissimo dolore:
Cosí son misero et bēato insieme!

(son. L)

Stilnuovo – e derivato dai provenzali, in cui si aveva l'identità *amar* (= amare) e *amar* (= amaro) –, cfr. Mario Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, Lecce, Milella, 1972, 2 voll., vol. I, pp. 71-72. Ma cfr. anche Giacomo da Lentini, son. “[C]erto me par che far dea bon signore”, vv. 7-11. (G. da Lentini, *Poesie*, ed. a c. di Roberto Antonelli, Roma, Bulzoni, 1973, p. 342).

³⁵ Vedi il son. XLVIII, 1: “Un'alma Diva in forma humana adoro”, e la ballata IV, 1 (testo numero LVIII nell'ediz. de Caneto): “Quando fra donne humane la mia Diva...”.

³⁶ Nell'ed. de Caneto.

³⁷ “Amoroso scorno”, che ritorna anche nella ballata II, v. 16, è, come nota anche il Pèrcopo, sintagma petrarchesco (son. CCI, 8).

Con il Lorenzo neoplatonico³⁸ e *dolce-amaro*³⁹, torna in mente il Cavalcanti; infatti, il cariteano “D’amor senza speranza mi nudrisco, / Del desiderio audace ognihor languisco, / Et de pietà di me medesimo io moro. / (...) / Vivendo, mi conven sempre morire / D’amor, di desiderio et di pietade” (son. XLVIII, vv. 6-8; 13-14), pare appunto rimandare ad es. al cavalcantiano “A me stesso di me pietate vène”⁴⁰. Ancora, nel son. XLIX del Cariteo, troviamo “le membra” “in terra morte”⁴¹, le “figure angeliche”⁴².

Il citato son. L del Cariteo (già LXIII nell’ed. de Caneto), per il quale abbiamo ricordato Lorenzo, richiama ancora il Cavalcanti (che d’altronde anche il Magnifico tanto amava, come dimostrano anche gli elogi a lui rivolti nella lettera che accompagnava la *Raccolta Aragonesa*), per la dolorosa dialettica cavalcantiana del vedere la donna. Per il son. L del Cariteo, infatti (“Io non posso soffrir mirarla fiso, / Ma spesso gli occhi abasso e’n lei ritorno; / Onde, tremando d’amoroso scorno, / Mille varii color mostro nel viso”), si può citare, ad es., la ballata XXX di Cavalcanti:

disse: “l tuo colpo, che nel cor si vede,
fu tratto d’occhi di troppo valore,
che dentro vi lasciaro uno splendore

³⁸ Si confronti ad esempio il son. LXXV del canzoniere di Lorenzo: “Chi ha la vista sua così potente, / che la mia donna possì mirar fiso, / vede tante bellezze nel suo viso, / che farien tutte l’anime contente. / Ma Amor v’ha posto uno splendor lucente, / che nega a’ mortal’occhi il paradiso: / onde a chi è da tanto ben diviso / ne resta maraviglia solamente. / Amor sol quei c’han gentilezza e fede / fa forti a rimirar l’alta bellezza, / levando parte de’ lucenti rai. / Quel, che una volta la bellezza vede / e degno è di gustar la sua dolcezza, / non può far che non l’ami sempremai”. (Lorenzo de’ Medici, *Canzoniere*, a c. di Paolo Orvieto, cit., pp. 177-178). Cfr. anche Petr., son. XVII, dove ritroviamo le rime “Viso / diviso / fiso”.

³⁹ Per l’antitesi petrarchesca *dolce-amaro* in Lorenzo, cfr. ad es. il son. XLVI, 12: “Vòlto è il dolce in amaro, il lieto in pianto”. (*Canzoniere*, a c. di Paolo Orvieto, cit., p. 106). Si vedano, del Petrarca, ad es. i son. CLXIV, CCV e CCXV, 13-14: “po’ far chiara la notte, oscuro il giorno, / e’l mèl amaro, et adolcir l’assenzio”. (*Canzoniere*, ed. cit.).

⁴⁰ G. Cavalcanti, *Rime*, ed. cit., son. XVI, v. 1, pp. 54-55. Ripreso, come noto, anche dal Petrarca, *Canz.*, son. CCLXXII, 7: “se non ch’i’ ò di me stesso pietate”.

⁴¹ Ma cfr. anche la ballata IV (già testo LVIII dell’ed. de Caneto), vv. 13-14: “Da la mia vista fugge ogni altra cosa, / Et sol madonna veggio e la mia morte”.

⁴² Per la frequenza delle parole “angelo”, “angelico” e “angelica figura” nel Petrarca, e negli stilnovisti, si veda M. Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, cit., I, pp. 149-150. (Lapo e Cino hanno “angelica figura”; il Cavalcanti “angelicata creatura”, ed “angelica sembianza”). Cfr. il Petrarca nel *Canzoniere* (ed. cit.), son. XC, 10: “angelica forma”, son. CCLXV, 2 “angelica figura”, canz. CCLXX, 8 “angelica sembianza”.

ch'i' nol posso mirare.
 (...) che fin dentro, a la morte,
 mi colpîr gli occhi suoi".
 (...)

Disse: "La donna che nel cor ti pose
 co la forza d'amor tutto'l su' viso,
 dentro per li occhi ti mirò sí fiso,
 ch'Amor fece apparire.
 Se t'è greve 'l soffrire,
 raccomandati a lui".

(vv. 23-26; 35-36; 39-44)⁴³

E anche per il cariteano "mille varii color mostro nel viso", si può rimandare al cavalcantiano "che, qual mira de fòre, / vede la Morte sotto al meo colore"⁴⁴, e anche a Dante della *Vita Nuova*: "Lo viso mostra lo color del core"⁴⁵.

Ma già nella canzone II del Cariteo (testo numero XX del vecchio canzoniere), dove avevamo incontrato il cuore mangiato da Amore e dal "bramoso augello", troviamo anche "l'alma sbigottita", vero marchio della poesia del Cavalcanti, e presente nella *Vita Nuova*⁴⁶: "Ond'io tremo morendo in tal martire. / Et quando di morire / Cresce la speme a l'alma sbigottita, / (...)" (canz. II, vv. 45-47)⁴⁷. Giustamente, infatti, il Contini

⁴³ G. Cavalcanti, *Rime*, ed. cit., pp. 114-118.

⁴⁴ Ultimi due versi della ballata cavalcantiana "La forte e nova mia disaventura"; *Rime*, ed. cit., p. 134. Ma cfr. anche il "morto colore" del son. XXII "Veder poteste, quando v'iscontrai", v. 7, e il "cangiando color" di "Donna me prega", v. 46. (G. Cavalcanti, *Rime*, p. 72 e p. 104).

⁴⁵ È il verso 5 del son. "Ciò che m'incontra, ne la mente more"; D. Alighieri, *Vita Nuova*, a c. di D. De Robertis, ed. cit., XV, 4-5, p. 99. Ma cfr. anche "color morto" di Petrarca, XCIV, 9; *Canzoniere*, ed. cit., p. 127.

⁴⁶ Cfr. ancora il son. della *Vita Nuova* "Ciò che m'incontra, ne la mente more", v. 10: "se l'alma sbigottita non conforta". (D. Alighieri, *Vita Nuova*, a c. di D. De Robertis, cit., XV, 5-6, p. 100).

⁴⁷ Vedi naturalmente, del Cavalcanti: "L'anima mia vilment'è sbigottita / de la battaglia ch' e[l]l'ave dal core: / che s'ella sente pur un poco Amore / piú presso a lui che non sòle, ella more"; (son. VII, vv. 1-4 in G. Cavalcanti, *Rime*, pp. 25-26). Ma "l'alma tremante e sbigottita", nel Cariteo, ritorna anche nel son. LXXV: "Quale spirito celeste in un momento / Appare insieme e fugge, e'n la partita / Lascia l'alma tremante e sbigottita, / Tal mi lasciasti, ai me!, pien di spavento" (vv. 1-4), e nel son. XCV, vv. 9-14: "Onde l'alma riman sí sbigottita, / Che non sa dar ragione in quel momento / Di doglia o di piacer, di morte o vita. / Tal ne le membra novitate io sento, / Che non m'avedo poi de la partita / Di cui mi lassa senza sentimento". Cfr. il Petrarca, *Canzoniere*, canz. CXXIX, 6: "ivi s'acqueta l'alma sbigottita". Si veda, di Raffaella Pelosini, *Guido Cavalcanti nei 'Rerum Vulgarium Fragmenta'*, in *Studi Petrarqueschi*, IX, 1992, pp. 9-76.

parlò, a proposito del Cariteo, di un “neostilnovismo un poco nei modi del Magnifico”⁴⁸. Procedendo nel nuovo canzoniere del 1509 inoltre pare a mio avviso sempre più chiaro come il Cariteo viri le suggestioni neostilnovistiche già visibili nel primo canzoniere in direzione neoplatonica. Così come alcuni dei vecchi testi sul dolore d’amore possono anche essere inseriti, nella rinnovata lettura, nel gioco più mosso dei *contraria* ficiniani. Se infatti il son. IX (V del vecchio canzoniere) tratta il tema del saluto della donna angelicata⁴⁹, più avanti ad esempio, tra i testi che compaiono solo nel 1509, il son. LXIV accenna il motivo guinizzelliano⁵⁰ del cor gentile⁵¹, ma già “trasfigurato”, perché è “l’alto pensier” a far sede nel cuore:

Alto pensier⁵², che’n gentil cor s’annida,
È del proprio valor tanto contento,
Che nullo affanno mai gli dà spavento,
Et è più saldo, quando Amor lo sfida.

(vv. 1-4)

Nel son. LXV, dove ritorna il tema del *cuore*⁵³, viene chiarito ancor meglio come la distintiva nobiltà del cuore e dell’amante sia riposta nell’aspirare a una meta sovrumana, dove si può leggere, in controluce, ancora il tema della Venere celeste:

⁴⁸ G. Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, cit., p. 554.

⁴⁹ “Sì come io soglio, et come Amor m’invita, / Alzai gli occhi ad mirare intento et fiso / Quel volto, che già vide in paradiso / Prima ch’intrasse l’anima in questa vita. / Simile il vidi a la beltà infinita / D’angelica natura, al chiaro viso, / A la voce, al colore, al dolce riso, / Ai cape’ d’oro et a l’età fiorita. / Allhora vidi Amor, che’n un momento / Mosse contra di me tutte quell’arme, / Che mover suol ne le più forti imprese. / Ond’ella per pietà del mio tormento / Lieta ver me voltossi ad salutarme; / Et con più nova fiamma il cor m’accese”. (Ed. Pèrcopo, pp. 12-13).

⁵⁰ Cfr. “Al cor gentil rempaira sempre Amore / come l’ausello in selva a la verdura”. (Guido Guinizzelli, *Poesie*, a c. di Edoardo Sanguineti, Milano, Mondadori, 1992, pp. 22-24). Cfr. Cavalcanti, “Quando’l pensier mi vèn ch’i’ voglia dire / a gentil core de la sua vertute”, canz. IX, vv. 29-30. G. Cavalcanti, *Rime*, ed. cit., p. 33.

⁵¹ Vedi anche Dante, nella *Vita Nuova*: “A ciascun’alma presa e gentil core” (III, 10) e “Amore e’l cor gentil sono una cosa, / sì come il saggio in suo dittare pone” (XX, 1-3). (D. Alighieri, *Vita Nuova*, a c. di D. De Robertis, ed. cit., pp. 41 e 133).

⁵² “alti pensieri” è invece in Petrarca, son. CCCXVIII, 10 (*Canz.*, ed. cit.).

⁵³ Ma cfr. già il son. IV, vv. 1-2: “Ad quanto un *cor gentile* ama e desia / Le mie speranze e voglie hor son sì pronte”. Per il tema del *cuore* nella lirica romanza, si può vedere ad esempio la silloge di saggi *Capitoli per una storia del cuore*, a c. di Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988.

Se'l mio candido amor ch'al cielo aspira,
In gloria et honestà sempre costante,
De pudicitia segue l'auree piante,
Perché'l bel volto in me tanto s'adira?

Se come un cor volgare il mio sospira,
Non è'l mio foco di volgare amante;
Sol tua beltade eterna et l'opre sante
L'animo, ch'è divino, ardendo admira.

Poi che tu, Luna mia, vedi et intendi,
Ch'io spregio ciò che'l volgo amando apprezza,
Perché d'ira crudel ver me t'incendi?

Forse d'amor de mortal huom t'offendi,
Ché (si superbia mai non seguìo bellezza),
Tu sola, et con ragion, col ciel contendì⁵⁴.

6.3. *Il non-senso cariteano*

1. Un buon esempio di quello che ho definito il “non-senso” cariteano⁵⁵ può essere costituito dalla ballata II dell'*Endimione*. In essa, che si potrebbe dire un altro dei “fuochi” della raccolta, si verifica infatti quella tipica tensione a tratti “visionaria” del Gareth, insieme con la ricorrenza, notevole in tutto il canzoniere, dei verbi indicanti l'atto di vedere⁵⁶, che

⁵⁴ Mi sembra infine importante ricordare quanto osservato da Emilio Bigi a proposito dello stilnovismo di Lorenzo, quando sottolineava in particolare la rappresentatività culturale della *Raccolta Aragonese*, che anche il Gareth dovette avere fra le mani: “Il primo netto profilarsi del ‘nuovo’ gusto stilnovistico” – in Lorenzo – “si coglie (...) sul piano critico, nel criterio di selezione degli autori scelti per la *Raccolta Aragonese*, in cui pure, sappiamo, appaiono di Lorenzo solo rime di stretta imitazione petrarchesca. In quella celebre antologia, infatti (...) almeno i due terzi del complesso sono occupati da poeti stilnovistici dal Guinizzelli al Cavalcanti, a Dante, al Frescobaldi a Cino da Pistoia, senza contare che è riportato integralmente il piccolo canzoniere di Cino Rinuccini, che è l'unico vero riecheggiatore dello Stil Nuovo prima di Lorenzo. Né bisogna dimenticare che già nell'*Epistola* introduttiva proprio sui tre maggiori poeti stilnovistici, sul Guinizzelli, su Cino da Pistoia e specialmente sul Cavalcanti, ci si sofferma con particolare indugio e con giudizi così risolutamente positivi da far supporre quasi un esplicito intento di rivalutazione in polemica con il gusto corrente (...)”. E. Bigi, *Lorenzo lirico*, in *La Rassegna della letteratura italiana*, luglio-sett. 1953, n. 3, pp. 241-260, pp. 250-251 (ristampato anche in *Dal Petrarca al Leopardi, Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 23-45).

⁵⁵ In questo capitolo, al paragrafo 1, “Dal vecchio al nuovo canzoniere”, alla fine del punto 2.

⁵⁶ Ciò consegue anche, naturalmente, dall'aver scelto come tema “portante” del canzoniere Endimione che contempla la sua Luna. Si confronti in particolare la frequenza dei verbi collegati all'azione di vedere nei testi sul *sonno* e sul *sogno*.

il Marti aveva già giudicato straripante negli stilnovisti⁵⁷. Nell'elaborare il tema dell'*immagine nel cuore*, nella ballata il poeta sfiora il *non-senso*, rimontando il materiale tradizionale con una complessità quasi manieristica⁵⁸, barocca, quella stessa che fece avanzare ad Alessandro D'Ancona la tesi di un Gareth "pre-seicentista"⁵⁹:

Gli occhi che furon presi di nascoso
 Per ornare un perfetto et chiaro volto,
 – Et da quell'hora avanti
 Amor rimase cieco et tenebroso, –
Vidi a mirar li miei tanto costanti,
 Ch'io fui di mente et d'alma insieme tolto.
 Ma subito m'accorsi de l'errore
 Ch'io presi in quel mirar sí fermo et fiso,
 Però che gli occhi miei
 Dimonstran fuor l'ardente et puro core⁶⁰,
 E'n mezo al cor si vede di colei,
 Che gli arde, il naturale e proprio viso.
 Dove tanto gli piacque
 Veder sua forma vera⁶¹,
 Che si mostrò ver me lieta et altera:
 Onde amoroso scorno al cor mi nacque.

Il *non-senso* è creato, come si può notare, dal complesso gioco di specchi presentatoci dal poeta catalano: egli si smarrisce nell'osservare gli

⁵⁷ Egli aveva infatti rilevato, negli stilnovisti, lo "straripante uso di verbi come 'guardare', 'mirare', 'vedere'". (*Storia dello Stil Nuovo*, cit., I, p. 287).

⁵⁸ Per il concetto di manierismo in letteratura, si veda ad esempio Ezio Raimondi, *Per la nozione di Manierismo letterario*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 219-251.

⁵⁹ "Gli ultimi esempi della forma provenzale artificiosissima, congiunti colle imitazioni petrarchesche, generano una poesia, cui il genio particolare del paese comunicava un certo che di tumido e di pettoruto. È un *gongorismo* anticipato, che il Cariteo venendo in Italia esagerò, anticipando fra noi le svenevolezze del *marinismo*. E così due volte, nel secolo XV e nel XVII, ci venne dalla Spagna quello che per l'ultima invasione più nota fu detto il *secentismo* e che fu quel modo *pingue, sonante e peregrino*, che già Cicerone notava negli iberici latineggianti". La tesi del grande critico è naturalmente, in questi termini, da respingere. (*Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, cit., p. 189).

⁶⁰ Per il motivo tradizionale del cuore che traspare nella vista, si veda il Cavalcanti, ed. cit., XII, 12: "guardi costui e vederà 'l su' core", e Petrarca: "sola la vista mia del cor non tace", XLIX, 14; "e'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto", LXXVI, 11; "non vedete voi'l cor nelli occhi mei?", CCIII, 6; *Canzoniere*, ed. cit., p. 66, p. 108, p. 259.

⁶¹ Cfr. il Petrarca, XVI, 12-14: "cosí, lasso, talor vo cerchand'io, / donna, quanto è possibile, in altrui / la disiata vostra *forma vera*". *Canzoniere*, ed. cit., p. 18.

occhi della sua donna – che sono stati rubati ad Amore, e lo hanno reso cieco –, che a loro volta fissano intensamente i suoi; ma gli occhi del poeta mostrano di fuori il suo cuore, ed in esso l'immagine interiore della donna ("sua forma vera"), vedendo la quale, o specchiandosi nella quale, si direbbe, la donna si compiace e si mostra altera all'amante. Un effetto ulteriore di straniamento e disorientamento è aggiunto dal porre ad inizio della ballata, in rilievo, la figura degli *occhi*, del tutto isolati per effetto dell'inversione, che una relativa e una parentesi separano dal verbo di cui sono oggetto, il quale giunge solo all'*incipit* del quinto verso. Si crea in tal modo una lunga sospensione ("Gli occhi... Vidi"), che insiste sulle parole-chiave della composizione, e che conosce una pausa momentanea solo al verso successivo, col concludersi della proposizione consecutiva ("Ch'io fui di mente e d'alma insieme tolto"). Il Gareth dà prova di una certa abilità e sapienza retorica nel montaggio di un materiale quasi tutto tradizionale: e di lunga e nobile tradizione. *L'immagine nel cuore*, come s'è detto, passata dai provenzali⁶², a *Meravigliosamente* del Notaro da Lentini⁶³, fino certo al Cavalcanti (si veda ad es. la ballata XXX, citata sopra)⁶⁴. E poi rielaborata e adottata pure dal Ficino, in prospettiva neoplatonica, attraverso la quale, anche, arriva al Gareth, così come giunge alla poesia del petrarchista Garcilaso de la Vega. Il bel sonetto VIII di Garcilaso, infatti, per cui Antonio Gargano ha parlato di "simmetrie infrante"⁶⁵, si

⁶² Vedi Folchetto di Marsiglia, tra i provenzali più amati dal Cariteo: "perqu'es vertatz e sembla be /qu'ins e'l cor port, dona, vostra faisso" (*Le troubadour Folquet de Marseille*, éd. crit. par Stanislaw Stroiński, Cracovie, Ac. des Sciences éd. du fonds Osłowsky, 1910, *Chansons amoureuses*, V, 9, p. 277). Il testo di Folchetto è poi punto di partenza per l'elaborazione successiva di Giacomo da Lentini (Cfr. Francesco Bruni, *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, in *Capitoli per una storia del cuore*, cit., pp. 79-118, pp. 91-92). Sulla ricca metafora della donna dipinta nel cuore, si veda anche Franco Mancini, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, in cui l'autore ricorda, fra l'altro, che l'*insegna* della donna nel cuore di cui parla il Notaro ("Rinovellare mi voglio d'amore, / poi porto insegna di tal criatura"; son. XII, vv. 13-14, ed. a c. di R. Antonelli, cit.) rimanda al versetto del *Cantico dei Cantici* (8, 6): "Pone me ut signaculum super cor tuum" (ibi, p. 20).

⁶³ G. da Lentini, *Poesie*, ed. a c. di Roberto Antonelli, cit., pp. 31-33. Sul tema della donna nel cuore, ritorna anche il son. XXII del Notaro.

⁶⁴ Ma si può anche citare, del Cavalcanti, "Amor, che nasce di simil piacere, / dentro lo cor si posa / formando di disio nova persona" XXXII, 15-17, ed il son. XVII e la ballata XXVI.

⁶⁵ Antonio Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 58-81, p. 68. Il sonetto fu composto da Garcilaso *post* 1528, o addirittura *post* 1533. (Ibi, pp. 59-60).

avvicina molto alla ballata del Cariteo, non tanto per coincidenze lessicali (a parte il ritorno dell'immagine interiore della donna), quanto per l'effetto di vacillamento e di straniamento, quasi di "cortocircuito" che si realizza tra gli occhi dell'amante e della donna, e l'immagine fantasmatica di quest'ultima:

De aquella vista pura y excelente
 salen espirtus vivos y encendidos,
 y siendo por mis ojos recibidos,
 me pasan hasta donde el mal se siente⁶⁶;
 éntranse en el camino fácilmente
 por do los mios, de tal calor movidos,
 salen fuera de mí como perdidos,
 llamados d'aquel bien que 'stá presente.
 Ausente, en la memoria la imagino;
 mis espirtus, pensando que la vían,
 se mueven y se encienden sin medida;
 mas no hallando fácil el camino
 que los suyos entrando derretían
 revientan por salir do no ay salida⁶⁷.

Come scrive Gargano, che a proposito dell'immagine interiorizzata della donna ricorda anche i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo⁶⁸, Garcilaso tratta qui di "un'esperienza dell'eros legata soprattutto alla memoria e

⁶⁶ Come indica Gargano, la perifrasi indica il *cuore* (p. 66).

⁶⁷ Nella traduzione di Giuseppe Sansone:

Da quella vista pura ed eccellente
 spirano sensi fervidi ed acuti,
 che dai miei occhi essendo ricevuti,
 pervengono fin dove il mal si sente.
 Si fanno strada dentro facilmente,
 nel mentre i miei, da tal calor battuti,
 si fuggono da me come perduti,
 dal bene catturati ch'è presente.
 Quando non c'è, la sogno nella mente
 e di vederla i sensi miei al pensare
 s'accendon senza fine conturbati;
 ma non trovano il varco agevolmente,
 che i sensi suoi mi struggono all'entrare:
 per uno sbocco assente son bagnati.

(Da Garcilaso de la Vega, *Sonetti*, con testo a fronte, a c. di Giuseppe Sansone, Parma, Guanda, 1988, p. 41). Il testo spagnolo è tratto da: Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 22.

⁶⁸ Ibi, p. 55.

all'immaginazione, e, in questo senso, il sonetto raccoglie la grande scoperta medievale della natura fantasmatica dell'oggetto d'amore (...); "Godendo dello statuto ambiguo della virtù dell'anima che li produce, i *phantasmata* non coincidono né con l'oggetto sensibile, né con l'idea innata e trascendente: essi si collocano, per così dire, a mezza strada, e perciò stesso essi costituiscono il punto di contatto, tra senso e intelletto, corporeo ed incorporeo"⁶⁹. Se la concezione erotica del sonetto di Garcilaso, come della ballata cariteana, presuppone tra l'altro la teoria ficiniana del *De amore*, come ha detto P. O. Kristeller, "la speculazione ficiniana sull'amore è stata preparata (...) anzitutto dall'antica lirica provenzale e toscana, a cui egli si è riallacciato consapevolmente. La citazione esplicita di Guido Cavalcanti nel libro *de amore* è sotto questo aspetto di grandissima importanza, e anche altrove si sente nel Ficino l'influsso dei poeti antichi"⁷⁰.

Il Gareth, tra l'altro, adotta più volte *l'immagine della donna nel cuore*:

Poi che negli occhi il cor chiaro si vede,
Et dentro il cor la vostra imagin vera,
Sculpta da man d'Amor, perfetta, intera,
Da la siderea fronte al bianco piede;
(LVII, vv. 1-4)

Costei che nel mio core io sempre veggio,
Ove sí altera et disdegnosa siede,
Come dea in terreno et humil seggio.
(XXXII, vv. 9-11)⁷¹

⁶⁹ Ibi, pp. 76-77.

⁷⁰ Cit. da Gargano, ibi, p. 79. Nel suo studio, Gargano si sofferma sulla concezione medievale dell'eros e la natura fantasmatica dell'oggetto d'amore (cfr. anche la bibliografia indicata a p. 77), e osserva (p. 122) come in tale concezione pneumo-fantasmatologica, le cui origini sono piuttosto complesse, e che troverà poi nel Ficino un grande rielaboratore e diffusore, l'amore, come spiega Giorgio Agamben, è concepito "come un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo" (cfr. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977 – II ediz. –, p. 96). Come dice il Ficino nel *Comento*: "non è maraviglia che il volto della persona amata, scolpito nel cuore dello Amante, per tale cogitazione si dipinga nello spirito: e dallo spirito nel sangue si imprima" (cit. da Gargano, p. 122).

⁷¹ Luna si specchia nel petto dell'amante anche nel bel son. CXXXIX, citato più sopra. Ripete il *topos*, raccogliendolo dalla tradizione provenzale, anche il valenzano Jordi de Sant Jordi: "Jus lo front port vostra bella semblança", "davanti agli occhi, nella

2. Sembra possibile, inoltre, che gli incastri metaforici del catalano nella ballata II traggano alimento anche da analoghe “accelerazioni” e accensioni petrarchesche, in cui tutto questo patrimonio tradizionale viene talvolta sottoposto a rielaborazione e rinnovamento attraverso procedimenti diversi, volutamente ellittici oppure ambigui: “La donna che'l mio cor nel viso⁷² porta, / là dove sol fra bei pensier' d'amore / sedea, m'apparve (...)”, CXI, 1-3; “Poi che vostro vedere in me risplende, / come raggio di sol traluce in vetro”, XCV, 9-10; “Ma'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, et veggio ove ch'io miri”, XCVI, 5-6⁷³.

3. *L'immagine nel cuore*, o *nell'anima*, soprattutto nell'uso che ne fecero il neoplatonismo umanistico ed il Ficino, si presta di per sé inoltre a costruzioni “a specchio”, come nel sonetto LXXXI del Cariteo, in cui di nuovo si sfiora il *non-senso*.

Nel son. LXXXI, infatti, abbiamo la duplicazione, la reciprocità delle *immagini nel cuore*:

L'alma, la mente mia, gli occhi e'l pensiero,
 Donna, son in pregon nel vostro petto,
 Et è sí caro a lor l'alto ricetto,
 Che possér liberarli io piú no' spero.
 Vostro valor, cagion di duri affanni,
 M'empie gli occhi, il pensier, la mente et l'alma
 Non solo di martir, ma di dolcezza.

(vv. 5-11)

L'effetto di *ambiguità* è accresciuto, come si vede, dal ripetuto polisindeto che si rispecchia, in posizione chiasmatica, a distanza di pochi versi nel sonetto: “L'alma, la mente mia, gli occhi e'l pensiero” / “gli occhi, il pensier, la mente e l'alma”. E un avvio “a specchio”, si nota anche nel

mente, porto la vostra bella sembianza” (*Les poesies de J. de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, a c. di Martí de Riquer i Lola Badia, València, Eliseu Climent, 1984, canz. IX, v. 1).

⁷² Come annota il Contini, è da intendere “occhi”; *Canzoniere*, ed. cit., p. 147. E come osserva ancora Francesco Bruni, qui l'immagine è “specularmente invertita rispetto a quella adoperata per il poeta”, cioè per descrivere l'immagine nel cuore del poeta. (*Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, cit., p. 149).

⁷³ *Canzoniere*, ed. cit., p. 127 e p. 109. Ma cfr. anche il son. XCIV, e il son. LXXVII, sopra il ritratto di Laura dipinto da Simone Martini, e ancora “lei che'l ciel non poria lontana farne, / ch'i' l'ò negli occhi”, (son. CLXXVI, 6-7), e la canz. “Gentil mia donna, i' veggio” (LXXII, vv. 1-6), e sul pittore di madonna nel cuore, canz. CXXV, vv. 33-37; ibi, p. 147, p. 128, p. 129, p. 232, p. 99, p. 165.

successivo sonetto LXXXII, in cui, come avveniva pure nella ballata II, vi è la reciprocità dello sguardo tra gli occhi del poeta e dell'amata: "*Quando da' più begli occhi agli occhi intenti / Vien con soàvità raro dolzore, / Sento stillando liquefarsi il core, / Pien di contrarii et novi movimenti*" (vv. 1-4)⁷⁴.

6.4. *Il cuore come abitazione della donna e Folchetto di Marsiglia*

Nel sonetto CVI del Cariteo, infine, ritorna ancora l'immagine della *donna nel cuore*, ed in clausola finale (v. 14), il *topos* del cuore come "magione", o dimora della donna amata. Proprio la clausola sembrerebbe rivelare, alla fonte della rielaborazione, un testo di Folchetto di Marsiglia, che sappiamo letto con attenzione dal poeta⁷⁵.

Così Folchetto:

perqu'es vertatz e sembra be⁷⁶
qu'ins e.l cor port, dona, vostra faisso
 que.m chastia qu'ieu no vir ma razo.

E pos Amors mi vol honrar
 tant qu'e.l Cor vos mi fai portar,
per merce.us prec que.l gardetz de l'ardor,
 qu'ieu ai paor
 de vos mout major que de me,
 e pos mos Cor, dona, vos a dinz se,
 si mals li.n ve,
 pos dinz etz, sufrir lo.us cove;
 empero faitz del Cors so que.us er bo
*e.l Cor gardatz si qom vostra maizo*⁷⁷.

⁷⁴ Si noti l'accentuata musicalità, e la frequenza delle liquide e delle nasali.

⁷⁵ Si vedano in questo capitolo, il paragrafo "Note sull'influenza della poesia provenzale" e la lettera del Summonte al Colocci del 28 luglio 1515, riportata parzialmente in nota.

⁷⁶ Così il testo in M, fol. XXXIII v: "perq'es vertatz e sembra.m be / q'intz e.l cor port, domna, vostra faiso / per q'autra part no vire ma raso. / E pos Amors mi vol onrar / tan q'e.l cor vos mi fa portar, / per merce.us prec qe.m gardes de l'ardor, / q'ieu n'ai paor / de vos mout maior qe de me; / e pos mos cors domna, vos a dinz se, / si mals le.n ve, / pos dinz i est soffrir lo cove; / e per so fas del cor so qe.us er bo / e'l cors gardas si con vostra maizo".

⁷⁷ Trad.: "perché è vero e sembra bene che nel cuore porto, donna, il vostro viso, che mi esorta a non cambiare il mio intento. E poiché Amore vuole onorarmi tanto che

E vediamo infatti come il Cariteo rielabori anch'egli, oltre alla tematica della *donna nel cuore*, magione dell'amata, anche l'immagine dell'*ardore* amoroso, estendendola alla similitudine della *salamandra*⁷⁸:

Sí come *salamandra in fiamme ardenti*,
 Ove si more altrui, vive in diletto,
Cosí tu, donna, alberghi intro'l mio petto,
 Et de l'incendio mio parte non senti;
 Anzi di quel ti pasci et ti contenti,
 Et del mio mal ti vien soave affetto;
 Deh, mostra agli occhi miei benegno aspetto,
 Soccorre il cor coi chiari occhi, ridenti.
 Vedi che crudeltà, piú volte experta,
 Non può frenar la voglia, onde s'accende
*La fiamma, ch'arde chiusa piú che aperta*⁷⁹.
 Sol d'un *bel guardo il cor remedio attende*:
 Non soffrir tu che'n cener si converta!
No'l cor mio, no, la tua magion difende.

6.5. *Densità nell'uso delle immagini e densità metaforica*

Sull'influenza provenzale nel Cariteo mi soffermerò ancora piú avanti, ma per ritornare al *non-senso* cariteano, che si è esaminato nella ballata II, si può aggiungere che un altro elemento che talora vi contribuisce è la notevole *figuralità* o densità metaforica presente in alcuni testi del poeta.

Abbiamo appena visto il caso della *donna-salamandra*, che alberga nel petto del poeta, e nel sonetto LVIII, ad esempio, troviamo che al posto

mi fa portar voi nel cuore, per mercé vi prego che salviate il cuore dall'ardore, perché io temo per voi molto piú che per me; e poiché il mio cuore, donna, vi contiene dentro di sé, se gli viene un male, dal momento che ci siete dentro, lo dovete subire (anche) voi; perciò del corpo fate ciò che vi piace, ma il cuore salvatelo, poiché è il luogo in cui dimorate". F. de Marseille, ed. cit., canz. V, "En chantan m'aven a membrar", vv. 8-20, pp. 27-31.

⁷⁸ Per la *salamandra*, si veda almeno Chiaro Davanzati, son. 28, 1-4: "La salamandra vive ne lo foco, / Ed ogni altro animale ne perisce; / Ed a'lei sola par sollazzo e gioco, / E solamente dentro si nodrisce", e canz. I, 50: "la salamandra in foco si mantene" (*Rime*, ed. crit. a c. di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965; cfr. anche l'introd., pp. LVIII-LIX). L'immagine della salamandra che vive e si nutre di fuoco era molto diffusa, oltre che in bestiari ed enciclopedie, nella lirica italiana del Duecento. Cfr. anche Petrarca, son. CXCI, 12, e G. Francesco Caracciolo, son. "Nel foco salamandra un tempo vissi" (*Amori de Joan Francesco Carazolo patrizio neapolitano*, Napoli, G. A. De Caneto, 1506, c. 36 r).

⁷⁹ Cfr. Folquet de Marseille, ed. cit., VI, 22: "qe.l fuocs s'abrasa per cobrir".

dell'immagine tradizionale della *fenice* (utilizzata più volte anche dal Petrarca)⁸⁰, il Cariteo, il quale tra l'altro reinterpreta questo emblema in senso neoplatonico, ne immagina addirittura due:

*Due phenici hoggi al mondo il ciel concede:
Una beltade et sola una fermezza,
Contenta di servir senza mercede.*

(vv. 12-14)⁸¹

Quindi in un sonetto, nel quale compaiono già l'antico Endimione, e Pan alle prese con la Luna, il Gareth riutilizza anche la figura dell'*elefante*, che si bagna nell'acqua ai raggi della luna nuova, come nella *Naturalis Historia* di Plinio⁸². Se infatti nel canzoniere del Cariteo non manca il ricorso al repertorio che trae origine dai bestiari tardo-antichi e medievali, sono pure assai frequenti le immagini mitologiche: la partenza di Luna per la Spagna, ad esempio, fa sì che essa sia ormai divenuta per il poeta Proserpina rapita da Plutone⁸³, o anche Orizia rapita da Borea⁸⁴, o che sia paragonata alla fanciulla Europa rapita da Zeus⁸⁵. Una *figuralità* assai elevata, che diviene quasi disorientante, si scorge anche in quei testi in cui il Cariteo fa scaturire un'immagine dall'altra, una metafora dall'altra, ancora una volta un procedimento quasi barocco o manieristico:

⁸⁰ Cfr. il son. CXXXV, in cui Laura è paragonata alla fenice, ed il son. CCX, 4: "né'n ciel né'n terra, é più d'una fenice". Anche Rigaut de Berbezilh, nella canzone, assai nota in Catalogna, "Atressí con l'orifanz", afferma "s'ieu pogues contrafar / fenis, don non es mai us, / que s'art e pois resortz sus, / eu m'arsera" ("se io potessi il modo imitare della fenice, che unica esiste, la quale s'arde e quindi risorge, vorrei bruciar"); *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, a c. di Giuseppe E. Sansone, Parma, Guanda, 1984, p. 144. Sul *topos* della fenice, e la fenice nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, cfr. Francesco Zambon, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I, *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 411-434.

⁸¹ Si veda l'immagine in Dragonetto Bonifacio, allievo del Summonte, e morto assai giovane, non oltre il primo ventennio del '500: "et havrem paro il nome de Fenice / voi sola bella et io solo felice". (In *La lirica napoletana del Quattrocento*, a c. di A. Altamura, cit., pp. 206-207).

⁸² Son. LXXVIII. Il brano di Plinio è richiamato dal Pèrcopo, a p. 101 della sua edizione.

⁸³ Cfr. la sestina V, v. 5: "Per Proserpina rapta hor piango in morte" e il son. CXXXIII, vv. 10-11: "Mi dice Amor: - Proserpina contenta / col suo Pluton si gode in lieta pace -".

⁸⁴ Canz. XI, vv. 22-23: "Vidi un'altra Orithia, / Da Borea rapta in fretta".

⁸⁵ Canz. XI, vv. 71-73: "- ... Felice et glorioso legno, / Tu conduci un thesauro, / Che sí bel no'l portò mai Giove in tauro! -".

Soglion fluir nel suo fiorente riso
 Dal fonte de le Gratie lucide onde,
 Ove spargon tal sol le chiome bionde,
 Che per luce di luce io son diviso;
 Ché quei tremuli rai di bei crin d'oro,
 Che vanno errando intorno al volto chiaro,
 Offuscan la virtù del viso mio.

(CIV, vv. 5-11)⁸⁶

Si noti inoltre come, nel riprendere la *figura* petrarchesca della *navigazione amorosa*, della vita come navigazione⁸⁷, già ricca di un suo peculiare apparato metaforico nel poeta dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, l'immagine allegorica venga ancora complicata dal catalano con l'elaborata presenza degli *occhi*, e anche col ricorso agli *adynata*⁸⁸, che creano di nuovo un particolare effetto di visionarietà, di *non-sense* e di "tutto-pieno", tipici, come abbiamo visto, della sua poesia.

Gli *occhi* sitienti ai fonti Hispani invio
 In *nave* di speranza et d'ardimento;
 Per l'onde di pensier vola col vento
 Di miei sospir la vela del desio.
 Amor tiene il governo in mano, ond'io
 Del turbido ondeggiar mai non pavento,
 Ma vien da sdegno un nimbo in un momento,
 Che rompe il legno a le Syrte d'oblio.
 Salvansi gli occhi, Amor in sé gli asconde,
 La speme nel crudel gorgo di Lete
 Cade, et l'ardir anchor vi si confonde.
 Ardon più gli occhi. – *Ai, occhi!, in ciel vedrete*
 Volar delfin, notar falcon ne l'onde,
 Prima che disbramar la vostra sete! –

(CLXII)⁸⁹

⁸⁶ Si può anche considerare la musicalità, suscitata per mezzo delle frequenti assonanze e allitterazioni – anch'essa peraltro caratteristica della mimesi barocca –, e il voluto bisticcio del verso 8: "Che per luce di luce io son diviso". Per la particolare tendenza alla densità metaforica del Cariteo, cfr. ad es. il son. LXXXVI.

⁸⁷ Sulla nave e la navigazione cfr. Andrea Pulega, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

⁸⁸ Per tale elemento nel Petrarca, si vedano ad es. i son. CCXII, 1-8, e CCXV, 13-14; p. 273 e p. 277.

⁸⁹ Il corsivo è mio. Ma si confronti il son. CLXXXIX del Petrarca, che invece persiste sino alla fine sulla metafora della nave e della navigazione: "Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno, / enfra Scilla et Caribdi; et al governo / siede'l signore, anzi'l nimico mio. / A ciascun remo un penser pronto et rio

6.6. *Le canzoni VI e VII dell'Endimione*

1. Un cenno a parte, nell'analisi del canzoniere, meritano la canzone VI, intitolata *Aragonia*, e la canzone VII per Ferrandino principe di Capua. Nel canzoniere Mayr del 1509 esse si trovano per ultime tra quei testi – posti all'inizio – già appartenenti al vecchio canzoniere, cioè appena prima del testo “di raccordo”, il sonetto LIV. Nel ms. De Marinis esse erano invece isolate, come terzo ed ultimo gruppo (precedute dai componimenti dell'*Endimion* vero e proprio e dal gruppo degli strambotti), ed erano inoltre invertite rispetto all'ordine attuale, la canzone per Ferrandino preceduta, a sua volta (sia nel codice sia nell'edizione de Caneto) da un breve prologo con la dedica ad Alfonso d'Ávalos⁹⁰.

Come già si poteva intuire dal loro costituire un insieme a parte nel ms., queste canzoni testimoniano infatti di una novità sia di stile sia di interessi rispetto al canzoniere amoroso del Cariteo, novità che era tanto più eclatante nel primo *Endimion*, esclusivamente amoroso. In esse, infatti, l'andamento lirico si fa più largamente epico-narrativo, si notano degli echi del Dante della *Commedia*, oltre a frequenti riprese da Virgilio⁹¹. Con queste canzoni si preannunciava, quindi, già nel primo *Endimion*, l'interesse per una materia diversa da quella amorosa, che poi vedremo dilagare nell'inserimento successivo di testi encomiastici, storico-politici (come la canzone XVII a Ludovico il Moro e ai principi italiani)⁹², e aperti al dialogo culturale con i contemporanei su questioni tanto di poetica quanto di morale. Cosicché il canzoniere cariteano diviene affollatissimo di personaggi, “si riempie di nomi e di allusioni in quantità ignota alle precedenti raccolte napoletane”⁹³. L'interesse per il Dante della *Commedia*, o anche per il Petrarca dei *Trionfi*⁹⁴ e per quello più oratorio della

/ che la tempesta e'l fin par ch'abbi a scherno; / la vela rompe un vento humido eterno / di sospir', di speranze et di desio. / Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna et rallenta le già stanche sarte, / che son d'error con ignorantia attorto. / Celansi i duo mei dolci usati segni (= occhi di Laura); / morta fra l'onde è la ragion et l'arte, / tal ch'incomincio a desperar del porto”. (*Canzoniere*, ed. cit., p. 245).

⁹⁰ La dedica è pubblicata in appendice all'ed. Pèrcopo, alle pp. 461-462.

⁹¹ Il Pèrcopo, nelle note, cui si rimanda, segnala le riprese dall'*Eneide*, dalle *Georgiche*, come da Properzio e Ovidio.

⁹² Ed. Pèrcopo, II, pp. 179-184.

⁹³ M. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., p. 311.

⁹⁴ I *Trionfi* godevano già di una cospicua fortuna anche in Catalogna, secondo quanto osserva Arturo Farinelli: “I Catalani hanno già, intorno alla metà del '400, prima de' Castigliani, il loro commentario al testo de' *Trionfi*, tolto dall'Ilicino, il più

canzone *all'Italia*⁹⁵ persisterà poi anche nei componimenti estravaganti rispetto al canzoniere, i poemetti costituiti dalle canzoni o dalle terze rime, come la *Pascha* (in cui l'influsso dantesco e dei *Trionfi* è visibile anche nella metrica)⁹⁶.

2. La canzone *Aragonia*, che il Croce definì un'“importante canzone politica”⁹⁷, con la sua estensione non indifferente di 309 versi, si configura come un vero e proprio poemetto. In essa come si è detto la dottrina della reminiscenza platonica è posta al servizio della celebrazione della stirpe aragonese, il cui giusto dominio viene preconizzato da una profezia divina (“Et la Gotica sterpe prenda il regno”; v. 105). Il poeta si pronuncia contro il papa Innocenzo VIII (“quel Soldan nocente e vario”; v. 174), che aiutò i Baroni nella seconda congiura, e dà inoltre spazio alla tematica culturale contemporanea, nominando il Pontano, il Sannazaro e i compagni dell'accademia.

autorevole, il più diffuso, il più alla mano. Lesse i *Trionfi* e ne trasse idee e immagini Auzias March, principe de' poeti di Catalogna, li lesse il Metge, senza dubbio, che tutte l'opere del Petrarca diceva aver care e de' *Trionfi* trovi qualche debil rimembranza nel *Somni*; lo lessero un po' tutti i Catalani che non ignoravan la *Commedia* dantesca”. (*Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna*, cit., pp. 320-321).

⁹⁵ Di questa canzone riprenderà lo schema metrico, oltre che le *deprecationes belli*, la citata canz. XVII del Cariteo, al Moro e ai principi italiani.

⁹⁶ Come spiega Antonia Tissoni Benvenuti, il capitolo in terza rima, che ebbe la sua massima diffusione nel secondo Quattrocento, conobbe vari sottogeneri, come l'epistola amorosa, la disperata, la dipartita, il capitolo per morte sia consolatorio sia laudativo (con digressioni ‘*de miseria humanae condicionis*’), oltre all'ecloga e alla satira, e fu “tipica espressione della poesia cortigiana dell'ultimo Quattrocento e verrà poi rifiutato dal petrarchismo bembesco” (Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a c. di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313, p. 306). A Napoli, secondo Santagata, il ternario non godette di un successo paragonabile a quello dell'Italia centro-settentrionale, e alla fine del secolo questo metro, “in linea con l'uso dei maestri, Dante e Petrarca, si applica quasi esclusivamente ad argomenti morali o religiosi e al genere della ‘visione’, mentre la lirica cortigiana centro-settentrionale fa del ternario soprattutto un metro amoroso”. Col Sannazaro abbiamo infatti capitoli ternari di lamentazione in morte (per Alfonso d'Ávalos, pianto anche dal Cariteo), che rientrano nel genere della ‘visione’, e anche Rustico e il Galeota scrivono capitoli di intonazione morale e religiosa. A questa tradizione, dunque, si riallacceranno i cantici in terzine del Gareth estravaganti all'*Endimione*. (*La lirica aragonese*, cit., pp. 260-262)

⁹⁷ In *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1958 (I ed. 1924), p. 98, nota 1. Sviluppa l'analisi dei temi politici e patriottico-celebrativi nel Gareth lo studio di Joaquín Arce, *Un catalán en la historia de la literatura italiana: el Cariteo*, in *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, cit., pp. 91-97.

Il Cariteo quindi reclama alla sua poesia il diritto di cantare altra materia che non sia quella amorosa, invocando la musa Antiniana⁹⁸. I momenti di più accentuato tono epico sono caratterizzati dall'inserimento di più vistosi latinismi (ad es., ai vv. 256-280: *Hydronto, impia, direpto, populato, interrito, plebe, opima spoglia, Intrando ovante, exuvie, solio regal, exitio*). Rimandano invece al Dante della *Commedia* o ai *Trionfi* non solo appellativi come "cittadine del cielo", detto delle anime (v. 68)⁹⁹, ("più giù gli occhi volgete", v. 79), ma soprattutto l'impianto generale della canzone, ideata come una "visione", nella quale sono immaginati sfilare in cielo i futuri sovrani della stirpe destinata a regnare su Napoli – come nel I dei *Trionfi* petrarcheschi sfilano i seguaci d'Amore –. Si osservi infatti l'impianto della canz. VI, v. 54; v. 60; v. 64: "vidi...; Vidi...; Vidi...", e nei *Trionfi* I, I, v. 11; v. 13; v. 154: "vidi...; Vidi...; Vedi..."; e ancora in I, III, v. 13; v. 20: "vedi...; vedi..., ecc."; e ancora, nella canz. VI, v. 226; v. 271: "L'altra che vien, dappoi; L'altra (anima), che segue l'orme" e nei *Trionfi*, I, I, v. 133; v. 135: "Isifile vien poi...; Poi vien colei...". Al v. 82 della canzone *Aragonia*, "Movavi la pietà, per ch'io mi movo" (in rima con "imperio novo"), pare ricordare *Inferno*, XII, v. 91: "Ma per quella virtù per ch'io mi movo" (in rima con "officio novo"). E al v. 123 "volgare schiera" sembra rimandare ancora a *Inferno*, II, v. 105: "volgare schiera". Al v. 96 dell'*Aragonia*, Virgilio è detto dal Gareth "Quel, ch'agli altri Latin la gloria toglie", che sembra far riaffiorare *Purgatorio*, XI, vv. 97-98: "Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua". Al v. 135 della canzone, "Facendo alto parlar le lingue mute", potrebbe rimandare a *Paradiso*, XVII, v. 87: "non ne potran tener le lingue mute", o ai *Trionfi*, I, III, v. 144: "ove tutte le lingue sarien mute!"¹⁰⁰. Inoltre a concezioni

⁹⁸ ("Alza la testa al polo, / Ardire, et forza prende, anima lieve, / Et l'amoroso stilo homai depone. / Un'altra via si deve / Tentar, per donde io possa alzarmi a volo / E scriver il mio nome in Helicone. / (...) Tu, Musa Antiniana, / Comincia un suon conforme a la materia"; vv. 1-6; 10-11).

⁹⁹ Dante, *Purg.*, XIII, 94-95: (delle anime) "ciascuna è cittadina / d'una vera città"; ma cfr. Petrarca, *Canzoniere*, canz. LIII, 44: "l'anime che lassù son citadine", son. CCCXLVI, 2: "cittadine del cielo" e CCCLIV, 4: "cittadina del celeste regno".

¹⁰⁰ Meno cogenti, ma indizio forse di una terminologia "orientata", appaiono quindi, al v. 212, "gonna", in rima con "donna", che ricorre anche nella *Commedia*, due volte (III, XXVI, vv. 68-72 e III, XXXII, vv. 137-141); e anche in Petrarca, ai vv. 34-35 di "Nel dolce tempo de la prima etade" e nel son. CCCXLIX, 11-14. Al v. 209, "emendando i modi pravi", in rima con "gravi" potrebbe riecheggiare Dante, I, XXIX, v. 105: "sollevando i pravi", in rima con "gravi", o anche I, III, v. 84: "anime prave". Al v. 220, troviamo "Fruttifera radice" in rima con "felice", per cui si può citare Dante, II, XVII, v. 135: "essenza, d'ogne ben frutto e radice", in rima con "felice". Al v. 253

vicine a quelle della *Commedia* rimandano i vari accenni all'“indicibilità” della visione avuta in cielo dal Cariteo, dove il poeta, tra l'altro, assiste all'unione sovranaturale della Trinità in un'unica persona:

Et volitando Amor per ogni parte,
 Chiaramente li vidi insieme unire.
 Come, no'l posso dire;
 Ché non è cosa de explicare in charte:
 La mente intende il vero,
 Ma la lingua mortal non ha tant'arte¹⁰¹.
 (vv. 53-56)

Si veda ad esempio Dante (*Paradiso*, I, vv. 4-9):

Nel ciel che piú de la sua luce prende
 fu' io, et vidi cose che ridire
 né sa né può chi di là sú discende;
 perché appressando sé al suo disire,
 nostro intelletto si profonda tanto,
 che dietro la memoria non può ire¹⁰².

Vediamo in tal modo come sia la prospettiva neoplatonica della canzone (per quanto non priva di una certa rigidità paradigmatica), sia l'accentuarsi dell'interesse per Dante mostrano già nella “chiusa” della prima forma del canzoniere l'importanza della tematica platonizzante e di interessi “metafisici” o sublimanti.

3. Queste tematiche sono presenti anche nella canzone VII per Ferrendino, come si constata sin dall'*incipit*:

La candida vertute al cielo eguale,
 Materia di scriptori, exempio et via
 A cui vole imitare il ben divino,

abbiamo “humano seme”, per cui vedi ancora ad es. Dante, I, III, vv. 104-105: “l'umana spezie e'l loco e'l tempo e'l seme / di lor semenza e di lor nascimento”, o ibi, v. 115, “mal seme d'Adamo”.

¹⁰¹ Vedi, per l'espressione, Petrarca, *Canz.*, son. CCLXI, 11: (a proposito di Laura): “che'ngegno human non pò *spiegar in carte*”. Il termine “arte” ricorre assai spesso nella *Commedia*.

¹⁰² Cfr. *Inferno*, IV, v. 147: “che molte volte al fatto il dir vien meno”, e *Parad.*, XXXIII, vv. 121-123: “Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer ‘poco’”.

Cominci a resonar la lyra mia;
 Et col valor d'altrui farsi immortale,
 Lasciando il basso primo mio camino.
 (vv. 1-6)

Ugualmente ritroviamo, nella canzone VII, il *topos* della difficoltà di adeguare il canto del poeta all'altezza della materia (in questo caso la celebrazione di Ferrandino):

Et se non posso consequir, cantando,
 Quel ch'ora io vo tentando,
 Et la forza è minor che'l gran desio,
 Mi basta esservi pronto il voler mio.
 (vv. 11-14)

In questa canzone, che riprende il *Panegyricus Messallae*¹⁰³, Virgilio e Properzio, e in cui è nominato Omero (v. 82), il poeta catalano rivendica anzi la possibilità di utilizzare un doppio registro: quello amoroso per cantare gli amori di Endimione e Luna, ed un tono più alto per il canto politico e per poter celebrare le gesta di Ferrandino "in vera historia" (vv. 21-42). Anche qui un rivestimento classicheggiante, nel lessico e nelle immagini, nobilita l'accensione lirica (cfr. ad es.: – parlar – *diserto* e netto; *Extolle*; *preclaro*; *Invitto*; tranquillo e *tuto*; *munire* (l'*exercito*); *pugna*; *morar*; *exitio*). Ritorna di nuovo qualche eco della *Commedia* (vv. 127-129: "... il regio, alto palatio / Del chiaro ciel, *dove quel che si vuole*, / *Facilmente si puote* in tempo breve", per il quale si ricorda il noto "vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole"; *Inferno*, III, vv. 95-96) e qualche eco dei *Trionfi*: "Che prosa dir no'l può, rima né verso" (v. 126), che richiama il *Triumphus Mortis*, I, v. 75: "che comprender no'l po' prosa né verso"¹⁰⁴, mentre la canzone si conclude con un'apostrofe alla Vergine (vv. 141-148)¹⁰⁵.

¹⁰³ Vedi Pèrcopo, ed. cit., p. 74.

¹⁰⁴ Ma cfr. anche *Triumphus Cupidinis*, IV, 70-71: "... che né'n rima / poria né'n prosa ornar assai né'n versi".

¹⁰⁵ Anche nella canz. VII notiamo l'adozione, da parte del Cariteo, di un particolare linguaggio che pare rimandare a precedenti danteschi, come ad es. nel modo di rivolgersi a Ferrandino: "Et tu, spirito gentile e singulare", v. 35 – anche nella canz. VIII, 14: "felice e chiaro spirito" – (ma certo si veda "Spirito gentil" del Petrarca). E inoltre nelle riflessioni sulla disparità dell'ingegno umano di fronte all'onniscienza divina: "Ma se l'ingegno human non è sí greve / A contemplar de le fortune varie / Quel che'l divin saver solo prevede" (vv. 133-135).

6.7. *Il petrarchismo*

Come d'obbligo, vorrei dedicare alcune parole al rapporto del Cariteo con il poeta dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*.

Si è già accennato alla fortuna della triplice corona in Catalogna, e a quanto pregiata fosse, tra i catalani, l'opera petrarchesca¹⁰⁶, e il discorso sull'influsso del poeta aretino non può essere facilmente separato, se non utilitaristicamente, da quello sull'italianismo in Catalogna o sul classicismo¹⁰⁷, o da quello sull'umanesimo.

Di necessità rimando quindi anche ad altri studi, che si sono intrecciati con la fortuna e l'influsso del poeta di Laura¹⁰⁸. Assai significativamente, ad es., Guglielmo Gorni ha notato in particolare la fedeltà del Cariteo e del Sannazaro alla tradizione del petrarchismo metrico¹⁰⁹, iniziata di fatto, in Italia, da Giusto de' Conti, nel quale essa si identificava anche come "opposizione a prassi poetiche invalse nel Trecento"¹¹⁰, e

¹⁰⁶ Cfr. ad es. A. Farinelli, *Sulla fortuna del Petrarca in Spagna*, cit.

¹⁰⁷ Come spiega Mario Casella in *Saggi sulla letteratura provenzale e catalana*, cit., pp. 167-243 (*Il 'Somni' d'en Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana*) "classicismo e italianismo, che sembrano quasi risolversi in una identità, stanno tra loro in stretto rapporto di causa e effetto; il primo prepara la strada al secondo o meglio, lo spirito della nuova società catalana con la fidata scorta della risorta antichità può piegarsi verso la letteratura volgare italiana, comprenderla e imitarla", "L'umanesimo nascente (...) preparava in Catalogna favorevoli accoglienze a coloro che in Italia furono dell'umanesimo i primi assertori e i primi propugnatori" (p. 220 e p. 223).

¹⁰⁸ Fortuna veramente esorbitante, com'è noto, e a cui si richiama tuttora "la vigente tradizione", come ricorda Contini (in *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, cit., p. 171). Cfr. Corrado Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. cit., in particolare alle pp. 622-630.

¹⁰⁹ Come scrive Gorni, infatti, "di venti canzoni" (del Cariteo), "oltre a cinque sestine, ben diciassette hanno metro petrarchesco". (G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 215. Ma si vedano anche le pp. 49-52 e 212-215, rispettivamente tratte da: Id., *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, III. *Le forme del testo*, 1. *Testo e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518 e Id., *Ragioni metriche della canzone, Tra filologia e storia*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 15-24; e ancora Idem, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, in *Studi petrarcheschi*, IV, 1987, pp. 219-28). Cfr. Santagata, *Caratteri del primo petrarchismo aragonese*, in *La lirica aragonese*, cit., pp. 270-271. E si veda Pasquale Sabbatino, *Modello e antimodello nella letteratura meridionale*, in P. Sabbatino, L. Scorrano, L. Sebastiani, R. Stefanelli, *Dante e il Rinascimento, Rassegna bibliografica e studi in onore di Aldo Vallone*, Firenze, Olshki, 1994, pp. 133-166, in partic. pp. 143-166.

¹¹⁰ Beatrice Bartolomeo, *Le forme metriche della 'Bella Mano' di Giusto de' Conti*, in *Interpres*, XII, 1992, pp. 7-56, p. 9.

Marco Santagata, nel suo ampio studio sul petrarchismo napoletano, ha indicato il “rilievo che nella lirica del Cariteo assume il ‘libro’, il canzoniere come momento di raccordo di tutti i livelli testuali”, e detto come il catalano e il Sannazaro “rompano con le raccolte quattrocentesche, sia con quelle orientate verso il ‘colibetto’ che con quelle, più rare, che tentano il canzoniere narrativo: l’elemento nuovo è rappresentato da una poesia che racconta se stessa”¹¹¹.

Ma il discorso sul rapporto del Gareth con il poeta di Laura proseguirà, di fatto, anche in altri paragrafi del presente capitolo, come quello dedicato alla concezione cariteana del “canzoniere”, e ai connettori intertestuali¹¹².

Certo nel Cariteo ritroviamo ad ogni passo espressioni petrarchesche, ma come ha scritto Maria Corti, ad altezza quattrocentesca, il Petrarca è solo un elemento del petrarchismo, che si viene a sommare ad altri e differenti apporti¹¹³. Nel nostro caso, come si è detto, ad esempio a Dante, lo stilnuovo, i classici e l’umanesimo quattrocentesco, e ancora al ficinanesimo e ai trovatori provenzali, fruiti di prima mano, e non solo attraverso il Petrarca. Vorrei anche sottolineare quanto notava Claudio Mutini a proposito dei rimatori del Quattrocento: che l’uso di un “Petrarca ‘letteraturalizzato’ attraverso l’intensificazione o la ‘variatio’ dei *topoi*, l’intarsio di sentenze e di immagini, corrisponde a funzioni assai diverse nella coscienza dei vari utenti”¹¹⁴, da Serafino Aquilano a Panfilo Sasso, da Gaspare Visconti, al Tebaldeo, dal De Jennaro, al Sannazaro e al Gareth.

Per quanto riguarda la lingua, al cui problema si è già accennato, come riepiloga Mirko Tavoni, Santagata, il quale riprende gli studi di

¹¹¹ Id., *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in *La lirica aragonese*, cit., p. 307. Santagata inoltre ha fermato la sua attenzione sul fatto che ora la poesia, col Cariteo, debba cercarsi il suo pubblico: “Si è rovesciato il rapporto tipico della seconda metà del Quattrocento, quando il lirico amoroso cercava di svincolarsi dall’abbraccio a volte soffocante del committente sociale”, e “La ricerca di una nuova committenza, mentre da un lato generalizza la pratica del dialogo, dà vita anche alla concezione retorica della poesia come valore, subentrata a quella quattrocentesca, comune ad utenti e produttori, della poesia come svago e rito sociale” (p. 327).

¹¹² M. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., passim; Id., *Connessioni intertestuali nel “Canzoniere” del Petrarca*, in *Strumenti critici*, 26, 1975, pp. 80-112.

¹¹³ Introd. a Pietro Jacopo De Jennaro, *Rime e lettere*, a c. di M. Corti, cit., p. XLVI: “Insomma nel quattrocento il Petrarca non è che una delle componenti del petrarchismo”. Ma si veda, della Corti, ivi, l’intero paragrafo sul petrarchismo a Napoli, pp. XLI-LXIII.

¹¹⁴ C. Mutini, *Un capitolo di storia della cultura: il petrarchismo*, in Id., *Saggi sulla letteratura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 173.

Maria Corti sul petrarchismo a Napoli¹¹⁵, e fruisce delle acquisizioni di Contini e Dionisotti “grazie alle quali era stato appurato che la prima redazione dell'*Endimione* è anteriore al 1493-94 e che l'esperienza lirica del Sannazaro cade quasi per intero entro lo scadere del secolo”, chiarisce come “questi campioni del petrarchismo, anche linguistico, ormai quasi bembesco vanno piuttosto rapportati che contrapposti agli immediati predecessori”¹¹⁶. Anche se, come ribadisce lo stesso Santagata, “a differenza del Sannazaro, la lirica del Cariteo non si travasa senza residui entro il collettore petrarchesco”¹¹⁷, e “Il nome del Petrarca dunque, mentre giustifica lo iato che si è soliti scorgere tra Sannazaro e Cariteo da un lato e gli altri poeti aragonesi dall'altro, non è in grado, di per sé, di legittimare un discorso generazionale unitario che veda in Sannazaro e Cariteo gli esponenti di una stessa ‘corrente’ del petrarchismo napoletano”¹¹⁸.

Il petrarchismo del Cariteo, come si è visto anche nei capitoli precedenti, non risulta di certo costruito su un codice rigido come quello di molti poeti cinquecenteschi, “responsabile essendone, probabilmente”, come scrive Marco Ariani, “la normalizzazione bembiana”¹¹⁹, l'offrire, da parte del Bembo, un modello ben chiaro per la lirica. Nel Gareth, l’“architetto petrarchesco” non è ancora l'unico codice, non è usufruito come *langue* imprescindibile¹²⁰. Al contrario nel poeta catalano, anche l'imitazione del poeta di Valchiusa entra a far parte integrante del suo

¹¹⁵ M. Corti, *Introduzione* a P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, cit.

¹¹⁶ M. Tavoni, *La poesia aragonese*, in Id., *Storia della lingua italiana, Il Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 101-102. Come riassume Tavoni, Santagata vede nel Caracciolo l'autore di transizione fra la generazione di Rustico e De Jennaro e quella di Cariteo e Sannazaro, “un anello che consente di vedere la continuità fra l'esperienza lirica dei primi e quella (retrodatata) dei secondi”. (Ivi, p. 102).

¹¹⁷ Id., *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in *La lirica aragonese*, cit., p. 299. “Voglio dire che Petrarca, cioè l'ortodossia petrarchesca, mentre fornisce una chiave di lettura in grado di aprire quasi tutte le porte della lirica sannazariana e di darne d'acchito una collocazione storico-culturale non discutibile (si pensi che ancora nel 1530 la cifra petrarchesca non aveva perso la sua attualità), non ‘colloca’ stabilmente l'*Endimione*, e soprattutto non morde sulla sostanza di questa lirica” (ibidem).

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ M. Ariani, *La scrittura e l'immaginario. Saggio su Galeazzo di Tarsia*, Padova, Liviana, 1981, p. 7. Come dice infatti Ariani, a proposito del Tarsia, e diversamente da quanto avviene per il petrarchismo del Cariteo, “Quello di un petrarchista cinquecentesco è sempre un lessico di totale trasparenza derivativa: se si operasse una virtuale sovrapposizione di un sonetto cinquecentesco sul modello canonico petrarchesco questo sarebbe fatalmente destinato a riemergere tra le maglie elusive dell'*imitatio* / *variatio* come unico *plafond* di prelievo sul quale è avvenuto il calco” (p. 7).

¹²⁰ Cfr. M. Ariani, op. cit., p. 20, a proposito del Tarsia.

stile, al quale aggiunge decoro e solennità. Essa, come dice il Getto, “ha un’importanza di stretto carattere funzionale, come evocazione di un’atmosfera di nobiltà e come appoggio necessario e doveroso nell’alta cerimonia in cui si traduce la (...) poesia”¹²¹.

Come nota Mia Cocco, nel poeta barcellonese “Lo studio del Petrarca appare di continuo, nelle immagini, lo stile, la metrica, e in rifaciture di versi interi però quasi mai un suo poema può essere ricondotto ad un unico modello petrarchesco”¹²².

Una riprova del fatto che Petrarca sia utilizzato in modo “strumentale”, o “funzionale”, come dice il Getto, è che nella lirica del Gareth più ancora che interi versi, ritornino emistichi petrarcheschi, entrati a far parte della memoria poetica dell’autore, della sua esperienza della poesia volgare toscana. Se poi l’influsso del *Canzoniere* può apparire più evidente nelle rime d’amore, quando si passa a considerare i sonetti e le canzoni d’argomento politico, morale, storico o encomiastico, alla componente petrarchesca si vanno a sommare ancor più elementi eterogenei.

Comunque, nel Gareth, il petrarchismo non è mai fedele, e si fonde con influssi di altra provenienza, dalla poesia quattrocentesca toscana a Dante. Molta parte del lavoro poetico e della progettualità poetica del Cariteo dovette probabilmente essere riversata proprio nel fondere i vari e molteplici elementi culturali presenti nella sua poesia (Dante e Petrarca, gli amati classici, i trovatori provenzali, i poeti catalani, e i suoi contemporanei, a Napoli e in Toscana). Si può dire che il petrarchismo del Cariteo è funzionale alla sua poesia in quanto, soprattutto, le fornisce un linguaggio. In modo strumentale, il Gareth riprende tanto il poeta dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, quanto i classici (Orazio, Ovidio o Propertio, ecc.), o Dante, e così il codice linguistico petrarchesco non è chiuso e non è esclusivo, né assoluto, anche se predominante. Senza dubbio si ritrovano nella poesia cariteana immagini e situazioni del *Canzoniere*, ma non solo. Anzi è raro, come s’è detto, che un suo componimento rimonti a quella sola fonte. Se riscontriamo calchi petrarcheschi sia nei temi sia nei moduli stilistico-sintattici¹²³ e nella metrica¹²⁴, ed una memoria ritmica del

¹²¹ G. Getto, *Sulla poesia del Cariteo*, cit., p. 58.

¹²² Mia Cocco, *La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 79-88, p. 80. L’osservazione era stata fatta anche da Vittorio Rossi, cfr. *Il Quattrocento*, cit., p. 744.

¹²³ Vedi ad es. l’incipit della canz. XVIII del catalano, vv. 1-7: “Non l’Alpe o l’Apenin, no”l vasto mare, / Non gli altri monti immensi, / Non boschi oscuri et densi, / Non gelosia pungente et importuna, / Non le tenebre opposte a li miei sensi / Per

*Canzoniere*¹²⁵, l'eredità petrarchesca più frequente, nel Cariteo, appare a un livello superficiale quella dei semplici emistichi disseminati nell'*Endimione*, insieme ad altri materiali, verbi e sintagmi caratteristici.

Inoltre quel che maggiormente interessa al nostro poeta, della lirica petrarchesca, è in realtà la *medietas*¹²⁶, lo stile controllato e severamente costruito, in grado di riscattare, ai suoi occhi, la poesia d'amore, e poi anche civile e politica, dandole uno statuto di nobiltà.

L'orientamento della lirica del secolo del Cariteo, del Quattrocento, come ricorda ancora la Corti, era "verso la fusione del Petrarca con temi a lui estranei", "gioco collettivo di inserimenti e deviazioni"¹²⁷. Abbiamo, così, l'incontro di elementi petrarcheschi ed elementi umanistici, o delle "poetiche di *contaminatio* fra lirica volgare e classica"¹²⁸. Nel Gareth il linguaggio del Petrarca è dunque funzionale alla ricerca di uno stile elevato e unitario, a una cultura che aspira a fondere la tradizione poetica con la riscoperta cultura classica (e i temi che ne sono derivati).

Emilio Bigi ha distinto due forme (o correnti) di petrarchismo¹²⁹, e indicato un petrarchismo più "fedele", ed un petrarchismo "generico", ovvero più libero e aperto a contaminazioni¹³⁰. Come ha spiegato chiaramente la Corti, uno dei problemi principali che si venivano a porre, risolto o meno dai diversi esponenti di questa corrente del cosiddetto petrarchi-

lagrime amare, / Mi ponno homai vetare", e Petrarca, son. CXLVIII, 1-6: "Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro, / Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange, / Tana, Histro, Alpheo, Garona, e'l mar che frange, / Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro; / non edra, abete, pin, faggio o genebro / poria'l foco allentar che'l cor trist' ango".

¹²⁴ Vedi G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, III/I, cit., pp. 439-518.

¹²⁵ Si veda ad es., nella canz. IX del barcellonese, il v. 40: "Con gli occhi, oltre mortal sorte, terreni", da confrontare con la canz. LXXI del *Canzoniere* del Petr., v. 50: "occhi sopra'l mortal corso sereni" (ed. cit.) (segnalato dal Percopo).

¹²⁶ Ovvero l'"iniziativa linguistica di tonalità media, di escursione modesta", di cui parlò Contini a proposito della lingua del Petrarca, della quale il grande critico sottolineò anche "l'unità di tono e di lessico", parlando di "unilinguismo" e di "fiorentinità (...) trascendentale". (*Preliminari sulla lingua del Petrarca*, cit., pp. 169-192).

¹²⁷ Cfr. *Introd.* a P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, a c. di M. Corti, cit., p. LV.

¹²⁸ Ibi, p. LVI. La Corti analizzava il fenomeno nel De Jennaro.

¹²⁹ E. Bigi, *Lorenzo lirico*, cit.

¹³⁰ Come scrive la Corti nello studio citato, p. XLVI: "Il De Jennaro e altri poeti di questo 'petrarchismo generico', che poi è il più diffuso nell'Italia del quattrocento al nord e al sud, tendono a rinfrescare e a rinnovare il modello con incroci e innesti, segni di una vitalità, fecondità e dinamismo abnorme della civiltà e della lingua del quattrocento".

smo “generico”, era il problema dello *stile* (che risulta ad esempio ineguale, frammentario e irrisolto nel caso dell’opera del De Jennaro): “il problema stilistico del De Jennaro e degli altri poeti del gruppo consiste principalmente nell’assimilare le forme espressive all’esigenza della sintesi fra due culture e quindi risolverle in un processo unitario di stile”¹³¹. Ma il richiamare l’esperienza dell’autore della *Pastorale* mi pare significativo, a proposito del Cariteo, poiché anche se il De Jennaro (a differenza della più parte dei testi cariteani) “non risolve il problema del suo stile nell’incontro coi classici”¹³², tuttavia egli è “importante non solo in sé, ma nel ruolo di fecondo antenato della famiglia letteraria napoletana”¹³³. Inoltre si può ravvisare nelle rime amorose del De Jennaro l’incrocio di molte fonti: i poeti provenzali, Dante, gli stilnovisti, Petrarca, i petrarchisti, Properzio e Ovidio¹³⁴, che sono tutti presenti anche nel più giovane Cariteo¹³⁵.

E l’aspirazione del poeta barcellonese a fondere la cultura classica con il patrimonio poetico della tradizione toscana, o meglio, a portare la poesia in lingua volgare all’altezza del mondo classico, mi pare dimostrata da molteplici elementi. Ve ne sono dichiarazioni esplicite nel canzoniere¹³⁶, e ne costituiscono un avallo l’appartenenza stessa del Cariteo all’accademia, di cui è un membro di spicco, e la sua amicizia con il Pontano, il Sannazaro, il Summonte, Egidio da Viterbo. Come dichiara infatti il catalano nella sua opera poetica, il Pontano è per lui non solo un amico, ma pure un vertice dello stile, anche se il Pontano compone la sua opera in latino.

6.8. Osservazioni sull’uso delle fonti latine

1. Le citazioni e gli intarsi dai classici, come si è detto, ritornano frequentissimi, dentro e fuori l’*Endimione*. Si possono considerare, ad

¹³¹ *Ibi*, p. LVI.

¹³² *Ibi*, p. LIX.

¹³³ *Ibi*, p. LXIII. Il Cariteo indirizza al De Jennaro il son. CCVIII, “Pastore, agricoltore e’n pugna armato” (p. 246 dell’ed. Pèrcopo).

¹³⁴ *Ibi*, p. XLIV.

¹³⁵ Il nostro poeta doveva ammirare, nel De Jennaro, l’ispirazione letteraria, e l’ambizione a fondere le due civiltà poetiche classica e volgare, che per lui si ergevano “con pari autorità e forza d’incanto”, oltre al nutrito dizionario storico-mitologico. (Cfr. Corti, *Introd.* cit., pp. LXI-LXII).

¹³⁶ Cfr. ad es. la canz. X, e in particolare, a proposito della lingua latina: “in quel più bello, / Antiquo, alto idioma” (vv. 98-99).

esempio, il bell'avvio, ed alcuni versi seguenti, della canzone VIII, dedicata dal poeta a Cola d'Alagno, nipote della famosa Lucrezia, signore di Rocca Rainola e nel 1489 ambasciatore di Ferrante I a Venezia. Come indica puntualmente il Pèrcopo nelle note, alle quali rimando per ulteriori informazioni sulle fonti latine, la canzone riecheggia principalmente Orazio (soprattutto *Carm.*, I, IV), ma anche Virgilio e Properzio¹³⁷, oltre a lessicalizzare alcuni prestiti dalla *Commedia* e dal *Canzoniere* petrarchesco:

Già se dissolve homai la bianca neve
 Per gli alti monti, e'n tepido liquore
 Si cangia l'indurato e freddo gelo:
 L'ape soavemente il dolce humore,
 Lagrima di Narcisso, liba et beve;
 Favonio aspira, et dal ceruleo celo
 Rimove il negro velo.
 Lasciando la spelunca esce di fuore
 Con la gregge il pastore;
 Né riposarsi piú gli piace altrove,
 Che sotto a l'almo Giove;
 Amor per prati e per fiorite valli
 Le Nymphe invita a gli amorosi balli.
 Hor ti conven, felice et chiaro spirito,
 Pascer di bei pensier la mente grave,
 In questi giorni lieti et geniali;
 Hor déi sotto l'amena ombra soave,
 D'hedera, o lauro, o di Venerea mirto
 Ornar le tempie nitide, immortali.
 Vedi con passi eguali
 Intrar quella crudel, pallida morte,
 Per le superbe porte
 D'alti palazzi, et per le case humili
 Di genti basse et vili:
 La frale e breve vita, che n'avanza,
 Ne vieta incominciar lunga speranza.

¹³⁷ La presenza di Properzio nel canzoniere cariteano è del resto ricorrente e assai notevole, a partire ad es. dalla ricordata vicinanza del *senhal* di Luna con quello della *Cynthia* properziana, e dall'identificarsi del Cariteo come cantore anzitutto dell'amore e della donna amata, sino ad alcuni recuperi del motivo del "*mollis liber*" dell'elegiaco. È dedicato all'influenza properziana nel Cariteo lo studio, citato, di Claudia Fanti, a cui rinvio anche per alcune osservazioni sul riuso delle fonti (*L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo...*, art. cit.). Ancora sul rapporto del Gareth con le fonti classiche, oltre naturalmente alle ricche note del Pèrcopo, si veda R. Consolo, *Il libro di Endimione: modelli classici, 'inventio' ed 'elocutio' nel canzoniere del Cariteo*, cit.

(...) Ma già la notte eterna homai ne preme,
 Et le fabule et l'ombre, horrendi mostri
 Del regno, ove non vive altro che inane.
 Extender non si ponno i pensier nostri
 Da l'alba al sol, non che'n più larga speme,
 Et tutte nostre imprese al fin son vane.
 Quel ch'esser dée demane
 Fuggo cercar (...)

(vv. 1-26; 53-60)

Pèrcopo richiama, infatti, per questi versi: "*Solvitur acris hiems*" (*Carm.*, I, IV, 1); "*Dissolve frigus*" (*Carm.*, I, IX, 5); "*Vere novo, gelidus canis cum montibus umor / liquitur et Zephyro putris se glaebe resolvit*" (*Georg.*, I, 43-44), e ancora Orazio: "*Diffugere nives; (...) / Frigora mitescunt Zephyris*" (*Carm.*, IV, VII, 1; 9), "*iam nec prata rigent nec fluvii strepunt / hiberna nive turgidi*" (*Carm.*, IV, XII, 3-4). Per il particolare dell'ape nel Cariteo, le api che nelle *Georgiche* "*... continuo saltus silvasque peragrant / purpureosque metunt flores et flumina libant / summa leves*" (IV, 53-55), e "*Narcissi lacrimam*" è ancora tra i nutrimenti delle api nelle *Georgiche* (IV, 160). E pure il Favonio, e l'espressione "sotto... Giove" (*sub Iove*) saranno naturalmente calco dai classici.

Ancora, per i balli delle ninfe, oltre a Petrarca ("destami al suon delli amorosi balli", CCXIX, 7), Pèrcopo ricorda Orazio, "*Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna / iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatiant pede*" (*Carm.*, I, IV, 5-7), e per la struttura dei versi immediatamente successivi, ed il mirto con cui ornare le tempie¹³⁸, di nuovo *Carm.*, I, IV, 9-11: "*Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto / aut flore, terrae quem ferunt solutae; / nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis*", oltre a passi di Virgilio, e Dante: "dove mertai le tempie ornar di mirto" (*Purg.*, XXI, 90)¹³⁹. Pure l'incedere della "pallida morte", naturalmente, come i successivi versi citati, rielaborano precisi *loci* oraziani: "*Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris. O beate Sesti, / vitae summa brevis spes nos vetat inchoare longam: / iam te premet nox fabulaeque Manes / et domus exilis Plutonia; quo...*" (I, IV, 13-17); "*Quid sit futurum cras fuge quaerere*" (I, IX, 13): quest'ultimo verso ripetuto, leggermente variato, ma con calco sintattico e lessicale, dal Gareth: "Quel ch'esser dée deman, Fuggo cercar".

¹³⁸ Si noti il latinismo morfologico "Venerea mirto", che conserva nell'aggettivo il femminile del nome di pianta.

¹³⁹ Cfr. anche *Purg.*, XXII, 108: "che già di lauro ornar la fronte".

Già queste poche citazioni permettono di entrare nell'officina del Cariteo, di valutare quanto possa incidere sulla sua poesia l'eredità dei classici, e quanto sia profondamente diverso l'uso fattone dal catalano, rispetto a quello, superficialmente nobilitante, della gran maggioranza della poesia cortigiana quattrocentesca. Come ha detto De Robertis, infatti, il Gareth è il primo, dopo Petrarca, a ritornare ai testi amati dal maestro¹⁴⁰. La temperie dell'avvio della canzone VIII è saldamente classica, e l'innesto del patrimonio latino viene attuato con appropriazioni sicure, mimetiche, pur all'interno di procedimenti amplificativi. Si vedano espressioni come "l'indurato e freddo gelo", per tradurre con ogni probabilità un concetto equivalente a "*frigus / rigent*", o il "dissolve" (che rende, semplicemente, lo stesso termine latino), e i "passi eguali" della morte che derivano dall'"*equo pulsat pede*" di Orazio. Come appare subito evidente, per il catalano è ben chiaro il precedente petrarchesco, e pesa l'esperienza culturale, ormai assimilata, dell'umanesimo napoletano, comune anche al Sannazaro e al Pontano, sulla quale mi sono soffermata nei capitoli dedicati alle tematiche umanistiche.

2. Pur all'interno di una poesia a tratti disuguale, e che non si mantiene sempre, come si è visto, in questa temperie classicistica, il Cariteo utilizza abbondantemente comparazioni tratte dalla letteratura classica, elementi e richiami mitologici¹⁴¹ che divengono poi anche il mito portante del canzoniere intitolato a Endimione e Luna. Inserisce in quantità notevole latinismi e calchi fonetici e lessicali, e in misura minore sintattici, in ossequio a una struttura prevalentemente lineare.

3. Come per il Petrarca, che "nel Canzoniere e più nei *Trionfi*", "immette elementi sparsi di vera e propria traduzione", anche per il poeta barcellonese si può parlare "di allusione ed evocazione e restaurazione del colore antico sull'esperienza attuale", di "tessera allusiva"¹⁴². La stessa aderenza al lessico latino, realizzata senza sbavature, ma con molta naturalezza, rivela, al di là degli scrupoli di fedeltà nella traduzione, un atteggiamento tutt'altro che inerziale¹⁴³. E ciò si verifica, in particolare, proprio

¹⁴⁰ *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., p. 708.

¹⁴¹ Si veda ad es. il son. XCVII, 5-6: "s'io fussi tra delfin novo Arione, / Et Orpheo ne le selve", e Virgilio, *Ecl.* VIII, 56: "*Orpheus in silvis, inter delphinas Arion*".

¹⁴² Vedi Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 52-83, p. 54.

¹⁴³ Si possono considerare, per contrasto, le traduzioni dalle fonti latine di alcuni

nei segmenti di testo che presentano veri e propri calchi linguistici. Si veda ad es. il sonetto per il compleanno del Pontano: “*Dicamo hor caste, pie, sante parole, / Ecco’l dolce natal, fausto e giocondo / Del gran Pontano...*” (C, 5-6), ricavato da Tibullo: “*Dicamus bona verba. Venit Natalis ad aras*” (II, II, 1), che si avvale probabilmente anche della somiglianza morfologica del latinismo *dicare* con il verbo più vulgato *dicere* / dire, accomunati, quello e questi, dall’oggetto *verba* / parole. O si veda, ancora, con quale disinvoltura e sicurezza è ripreso Properzio (IV, III, 50): “*hanc Venus, ut vivat, ventilat ipsa facem*”, nel son. CXXXIII, 13: “Non *ventilasse* lui (Amore) l’antiqua *face*”; oppure un noto luogo di Virgilio (*Aen.*, II, 274-275): “*Ei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo / ... qui*”¹⁴⁴, nel son. CXLI, 5-6: “*Quanto mutato, ai misero!*, mi veggio, / *Da quel* che fui ne le speranze prime!”.

4. Come sembra rivelare l’analisi del rapporto del Cariteo con le fonti latine, in realtà proprio la consistenza dell’esperienza umanistica del poeta gli consente un rapporto duplice rispetto al materiale ripreso. Tanto di estrema, mimetica aderenza (certo grazie a sue particolari doti di sensibilità poetica), quanto di grande libertà, e relativa indipendenza nella rielaborazione.

Nel bel notturno del son. CXXXVIII, sin dall’esordio classicheggiante e virgiliano, si considerino ad es. i vv. 9-14:

Qual roscigniuol sotto populea fronde
 Piange i suoi figli, che’l duro aratore
 Gli ha tolti, insidiando al caro nido,
 Lui repetendo il miserabil grido,
 Chiama la notte et nullo gli risponde,
 Empiendo i boschi e’ l ciel del suo clamore.

Si tratta di un famoso luogo delle *Georgiche* (IV, 511-515), che fu cantato anche da Petrarca (son. CCCXI, 1-6):

Quel rosignuol, che sí soave piagne
 forse suoi figli, o sua cara consorte,

passi del *Convivio* di Dante (Massimiliano Chiamenti, *Dante Alighieri traduttore: inezie devote*, in *Lingua nostra*, LV, fasc. 4, dic. 1994, pp. 97-106; Id., *Dante Alighieri traduttore*, Firenze, le Lettere, 1995).

¹⁴⁴ Cfr. Petrarca, *Canzoniere*, s. XXXIII, 12: “quanto cangiata, oimé, da quel di pria!”.

di dolcezza empie il cielo et le campagne
 con tante note sí pietose et scorte,
 et tutta notte par che m'accompagne,
 et mi rammente la mia dura sorte

Ma mentre il Petrarca polarizza immediatamente l'immagine sulla propria persona, di cui il "rosignuol" con il suo pianto soave diviene un correlativo, un "*alter ego*" ("par che *m'accompagne / et mi rammente la mia dura sorte*"), come si può notare da un confronto col passo virgiliano il Gareth resta molto più vicino al testo latino:

*qualis populea maerens philomela sub umbra
 amissos queritur fetus, quos durus arator
 observans nido inplumis detraxit; at illa
 flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
 integrat, et maestis late loca questibus implet.*

Sono infatti ripresi *ad verbum* "*populea fronde*", "*duro aratore*", e "*amissos fetus*" diviene i "figli... tolti", ed "*observans nido*", "insidiando al caro nido", con mantenimento del participio latino. Anche "*miserabil grido*" rimane molto più fedele al "*miserabile carmen*" di Virgilio che non faccia la perifrasi, tuttavia piena di fascino, del Petrarca. Al contrario, il son. CVIII dell'*Endimione*, che rielabora il celebre "*Odi et amo*" di Catullo, è un saggio di estrema libertà da parte del Cariteo, che pare avvicinarsi, qui, alle traduzioni "belle e infedeli" proprie del Cinquecento, oltre a dar prova dell'agio in cui si trova in genere di fronte a procedimenti ragionativi.

L'icastico pezzo catulliano: "*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior*" diviene così nell'*Endimione*:

D'amore et d'odio in qual guisa si mova
 Il vario affetto in me, no"l saprei dire,
 Ma so, che amare insieme et abhorrire
 Mi danno pena inusitata et nova.

(1-4)

5. Assai interessante, per il riuso delle fonti latine, è pure il son. XCIII, dedicato al Sannazaro: "Syncero, l'huom de vita integro et sano / Di mente va secur senz'alcun dardo" (vv. 1-2); ("*Integer vitae scelerisque purus / non eget Mauris iaculis neque arcu*"; Hor., *Carm.*, I, XXII, 1-2), passato anche attraverso il Petrarca: "Per mezz'i boschi inhospiti et selvag-

gi, / (...) vo sicuro io" (son. CLXXVI, 1-3). E inoltre: "*Mentre che la mia Luna io canto et ardo*"¹⁴⁵ (v. 6) ("*dum meam canto Lalagen et ultra / terminum curis vagor expeditis*"; vv. 10-11); ancora: "*Ponmi dove giamai pianta niuna / Da vento estivo recrear si suole, / Et l'aere nebuloso*"¹⁴⁶ i fiori uccide; / *Ponmi sotto'l più vivo ardor del sole, / Seguerò sempre amando quella Luna, / Che dolcemente parla et dolce ride*" (vv. 9-14), per cui si deve confrontare Orazio: "*Pone me, pigris ubi nulla campis / arbor aestiva recreatur aura, / quod latus mundi nebulae malusque / Iuppiter urget; / pone sub curru nimium propinqui / solis in terra domibus negata: / dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem*" (ibi, vv. 17-24)¹⁴⁷.

Si noti il notevole rispecchiamento del modello (viene conservata, ad es., ai vv. 1-2, anche la struttura chiasmica del verso latino, arricchita da un forte *enjambement*), pur ammettendo, nella rielaborazione, sia procedimenti di *amplificatio*, sia di sintesi.

Anche qui, tuttavia, non va dimenticata la gara col modello petrarchesco: "*Ponmi ove'l sole occide i fiori et l'erba, / o dove vince lui il ghiaccio et la neve; / ponmi ov'è'l carro suo temprato et leve, / et ov'è chi ce'l rende, o chi ce'l serba; / ponmi in humil fortuna, od in superba, / al dolce aere sereno, al fosco et greve*" (son. CXLV, 1-6).

6. Ugualmente interessante è la canz. XIX, scritta all'Ávalos in morte della moglie, che imita principalmente Orazio (*Carm.*, II, IX)¹⁴⁸. Al di là della puntuale ripresa della struttura sintattica del modello latino, si considerino in particolare, nell'*incipit*, l'imitazione di un ideale di maestà e di fonicità classicheggiante, i frequenti latinismi, il genitivo costruito alla latina ("d'Avelo e d'Aquino / Progenie"), ed i notevoli participi presenti, ricalcati su quelli latini, che insieme ad altre assonanze e allitterazioni contribuiscono, col loro suffisso latineggiante, alla creazione di ricercati effetti sonori (vv. 14-15):

Non sempremai dal ciel *procella* cade,
Né di continuo scende irato Giove
Contra Vesevo, Rhodope, Apennino;

¹⁴⁵ Cfr. Petrarca, *Canzoniere*, son. CLXV, 13, "vivo et ardo".

¹⁴⁶ Vedi anche Petrarca, *Canzoniere*, canz. LXVI, 1: "L'aere gravato et l'importuna nebbia".

¹⁴⁷ Nel Petrarca, si veda il son. CLIX, 13-14 del *Canzoniere*: "chi non sa come dolce ella sospira, / et come dolce parla, et dolce ride".

¹⁴⁸ Sempre per l'imitazione di Orazio, si può confrontare ad es. il son. XCII ad Alfonso duca di Calabria.

Né sempre con furor *Neptuno move*
 Quella *inequale*, horribil *tempestade*
Contra i legni, che'n mar trovan camino.
 Et tu, Marchese, *d'Avelo et d'Aquino*
Progenie, honor d'Ausonia et de la Hispagna,
 Pur sempre ti tormenti in van piangendo,
 Et senza fin *lugendo*
 La perduta, fidel, casta compagna:
 Ché, se Hespero si vede in occidente,
 Et se riscalda il sole ogni campagna,
 Vede il tuo viso *ondante* in pianto ardente,
 Dal cor profondo et sospirar ti *sente*.

(vv. 1-15)¹⁴⁹

7. Un cenno a parte merita poi la frequenza con cui appare, nel canzoniere cariteano, la Didone di Virgilio. La partenza di Luna per la Spagna, infatti, è ricalcata su quella di Enea, e il dolore del poeta su quello della regina di Tiro.

Nel son. CXXXV, dedicato alla partenza della donna amata, incontriamo infatti, ormai patrimonio della coscienza collettiva, il celebre passo derivato dall'*Eneide* (IV, 23, "*Adgnosco veteris vestigia flammae*"): "*Reliquie* son de la mia *fiamma antica*" (v. 8), che ritroviamo anche nel son. LXXX, 5: "Hor si fa nova piú la *fiamma antica*", ed era del resto imitato già da Dante nel *Purgatorio* (XXX, 48): "conosco i segni de l'antica fiamma".

E di nuovo, nel son. CXXI per la partenza di Luna ("Hor sú, seguir vogl'io la Luna mia / Per l'alto e lungo mar..."; vv. 1-2), ritroviamo il delirio di Didone abbandonata ("*Quid loquor aut ubi sum? quae mentem insania mutat (...)?*"; IV, 595): "Che parlo? o dove sono? o qual follia / Volve la mente, accesa di furore?" (vv. 5-6), che compariva già nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: "Che parlo? o dove sono? e chi m'inganna (...)?" (canz. LXX, 31). Rielabora l'episodio virgiliano anche la sestina V, che segue a poca distanza, ed è un lamento per Luna partita da Napoli:

Per quello intero amor, che'n tanti versi
 Mostrai, cantando la tua casta vita,

¹⁴⁹ "Non semper imbres nubibus hispido / manant in agros aut mare Caspium / vexant inaequales procellae / usque, nec Armeniis in oris, / amice Valgi, stat glacies iners / menses per omnis aut aquilonibus / querqueta Gargani laborant, / et foliis viduantur orni: / tu semper urges flebilibus modis / Mysten ademptum, nec tibi Vespero / surgente decedunt amores / nec rapidum fugiente solem". (Hor., *Carm.*, II, IX., vv. 1-12).

*Per la fè che si lagna in varie rime,
Per le lagrime mie, per l'aspro pianto
Dami, per premio, spatio, ond'io la morte
Possa sperar¹⁵⁰ con l'animo piú lieto.*

(vv. 61-66)

Per cui si confrontino i passi virgiliani: "*per ego has lacrimas dextramque tuam te / (...) / per conubia nostra, per inceptos hymenaeos / (...) / tempus inane peto, requiem spatiumque furori*" (IV, 314; 316; 433).

I versi seguenti:

*S'io merital di te risguardo lieto,
O se mai ti fur grati li miei versi,
Habbii pietà de si dogliosa morte*

(vv. 67-69)

Derivano da Virgilio:

*"si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere (...)"*

(IV, 317-318)

E ancora:

*Tu pur mi fuggi et non ti move il pianto,
Né ti movesti mai per dolci rime.*

(vv. 71-72)

Nell'*Eneide*:

*"mene fugis? (...)" ;
"(...) Sed nullis ille movetur
fletibus "*

(IV, 314; 438-39)

Come è evidente, il poeta opera un processo di identificazione con il personaggio-Didone. Didone infatti è citata esplicitamente nel testo successivo, il son. CXXIII, nel quale serve di paragone alla situazione esistenziale del poeta catalano¹⁵¹.

¹⁵⁰ Si intenda "attendere, aspettare", dallo sp. e cat. "*esperar*".

¹⁵¹ "Io, che piú perdo et lagrimando grido, / Cacciar devrei quest'alma stanca et

Invece nella poco distante canz. XI, si possono confrontare ad esempio i vv. 16-17 con i relativi passi dell'epistola ovidiana "*Laodamia Prote-silao*", dove si trova un'altra partenza per mare:

A' naviganti era oportuno il vento,
Tanto importuno a cui langueva ardendo

"*Quem cuperent nautae, non ego, ventus erat. / Ventus erat nautis aptus, non aptus amanti*" (XIII, 10-11);
e si vedano, infine, i vv. 91-96 della stessa canzone:

Ma poi che più mirarla io non potei
Per la distantia, homai fuor di misura;
Et maggior forza il desiderio prese,
Tutti eran ne la vela i sensi miei,
Fin che la vista tenebrosa, oscura
Altro che'l largo mar più non comprese.

In Ovidio: "*ut te non poteram, poteram tua vela videre, / vela diu vultus detinuere meos; / at postquam nec te nec vela fugacia vidi, / et quod spectarem, nil nisi pontus erat*" (XIII, 19-22).

Ma ritornando all'episodio di Didone abbandonata, che tanto utilmente si presta a verificare l'uso delle fonti latine da parte del Cariteo, si può notare che esso in definitiva si isola, nel canzoniere, quasi in una storia autonoma, in un quadro emblematico, che con i suoi elementi passionali viene a far parte di quell'insieme di *contraria* e di note non raramente disomogenee che caratterizza la raccolta¹⁵².

trista, / Sí come fe' la *miserabil Dido*, / Privata de la dolce, amata vista. / Né quella hebbe giamai tanta ragione / Di volontariamente a morte darsi: / ché pur gli diede Amore il guidardone. / Io, lasso! , a cui i begli occhi tanto scarsi / Fur sempre, ho di morir vera cagione: / Che duodeci anni indarno piansi et arsi". (Vv. 5-14).

¹⁵² A parte l'importanza dell'imitazione di Properzio, variamente segnalata, sono dunque ai primi posti, tra le fonti classiche, Virgilio ed Orazio (l'influenza del quale, come annota Giovanni Parenti – *Benet Garret*, p. 49 –, torna con insistenza nelle poesie meditative e morali del secondo *Endimione*), seguiti poi da Ovidio e Lucrezio. Ma si vedano anche i vv. 12-27 della canz. XX dell'*Endimione*, dove il poeta catalano cita tra l'altro Virgilio, che occupa con Omero "i primi luoghi", Orazio e Pindaro, "arguti e gravi", Properzio e Callimaco, "alti et soavi": accoppiando quindi ogni volta un autore latino con il suo 'omologo' greco.

6.8.1. *I latinismi*

Con le fonti latine, penetrano nel lessico cariteano numerosi latinismi¹⁵³ e calchi. Se alcuni di questi erano stati ammessi già nell'uso petrarchesco, nell'*Endimione* essi entrano senz'altro in quantità superiore, risalendo con maggior evidenza.

Si considerino, come semplice *specimen*: *accenso* (s. CXXXVI, 2); *ingente* (c. XVI, 2), *Fautor* (3); *flavo* (c. XVIII, 31); *egro* (c. XV, 7); *immerente* (s. XL, 12); anime *immerenti* (c. IX, 58), del Lycambeo sangue *perfusa* (60), *preclare lode* (66), *nulla prode* (67), *extolle* (85), *vexillo* (87); *cohorte* (s. XCIX, 3); *interito* (c. XIII, 18), *commigrare* (19), *perituri regni* (38), *devio* (= fuor di mano) (54), *prognata* (= discendente) (84), *fruendo* (94), *turbo* (= trottole) (109), *furendo* (111); *furente* (c. II, 34); *morigera* (c. VI, 236), *divo* (246) in rima con *gradivo*; *demisso* (s. LXXXVIII, 11); *pegni* (c. XIII, 39); *pegno* (s. CXXXI, 3), *exanimato* (9); *exangue* in rima con *angue* (s. XCV, 2, 6); *presidio* (s. XCII, 2), *mar pacato* (1; c. XIII, 113); *pollute* (c. XVII, 30), *planicie* (56), *pernicie* (60), *trita* (la via) (60), *vecordia* (80), *habene* (115); *fura* (s. CIII, 13); *releva* (= allevia) (c. XI, 15), *thesauro* (72); *affetta* (= desidera) (s. CXII, 13); *polo* (= cielo) (s. CXI, 1); *cólo* (s. CXXVI, 12); *asperno* (s. CXXVII, 8); *viso* (= vista) (s. CIV, 11; CV, 14); *experta* (= sperimentata) (s. CVI, 9); *caper* (s. CVII, 12); *attolle* (s. CXXX, 12), *molce* (13); *pave* (s. XCIV, 8); *si irasce* (s. LXIX, 12); *simia* (s. CII, 10); *proceri* (= nobili) (s. CXXVIII, 2), *cruento* (10); *colo* (s. CXXVI, 12); *pugno*, *pugnar* (c. X, 25, 26), *opime spoglie* (61; c. X, 61), *exornata* (77); *dicamo* (s. C, 5); *insigne* (= insegne) (c. X, 61); *absente* (= lontano) (s. CXXXIII, 4), *captivo* (= prigioniero) (6; c. XVII, 94), *antiqua face* (13); *liquida* (= serena, pura) (s. CXXXIX, 2); (tempo) *edace* (s. LXI, 8); (*hedera*) *tenace* (s. LXXX, 7); *argute* (c. IX, 12); *rime* (= fessure) (21); *culpabil* (s. XC, 14); *illacrimabil* (s. CXXVII, 2); *direpto* (c. VI, 257), *populato* (258), *interrito* (259), *plebe* (263).

¹⁵³ Cfr. Bruno Migliorini, *I latinismi nel lessico italiano*, in Id., *Lingua d'oggi e di ieri*, Catalinsetta-Roma, Salvatore Sciascia ed., 1973, pp. 215-226; Id., *I latinismi di Dante*, ivi, pp. 239-249; Carmelo Scavuzzo, *I latinismi del lessico italiano*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, cit., vol. II, *Scritto e parlato*, 1994, pp. 469-494, pp. 469-490.

6.9. *Le dittologie e trittologie sinonimiche*

1. Un altro fenomeno caratteristico della lirica cariteana è l'accumulo di dittologie sinonimiche¹⁵⁴, spesso con latinismo, talora con effetto di "glossa" tra i due termini impiegati (verbi, sostantivi o aggettivi). È certo naturalmente anche un riecheggiamento delle ben note coppie petrarchesche, giacché l'elemento bimembre (con aggettivi, o sostantivi, ecc.) era tipico della tecnica stilistica del *Canzoniere* ("solo et pensoso"; "tardi et lenti"; o "monti et piagge"; e coppie antitetiche: "caldi e geli", ecc.). Nel Cariteo però risulta più evidente l'effetto di "glossa", con un vocabolo appunto quasi a spiegare e illustrare l'altro, e più scoperto appare, a volte, l'affiancamento di termine volgare a termine latino. Inoltre tale elemento, nel Gareth, non pare tanto finalizzato ad una "rarefazione" delle sostanze, come in Petrarca¹⁵⁵, quanto semmai determinato dalla particolare tendenza del poeta alla saturazione dello spazio, al pleonismo, al "tutto pieno".

2. Sembra anche che nel poeta dell'*Endimione*, quando quest'elemento retorico non costituisce un normale dato stilistico, consapevolmente impiegato, esso sia legato talvolta all'*interpretatio*. Cioè provenga dal non ancora del tutto pacifico affiancamento, nella sua poesia volgare, dei due contesti culturali classico e romanzo. E inoltre talora derivi, per lui catalano, anche dal desiderio di affiancare due (o tre) sinonimi, sia latini sia volgari, al fine di raggiungere sul piano linguistico la maggior chiarezza e la più "alta definizione" possibile.

Per quanto riguarda il frequente accostamento del termine classico e di quello romanzo, esso è stato ad esempio descritto da Guillermo Serés nello spagnolo Juan de Mena, autore del *Laberinto de Fortuna* (1444), in cui questo tipo di endiadi "consiste en la alternancia de dos modelos lingüísticos, el latín y el romance, o de dos 'materias', la clasicista y la tradicional"¹⁵⁶, e avviene che il secondo membro, il volgarismo, solitamente

¹⁵⁴ Sulla dittologia sinonimica, cfr. W. Theodor Elwert, *Saggi di letteratura italiana* (Studien zu den Romanischen Sprachen und Literaturen. Band III), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1970, pp. 171-196.

¹⁵⁵ Si veda G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, cit.

¹⁵⁶ Vedi G. Serés, *Introd.* a Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. de C. De Nigris, cit., p. XXXI. Nel *Laberinto*, infatti, abbiamo coppie del tipo: "vi como eran *deletos e muertos*" (154 c), "muy *rubicundo* o muy *colorado*" (169 c). Secondo Serés, in Mena questo tipo di endiadi giustappone due realtà culturali distinte, quella che aspira ad essere umanistica, e quella medievale, e potrebbe anche caratterizzare, simbolicamente, il Prerinascimento spagnolo. (Ivi, pp. XXXI-XXXII).

te dissolve l'oscurità, spiega e traduce il primo, funzionando come una glossa interlineare¹⁵⁷.

3. Si confrontino ad esempio, nell'*Endimione*: “blandiente et dolce riso” (s. CXII, 9); “povere et mendice” (s. CXXXI, 4); “perversa et sonte” (c. XVII, 50); “tempra et molce” (s. CXXX, 13); “che'l mar tranquille, et guide il tuo viaggio” (14); “direpto e preso” (c. VI, 257); “tranquillo et tuto” (c. VII, 65); “intento e fiso” (s. CIV, 1); “cupidi et intenti” (c. II, 32); “paventa e teme” (c. XII, 54); “cantar terso et polito” (c. X, 68); “mar tranquillo et cheto” (72); “son *conosciuti et chiari* / Gli atti di sua virtù, *preclari et rari*” (84-85); “contemplo o miro” (91); “(le menti) alte e profonde” (c. VI, 107); “chiare e famose” (c. VI, 195); “(fronte) mesta e trista” (215); “contento et lieto (padre)” (216); “consente et fave” (297); “sospiro e ploro” (s. CXLIV, 1); “superbo, alto desio” (CXXXVII, 8); “luoghi excelsi et eminenti” (s. CXLVII, 7); “conservarne in pace et in salute” (c. XVI, 6); “salda e costante (nel pericol)” (26); “reluca e splende” (32); “hora o momento” (s. CXL, 6); “chiaro, almo intelletto” (s. CXXXV, 5); “Timida, inquieta” (s. XI, 5); “atro et oscuro” (s. XC, 5); “valli oscure et nere” (c. XIII, 56); “honora e cole” (86; s. X, 8); “ferma et fida” (101); “liba et beve” (c. VIII, 5); “governa e regge” (s. XI, 2); “costume et attione” (c. VII, 101); “nudrito et educato” (103); “liga o compagnia” (c. XVII, 37). Come si può vedere da alcuni dei casi citati¹⁵⁸, i termini non sono sempre adottati allo scopo di creare una *gradatio*, una *climax* stilistica¹⁵⁹, come dichiara spesso la quasi perfetta sinonimia, e semmai essi contribuiscono a creare un effetto di saturazione¹⁶⁰.

4. Ma si considerino ancora i seguenti esempi, in cui taluni dei terzetti citati adempiono certo, in qualche caso, anche allo scopo di creare una “catena ascendente”: “il valor, la vertute et l'ardimento, / Mentre vive tra noi, sempre *si duole*”¹⁶¹ (s. CXL, 3); “L'insignie, li trophai, le opime

¹⁵⁷ Ibi, p. XXXI.

¹⁵⁸ Qui sono considerati solo pochi esempi, rispetto alle effettive ricorrenze nell'insieme del canzoniere.

¹⁵⁹ Come avviene invece ad es. in: “non può *dormire* / Né *riposar*, se non col *somno eterno*” (s. CXXXVII, 13-14), o in “volto human, benegno et pio” (s. XCII, 8), o in “culpabil, greve e cieca mente” (s. XC, 14).

¹⁶⁰ Effetto di saturazione, o di “somma”, che troviamo, ad esempio, nella “scala” ascendente: “*Hydrunto, Europa e 'l mondo*” (c. XVI, 56).

¹⁶¹ Per questa catena sinonimica è adottato un verbo al singolare, come se i due termini seguenti si accumulassero, sommassero, di fatto, al precedente.

spoglie" (c. X, 61); "honestà, pregio et valore" (s. CXXXV, 6); "letitia, plauso et riso" (c. XVI, 52); "preclara, excelsa e grande" (c. XIII, 116); "arde et tormenta et non può far morire" (s. CXXXVII, 11); "vedi il solido petto, e bianco e chiaro" (s. CXXXIX, 12); "freddo, ombroso et negro" (c. XV, 6); "fosco, oscuro e bruno" (c. VII, 123); "In pianto e in meror funebre e lutto" (c. XIII, 48); "un santo e puro / Et nitido (Pontano)" (c. VI, 183-4); "(ogni animo) feroce, acerbo et duro" (186); "glorioso, / Carco d'honor, d'exuvie e di trophei" (c. XVI, 59-60)¹⁶².

6.10. Un costrutto col gerundio

Si riscontra quindi, nel Cariteo, un tipico costrutto con il gerundio, unito all'indicativo, all'imperativo, all'infinito, al congiuntivo presente¹⁶³. Esso ricava probabilmente la sua relativa frequenza anche dal tentativo di restituire in volgare il participio presente delle fonti latine, ed il senso di "contemporaneità" dell'azione ad esso connesso¹⁶⁴. "Solo chi *languie amando*" (ball. III, 7), da Properzio "*Solus amans novit*" (II, XXVII, 11); "*errando implica*" (son. LXXX, 8), da Catullo "*(hedera) implicat errans*" (LXI, 34-35); "Chi *more amando*" (son. XII, 9); "*resta languendo*" (son. L, 9); "*veggio dormendo*" (sest. I, 3); "*grido piangendo e sospirando*" (son. XXXVII, 13); "*languir, morir, servendo*" (son. LVII, 13); "*Amando, arden-do, il proprio cor devoro*" (son. XLVIII, 5); "*la servo amando*" (son. XLII, 13); "*vivendo mi convien sempre morire*" (son. XLVIII, 13); "*Esca quest'aspra voce homai gridando / Ch'io moro amando*" (c. III, 10-11); "*fa languire ardendo*" (son. LII, 4); "*Ch'io languisco ardendo, amando*" (son. LII, 11); "*disfogar piangendo*" (c. LIV, 10); "*grido lagrimando*" (son. XXXII, 4); "*Dàgli... / Stringendoti*" (son. XXXIII, 7-8)¹⁶⁵. Il senso di una

¹⁶² Qui i quasi-sinonimi divengono addirittura quattro.

¹⁶³ Vedi del resto anche il Petrarca: "il meglio è ch'io mi mora amando" (s. CLXXI, 4); "ché bel fin fa chi ben amando more" (s. CXL, 14); "(ch'io) ... vivendo e lagrimando impari" (s. CCCXI, 13); nei *Trionfi*: "Tacendo, amando, quasi a morte corse" (I, II, 124).

¹⁶⁴ Il Fenzi interpreta lo stilema come "segno della contemporaneità di un destino d'amore e di morte e di una volontà estrema di canto" (*La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, p. 68; diversi esempi del fenomeno alle pp. 62-68). Si veda anche la Fanti, che parla in proposito di "consueto costrutto del presente indicativo, legato al gerundio" (art. cit., p. 38); il fenomeno è ricordato, di passaggio, anche da Consolo, a p. 44 dello studio cit.

¹⁶⁵ Si notino ancora, tra i testi non accolti nell'ediz. del 1509: nello strambotto II,

forte contemporaneità dell'azione, infatti, è evidente in molti degli esempi citati, e inoltre, nei casi di azioni verbali tendenzialmente opposte, simultanee o contraddittorie, potrebbe risultare suggestivo interpretare questo stilema in connessione con la tematica dei contrari ficiniani e dell'amor platonico e dolce-amaro.

6.11. *Il decoro cinquecentesco*

Come s'è detto, dagli autori augustei imitati nell'*Endimione*, come dall'*aequitas* petrarchesca che il Cariteo si pone a modello, deriva alla poesia l'aspirazione ad una temperie umanistica e classicisticamente intonata. E anche un decoro già tutto cinquecentesco¹⁶⁶, che può ricordare, ad esempio, i modi del Della Casa. Di questo tono solenne partecipano i testi più chiaramente dedotti dai modelli latini, e i testi che adottano un linguaggio neoplatonico, molti dei quali sono stati citati più sopra.

Si avvicina nei toni a un decoro cinquecentesco il son. LX, anch'esso non privo di accenni ficiniani:

O di bellezza intera eterno nume,
 Comune e naturale invidia a quelle,
 Ch'al viso giovenil, più per costume
 D'amor che di ragion, son chiare et belle;
 O d'eloquentia dolce et aureo fiume,
 Consecrato a le nove alme sorelle,
 Luna, de gioventù perpetuo lume,
 Ch'offuschi i rai de le minori stelle;
 Ornamento del mondo, altero honore
 Di pudicitia intatta, in cui si gloria
 Vertù, natura, il cielo, e'l primo autore;
 Se nanzi il fin de la leggiadra historia

1: "*piangendo canto*"; nello str. XXVIII, 1: "*Amando e desiando io vivo e sento*"; nella frottola I, 14-15: "*De chi, piangendo, more, – et suspirando, / E'l bel nome cantando*"; 30: "*Et, contemplando, adora*"; nella fr. II, 11-12: "*io vivo amando: / se moro lacrimando*"; nella fr. III, 2: "*suspirando vive – e more insieme*"; nella fr. IV, 23: "*e consume – il cor gridando*". Dallo studio di Fenzi (cit.), si citino infine i seguenti esempi: "*di lei per cui morendo al mondo vissi*"; "*così vivo morendo*"; "*che sospirando, / Languendo, ardendo, mi lamento e lagno, / Del proprio cor mi pasco desiando*" (son. XL, 9-11).

¹⁶⁶ Per i numerosi temi umanistici, e per l'aspirazione monumentale del Gareth, si vedano in particolare i capitoli "L'elemento neoplatonico" e "Altri temi umanistici".

Del tuo valor, non mi consuma Amore,
Sarà d'ambi duo noi sempre memoria¹⁶⁷.

E una liquidità tutta cinquecentesca si riscontra ancora, ad es., nel son. XXXIX, un notturno di intonazione virgiliana:

Ecco la notte: e 'l ciel scintilla e splende
Di stelle ardenti, lucide et gioconde;
I vaghi augelli e fere il nido asconde,
Et voce humana al mondo non s'intende.
La rugiada del ciel tacita scende;
Non si move herba in prato o'n selva fronde;
Chete si stan nel mar le placide onde;
Ogni corpo mortal riposo prende.

(vv. 1-8)

È un'aspirazione ad un classico equilibrio, che tuttavia non si mantiene sempre tale.

6.12. *Il tutto pieno del Cariteo*

Infatti tra le spinte che si potrebbero definire "innovative" evidenti nel canzoniere cariteano vi è anche quella al *tutto pieno*, a cui si è già fatto riferimento, all'accumulo quasi parossistico dei vocaboli e delle immagini, che si può anche interpretare come un altro tentativo di superamento della tradizione "medievale", quasi che attraverso la saturazione delle campiture del sonetto si cerchi la via a un'altra, più moderna spazialità. Ormai lontano dalla visione del mondo di un Giusto de' Conti, infatti, il Cariteo non si limita più a descrivere, come accadeva nella *Bella mano*, solo "*le parte*" o "*gli acti*" della donna¹⁶⁸, per il fatto stesso di essere partecipe di un mondo più vasto e complesso, come dimostrano l'apertura stessa del suo canzoniere e la varietà dei temi trattati, dai motivi umanistici a quelli di poetica a quelli politico-encomiastici. Questa "saturazione dello spazio" attuata dal Gareth in molti dei suoi componimenti, non sarà tuttavia in

¹⁶⁷ Il tema della *memoria* si prolunga anche nel successivo son. LXI, nel quale il poeta parla del "monumento" che vuole erigere a Luna con la sua opera.

¹⁶⁸ Vedi Giusto de' Conti, *La bella mano*, Bologna, Scipione Malpiglio, 1472. Cfr. ad es. il son. "Nella stagion che rimbellisce l'anno", v. 4: "E gli *acti* che da dir tanto mi danno" e il son. "Chi vuol veder in terra un'alma sola", v. 14: "lui le *parte* ellecte fa più belle?"

grado di rinnovare risolutamente dall'interno la sua poesia, poiché la sintassi al di là dell'accumulo delle sostanze rimane in prevalenza lineare e paratattica, e il discorso si adagia spesso entro la misura del verso. Per questo motivo, l'opera del Cariteo non va esente, tra le molte altre che le si possono attribuire, anche dall'etichetta di "tardo-gotica".

Anche la tendenza al "tutto pieno" va annoverata, quindi, tra i procedimenti di un canzoniere che appare in definitiva notevolmente sperimentale, aperto a diversi tentativi. Si consideri ad es. il son. LXXXVII, dedicato al motivo del *manto*, e situato in una zona dell'*Endimione* ricca in modo inusuale di testi topici della lirica cortigiana, essendo infatti preceduto da un sonetto che elabora il tema della donna alla *fenestra*, e seguito da altri due sonetti che variano ancora il motivo del *mantello*, e da uno sul motivo della *croce*. Nel sonetto si verifica, infatti, una moltiplicazione di sostanze: dal *manto*, evocato in apertura (chiamato successivamente *vesta*), si passa subito alla *man* e al *quanto*¹⁶⁹; il mantello che nasconde gli occhi della donna scatena poi l'impiego di numerose metafore, e in chiusura dà luogo a un'immagine particolarmente ingegnosa, poiché assistiamo alla sua metamorfosi in nube tempestosa, in pioggia di sospiri:

O per me sol disventurato e rio,
Per te felice, e glorioso manto,
Et tu, candida man¹⁷⁰, con l'impio quanto
Avidamente intenti al morir mio.
Deh, perché m'ascondeti il lume, ond'io
Presi la fiamma, li sospiri e 'l pianto?
Date remedio a la trist'alma alquanto,
Non sia per voi più fervido il desio.
Tu sei bella, immortal, siderea vesta,
Fatta da man divine in Paradiso,
Et già quel proprio odor d'ambrosia aspiri;
Ma, quando copri il petto e'l roseo viso,
Ti muti in nube oscura et in tempesta,
In pioggia et tuon di lagrime e sospiri.

Nel son. XXV, che nei versi iniziali riprende Properzio, poiché il poeta afferma che il suo *ingenium* non dipende da Calliope, né da Apollo, ma dalla donna amata (cfr. vv. 1-8)¹⁷¹, si trovano a convivere, nel breve

¹⁶⁹ Alla *mano* e al *quanto* è dedicato anche il madrigale III.

¹⁷⁰ Cfr. Petr., canz. LXXII, vv. 55-56: "Tanto mi face il velo / et la man che si spesso s'atraversa...". *Canz.*, ed. cit.

¹⁷¹ Ma cfr. anche Folquet de Marseille, ed. cit., XXV, 6, p. 98: "Quar ylh m'a donat l'*art* e.l *genh*". Nel Gareth: "il molle *ingegno* et l'*arte*"; v. 8.

giro del sonetto, la citazione del poeta di Cinzia¹⁷², la canonica *descriptio puellae*, l'accenno alle Muse, ad Apollo. Si osservi la descrizione di Luna, della quale non viene isolato o studiato un gesto, un "acto", ma a cui vien dato uno sguardo d'insieme:

La fronte, l'auree treccie et liete ciglia,
 Gli occhi chiari, la bocca e'l niveo collo,
 Le mane e'l giovenil marmoreo petto,
 L'alma virtù, l'angelico intelletto,
 Ch'empion la terra e'l ciel di meraviglia,
 Son le mie nove Muse e'l sacro Apollo!
 (vv. 9-14)

Nelle due terzine, come si vede, il limite del verso non viene mai superato, pur essendo saturato al massimo lo spazio dell'endecasillabo: in un totale di sei versi, abbiamo infatti quindici sostantivi, accompagnati da undici aggettivi, per un solo verbo reggente, di scarso rilievo, poiché è infatti un predicato nominale col verbo essere. Il quale, al termine dell'elenco dei sostantivi, cui si somma in fine una breve relativa ("ch'empion la terra e'l ciel di meraviglia"), di fatto non aggiunge che un'altra qualifica alle caratteristiche della donna, le cui doti sono per il poeta le "nove Muse e 'l sacro Apollo!". Da una chiara tripartizione nei primi due versi della prima terzina, si passa ad un ritmo binario, sempre chiaramente rilevato, nei versi successivi. La struttura sintattica è puramente lineare, e il discorso lirico riprende, dopo una forte pausa alla fine di ogni endecasillabo, all'inizio del successivo: quasi che la sosta sia appunto resa necessaria proprio dalla saturazione, all'interno del verso, di tutto lo spazio disponibile.

6.13. Note sull'influenza della poesia provenzale

1. Come si è ricordato più volte, il Gareth era possessore del noto codice dei poeti limosini, il canzoniere M (Paris, B. N., fr. 12474)¹⁷³. Per

¹⁷² "Volete saper come et da qual parte / Mi vengon gli amorosi et dolci versi, / Dal duro ingegno mio tanto diversi, / Che notte et giorno scrivo in varie charte? / Le Muse o Phebo non m'han fatta parte / Di lor canti soavi, ornati e tersi; / Ma poi che a mirar voi le luci apersi, / Donna, mi venne il molle ingegno et l'arte" (vv. 1-8).

¹⁷³ Sul codice M, cfr.: *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux* par Alfred Jeanroy, Paris, Champion, 1916, p. 10; Alfred Pillet-Henry Carstens, *Biblio-*

esplicita testimonianza del Summonte, in una lettera¹⁷⁴ al Colocci (il quale, su interessamento del fraterno amico del Gareth, aveva acquistato il libro dalla vedova, alla morte del poeta catalano), sappiamo che il Cariteo usava spesso discutere, insieme con il nipote Bartolomeo Casassages, il canzoniere dei limosini tra le mani, del migliore e del peggiore di quei poeti. Sempre dalla lettera del Summonte veniamo a sapere che il poeta catalano avrebbe mostrato ad Angelo Colocci, a Roma, alcune sue traduzioni da Folchetto di Marsiglia, che l'umanista, una volta venuto in possesso di M, richiese al Summonte.

Quest'ultimo, ottenuto dalla moglie del Cariteo il permesso di guardare tra le carte del marito, da poco scomparso, credette in un primo momento di aver trovato il quaderno con le traduzioni a cui alludeva l'erudito jesino, ma poi si accorse che si trattava in realtà solo di un quadernetto in cui erano trascritte alcune poesie di Arnaut Daniel e di Folquet, senza alcuna traduzione in volgare toscano. Egli del resto, dice il Summonte, non era mai stato messo al corrente dall'amico – col quale era vissuto sempre in strettissima intimità –, di tali traduzioni, a meno che il poeta non le avesse realizzate durante il soggiorno romano. O forse, come scrive il Summonte al Colocci, il Gareth non andava preso alla lettera,

graphie der Troubadours, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1933, pp. XVII-XVIII; Clovis Brunel, *Bibliographie des Manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Droz, 1935, p. 53, n. 180; Anne-Claude Lamur-Baudreu, *Recherches sur le chansonnier de troubadours M*, in *École des Chartes. Position de Thèses*, 1987, pp. 125-137 (sintesi della sua Tesi di Diploma presso l'École des Chartes, 1986); Ead., *Aux origines du chansonnier de troubadours M*, in *Romania*, t. 109, 1988, pp. 183-198; François Zufferey, *A propos du chansonnier provençal M*, in *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers*, *Actes du Colloque de Liège*, 1989, éd. par Madeleine Tyssens, Liège, 1991 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Univ. de Liège, Fasc. CCLVIII), pp. 221-243; D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1961 e 1993, p. 95; Maria Careri, *Bartolomeo Casassagia e il canzoniere provenzale M*, in *La filologia romanza e i codici*, *Atti del Convegno*, Messina, 19-22 dic. 1991, Messina, ed. Sicania, 1993, 2 voll., vol. II, pp. 743-752; Stefano Asperti, *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in *Romanica vulgaria. Quaderni 10/11, Studi Provenzali e francesi 86/87*, a c. di G. Tavanì e L. Rossi, L'Aquila, Japadre ed., 1989, pp. 137-169 e Id., *Un manoscritto napoletano: il canzoniere M*, in Id., *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo ed., 1995, pp. 43-88. Sulle miniature di M, cfr. inoltre Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 256-257 e pp. 264-265.

¹⁷⁴ La lettera del Summonte, datata 28 luglio 1515, è pubblicata dal Pèrcopo in appendice al I volume della sua ediz. (tra i Documenti), alle pp. CCXCIII-CCXCVI, e solo parzialmente da Santorre Debenedetti, in appendice a *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, 1911, pp. 257-258.

perché talvolta egli si compiaceva di parlare da vero cortigiano, come la fantasia e l'arguzia gli suggerivano. Il Summonte adempie quindi alla richiesta del Colocci domandando al nipote del Cariteo una traduzione interlineare del quadernetto con i testi di Arnaldo e Folchetto, la quale fu infatti inviata allo studioso insieme con la missiva del Summonte, e con una breve lettera del traduttore¹⁷⁵. E tale lavoro si trova tuttora conservato nel codici Vat. Lat. 4796 e 7182.

2. La lettera del Summonte al Colocci è sicuramente preziosa¹⁷⁶, soprattutto come testimonianza dell'interesse per la poesia provenzale da parte del Cariteo, a una data abbastanza alta.

In particolare Santorre Debenedetti¹⁷⁷, infatti, ha sottolineato il ruolo

¹⁷⁵ Nella letterina (pubblicata dal Debenedetti in appendice a *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, cit., a p. 259), il Casassages dichiara di aver tradotto "*de verbo ad verbum*", come per M. Pietro Summontio mi fu ordinato", e si dice disponibile a tradurre "alcuna altra opera", che il Colocci gli richiedesse.

¹⁷⁶ Eccone alcuni stralci: "(...) La S. V. tanto tempo è, che mi scripse desiderare di havere la Traductione in lingua nostra volgare, facta per lo bon messer Chariteo di felice memoria, la qual essa scrivea havere vista in Roma, mostratali per ipso messer Chariteo: la Traductione dico de le rime di Folchetto di Marsiglia, la quale era in un poco di quaderno in quarto di foglio. Al che io risposi alhora haverla trovata, poi di alcuni dí, dentro lo Plinio o vero Seneca suo. Dipoi andando io ala donna sua ad pregarla, mi volesse prestare questa cosetta per quattro dí, et questo ad tempo ch'io li havea facti alcune commodità, ad tal non me lo negasse, sí como havea facto avante, Lei, non possendo con honestà negarlo, mi fe' intrare in la bibliotheca del povero marito, et si contentò, ch'io pigliasse la cosa. La qual portata ad casa, volendo io legerla, mi trovavo tucto confuso, perché non ci era che'l texto Limosino di Folchetto; traductione in volgare italiano non ci trovavo. (...) ma se lo intendeste solamente ad bocca da lui, non lo habiate per articulo di fede. Peroché multe volte lo amico si dilectava parlare poeticamente, o vero da Cortesano, in le quali doe facultà ipso era (como ciascun sà) così eminente, et singulare. Dunque volendo provvedere io, che la Signoria Vostra avesse lo suo complimento, andavo ad trovare lo nepote del Cariteo, lo quale sapea bene io, che queste cose Limosine le legeva, et intendeva così bene, come il Zio, et non voglio dire migliore: la qual comparatione si era vista più volte, quando et l'uno et l'altro qualche volta ragionavano del migliore et del peggiore di questi tali poeti Limosini; et questo con lo libro in mano, quale adesso è in vostro potere. (...) La Traductione (...) qual vi mando con la presente, che son tre quaderni in quarto di foglio, et sono in tucto charte XXX et insemi vi mando letera del medesimo Traductore, persona certo oltra lo ingegno, modestissima, et digno nepote di tal Zio (...)"

¹⁷⁷ Vedi *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, cit., pp. 13-15, 21, 23-26, 28, 50-51, 78-79, 104-107, 253-254; e Id., *Tre secoli di studi provenzali (XVI- XVIII)*, in *Provenza e Italia. Studi*, di V. De Bartholomaeis, A. Parducci, N. Zingarelli, S. Debenedetti, L. Graziani, M. Casella, G. Bertoni, a c. di V. Crescini, Firenze, 1930, pp. 143-148. Il Debenedetti, nel primo dei lavori citati, si riferisce al nostro poeta chiamandolo Antonio Chariteo, attribuendogli invece il suo vero nome nel secondo. (I due studi

lo di precursore, di antesignano svolto dal poeta barcellonese negli studi provenzali in Italia, i cui primi cultori, secondo il Debenedetti, furono di fatto anche i primi iniziatori della romanistica, della filologia romanza, proprio anche in riferimento ai metodi comparatistici con cui essi si avvicinarono alla poesia in lingua d'oc, attraverso la conoscenza e con l'appoggio di altre lingue: il catalano, lo spagnolo, l'italiano, il latino; e quanto al Casassages, sembra che egli fosse vissuto in Francia e conoscesse il francese¹⁷⁸. Sebbene in Italia mancassero ancora, per una fortuna e un successo duraturi degli studi provenzali, come ricorda Debenedetti, una vera e propria scuola, e una disponibilità di strumenti linguistici, come lessici e dizionari.

3. Ma pur accettando come dati acquisiti la tempestività dell'interesse del Gareth per i poeti provenzali in rapporto all'ambiente italiano, e l'importanza per noi di tali indizi: in primo luogo l'esser stato il poeta possessore di M, e in secondo luogo la lettera del Summonte al Colocci e le traduzioni del nipote del Cariteo¹⁷⁹, il discorso sul rapporto del poeta con i trovatori si sarebbe ad ogni modo dovuto affrontare. È noto, infatti, che ancora all'inizio del Quattrocento, i poeti catalani componevano le loro liriche in lingua provenzale: adottando, a differenza di quanto avvenne per la prosa, nella quale il catalano era già usato, una lingua straniera e di marcato arcaismo, giacché essi si rifacevano per lo più ai trovatori del buon periodo, e non ai più tardi. Se di fatto veniva adoperata una sintassi catalana, e i catalanismi nella fonetica, nel lessico e nella morfologia si fanno sempre più frequenti, la lingua della lirica è in prevalenza ancora il "limosino", pur non mancando, con l'avanzare del secolo, poeti che compongono anche in italiano o in castigliano. È solo gradualmente, attraverso un processo di "deprovenzalizzazione", che questi poeti approderanno, nella lirica, al catalano vero e proprio, come avviene con Ausiàs

del Debenedetti, cit., sono da ultimo in Id., *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento; Tre secoli di studi provenzali*, ed. riv., con integrazioni inedite, a c. e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore, 1995).

¹⁷⁸ Com'è detto nella lettera del Summonte. Cfr. S. Debenedetti, *Gli studi provenzali*, cit., pp. 78-79 e 253-254.

¹⁷⁹ Come afferma Santorre Debenedetti, quelle del Cariteo (secondo la testimonianza indiretta del Colocci) e quelle del Casassages sarebbero "le prime versioni in lingua italiana d'un testo provenzale" (*Gli studi provenzali*, cit., p. 104 e p. 106). La traduzione del Casassages è in prosa, in un volgare non altrettanto alieno da napoletanismi quanto quello dello zio, come osserva Debenedetti.

March, grande poeta dotato anche per molti altri aspetti di una notevole originalità¹⁸⁰.

4. A proposito della lingua del Cariteo si è detto di come fosse sostanzialmente una lingua “di laboratorio”, una lingua “artificiale”, frutto di studio e di cultura, di cui il barcellonese si era impadronito con grande perizia. E se è vero che in ambienti seletti la lingua della lirica ha sempre presentato una notevole distanza dalla lingua effettivamente parlata, dal tempo dei lirici greci in qua, tuttavia quest’abitudine all’uso di un altro idioma veniva al Cariteo anche dalla sua stessa educazione catalana: solamente egli sostituisce una tradizione con un’altra, alla lingua provenzale, la lingua italiana.

Certo, anche nella patria del Cariteo, alcuni tratti utilizzati dagli antichi trovatori (come ad es. i marcatori dei casi nominali), cominciano a non essere più intesi tanto facilmente, e quella lingua, probabilmente, ad essere sempre più percepita come arcaica. Ciononostante la lirica e la lingua provenzale, all’inizio del XV sec. costituivano la norma, in Catalogna; i poeti lirici uscivano da quella tradizione. Catalani erano stati alcuni famosi trovatori antichi (da Guilhem de Berguedan, a Guilhem de Cabestanh, a Huguet de Mataplana, a Ramon Vidal de Besalú, a Cerverí de Girona, a Jaume II), che non si dissociano in nessun modo dalla restante produzione della poesia dell’antica Provenza, e ancora agli albori del Quattrocento, il catalano Andreu Febrer scrive le sue poesie in lingua “limosina” (pur con alcuni catalanismi e una sintassi ormai catalana)¹⁸¹, e il valenzano Jordi de Sant Jordi¹⁸², morto assai giovane, e le cui composizioni si situano tra il 1416 e il 1424, opera una singolare mescolanza di occitano e catalano¹⁸³. Entrambi questi poeti, d’altronde, ripetono i temi

¹⁸⁰ Vedi Ausiàs March, *Poesies*, ed. di P. Bohigas, Els Nostres Clàssics, Barcelona, Barcino, 1952-59. Cfr. anche Lluís Cabré- Jaume Turró, ‘*Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario*’: la poesia 1 d’Ausiàs March i la tradició petrarquista, in *Cultura Neolatina*, XL, 1995, pp. 117-136.

¹⁸¹ Cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, cit., vol. I, pp. 600-611; Andreu Febrer, *Poesies*, a c. di M. de Riquer, Els Nostres Clàssics, Barcelona, Barcino, 1983 (rist. dell’ed. 1951). Allo studio del curatore, pubblicato nell’Appendice (pp. 140-160) si rimanda anche per una panoramica sulla situazione linguistica dei lirici catalani fino ad Ausiàs March.

¹⁸² Cfr. *Les poesies de Jordi de Sant Jordi cavaller valencià del segle XV*, a c. di M. de Riquer i Lola Badia, cit.

¹⁸³ Come ricordano i due curatori dell’opera del poeta valenzano, egli compone le sue poesie in quella mescolanza disuguale di catalano e occitano che per tutto il Trecento e i primi decenni del Quattrocento fu la lingua obbligata dell’espressione

codificati della produzione trobadorica, fino a presentarne talvolta veri e propri centoni, come si può vedere ad es. nel poema di Jordi *Passio Amoris secundum Ovidium*, vero *collage* di citazioni di diversi trovatori provenzali¹⁸⁴.

5. Il Cariteo, venendo in Italia, sceglie quindi la “novità” rappresentata, per lui, da Petrarca e dai lirici petrarchisti, e da Dante (la *Commedia* venne tradotta in catalano, con numerosi italianismi, dallo stesso Febrer nel 1429, trent’anni dopo la sua produzione poetica in provenzale): e tuttavia per un catalano una qualche conoscenza del patrimonio provenzale e dei suoi temi è da giudicare, ancora a quella data, quasi obbligatoria.

Anche se è da ritenere assai probabile, nel caso del Cariteo (il quale scrive alla fine del secolo ed ormai lontano dalla sua patria), che siano vere e proprie sollecitazioni *umanistiche* a spingerlo a un recupero, più filologicamente impegnato, di quella tradizione, a cui anche Dante e Petrarca avevano reso omaggio nelle loro opere. L’influenza della tradizione provenzale, nel Cariteo, non si identifica più con il prolungarsi di una poesia ormai stanca, estenuata dalla ripetizione dei *topoi*, oppure virtuosisticamente ripresa e variata, ma appare piuttosto un ritorno inedito alla lettera di quei poeti, che inseriti in un quadro tutto mutato e tanto più ampio culturalmente possono divenire una nuova fonte di ispirazione.

È chiaro cioè, il distacco da quella tradizione fino a poco tempo prima così vicina, seppure languente o affievolita. Un distacco culturale paragonabile, ormai, a quello che divide gli umanisti dalla poesia dei classici latini. E da questo distacco muove il recupero, quasi “filologico”, per tessere allusive, per intarsio prezioso, simile a quello effettuato appunto per la tradizione classica, per Tibullo, Propertio o Virgilio.

poetica dei catalani, i quali pretendevano, con una scelta consapevole, di scrivere in provenzale, mantenendosi, anche linguisticamente, del tutto fedeli ai trovatori (pp. 65-66). Jordi, che fu servitore di Alfonso il Magnanimo, come il più vecchio Febrer, fu alla corte napoletana dal 1416 al 1423, non conoscendo il periodo più splendido del mecenatismo del sovrano aragonese, più orientato verso la cultura italiana. In relazione all’arcaismo provenzaleggiante del Jordi, Riquer e Badia ricordano anche il prestigio della poesia trobadorica agli occhi degli intellettuali castigliani che frequentavano la corte catalano-aragonese, almeno per quanto riguarda la corte degli anni 1416-1424, quando Alfonso aveva appena assaporato il richiamo del mondo italiano (pp. 61-62).

¹⁸⁴ J. de Sant Jordi, *Les poesies*, cit., pp. 265-281. Si veda inoltre, di Jordi de Sant Jordi, la cosiddetta canzone “Degli opposti”, ed. cit., pp. 219-229. Diversi esiti anche felici contiene il canzoniere di Febrer.

6. Si è citata in precedenza un'eco di Folchetto nella poesia del Cariteo¹⁸⁵, ed una, forse più alla lontana, di Arnaut Daniel¹⁸⁶. Una rielaborazione dal trovatore che Dante pone tra gli spiriti amanti nel Paradiso¹⁸⁷ fu già additata dal Pèrcopo¹⁸⁸, e dopo di lui, da Santorre Debenedetti¹⁸⁹ nella ballata V del poeta catalano. Ma come si vedrà l'influenza di Folquet si mostra anche in altri luoghi.

Più arduo è invece recuperare le tessere sparse derivanti dall'imitazione di Arnaldo, proprio per la fisionomia veramente originale e lo stile "ineffabile" del "miglior fabbro", le cui più spiccate caratteristiche stilistiche risiedono in moduli ritmico-musicali difficilmente recuperabili dall'imitazione del singolo tema o nel singolo riecheggiamento verbale.

Pure, da Arnaut il Gareth sembra derivare il tema dei *lausengiers*, presente ad es. nella canzone arnaldiana "Si.m fos Amors de joi donar tan larga"¹⁹⁰, da M trascritta nel quadernetto "in quarto di foglio" insieme alla famosa "Lo ferm voler qu'el cor m'intra"; e dalla stessa canzone probabilmente il Cariteo traeva anche il sintagma tradizionale "No serai sieus ni mieus" (v. 27), ripetuto nei sonetti LXII, 13: "ché non son vostro né mio" e LXIII, 13-14: "Ond'io posso affimar, che non son mio, / Se non son vostro, a cui mi havete dato"¹⁹¹. Ancora tratto da Arnaut potrebbe essere il tema della fermezza della fedeltà amorosa dell'amante, che ricorre più volte nel catalano¹⁹², il quale afferma che Luna sarà il suo primo ed ultimo amore, ed avrebbe sottoscritto sicuramente questi versi di Arnaldo, che infatti ricopiò nel suo quaderno (ancora dalla canzone "Si.m fos Amors de joi donar tan larga"¹⁹³):

Na Mielhs - de - be, ja no.m siatz avarga,
qu'en vostr'amor me trobaretz tot blanc,

¹⁸⁵ Cfr. il paragrafo "Il cuore come abitazione della donna e Folchetto di Marsiglia".

¹⁸⁶ Nel paragrafo "Dal vecchio al nuovo canzoniere", al punto 1.

¹⁸⁷ Cfr. *Par.*, IX, 93-96.

¹⁸⁸ Alle pp. CCXXIV-CCXXVI della sua edizione; del resto il Pèrcopo, nel suo pur ricco lavoro, non indagò molto a fondo sul rapporto del Cariteo con le fonti provenzali.

¹⁸⁹ *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, cit., p. 105.

¹⁹⁰ Vedi Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di M. Eusebi, ed. cit., XVII, vv. 31-40 (pp. 150-151).

¹⁹¹ Cfr. anche Petrarca, *Canzoniere*, canz. XXIII, 100: "Non son mio no" (ed. cit.).

¹⁹² Cfr. ad es. i sonetti XXXI e XXXII.

¹⁹³ Vv. 41-46, ed. cit., p. 152.

qu'ieu non ai cor ni poder que.m descarc
del ferm voler que n'es pars de retomba,
que quan m'esvelh ni clau los huelhs de som
vostre remanc, quan leu ni vau jazer;

(Madonna Meglio - di - bene, non siatemi nemica,
che ancora ad amarvi mi troverete canuto,
perché non ho né la voglia né il potere di liberarmi
del fermo volere che non è (fragile) come coppa di vetro:
quando mi sveglio o chiudo gli occhi per il sonno,
vostro rimango, e così quando mi alzo o vado a dormire).

Se il duetto Folchetto-Arnaldo è ormai quasi canonico, per quanto riguarda la loro fama, soprattutto in Italia, già il quaderno con le trascrizioni del Gareth indicherebbe un diverso peso delle due fonti (nove sono infatti i testi di Folquet, e quattro quelli attribuiti ad Arnaut, di cui solo tre gli appartengono effettivamente)¹⁹⁴.

Il poeta catalano si sentiva poi probabilmente vicino a Folchetto per vari tratti comuni: quest'ultimo infatti, poeta in primo luogo d'amore, ha un abito mentale tipicamente ragionativo, astratto, una tendenza quasi al sillogismo¹⁹⁵, e dissemina le sue liriche di opposizioni e sentenze, tratte probabilmente dai florilegi dei classici: elementi, tutti, che dovevano suscitare l'ammirazione del poeta dell'*Endimione*¹⁹⁶.

7. Ma anche da un punto di vista più generale, non mancano, nel canzoniere cariteano, altre caratteristiche derivate con ogni probabilità dalla poesia dell'antica Provenza. Alcune di queste sono entrate ormai nella tradizione lirica, e per qualcuno di questi elementi non si esclude la poligenesi, essendo presenti anche nella poesia latina o in quella stilnovistica, e perciò saranno citati più corsivamente.

¹⁹⁴ Le canzoni contenute nel quaderno del Cariteo sono elencate dal Debenedetti a p. 106 de *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, cit.

¹⁹⁵ Cfr. ad es. Folquet, ed. cit., XXV, 34-35: "qu'assatz val mais morir al mieu semblan / que totstamps viur'ab pen'ez ab afan" e il Cariteo (c. V, 39-40): "Ché men doglia si sente ben morendo, / Che sperando la morte e mal vivendo".

¹⁹⁶ Come scrive Stanislaw Stroiński, Folchetto venne considerato un maestro dello stile sottile e ricercato. Se "L'aphorisme et les reminiscences des auteurs latins, la personification, l'antithèse et le paradoxe étaient connus dans la poésie des troubadours avant lui", "il fut le premier à les appliquer dans une mesure aussi large et à leur donner des développements aussi hardis. C'est pourquoi ses poésies se distinguèrent par leur empreinte savante et artificielle et marquèrent un tournant". (Ed. cit., p. 85).

Il *senhal* di Luna, ad esempio, adoperato dal Cariteo per nominare la donna amata, può rimandare senz'altro al *senhal* dei provenzali, adottato poi sulla loro scia anche dai catalani. Pure i poeti latini avevano utilizzato per le loro compagne degli pseudonimi, che dovevano mantenersi equivalenti, metricamente, al nome reale della donna. Ma il *senhal* provenzale è dotato di una maggiore emblematicità, di una risonanza metaforica sconosciuta ai nomi solitamente impiegati dagli elegiaci tanto amati dal Gareth.

Si pensi a soprannomi come Bon Vezi, Bel Vezer, Mos Azimans, Bel - rai, Fin - joi, Mielhls de Be, Mon Desir, Mon Tort n'avetz, Belh Bericle, ecc.¹⁹⁷ Tuttavia, si può appurare come il Cariteo si avvicini maggiormente, nella concezione del *senhal*, ai poeti stilnovisti. Per questi, come spiega il Marti, esso cessa di essere semplicemente, come per i provenzali, una personificazione di un aspetto esteriore della bellezza femminile, o di un dato psicologico della vicenda d'amore, una celebrazione cortese, e prevale un'esigenza antonomastica riferita alla condizione interiore del poeta, "in una tensione che conduce fino all'identificazione piena del *senhal* col dato biografico ed umano"¹⁹⁸. Abbiamo quindi Selvaggia, Beatrice, Primavera, Violetta, Ghirlandetta. Se sono ad es. chiare, in Beatrice, nella *Vita Nuova* come nella *Commedia*, le valenze etimologiche del nome scelto, anche Primavera, la donna del Cavalcanti, secondo Dante è così denominata perché "prima... verrà", ricalcando la *gradatio* da lei a Beatrice il modello di Giovanni Battista precursore di Gesù¹⁹⁹.

Anche il nome di Luna scelto dal Cariteo, come si è visto, condensa in sé vari attributi della donna, e quindi accenna al genere di amore che essa suscita, allude alla sua freddezza e alla sua castità, al suo appartenere ad un mondo sovraceleste, luminoso e numinoso, con le relative interpretazioni neoplatoniche.

Un altro tratto della poesia cariteana di probabile derivazione provenzale, ma presente anche nei lirici latini, è quello di una sottile *sensua-*

¹⁹⁷ Vedi M. de Riquer, *Los trovadores*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975, *Introd.*, pp. 95-96.

¹⁹⁸ M. Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, cit., vol. I, p. 96. Come prosegue il Marti "Il *senhal* insomma, che con i siculo-toscani entra già tecnicamente in crisi, sembra esaurire il proprio valore strettamente retorico, decorativo, e da elemento episodico e addizionale si trasforma in una indicazione unitaria e costante del fantasma poetico e delle complesse qualità spirituali, che gli vengono attribuite, del tutto al di fuori d'ogni interesse e d'ogni giuoco cortese".

¹⁹⁹ Vedi *Vita Nuova*, a c. di D. De Robertis, ed. cit., XXIV, 3-5, pp. 167-168.

lità, che spesso pervade quella lirica, come avviene in Arnaut Daniel e in Arnaut de Maruelh. Nella poesia provenzale, infatti, “lo stile della lode eccita i sensi e accende il desiderio carnale”²⁰⁰. E del resto le fantasticherie sensuali ben si armonizzavano col tema del sogno scelto dal Cariteo per il suo canzoniere²⁰¹.

Lo stesso ‘servizio amoroso’, come descritto dal poeta catalano, è una concezione trobadorica, e non manca nella poesia del barcellonese la *ge-losia*²⁰², e fanno la loro comparsa anche i *lausengiers* (che dal significato originario di “adulatori”, passarono già nei provenzali a quello di “calunniatori o maldicenti”)²⁰³, mentre la donna del poeta si mostra frequentemente una vera *dame sans merci*²⁰⁴. Infatti il *guidardone* e la *pietà* invocati dall’amante fanno spesso la loro apparizione nell’opera del Gareth, e il *topos* della *paura* che affligge l’innamorato²⁰⁵, che incontriamo pure nel Petrarca²⁰⁶, si ritrova ad es. anche in Arnaut Daniel.

Ugualmente consuete nella poesia provenzale (ma non solo in questa), sono le tematiche del morire amando, del cantare piangendo (Cerveri de Girona, Lanfranc Cigala), del morir vivendo (Bartolome Zorzi), del volgere il riso in pianto o del cercare il proprio male (Aimeric de Peguil-

²⁰⁰ M. Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, cit., vol. I, p. 131.

²⁰¹ Cfr. ad es. i son. XIV e XV.

²⁰² Cfr. ad es. i son. XXXIV, XXXV, CXXXVI.

²⁰³ Si veda, in primo luogo, la *Resposta contra li malivoli*, ed. Pèrcopo, pp. 355-367.

²⁰⁴ Cfr. ad es. il son. XXXII, 14: “Et nuda di pietà morir mi vede”. Si noti inoltre, che come si è ricordato tra i libri del Colocci, che l’erudito arrivò a possedere per probabile suggerimento del Cariteo, e poi passati alla Vaticana, il codice Vaticano Latino 4802 contiene il romanzo castigliano *La noche, mas propriamente llamada Vida humana*, e il romanzo catalano *L’anima d’Oliver*, scritti dal rossiglione Francesc de Moner (1463-1493). In quest’ultimo all’autore appare l’anima del poeta Francesc Oliver, personaggio eminentemente romantico, che si era ucciso (1458) per amore della contessa de Luna, Violant Lluïsa de Mur († 1467), ed era stato inoltre il traduttore, in catalano, de *La belle dame sans merci* di Alain Chartier (1385-1435), opera del resto ben conosciuta in Catalogna. (Vedi V. Fanelli, *Aspetti della Roma Cinquecentesca. Note sulla diffusione della cultura iberica a Roma*, art. cit., pp. 277-288).

²⁰⁵ Cfr. ad es. il son. XXXVIII, vv. 12-14: “Ma piú misero è quel che s’assicura / Di posserla affrontar, quando s’adira, / Ché muor non piú d’amor, che di paura”, il son. XLIII, v. 6: “In dubio tra paura et ardimento”, e il son. XCIV. Ad es. Petrarca: “pien di paura” (*Canz.*, ed. cit., c. XXIII, 77).

²⁰⁶ Cfr. “pien di paura”, c. XXII, 77; “ò’l cor via piú freddo / de la paura che gelata neve”, c. CCLXIV, 127-8; *Canz.*, ed. cit.

han). Il tema degli *occhi*²⁰⁷ è ben presente nello stesso Folchetto, come anche nel catalano Andreu Febrer, e anche il motivo del *cigno* (son. VII), che canta dolcemente al momento della morte, immagine che apriva la prima raccolta, di chiara derivazione ovidiana nel Gareth²⁰⁸, è pure nei provenzali (Peirol: “Atressi co.l signes fai / quant vol morir, chan, / quar sai que genseis morrai / et ab mens d’afan”²⁰⁹, attribuito dal codice M a Elias de Barjol, fol. XXXVI r)²¹⁰ e nei catalani (Febrer)²¹¹.

Anche gli stessi procedimenti capfinidi, che sono frequenti in tutto l’*Endimione*, costituiscono una caratteristica assai nota della lirica trobadorica.

Ma pure il motivo dello “splendore”²¹², che ritorna più volte nel

²⁰⁷ Per il motivo degli occhi della donna presso i provenzali, si veda ad es. Andrea Poli, *Bernart de Ventadorn in Petrarca*, in *Filologia e critica*, XVIII, fasc. I, genn.-apr. 1993, pp. 20-44, in partic. alle pp. 32-37.

²⁰⁸ *Heroides*, VII, 3-4 (*Dido Aeneae*): “*Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Maeandri concinit albus olor*”. Cfr. anche Sannazaro, *Rime*, LIII, 4-13; Boiardo, *Amorum Libri*, CXV, 1-12. (Si veda anche E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell’Endimione*, cit., pp. 59-62). (Si vedano quindi gli *Amori* di G. F. Caracciolo, e il canzoniere dell’Aloisio, son. I).

²⁰⁹ (“Come fa il cigno quando vuol morire, io canto, perché so di morir più gentilmente e con minore affanno”); in *La poesia dell’antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, a c. di G. E. Sansone, Parma, Guanda, 1993, p. 464, vv. 1-4. Cfr. *Peirol Troubadour of Auvergne*, by S. C. Aston, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1953, I, p. 35. Si può vedere anche Aimeric de Belenoi: “Chantar m’ave tot per aital natura / Cum lo signes, que chanta ab dolor / Quan mor” (*Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, publiées par Maria Dumitrescu, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1935, XII, vv. 9-11, pp. 114-115).

²¹⁰ In M, fol. XXXVI r, “Atresi qo.l cisnes fai / qan deu morir chan / mas d’aitan genser morrai / e ab mens d’afan” (con alcune varianti rispetto al testo accolto dall’ediz. Aston). Sopra la rubrica del titolo, dove la canz. è attribuita a “Elias de Barjol”, tuttavia, in una glossa mi pare si legga “Peirol” (e dunque il Gareth ne conosceva il reale autore?) Inoltre in M, all’indice delle *Rime*, sotto il titolo della canzone, una mano ha annotato “In cantando”, che pare appunto richiamare il “cigno” che “cantando more” del primo son. del cd. De Marinis (cfr. il cap. “L’opera e gli studi”, alla fine del paragrafo 3). Sulle annotazioni di M, appartenenti al Colocci, al Casassagia e in qualche caso assai probabilmente allo stesso Gareth, cfr. M. Careri, *Bartolomeo Casassagia e il canzoniere provenzale M*, cit.

²¹¹ Cfr. canz. XIV, vv. 77-87: “Qu.almeys finara mon greu plant, / d’on so suy plant, / com en chantant / planch e.m dulh e no l’és semblant / mon greu turmén; / però bé sab que.l signes quant / va pus anant / aproysmant / a sa mort, loras fa son chant / plus dolçamén; / e.z. yeu vulh morir de presén...”; *Poesies*, ed. cit., pp. 110-111.

²¹² Vedi ad es. il son. L, 1 dell’ed. Pèrcopo: “splendor (del chiaro viso)”; nel codice De Marinis, a c. 4 v: “risblendente” (son. “Quando l’aurora il chiaro giorno adduce”, v. 3); a c. 24 r: “il resplendor di quella luna” (son. “Di martír in martír, di pena in pena”, v. 3); a c. 24 v: “risblende” (son. “Ecco la nocte: e ’l ciel tucto risblen-

Gareth, potrebbe anche derivare da “la resplendor”²¹³ provenzale.

Pare riecheggiato dal Gareth anche uno tra i temi più affascinanti e giustamente famosi della lirica provenzale, quello dell'*aura*, o dell'*aire*, della brezza o del vento che spira dal paese dove risiede la persona amata, cantato da Bernart de Ventadorn:

Can la frej' aura venta
deves vostre päis,
vejaire m'es qu'eu senta
un ven de paradis
per amor de la genta
vas cui eu sui aclis...²¹⁴

e da Peire Vidal:

Ab l'alén tir vas me l'aire
qu'ieu sen venir de Proensa;
tot quant es de lai m'agensa...²¹⁵

Motivo presente, ad esempio, pure in un'anonima “alba” provenzale: “Per la doss'aura qu'es venguda de lay, / del mieu amic (...), / del sieu alen ai begut un dous ray”²¹⁶. Infatti il tema risulta contaminato e amplificato dal Cariteo anche con l'altro celebre motivo dell'apertura primaverile,

de”, v. 1); e tra le inserzioni recenziori del cd. De Marinis, strambotto “i” di Contini, v. 4: “resplendor”; strambotto “k”, v. 5: “il resplendor”.

²¹³ In M, letto dal Cariteo, cfr. ad es. fol. LI v, “la resplendor” (Peire Vidal).

²¹⁴ (“Quando spira la fresca brezza dal vostro paese, / mi sembra di sentire un vento di Paradiso / per amore della bella a cui son devoto...”. Trad. di Alfredo Cavalliere, *Cento liriche provenzali*, Bologna, Zanichelli, 1938, p. 53). Cfr. *The Songs of Bernart de Ventadorn*, ed. by Stephen G. Nichols, Jr. and John A. Galm, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1962; 37, vv. 1-6, p. 148. In M si legge: “dous'aura”; “ram de paradis”; “a cui ieu sui” (f. XLVIII v).

²¹⁵ (“La brezza con l'alito aspiro / che di Provenza sento venire; / mi diletta quanto le appartiene...”). In *La poesia dell'antica Provenza*, cit., p. 368, vv. 1-3. Cfr. Peire Vidal, *Poesie*, ed. crit. e comm. a c. di D'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll., vol. II, XX, vv. 1-3; p. 164.

²¹⁶ (“Per l'aura mite venuta di là, / un dolce raggio bevvi del respiro del mio amico...”). In *La poesia dell'antica Provenza*, cit., p. 668, vv. 17-19. Diverse altre occorrenze di questo *topos* sono additate da Contini in *Préhistoire de l'aura de Pétrarque*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 193-199. Si può vedere anche Barbara Spaggiari, *Il tema “west-östlicher” dell'aura*, in *Studi Medievali*, XXVI, fasc. I, giugno 1985, pp. 185-290; Luciano Rossi, *Per la storia dell'“Aura”*, in *Lettere Italiane*, XLII, 1990, pp. 553-574; Maurizio Perugi, *Ancora sul tema dell'aura*, in *Studi Medievali*, XXXV, fasc. II, dic. 1994, pp. 823-834.

cantata ad es. dal Petrarca (“Zephìro torna, e’l bel tempo rimena”)²¹⁷. Come si può vedere nel sonetto CXLII del Gareth:

Vago, salubre, estivo et grato vento,
 Che da l’ocaso hor vien per colorire
 I prati, et fai li miei pensier fiorire,
 Ond’io cordoglio et refrigerio sento;
 A l’amoroso et dolce movimento
 par che la Luna mia da lunge aspire²¹⁸
 Quella ambrosia soàve, ov’io morire
 Già desiai, de viver me n’ contento.
 Favonio, che con chiari et lieti giorni
 L’oscure notti mie vai rinovando,
 E’l ciel di gioia et me di doglia adorni;
 Ricordati, ti priego, al tempo, quando,
 Mutato in Euro, al bel luogo ritorni,
 De riportarne i miei sospir volando²¹⁹.

Ancora, l’epiteto antitetico *dolce nemica*, utilizzato dal Gareth²²⁰, si trova, oltre che nel Petrarca²²¹, anche nel catalano Andreu Febrer²²², che a sua volta derivava probabilmente l’espressione da Cerverí de Girona²²³.

Anche il motivo del “canto per disfogare il duolo” (cfr. son. VII, 10), presente come si è detto in Dante nella *Vita Nuova*, e nel *Canzoniere* di Petrarca, il Cariteo poteva ritrovarlo pure in Folchetto: “mas per so chant qu’oblides la dolor / e.l mal d’amor” (V, 3-4). Ma fin qui, si potrebbe anche parlare di “variazioni” nel senso più comprensivo ed estensivo del termine, oppure di probabile poligenesi.

²¹⁷ *Canzoniere*, son. CCCX, v. 1, p. 384. Cfr. naturalmente il son. “L’aura gentil che rasserena i poggi” (vv. 1-3).

²¹⁸ (= aliti, spiri), come già glossa il Pèrcopo.

²¹⁹ Cfr. anche i vv. 59-62 della bella canz. XVIII dell’*Endimione*: “In quel dolce paese, / Volando, mena Amor lo spirto mio, / con l’ale del desio, / Dietro’l lume, che l’alma e’l cor m’accese” e i vv. 67-68: “Con soàvi novelle / Di lei, ch’anchor da lunge mi governa”.

²²⁰ Cfr. son. CXXXV, 1: “Poi che partìo la mia dolce nemica”. Cfr. il Bembo, negli *Asolani* (l. I, canz. XVI, v. 7; ed. cit., p. 147).

²²¹ Cfr. canz. XXIII, 69: “dolce et acerba mia nemica”, canz. LXXXIII, 29: “dolce mia nemica”, e anche canz. CXXV, 45, son. CLXXIX, 2, son. CCH, 13; *Canzoniere*, ed. cit.

²²² “Perqu.yeu m’atén a vos, aymia / – e si disia / ‘dolç.anamia’, / crey que mayor vertat diria –, / que.m vulhats trayre / del foch qu.amor al cor m’atia / per vos tot dia, / ans que m’aucia”. (XIV, vv. 157-164; ed. cit., p. 113).

²²³ “e diria, / si. us dizia, / mels vers – ma bel’enimia” (Cerverí de Girona, *Lírica*, a c. de Joan Coromines, Barcelona, Curial, 1988, 2 voll., vol. I, 25, vv. 61-63, pp. 164-165). Cfr. anche A. Febrer, *Poesies*, cit., p. 46.

8. Ma tornando alla ballata V, già richiamata all'attenzione dall'editore ottocentesco delle rime del nostro poeta, si vedano i versi seguenti (1-5; 16):

*Amor, tu sai che la dolce humiltade
Tanto suol piú salir, quanto piú scende,
Et è vertú, piú ch'altra, in ciel gradita;
Et l'orgoglio crudel, quando piú imprende
Volar per l'alto, allhor piú presto cade
(...)
Ché, poi d'un chiaro dí, vien notte oscura.*

e si veda Folchetto (XII, 1-3; 7-8):

*Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen
qu'on plus deissen plus poi' Humiltatz
et Orguoills chai on plus aut es poiatz
(...)
per qu'es semblans que l'orguoills chaia jos,
qu'apres bel jorn ai vist far nuoich escura*²²⁴.

Si tratta di un *topos* trobadorico, basato sul precetto evangelico "*Quia omnis qui se exultat humiliabitur et qui se humiliat exaltabitur*" (Luca, XIV, 11)²²⁵, che viene ripetuto variamente da diversi poeti, da Peire Rogier, ad Aimeric de Peguilhan, a Bartolome Zorzi²²⁶, e viene citato ad es. dal catalano Febrer come un proverbio: "per què ditz ver / lo reproer: / 'con mays dexén, mays puej. humilitat, / e.z argulh chay on plus aut és muntat'" (canz. XIII, vv. 45-48)²²⁷. Se il concetto è anche nel Petrarca ("A

²²⁴ Ed. cit. Senza varianti di rilievo in M (f. XXV r). Per l'ultimo verso si cfr. ad es. anche Peire Rogier, "diās clars noitz oscura" (*Das Leben und die Lieder des Troubadors Peire Rogier*, ed. Carl Appel, Berlin, Druck und Verlag von G. Reimer, 1882, 9, v. 34, p. 71).

²²⁵ *Biblia Sacra*, iuxta vulgatam versionem, recensuit Robertus Weber Osb, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969, 2 voll., t. II.

²²⁶ In Peire Rogier: "quar hom, on plus aut es poiatz, / plus bas ve, si.s laissa chazer" (ed. cit., 8, vv. 17-18); Aimeric de Peguilhan: "Cum plus cai d'aut, pretz plus franh e pessey" (*The poems of Aimeric de Peguilhan*, ed. William P. Shepard e Frank M. Chambers, Evanston (Illinois), Northwestern Univ. Press, 1950, n. 21, v. 24, p. 125); Bartolome Zorzi: "On hom plus aut es poiatz, / Mais pot en bas cazer" (cfr. *Der troubadour Bertolome Zorzi*, ed. a c. di Emil Levy, Halle, Max Niemeyer, 1883, 8, vv. 1-2, p. 58); Gaucelm Faidit: "em pauc d'ora, s'aven soven / qe, qan cuj'om pujar, deissen" (*Les poèmes de Gaucelm Faidit troubadour du XII e siècle*, ed. crit. Jean Mouzat, Paris, A. G. Nizet, 1965, 56, vv. 44-45, p. 475).

²²⁷ *Poesies*, ed. cit., pp. 104-105.

cader va chi troppo sale", s. CCCVII, 7), tuttavia come si vede è indubbio che il Cariteo ricavi il suo testo dalla poesia di Folchetto, che aveva sott'occhio nel canzoniere M.

9. Il Pèrcopo, in nota, allude poi di sfuggita alla vicinanza di due versi di Folchetto con il son. XIII, per il quale aveva ricordato anche Petrarca²²⁸. Questo testo contiene una serie di *impossibilia*, di *adynata*²²⁹ collegati tradizionalmente al comportamento dell'amante, per cui si potrebbe ricordare ad es. Ovidio, "*quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor*" (*Amor.* II, XX, 36), oltre a Petrarca: "solco onde, e'n rena fondo, et scrivo in vento" (son. CCXII, 4), e a una ricca rappresentanza provenzale, per la quale si può citare, ad es., Arnaut Daniel: "Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura / e cas la lebre ab lo bueu / e nadi contra suberna." ("Io sono Arnaut che ammuocchio l'aria e caccio la lepre con il bue e nuoto contro corrente")²³⁰. Si veda dunque il son. XIII del Cariteo:

Io seguo chi mi fugge et si nasconde,
Et fuggo da chi vuol farmi contento,
Lascio il terren per seminar nel vento,
Dispregio il frutto, et pasco amare fronde.
Misero sitibondo fuggo l'onde,
Possendo haver piacer, cheggio tormento,
Ad ognihor son chiamato et io no'l sento,
Et chiamo chi giamai non mi risponde.
Ne le fiamme divento un pigro gelo,
E'n mezzo de la neve un foco ardente,
Lascio il riposo e vo dietro al dolore.
(...)
Così sempre mi segue et fugge Amore.
(vv. 1-11; 14)

Per cui si confronti Folchetto de Marsiglia (I, vv. 11-20):

E, si conosci d'Amor
que mos dans li'a savor,

²²⁸ Il Pèrcopo cita infatti (p. LXIX) il celebre son. petrarchesco "Pace non trovo, et non ò da far guerra" (s. CXXXIV); *Canzoniere*, ed. cit., p. 186.

²²⁹ Cfr., per gli *adynata*, Joseph G. Fucilla, *Petrarchism and the figure ADUNATON*, in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 56, 1936, pp. 671-681; Paolo Cherchi, *Gli "adynata" dei trovatori*, in *Modern Philology*, 68, 1971, pp. 223-241; Giuseppe Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1963.

²³⁰ Canz. "Ab gai so cuindet e leri" (X), vv. 43-44. Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, cit., p. 99.

que so don ai largor
 mi fai prezar petit
 e ponhar ad estrit,
 en tal que si.m defen:
 so que m'encaussa vau fugen
 e so que.m fugh ieu vau seguen;
 d'aisso no sai cossi.m posca garir
*qu'ensems m'aven encaussar e fugir*²³¹.

Lo stesso concetto era stato ripetuto anche dal catalano Jordi de Sant Jordi nella sua *Cançò d'opòsits*:

e ço que. m fuig incessantment acas
e. m fuig aço que.m segueix e m'afferra.
 (XV, vv. 7-8)²³²

Ma per il sonetto del Gareth, si possono anche citare, dalla canzone V di Folchetto, già utilizzata dal nostro poeta per l'immagine del *cuore* come *magione* dell'amata, i vv. 26-30:

qu'om mi parla, manthas vetz s'esdeve,
 qu'ieu no sai que,
 e.m saluda qu'ieu no.n aug re;
 e ja per so nuls hom no m'ochaizo
 si.m saluda et ieu mot non li so²³³.

10. Tolti sempre dal repertorio del comportamento impossibile dell'innamorato, sono anche questi versi del sonetto CIII del Cariteo, che dipendono parzialmente da Folquet:

Ingannar credo altrui, me stesso inganno,
 Ch'io mi ritrovo poi qual huom che fura,
 E'l furto gli è cagion del proprio danno²³⁴.

²³¹ Ed. cit., p. 12. In M: "So q'ieu encausi va fugen / e so q'ieu fug mi va segen / (...) q'ensems non puese encausar e fugir". (F. XXV v).

²³² Vedi *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, ed. cit., pp. 224-229.

²³³ Ed. cit., p. 29. Nel canzoniere dei limosini posseduto dal Gareth senza varianti sostanziali. (Fol. XXXIII v). Al contrario invece il Petrarca: "Alcun è che risponde a chi nol chiama; / altri, chi'l prega, si dilegua et fugge" (*Canzoniere*, canz. CV, 27-28, ed. cit., p. 139).

²³⁴ Vv. 12-14.

Poiché, come pare, al di lá del Petrarca: “so mille volte il dí ingannar me stesso” (*Tr.*, I, III, 166), sembra che il catalano risalga al trovatore:

qu'a vos sui fis et a mos ops trayre:
e vos cug perdr'e mi no puese aver,
e.us cug nozer et a mi sui nozens²³⁵;

Che la fonte sia proprio Folchetto, lo viene infatti a confermare un altro testo dell'*Endimione*, il son. LIX, nel quale ritorna l'imitazione del trovatore, e ritorna di nuovo il concetto dell'amante fedele alla donna, e ingannatore di se stesso, questa volta ancor piú aderente all'espressione del provenzale:

A voi sola vorrei far manifesto
L'incredibil dolor che'l cor m'assale,
Né conoscesse pria qual è 'l mio male
L'invido volgo, al ben sempre molesto.
Ma, perché già passato è l'anno sesto
De la mia pena, al valor vostro eguale,
Celar non posso agli altri un foco tale,
Et per paura a voi no'l manifesto.
Ben vorrei ch'alcun altro havesse ardire
De dirvi, ch'io per voi moro et languisco,
Et agli altri celasse il mio martire.
Ma chi osarà per me, s'io non ardisco?
S'io me discopro, chi mi può coprire?
Chi mi sarà fidel, s'io mi tradisco?

Si confronti infatti Folquet (IX, 29-35):

A vos volgra mostrar lo mal qu'ieu sen
et als autres celar et escondire;
qu'anc no.us puec dir *mon cor celadamen*;
donc, s'ieu no.m sai cobrir, qui m'er cubrire?
ni qui m'er fis. s'ieu eis mi sui traire?
qui si no sap celar non es razos
que.l celon cil a cui non es nuls pros²³⁶.

²³⁵ (“ché a voi son fido, tradendo il mio profitto; / voi credo perdere e me non posso avere, / penso di nuocervi e a me sono nocivo”. In *La poesia dell'antica Provenza*, cit., p. 268). Cfr. Stroński, ed. cit., c. II, vv. 34-36. In M, al fol. XXX, r.

²³⁶ Non presenta varianti significative in M, f. XXVI v.

11. Infine, rispetto al son. CVII del Cariteo, si devono ancora considerare come fonte alcuni versi della canzone II di Folco:

Volete pur ch'io viva in libertade,
 Et lasci i bei pensieri et fugga amore?
*Lasciate voi degli occhi il bel fulgore,
 Il parlar dolce, il riso et la beltade.*
 Vieni da vostra durezza o dal mio fato,
 Che *soffrir non posseti un'alma humile,*
 Com'io *suffro un superbo animo, ingrato?*
 (vv. 5-11)

Per cui si confrontino i vv. 21-24 e 17-19 della canz. II del trovatore:

pero, si.us platz qu'az outra part me vire,
ostatz de vos la beutat e.l dous rire
e.l bel semblan que m'afollis mon sen:
 pueis partir m'ai de vos, mon escien.

Bona dona, *si.us platz, siatz sufrens*
 del ben qu'ie.us vuel *qu'ieu sui del mal sofrir*²³⁷

12. Ma per concludere, vorrei ancora far rilevare come in particolare in Peirol d'Alvernhe, al quale appartiene la canzone "Atressi co.l signes fai", con il *topos* del canto del cigno morente, che apriva il primo *Endimion*, il Gareth non ritrovi solo il già citato motivo della fede dell'amante, o quello del "morire amando"²³⁸, ma anche lo stesso motivo del *sogno*, centrale nell'*Endimione*. E si noti inoltre che i versi che qui trascrivo dal canzoniere M, sono proprio evidenziati in margine con una graffa, e parimenti sul lato destro si legge la nota: "Comparatione", assai probabilmente di mano dello stesso poeta catalano²³⁹:

Mout fui aut, mas ar vau baissan:
 dire non aus q'oissi m'es pres,

²³⁷ ("Ma se gradite che altrove mi diriga, / levatevi beltà e dolce sorriso / e il bel semblante che il senno rende folle: / allora me n'andrò da voi sicuramente."); "Dolce signora, tollerate, potendolo, / il bene che vi porto, ché io soffro il male"). Cfr. *La poesia dell'antica Provenza*, cit., p. 267. Senza varianti di peso nel codice M, fol. XXIX v.

²³⁸ Cfr. *Peirol Troubadour of Auvergne*, ed. by S. C. Aston, cit., canz. XVII, v. 7: "quan muor aman", e I ("Atressi co.l signes fai"), v. 10: "muer aman".

²³⁹ La presenza in M di alcune poche note, che per la grafia si discostano da quelle del Colocci e del Casassaglia, e sono attribuibili al Gareth è stata additata da M. Careri in *Bartolomeo Casassaglia e il canzoniere provenzale* M, art. cit., p. 748.

con celui q' vai sonpnian²⁴⁰,
 qan si reside ren non es
 on trobaria mais fiansa
 en nulla bella semblansa
 pueis en aquesta trueb enjan.

6.14. *L'idea del canzoniere*

Il canzoniere cariteano, come credo di aver già sottolineato, è, pur nella sua disomogeneità, un canzoniere fortemente strutturato²⁴¹. Esso è stato, cioè, chiaramente voluto dall'autore in questa forma: in una disposizione organizzata e probabilmente ormai sentita dal poeta come "organica", poiché cresciuta nel tempo, indubbiamente, dal seme del manoscritto, *ante* 1493-94. Se come si è detto i temi dell'*Endimione* sono molto vari, e l'andamento lirico si fa a volte disuguale, e numerosi sono anche i pezzi "da antologia", da trascegliere e isolare dal gruppo, è evidente però sempre il tentativo di collegare tra loro i vari componimenti, "cuciti" l'uno all'altro con diverse tecniche.

Al livello più alto dell'organizzazione strutturale del canzoniere appartiene, naturalmente, l'inquadramento della raccolta nella cornice emblematica degli amori di Endimione e Luna, con l'allusione all'amore neoplatonico e l'avvio dei testi proemiali e la conclusiva canzone XX al

²⁴⁰ Fol. CLXXX r di M, vv. 15-21 della canz. "Ieu non lauzerai ja mon chan", di "Peirol d'Alvergnà", come scrive il codice. La graffa e la glossa sono a fianco dei primi quattro versi riportati. Nella stessa canzone, Peirol ripete il *topos*, frequente nel poeta catalano, secondo cui la pena e l'affanno non sono sufficienti a far rivolgere altrove il poeta, poiché il male che proviene dalla donna è più dolce d'ogni altro bene. Cfr. *Peirol Troubadour of Auvergne*, by S. C. Aston, cit., XVII, vv. 15-21, p. 102. Così il testo nell'edizione: "Molt fui autz, mas ar vau baissan. / Dire puosc q'enaissi m'es pres / com celui que vai joy sonian / e quan rissida, non es res. / On trobarai jamais fiansa / en neguna bella semblansa / pois en aquesta trob engan?"

²⁴¹ Per gli studi sulla forma-canzoniere, si può rimandare al panorama delineato da Marco Santagata in *La forma canzoniere*, in Marco Santagata e Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 31-39, con ampi riferimenti bibliografici; cfr. anche Id., *Connessioni intertestuali nel "Canzoniere" del Petrarca*, cit.; Id., *La lirica aragonese*, cit., passim; e ancora, Id., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979; e *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1993; Silvia Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, in *Strumenti critici*, XIII, 39-40, 1979, pp. 265-300; G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, III, *Le forme del testo*, I, *Teoria e poesia*, ed. cit., 1984, pp. 439-518, pp. 504-18.

Carafa, come anche la prospettiva culturale umanistica a cui giunge il Gareth, teso a fondere *eloquentia* e *sapientia*, su cui mi sono già ampiamente soffermata in alcuni dei capitoli precedenti.

Dal modello del *Canzoniere* petrarchesco sono poi tratti i numerosi *indicatori cronologici*, che anch'essi svolgono la funzione di inquadrare strutturalmente il canzoniere in un *continuum* e in una storia, scandendo gli anni dell'innamoramento per Luna, o della sua assenza da Napoli:

Ma, perché già passato è l'*anno sesto*
De la mia pena, al valor vostro eguale,
Celar non posso agli altri un foco tale,
Et per paura a voi no'l manifesto.
(son. LIX, vv. 5-8)

Ché passa il *decimo anno*,
Ch'io pugno meco per fuggir d'affanno
(canz. X, vv. 24-25)

Che *duodeci anni* indarno piansi et arsi.
(son. CXXIII, 14)

Per il primo anniversario della partenza della donna:

Un *anno* è, Luna mia, che sei partita,
Et *tredecì* che me di me togliesti
(son. CXLV, vv. 1-2)

Quest'è il giorno postremo
Del *primo* flebile *anno*,
Nel qual tanto perdei, che più non posso.
(canz. XV, vv. 14-16)

O ancora nel decimo anniversario:

Dece anni hor son, et con lor giunto un mese,
ch'a me, né a te (= Napoli) non fulse amica stella!
(son. CLXIV, vv. 7-8)

Si può notare, tuttavia, che lo stesso evento della *partenza* di Luna (son. CXVII) non divide nettamente, nel canzoniere, una sezione *in presentia* da una *in absentia*, analoghe a quelle *in vita* e *in morte* nel Petrar-

ca²⁴². Infatti l'elemento narrativo e drammatico della partenza della donna amata resta un po' estrinseco e non pienamente sviluppato, probabilmente per il premere sul canzoniere di interessi più gravi, in collegamento con la situazione storica, che fecero anche passare in secondo piano la storia d'amore, o fecero comunque preferire al Cariteo un'interpretazione platonizzante.

Il poeta crea poi uno *sfondo geografico ideale* alla sua storia: la scena è costituita in prevalenza da Napoli, o anche da Baia, ma il poeta ci dà indizio del suo soggiorno romano, durante il breve esilio²⁴³. Inoltre il Gareth allude al passare del tempo anche attraverso alcuni riferimenti alla propria età, come avviene nel son. CCIX alla moglie Petronilla: "Non t'attristar, se la sorte importuna / Ne dà maggiori affanni in questa etade" (vv. 2-3), o in un sonetto di scherno ad una meretrice soprannominata Canidia: "Io son de età, che, lena o meretrice, / Per tuo piacer, o mio, non puoi volermi" (vv. 3-4), o ancora, ad es., nel son. CLXXVII: "Chi dubitò del giovanile ardore, / Hor darà fede a la matura etade" (vv. 13-14). Ma il livello più attivo, nella strutturazione testuale dell'*Endimione*, appare quello dei vari *connettori intertestuali*, rappresentati da elementi di diverso genere, come riprese verbali, tematiche o anche stilistiche, che collegano ogni componimento a quello precedente, o gruppi di due o tre o più composizioni tra loro. A volte più esteriori e superficiali, talvolta invece molto più sottili ed accurati, tali collegamenti comunque ci fanno certi dell'attenzione rivolta dal poeta catalano al suo progetto, al *libro* inteso sia in senso monumentale sia come eminentemente scritto, e quindi lontano, ormai, dalla tradizione e dalla dimensione cortigiane.

Infatti come si può facilmente verificare un sottile intrecciarsi di riprese tematiche e verbali collega, in una tramatura assai fitta, i componimenti vicini nello spazio.

6.15. I connettori intertestuali

Tra i collegamenti d'ordine *tematico* si possono citare, come esempio, i sonetti XXXIV e XXXV, entrambi sulla *gelosia*, o i sonetti XXXIX e

²⁴² E questo benché nell'elegante edizione Mayr prima del son. precedente la partenza di Luna, il son. CXVI ("Un sogno paventoso, oscuro e nero"), prefigurazione in sogno dell'allontanamento di Luna, si possa vedere un breve stacco tipografico, lievemente più ampio del solito, proprio a voler segnalare una divisione nel *corpus* delle *Rime*.

²⁴³ Cfr. ad es. il son. CLXXVII, v. 5: "Anchor Roma ti tien?", è chiesto al poeta.

XL, che sono due *notturni*, oppure ancora i sonetti XCIX e C, il primo dei quali, ai versi 11-14, introduce un encomio del Pontano, il cui compleanno è celebrato poi nel testo successivo.

Ancora un legame di tipo tematico troviamo, ad esempio, nei sonetti LXXIII, LXXIV, LXXV e LXXVI, accomunati dal cantare l'amore neo-cavalcantiano e neoplatonico, motivo che prosegue sino al sonetto LXXXII compreso.

Nei sonetti CLIX e CLX, che sono dedicati entrambi al cardinale Oliviero Carafa, si può poi rilevare anche il ritorno degli stessi termini, ripetuti quasi in un richiamo musicale (CLIX, 7: "liquor"; "reviva"; 8: "lampa"; 11: "Oliver"; CLX, 1: "liquor"; "feconde olive"; 3: "lampa"; 4: "revive"; 8: "eterno vive").

L'*avvio* collega invece i sonetti XCI, XCII e XCIII, poiché infatti ognuno di essi è rivolto ad un preciso interlocutore – rispettivamente al marchese Alfonso d'Ávalos, ad Alfonso duca di Calabria ed al Sannazaro, chiamato con l'appellativo accademico –, come si evince sin dal primo verso: "Marchese, ad cui natura diede ingegno"; "Alfonso, de la patria et padre et Dio"; "Syncero, l'huom de vita integro et sano".

Ancora, nei son. XXX e XXXI, ad es., costituisce un evidente elemento connettore sia la ripresa tematica e verbale dell'*incipit* (XXX, 1-2: "Lasso, ch'io veggio ben quanto importuno / Son io nel dimandare ognihor *mercede*"; XXXI, 1-2: "Benché d'ogni speranza Amor mi priva / Di posser alcun tempo haver *mercede*"), sia una *capfinidas* tra l'ultimo verso del sonetto XXX ed il primo verso del sonetto successivo: "Donna, per cui di vita io son *privato*." / "Benché d'ogni speranza Amor mi *priva*".

Lo stesso procedimento è messo in atto tra l'ultimo verso del son. XXXVII ed il primo del son. XXXVIII: "Se volontariamente vivo *in pena*?" / "Di martír in martír, di *pena in pena*"²⁴⁴, testi che presentano anche altri collegamenti (XXXVII, 11: "Amor mi mena" e XXXVIII, 4: "mi mena", entrambe le occorrenze in rima; XXXVIII, 2: "Mi volge Amore..."). Si riallaccia con ripresa verbale *capfinida* all'ultimo verso del componimento che precede anche l'*incipit* della ballata IV:

²⁴⁴ Il quale richiama alla mente per il ritmo l'*incipit* petrarchesco della bellissima canz. CXXIX, "Di pensier in pensier, di monte in monte" (*Canzoniere*, ed. cit., p. 179).

Se la sua *donna* il chiama, è revocato!
(ball. III, v. 8)

Quando fra *donne* humane la mia Diva
(ball. IV, v. 1)

Mentre la stessa ballata IV è accomunata poi ai successivi son. XLIX²⁴⁵ e L dalla tematica neoplatonica della donna luminosa, che appare all'amante. Una ripresa *capfinida* si nota anche, ad esempio, tra l'ultimo verso del son. CLXXXV ed il primo della ballata V, che lo segue: "Ch'è sempre amar, cantar sempre d'*Amore*." / "*Amor*, tu sai che la dolce humiltade". Lo stesso genere di legatura verbale si nota anche nei son. XCIII e XCIV, uniti dalla ripetizione del nome della donna amata: XCIII, 13-14, "Seguerò sempre amando quella *Luna*, / Che dolcemente parla et dolce ride" / XCIV, 1, "De la mia *Luna* il volto hor lieto, hor grave".

Legati invece dalla *clausola* dell'ultimo verso, sono i due son. CXL e CXLI, che terminano in modo identico: "Eterno danno per eterna gloria."; "Eterno danno per eterna gloria!"

Una chiara connessione verbale, non in posizione finale, ma nel corpo del testo, collega, ad es., i son. CXLII e CXLIII, che presentano, entrambi al quarto verso: "refrigerio sento", e "sento quasi un refrigerio". Diverse riprese tematiche e verbali (spesso, del resto, non è facile distinguere le une dalle altre), uniscono i son. CLXIII e CLXIV, in cui compare il tema della lontananza di Luna in Spagna, della quale il poeta vorrebbe e non vorrebbe avere notizie: CLXIII, 7: "(...) ove la Luna *occidua scende*"; 9: "*farmi aviso*"; 11: "Se'n *occidente anchor declina* il viso"; CLXIV, 3: "Ché, poi ch'a l'*occidente* impio *discese*"; 4: "*dimandar* di lei *novella*".

Per i son. LXXII e LXXIII, sembra invece fungere da *connettore intertestuale* l'adozione del medesimo *modulo stilistico* vocativo²⁴⁶:

O Baia, di lacciul venerei piena,
Monumento de l'alte, antique cose;
O fortunato lito, o spiaggia amena,
O prati, adorni di purpuree rose;

²⁴⁵ La ball. IV e il son. XLIX hanno inoltre in comune alcune rime.

²⁴⁶ Cfr. ad es., il son. CLXI del Petrarca: "O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti...".

O monti, o valli apriche, o selve ombrose,
 Onde fluënti da sulfurea vena,
 Dolci acque, chiare, tepide, amorose,
 (vv. 1-7)

O labil tempo, o mia perduta etade,
 O fiamma, o passion dolce et nociva,
 O voglia per mio mal piú ardente e viva,
 O fato acerbo et nudo de pietade;
 O fronte alta, o splendor (...)
 (vv. 1-5)

E un *avvio vocativo* presenta, come si può notare, pure il vicino son. LXXI, e il son. LXX, che lo precede, si apre ancora con un vocativo e un'interrogativa.

Infine un accordo di tipo *tonale*, che potremmo definire tragico-patetico, funziona anch'esso come connettore tra i son. LXXXVIII e LXXXIX, che svolgono entrambi, del resto, insieme con il precedente son. LXXXVII, il motivo cortigiano del *mantello*: LXXXVIII, 14: "Non far ch'io viva sempre *in cieco abisso*"; LXXXIX, 1: "Haver non può quest'alma *in morte oblio*".

6.16. I connettori intratestuali

I procedimenti *capfinidi*, sui quali ci si è soffermati come tecnica ricorrente di connessione strutturale tra i testi del canzoniere *Endimione*, sono del resto frequenti, nel Cariteo, anche all'interno dei singoli testi poetici, come avviene tipicamente, ad es., nella *ripresa* tra quartine e terzine:

L'altre vertuti, (...)
 Han di novo *splendore* il mondo adorno.
Splende da terra al ciel vostra figura
 (son. XXIX, vv. 7-9)

E in posizione di chiasmo:

Ché, contra'l suo voler, *di me si duole*.
Chi non si duol di me? Che sospirando
 (son. XL, vv. 8-9)

Ma questo tipo di legatura si nota anche in altre posizioni, come ad es. nella *repetitio* attuata nella canzone VIII, tra i versi 35 e 36: “Et già non mi tormenta, / Che'l tormento in costume è tranformato”. Questa figura stilistica, infatti, affine per molti versi all'*anafora* e al *parallelismo*, anch'essi largamente impiegati dal poeta catalano, si addice particolarmente anche al tipo di sintassi prevalente nei testi poetici, costruiti paratatticamente²⁴⁷, per asindeto, e di cui si è già sottolineata l'orizzontalità del percorso endecasillabico: orizzontalità non contraddetta, ma semmai confermata dagli sporadici *enjambements*.

6.17. Lessico e temi: un clima comune

Per quanto riguarda il lessico dell'*Endimione*, si sono citati i frequenti latinismi, e la scarsità sia degli iberismi²⁴⁸, sia delle voci dialettali napoletane, di cui qualche piccola traccia è semmai evidente soprattutto a livello fonetico²⁴⁹.

Si è poi accennato, sopra, al clima di collaborazione che accomuna l'operato del Sannazaro e del Cariteo²⁵⁰: si possono citare ad es. le parallele celebrazioni dei due poeti per Alfonso D'Ávalos²⁵¹, o i testi dedicati al *sonno*, tema centrale nella poesia cariteana, ma svolto con notevole impegno anche dal Sannazaro²⁵². Si sono poi indicate alcune convergenze

²⁴⁷ Anche Santagata nota la “forte semplificazione sintattica del Cariteo”, inversamente proporzionale all'elevato tasso di figuralità, “alla disseminazione dei significati e al ripercuotersi degli echi fonici dei significanti”. Id., *La lirica aragonese*, cit., p. 284.

²⁴⁸ Oltre ai vari casi di “sperare” dallo sp. e cat. “*esperar*”, col significato di “attendere, aspettare”, già citati, si veda anche “s'aggrave” (= si adiri), nei son. LXXXV, 8 e CXV, 8, dallo sp. “*agraviarse*”.

²⁴⁹ Si vedano ad es.: “ti basen” (= ti bacino), son. CLXIII, 14; “maiestà”, son. CLXI, 11; “*envidia*”, son. CVIII, 8; “*fenestre*”, son. CXXVII, 13; “s'accorde”, “m'ascolte”, son. CXXVII, 10-11; “*tranquille*” (= tranquilli, verbo), son. CXXX, 14; “*vencendo*”, son. CXIX, 9; “*vencisti*”, son. XCIX, 7; “*risone*” (= risuoni), “*celebre*” (= celebri), “*cante*” (= canti), “*farrò*”, canz. X, 30, 41, 42, 60; “*io reste*”, son. CXVII, 4; “*benegno*”, son. CVI, 7; “*benegnamente*”, son. CLVII, 7; “*seguevan*”, canz. XI, 86; “*duoni*”, son. CXLV, 9; “*far duon*” del son. CCII, 1, ma al v. 5 “*ti dono*”; “*reviva*”, son. CLIX, 7; “*redemisti*”, son. XC, 10; “*si penterà*”, XCVI, 7; “*reluca*”, son. CIV, 10; la forma verbale per la seconda plurale “*haveti*”, son. CXV, 10; “*fusse*”, son. CLIX, 13, ecc.

²⁵⁰ Si è ricordata la canz. LXXV del Sannazaro con le pene di Tizio, Tantalo, ecc., comuni anche alla canz. II dell'*Endimione*.

²⁵¹ La visione per l'Ávalos, in stile dantesco, è il testo numero C delle *Rime* del Sannazaro (J. Sannazaro, *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961).

²⁵² Tra i testi sul *sonno*, si vedano i son. LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII

con Lorenzo, e si è accennato ad alcune somiglianze con il De Jennaro. Ma si possono sottolineare altri elementi in comune con lo stesso autore della *Pastorale* e con gli esponenti della lirica aragonese. A volte coincidono le tematiche trattate, che sono ad es. proprie della cultura umanistica nel suo complesso; a volte invece si possono cogliere vere e proprie coincidenze lessicali, e la stessa parola pare rimandata da un rimatore all'altro, scambiata come una piccola scoperta.

Fra i temi umanistici trattati anche dal Cariteo, è ad es. ben presente nel De Jennaro il valore della *virtù* che si contrappone alla forza distruttrice del *tempo*, messa in evidenza anche dall'*Ubi sunt*:

Qui le greche, caldee lingue e le latine
s'accordan tutte, e'l nostro viver sempre
è como al caldo sol frigide brine.
Non son sí dure e sí formate tempre
che'l *tempo* al fin per forza non disolva,
non liquide, non franga e non distempre.
(...)
Che, quando se remira, d'ogni grado
son stati omini al mondo, et or son nulla,
se non chi la *virtute* ha'vuta a grado.
(...)
Tu che per terra e per mar, per lidi e porti,
vexasti il mondo, o magno re Alexandro,
dove son orme di tui spirti accorti?
E dove tu, pio Enea, *e tu*, re Evandro,
con tanti gran Troiani e Greci ancora:
dove Platon, Solone e Periandro?
(*Pastorale*, ecl. XV, vv. 4-9; 43-45; 52-57)²⁵³

Un riecheggiamento della tematica astrologica si può cogliere, ad. es., in Giovan Francesco Caracciolo:

e LXVIII delle *Rime* del Sannazaro. Non mancano inoltre diversi accenni neoplatonici (cfr. ad es. i son. LXXVIII, LXXX, e le canzoni XLI, in cui il poeta si rivolge alla luna, e LIII, in cui compaiono le "voci estreme" del *cigno* morente). Non manca infine, nelle *Rime* del poeta amico del Gareth, la figura di Endimione: "ma se'l tuo cor sentí mai fiamma alcuna, / e sei pur quella Luna / ch'Endimion sognando fe' contento, / conoscer mi potesti al gir sí lento" (c. XLI, vv. 35-39), "Felice Endimion, che la sua diva, / sognando, sí gran tempo in braccio tenne, / e piú, se al destar poi non gli fu schiva!" (son. LXIII, vv. 9-11). (Vedi J. Sannazaro, *Opere volgari*, cit.).

²⁵³ I versi sono citati da: *La lirica napoletana del Quattrocento*, a c. di A. Altamura, cit., pp. 85-86.

Non pò pigliar natura altro costume,
 altro voler seguir, se quel che tene
 in lei *se infonde da celeste lume*.

Tutte le cose ch'el om qui sostiene
 son da divine forze e sacro nume,
 como che siano turbide o serene²⁵⁴.

Il motivo neoplatonico e religioso della *renovatio* si ritrova anche in Giannantonio De Petruciis:

natura se renova con li fati,
 Dio ha spirato nel mi' pectore.
Un'altra volta scende el Redemptore
 per ce salvare da nostri peccati,
 del spiritu su' ce lassa infiammati
 (...)

Le cose fragele eterne serranno;
 morte per brando serà sconosciuta,
 e *gli omini immortali tornaranno*;
 omne signoria abbactuta,
 le guerre in tutto el mundo cessaranno,
*natura umana in divina se muta*²⁵⁵.

Ed è presente nelle *Rime* del Sannazaro (come nel *De partu*, già ricordato):

ch'io dissi: – *Il secol prisco è rinovato* –²⁵⁶.

Si noti poi la vicinanza (soprattutto nella chiusa), del sonetto forse più fortunato del Cariteo (imitato dal Di Costanzo, dal Marino, dal de Lemene)²⁵⁷, con un quadretto analogo di un madrigale del Sannazaro:

Voi, Donna, et io per segni manifesti
 Andrete insieme a l'infernal tormento,

²⁵⁴ Son. "Fannomi gli occhi de mia donna zona", vv. 9-14, in *La lirica napoletana del Quattrocento*, cit., pp. 101-102.

²⁵⁵ Son. "Io sento nel me' senso omne furore", vv. 3-7; 9-14. Citato da *La lirica napoletana del Quattrocento*, p. 120.

²⁵⁶ Son. "Vinto da le lusinghe e dagli inganni", v. 11, in *La lirica napoletana del Quattrocento*, p. 195.

²⁵⁷ Vedi Pèrcopo, *Introd.*, pp. CCLIV-CCLX, e G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo*, cit., pp. 129-130. Il sonetto del Cariteo, come ricorda Parenti, era stato pubblicato erroneamente tra le *Rime* di Antonio Brocardo, uscite postume nel 1538.

Voi per orgoglio, io per troppo ardimento,
Ché vagheggiare osai cose celesti;

Ma, perché gli occhi miei vi son molesti,
Voi più martiri havrete, io più contento,
Ch'altra che veder voi gloria non sento,
Tal, ch'un sol lieto fia tra tanti mesti.

Ch'essendo voi presente a gli occhi miei,
Vedrò nel mezzo inferno un Paradiso,
Che'n pregio non minor che'l cielo havrei.

Et, sì dal vostro sol non son diviso,
Non potran darmi pena i spirti rei:
Chi mi vuol tormentar, mi chiuda il viso!
(*Endimione*, son. CV)

Se, per colpa del vostro fiero sdegno,
il dolor che m'afflige,
madonna, mi trasporta a l'atra Stige,
non avrò duol del mio supplicio indegno
né de l'eterno foco,
ma di voi, che verrete a simil loco.
Perché, sovente in voi mirando fiso,
per virtù del bel viso
pena non fia là giù, c'al cor mi tocchi.
Solo un tormento avrò: di chiuder gli occhi²⁵⁸.

Ma riguardo alle vicinanze nel lessico, indicative di una temperie comune, si considerino ad es.:

- "occolto" (son. XX, 6; son. XXII, 10; canz. III, 58; son. LXXIV, 9); "occolta" (sest. III, 7); "occoltamente" (son. XXXII, 5); "occolti" (canz. I, 5); "occolte" (son. LXVIII, 7), che troviamo anche in Sannazaro, ad es. nel son. LXXXVIII, 11: "occolto";

- "famolenti sensi" (canz. II, 33); "Augel rapace e famolento Amore" (son. LXXXIV, 2), aggettivo quasi "tecnico", che ritroviamo ancora nel Sannazaro, ad es. nella canzone LXXV, v. 100: "voltòr famulento, aspro e rapace"²⁵⁹, e nella visione in morte di Pier Leone, v. 85: "rapace e famulento lupo".

E si osservi ancora il latinismo "inane", nel Cariteo: "ove non vive altro che inane" (canz. VIII, 55), e in Giannantonio De Petrucii: "e la fatica remane in inane" (son. "Como in un punto lo tranquillo mare", v.

²⁵⁸ Sannazaro, *Rime*, da *La lirica napoletana del Quattrocento*, cit., p. 199.

²⁵⁹ Ma si noti che anche il "bramoso augello" della canz. II, 9, nell'*Endimion* del 1506 era "famolento ucello".

14)²⁶⁰, “Supra lo inane so’ le questione” (son. “Dal fundo de lo inferno ve saluto”, v. 14)²⁶¹.

Ancora, si noti ad es. il latinismo della ballata III del Cariteo, che imita Properzio, “Se la sua donna il chiama, è revocato!” (v. 18), che ricorre anche in Francesco Galeota “e revocata la sentencia sia.” (stramb. “Signor, se per eterno fusse stata”, v. 8)²⁶².

Si consideri poi la singolare ricorrenza, nell'*Endimione*, di un altro sintagma, che appare veramente adottato dal poeta catalano in un’accezione tecnica, “grandiloquo stil”: “con versi / Di grandiloquo stil sonori et culti” (a proposito del Pontano, canz. VI, vv. 190-191); e “(Se ‘l fato non m’havesse in tutto privo / del) grandiloquo stilo” (canz. X, 97-98). Esso si ritrova in una prosa di Vincenzo Calmeta: “Qual stile tra’ volgari poeti sia da imitare”, scritta, secondo Cecil Grayson, tra la fine del ’400 e il 1502 o il 1504, e nella quale, tra l’altro, viene indicato come modello di stile tra i poeti volgari lo stesso Cariteo²⁶³. “Stil grandiloquo”, per il Calmeta, sembra significare il colmo dello stile, attribuito a Dante e Petrarca, e in particolare lo stile dantesco della *Commedia*:

“Succederono Dante e’l Petrarca, i quali non solo agli antecessori e successori loro hanno tolta la palma, ma lasciato a noi vera norma di singulare imitazione, il Petrarca di sonetti e canzoni, Dante di ternari e *stil grandiloquo*. In questi due la somma perfezione consiste. Chi vuole adunque in sonetti e canzoni fare profitto, dal Petrarca non s’alieni; chi in *stil gra<n>diloquo*, Dante li sia guida e lanterna. (...) De’ *canti grandiloqui*,

²⁶⁰ In *La lirica napoletana del Quattrocento*, cit., p. 114.

²⁶¹ Ibi, p. 116.

²⁶² Ibi, p. 111.

²⁶³ Vedi V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di C. Grayson, cit., p. L. Il Cariteo, in particolare, secondo il Calmeta dovrebbe essere il modello di coloro che “essercitandosi in un altro modo di cantare, semplice e non diminuito, vorranno di qualche arguzietta, o vero affetto, dilettersi, per uscir fuori della volgar schiera, quelle con lo instrumento di musica accompagnando, per poterle meglio non solo negli amorosi ma ancora negli eruditi cuori imprimere. Questi tali nel modo del cantare deveno Cariteo o Serafino imitare, i quali a’ nostri tempi hanno di simile essercizio portata la palma, e sonosi sforzati d’accompagnar le rime con musica stesa e piana, acciocchè meglio la eccellenza delle sentenziose e argute parole si potesse intendere, avendo quel giudicio che suole avere un accorto gioielliero, il quale, avendo a mostrare una finissima e candida perla, non in un drappo d’oro la tenerà involta, ma in qualche nero zendado, a ciò che meglio possa comparire. (...)”. (Ibi, p. 24).

sonetti e canzoni tuttavia da Dante e dal Petrarca in qua si è venuto declinando (...)»²⁶⁴.

Il Calmeta, del resto, entrato al servizio di Cesare Borgia, come ricorda Parenti (il quale suggerisce la possibilità di un incontro dello studioso col nostro poeta), nel luglio-settembre 1501 aveva seguito il duca nella sua spedizione a Napoli, dove era rimasto il Pontano, e nella primavera del 1502 si trovava a Roma, dove ancora soggiornava il Cariteo²⁶⁵.

6.18. *La sentenziosità*

Spesso, nelle rime del Cariteo, si incontrano massime morali e sentenze d'andamento quasi proverbiale, che finiscono col divenire uno dei tratti caratteristici della sua poesia. Una poesia ecletticamente aperta e disponibile alla sperimentazione, come si è visto²⁶⁶: sia per quel che riguarda i materiali, le fonti, sia nella temperie stilistica, che talora è classicisticamente aulica, talora più incline a toni oratori, patetici, o persino (raramente) popolareggianti, come negli strambotti e nelle canzoni con rima al mezzo, poi esclusi dall'edizione definitiva.

L'elemento sentenzioso e moraleggiante si ritrova, del resto, tanto nella letteratura medievale quanto in quella umanistica. Si è citato infatti in Folchetto di Marsiglia, autore amato dal Gareth, ed è comunque ricorrente nei trovatori provenzali²⁶⁷. Nel Medioevo, la materia proverbiale aveva fatto fiorire repertori di massime morali, tratte in primo luogo dai libri sapienziali dell'Antico Testamento, e dai precetti contenuti nei Vangeli e nelle Epistole, e poi dalle opere degli autori classici.

²⁶⁴ V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di C. Grayson, cit., pp. 24-25.

²⁶⁵ Vedi G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, cit., pp. 120-121.

²⁶⁶ A una poetica eclettica tra l'altro fa riferimento in particolare il son. CLXXXIX del poeta catalano: "Qualunque imprendere vuol di simigliare / Ai duo gran Thoschi, ei simil par che sia / A cui, volando per troppo ardua via, / Diede, cadendo, il nome al vitreo mare. / Marchese, altro io non so, che susurrare / Di fiore in fior; la flebil Musa mia / Segue de l'ape Hyblea la compagnia, / Che gl'insegna il liquor dolce libare." (Vv. 1-8).

²⁶⁷ Cfr. Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, Sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den Provenzalischen Lyrikern, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie*, LXXI, 1888, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1888, pp. 5-62.

Espressioni sentenziose ed epigrammatiche, soprattutto in clausola, dove esse suonavano particolarmente perentorie, aveva poi utilizzato anche il Petrarca nel *Canzoniere* (“piagha per allentar d’arco non sana”, son. XC, 14; “veramente fallace è la speranza”, son. CCXCIV, 14; “ché ben pò nulla chi non pò morire”, son. CLII, 14; “chi pò dir com’egli arde, è’n picciol foco”, son. CLXX, 14), e l’elemento sentenzioso-moraleggiante non manca, ad esempio, in Lorenzo, o nel catalano Ausiàs March.

Si consideri, dunque, quanta parte occupi l’elemento sentenzioso-proverbiale nel sonetto CXL del Gareth:

Il valor, la vertute et l’ardimento,
Mentre vive tra noi, sempre si duole.
(...)
Non si hebbe gloria mai senza tormento,
L’inferno spoglie pria, chi’n cielo ir vuole.
Quant’è felice più quella ventura,
Che co’ l’affanno dà chiara memoria,
Che l’altra che dà posa in fama oscura.
Aspette contra morte eterna historia
Colui, che suffre, mentre al mondo dura:
Eterno danno per eterna gloria²⁶⁸.
(vv. 3-4; 7-14)

Un gran numero di sentenze si affolla anche nella tutta moraleggiante canzone IV:

Ragion vuol che colui che fa l’errore,
La pena e’l mal che merita, comporte,
Non quel, che’n la virtù sempre s’invia.
(...)
Ché gloria et fama in lunga etade acquista
Quel, che di ben oprar mai non s’attrista.
(...)
Come può mai l’ardor mostrarsi un gelo?
Non s’asconde gran cosa in picciol velo;
Amor non lassa un punto il cor quieto;
Né quel che può celarsi amor si chiama;
Chi rider può, non ama;
Né si duol chi dimostra il viso lieto;

²⁶⁸ Come si è già visto, questo “detto” è ripreso immutato, ugualmente in clausola, nel son. CXLI. Cfr. nel Petrarca, *Canzoniere*, s. CCXC, 4: “et breve guerra per eterna pace”.

Et quel che muor non può morir secreto.
(vv. 13-15; 23-24; 42-48)

Le “moralità” svolgono un ruolo importante anche nella canzone XIV, per la quale infatti il Pèrcopo ricordò alcuni proverbi popolari e sentenze tratte dalle tragedie di Seneca²⁶⁹:

Ma questo suol venir dal gran desio:
Che'l miser sempre suole
Creder ciò, che più vole.
Anzi ciò, che desia,
Mai più veder non crede:
Quest'è più natural de l'infelice.
Par che più prona sia
Nel maggior mal la fede;
Ché sperar meglio al misero non lice.
(...)
(...) ché'l picciol male
Insegna di dolore,
Il grande di tacere.
(...)
Colui, che meglio spera,
Il viver non disprezza;
Ma foco al foco giunge l'impia speme;
(...)
Chi no' spera, non teme.
(vv. 11-19; 37-39; 53-55; 59)

Analogamente vien detto nel sonetto XVII:

Ché i miseri dan sol fede a lor mali,
Ché son d'ogni speranza tanto ignudi²⁷⁰,
Ché creder mai non ponno esser contenti.
(vv. 12-14)

E in clausola finale, nel sonetto XXXVI:

²⁶⁹ Si vedano nell'ordine: Seneca, *Hercules furens*, 313-314: “... *Quod nimis miseri volunt, / hoc facile credunt*”; ivi, 314-315: “*Immo quod metuunt nimis, / numquam moveri posse nec tolli putant*”; ibi, 316: “*prona est timoris semper in peius fides*”; *Phaedra*, 607: “*Curae leves locuntur, ingentes stupent*”; *Troades*, 425: “*Miserrimum est time-re, cum speres nihil*”.

²⁷⁰ Cfr. Petrarca: “ch'a gran speranza huom misero non crede” (*Canzoniere*, ed. cit., s. CL,14).

Ché viver non si può senza speranza.

Ancora da Seneca è tratta la clausola della canzone XIX: “Sola virtù tien luogho intra le stelle”, “*Sed locum virtus habet inter astra*” (*Hercules Oeteus*, 1564); “*Haec summa virtus, petitur hac caelum via*” (*Octavia*, 476).

Ma si vedano ancora, ad es., il son. CXLIX:

Chi spera ha piú martir, che chi desia
Senza sperar, ma l'uno et l'altro è folle:
Ché, dove è grande amore, è gran follia.
(vv. 9-11)

O il son. CXVIII, v. 13:

Ché tra la spica e'l pan gran tempo passa!

O ancora:

(...) ché per darsi affanno
Non aumenta il piacer, né manca il danno²⁷¹.
(canz. VIII, vv. 64-65)

Ché correr con la voglia è minor danno.
(canz. X, v. 27)

Tra li segni mortali egli è'l piú forte,
Non posser pianger l'huom la propria morte.
(canz. XII, vv. 10-11)

O si legga il son. CXCVIII, vv. 12-14:

Ma che può mai l'huom fare in quest'inferno,
Chiamato vita, – et veramente è morte –,
(Salvo che a Dio servir), che non si penta?

Versi per i quali, significativamente, il Pèrcopo cita il *De re publica* di Cicerone (VI, XIV), il *Somnium Scipionis*: “(...) *hi vivunt qui e corporum vinclis tamquam e carcere evolaverunt, vestra vero quae dicitur vita mors*”

²⁷¹ Analogamente il Petrarca, *Triumphs*, ed. cit., III, II, vv. 145-147: “Non è minor il duol perché altri il preme, / né maggior per andarsi lamentando; / per ficzion non cresce il ver né scema”.

est", e si può ricordare ancora il Petrarca: "di questa morte, che si chiama vita" (*Canz.*, son. CCXVI, 11).

Con una clausola epigrammatica, infine, si conclude il son. CLXVII:

Vertú, senza la qual non è dottrina.

Il tono moraleggiante e sentenzioso, del resto, che a noi moderni può parere talvolta solo vuoto e retorico, è una costante di tanti testi medievali e quattrocenteschi, e inoltre doveva essere accolto con particolare favore dal poeta catalano, in armonia con la sua aspirazione, già richiamata, a fondere nella sua poesia *eloquentia* e *sapientia*.

6.19. I giochi di parole

Anche i ricorrenti *giochi di parole* sul nome dei destinatari dei suoi sonetti, e i bisticci sul *senhal* di Luna, costituiscono un altro elemento della poesia del Gareth rintracciabile nella letteratura medievale, ma ugualmente avvicinabile al gusto rinascimentale e cortigiano per le divise e per gli emblemi.

Tra i molti esempi che si potrebbero produrre, a proposito dei nomi degli interlocutori del poeta, il Summonte sarà "dal *summo* Aonio monte / Sceso tra noi" (s. CLXVI, 1-2)²⁷². Mentre il nome dell'accademico pontaniano Girolamo Carbone si presta a svariati accostamenti, da quello con il "*carbuncol*" o carbonchio, il rubino, che per tradizione era detto scintillare di luce propria, a quello con il *carbone* vero e proprio, immaginato come fonte del fuoco di virtù, come tizzone acceso da Prometeo, o come braci in mano a Vulcano (s. CLXIX). Con analogo *calembour* il catalano si rivolge al poeta Michele Dolce:

Michele, a cui le Muse il *dolce* accento,
La *dolce* lyra diero e'l *dolce* canto,
Onde tra più soàvi il pregio e'l vanto,
E di *dolce* acquistasti il cognomento;
(son. CCVI, vv. 1-4)

Ad un simile gioco di parole si presta il cognome di uno spagnolo Castell:

²⁷² Invece a Lodovico Montalto vengono dedicati diversi ingegnosi giochi di parole in cui il suo nome è accoppiato a quello di monti famosi (s. CXCv e s. CXCvi).

*Castel, fundato in chiaro, alto intelletto,
Di cor viril munito et ben construtto*
(son. CCIV, vv. 1-2)

Allo stesso modo Fra' Simonetto di Sangro, cavaliere dell'ordine gerosolimitano di Rodi, sarà "De gentil *sangue* splendido ornamento" (s. CXCI, 1)²⁷³. E Luna, la donna cantata dal poeta, oltre a generare i vari "l'una" e "sol'una" citati, viene anche allusa emblematicamente con una perifrasi in cui si cela con ogni probabilità il suo vero cognome, Chiaromonte o Montalto: "D'un monte chiaro et pien di bianca neve / Esce la fiamma ardente che mi strugge, / Et tremo ove m'accende il gran desio" (son. XVIII, 9-11).

6.20. *La musicalità e la metrica*

La musicalità, come si è detto, ha un ruolo molto importante nella lirica del Cariteo. D'altronde il poeta catalano era anche un valente musicista, come sappiamo dalle testimonianze dei suoi contemporanei²⁷⁴. Nella sua poesia infatti incontriamo frequenti allitterazioni²⁷⁵, assonanze, parallelismi²⁷⁶, anafore e rime interne (in particolare nelle canzoni a rima al mezzo poi escluse nell'edizione Mayr), e ancora rime inclusive, i vari procedimenti capfinidi già ricordati e diverse riprese foniche, tra cui rientra anche una canzone con ritornello (canz. XI).

Talvolta il Cariteo sfrutta una musicalità più elementare, o popolareggiante, com'è ad es. quella delle semplici anafore o delle rime interne, e talora invece crea una musicalità più sfumata e raffinata. E qualche volta queste due tipologie convivono nello stesso componimento.

²⁷³ Il son. CLXXIII, probabilmente indirizzato ad una gentildonna di cognome Felice, è tutto impostato sulla ripetizione di felice, felicitare, felicità, ecc.

²⁷⁴ Vedi ad es. V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, cit., p. 24.

²⁷⁵ Tra i moltissimi casi, si confrontino ad es. i vv. 64-66 della canzone XIX: "Al fulminar del qual l'alpe tremende / Treman con paventoso e freddo horrore; / Ché l'antiquo terror già si rinova", o si veda ad es. l'allitterazione della *o* e della *i* nel son. CXXXVIII: "Hor che'l silentio de la notte ombrosa / Gli homini et gli animali al sonno invita, / Hor che gli augelli, in più sicura vita, / Riposan ne l'umil casa, frondosa; / A me, lasso! quest'ora è più noiosa. / Ché, sentendo d'amor la fiamma, unita / Col morir de la dura departita / La vita piango, sola et dolorosa". (Vv. 1-8).

²⁷⁶ Cfr. ad es. la canz. XII, vv. 23-26: "Dov'è chi de bellezza et pudicitia / A le altre, et di candor tolse la palma? / A me la libertà, la vita et l'alma? / A Napoli ogni gioia, ogni letitia?".

Si osservino, ad es., la rima al mezzo e la ripresa fonica nei primi versi della ballata I:

Amor par che si sveglie et prenda l'*arme*
In mano per *aitarme* et *farmi* audace
(vv. 1-2)

O si consideri il son. CXXIV, con il ritorno cadenzato della parola tematica *morte* (che rima internamente con sé stessa, ai vv. 5-6), e varie allitterazioni, tra cui, in particolare, risalta quella della *o*:

Morte può far che'l corpo non si doglia,
Ma, ch'io non ame più, no'l può *far morte*;
Né che l'*ardore* io *morto* non comporte,
Che'n l'anima sent'io l'*ardente* voglia.
Però non priego *morte* che mi scioglia
Da queste *membra*, quasi, anzi già *morte*,
Ma che'n *amore* io sia *sempre* più *forte*
(vv. 1-7)

O si prenda in considerazione la musicalità della canz. XI, in cui risaltano ad es. i giochi fonici del verso 3, numerose allitterazioni e assonanze, l'eco delle parole "lira", "voce" (poi "voce", "lira"), il parallelismo nella ripresa ("Hor... Hor"), e il ritornello (vv. 14-15):

Hor con oscurità *morte* portende; / (...)
Hor più non vi s'intende
Lyra, né *voce* alcuna.
Rotta giace e spezzata homai la *lira*,
La voce è morta, et l'*ombra hor* qui sospira
Eternamente, et piange l'*aurea Luna*;
Et con queste *parole*
Morendo *langue*, si lamenta et duole.
Pianga ciascun di ciò che gli *arde* il core,
Ché piangendo releva ogni dolore²⁷⁷.
(v. 3; vv. 7-15)

Sono poi frequenti, nel canzoniere, riprese foniche e parallelismi, che

²⁷⁷ (Canz. XI, v. 3; vv. 7-15). Il Pèrcopo richiama, in proposito, i vv. 57-58 della canzone-frottola CV dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, "Là dove più mi dolse, altri si dole, / et dolendo adolcisse il mio dolore"; che tuttavia nel Petrarca non hanno la funzione di ritornello.

creano un effetto di 'ripresa musicale', come ad es. nel son. CXXXIII: "Di me... / Di me..." (vv. 3-4); "...misero... / Lo misero (...) / Misero..." (vv. 4, 5, 7), o nella canz. XII:

Penetrò l'aureo tempio de *le stelle*;
Le stelle, a cui rincrebbe il lor destino.
 Pianse Vesevo e'l bel fiume vicino;
 Pianse'l lito Baiano et l'acque amene
 (...)
 Io, *che* degli altri più pianger devrei;
 Io, *che* no' spero più che gli occhi miei
 (vv. 36-39; 48-49)

O ancora possiamo notare ad es. le rime "inclusive" della canz. XV: "negro / egro" (vv. 6-7), "rimembra / membra" (vv. 5-6), la cui sonorità viene accentuata dalla presenza dei settenari.

Un capitolo a parte, anche per quanto riguarda la musicalità e le tecniche stilistiche, occupano le sei canzoni tutte a rima al mezzo e i trentadue strambotti esclusi dall'edizione definitiva del 1509. In questi componimenti sono ancora più numerose le figure di ripetizione²⁷⁸, le anafore, i parallelismi²⁷⁹. Abbondano i vari artifici fonici come le citate rime interne, le allitterazioni e le assonanze²⁸⁰, così come sono relativamente più frequenti anche voci dialettali poi escluse dall'ultimo *Endimione* (stramb. IV, 2: "stutarò" = smorzerò; st. VIII, 8: "stutar"; st. VI, 5: "m'abruso"; st. IX, 2: "abrusarme"; canz. II, 38: "apreva" in rima con credeva; canz. VI, 15, 50: "seperato"; st. II, 5 "spanto", in rima con pianto, dallo sp. *espanto*, "spavento"), e sono inoltre rielaborati temi tradizionali, delle letterature classiche, ed anche popolari, come il *παράχλαυσίθρον*, il lamento davanti alla porta dell'amata (canz. II con rima al mezzo,

²⁷⁸ Cfr. lo stramb. XVII, 2-3: "per troppo amare! / Per troppo amare..."; o lo stramb. XXIII, 3, 4, 6, 7: "Ogni... / Ogniun... / ... ognun... / ... ogniun...".

²⁷⁹ Cfr. ad es. gli strambotti VIII, IX, XI, XVII, XXI, XXIV, XXVI.

²⁸⁰ Si consideri, a titolo d'esempio, lo strambotto I, dall'accentuata musicalità:

Accende il mio cantar fiamma d'amore
 Nel crudo mare et ne le gelide onde;
 Cantando io nelle selve, esce di fore
 La fera, che, cacciata, si nasconde;
 Odeno lachrimando il mio dolore
 Homini et animali, arbori et fronde;
 Ma riscaldar non posso il freddo core
 De questa, che m'ascolta et non risponde!

e stramb. X), o come il motivo ormai tipico nella poesia cortigiana, della lettera amorosa (canzoni III, IV e V con rima al mezzo)²⁸¹.

E probabilmente saranno stati proprio questi tratti più scopertamente tradizionali, e la musicalità un po' facile, ad indurre il Gareth a non includere tali componimenti, più tipici del dominio cortigiano, tra quelli dell'edizione Mayr²⁸². Benché dal punto di vista contenutistico in essi si ritrovino molti dei temi consueti all'*Endimione*, l'imitazione di Petrarca, e alcuni latinismi (cfr. *pasce*, *vertendo*, *trita*: canz. III, 4, 7), e spesso le ottave degli strambotti del Gareth sembrano riecheggiare gli strambotti del Pulci e i rispetti del Poliziano²⁸³.

Riguardo alla metrica del poeta catalano, si può inoltre notare che talvolta l'ispirazione lirica risulta esaurita prima del termine del sonetto: così che l'ultima terzina, oltre a riprendere concettualmente quanto precede, sembra un po' estrinseca, come in soprappiù²⁸⁴. Appaiono invece particolarmente felici i risultati raggiunti nelle sestine (si vedano in particolare le sestine I, II e III), forse proprio per la stessa propensione del Gareth alle riprese foniche, l'accentuata musicalità, la tendenza al "tutto pieno", e al citato "non-senso" cariteani.

Infine, benché la musicalità svolga un ruolo di primo piano nella poesia del Cariteo, essa tuttavia rimane, come la struttura sintattica, anco-

²⁸¹ Frequenti in questi testi anche i dialettismi fonetici (alcune volte coincidenti con una scelta latineggiante): *supporte* (= sopporti), st. IV, 3; *sfogarò*, st. IV, 6; *gionto*, st. V, 4; *occolto*, st. XVI, 4; *sepulcro* V, 6; *sta* per questa, st. V, 6; *vidi* per vedi, st. VIII, 1, 3, 5; *suspiri*, st. VIII, 7; *reposata*, st. IX, 3; *serrà* per sarà, st. XIII, 8; *culpa*, st. XIII, 1; *sie* per siete, st. XXII, 6; *toi* per tuoi, st. XVI, 2; *longa* per lunga, st. XV, 8; *lasse* per lasci, st. XVIII, 5; *fussi* per fossi (cong. imp., II sing.), st. XXVI, 3, 5; e per la morfologia: *molle acque*, st. XVIII, 1; *dolce* (*acque*), st. XVIII, 2; *neve* (*obscure*), st. XVIII, 4, ecc.

²⁸² Analogamente il Mengaldo riscontra tra le rime rifiutate del Sannazaro (le attuali *Disperse*) una canzone tutta impostata su rime al mezzo, e uno strambotto, entrambi caratteristici della poesia cortigiana. P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, cit., pp. 437-438.

²⁸³ Cfr. Pèrcopo, *Introd.*, p. LXIV. Giovanni Parenti da parte sua sottolinea l'illusoria 'popolarità' della produzione strambottistica napoletana (*Antonio Carazolo desamato, Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, cit., pp. 119-279, p. 127). Poiché questa produzione, "se metricamente si innesta sul ceppo indigeno, tematicamente e formalmente è il frutto di una complessa stratificazione di elementi di poesia tradizionale, toscani (desunti dalla lirica popolareggiante di Lorenzo e di Poliziano), petrarcheschi e addirittura anteriori a Petrarca. (...) la sua linea di tangenza con la poesia dotta raggiunge (...) un'ampiezza così singolare che tale promiscuità interessa ormai tutti i centri di cultura regionale, da Firenze a Napoli, da Ferrara a Venezia a Milano".

²⁸⁴ Vedi ad es. i son. CXXII, CXXIV, CXXXIV.

rata alla misura e alla linearità del verso, nonostante la presenza di alcuni *enjambements*²⁸⁵. E quindi lontana, ad es., dalla musicalità del Sannazaro, capace di travalicare le strutture metriche²⁸⁶.

²⁸⁵ Per contro, sull'*enjambement* nel Sannazaro, cfr. P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, cit., p. 449.

²⁸⁶ Mengaldo parla, a proposito del Sannazaro, di "tensione musicale sinuosa e avvolgente", di "tendenza all'asincronismo nel rapporto tra sintassi-partitura musicale e schema metrico", e di "architettura a spirale". Ibi, p. 445 e 457.

BIBLIOGRAFIA

A.1. TESTI DEL CARITEO

Ms. De Marinis del Cariteo.

Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tipogr. dell'Accademia delle Scienze, 1892; parte I: *Introduzione*; parte II: *Testo*.

A.2. ALTRI TESTI

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 12474. Canzoniere provenzale M.

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 598: *Interpretatio et annotationes Egidii Viterbiensis in Librum decem sephirot et in libros Cabalae*.

Antologia poetica di umanisti meridionali, a c. di A. Altamura, F. Sbordone, E. Servidio, Napoli, Soc. Ed. Napol., 1975.

Biblia sacra, iuxta vulgatam versionem, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969, 2 voll.

Cento liriche provenzali, a c. di Alfredo Cavaliere, Bologna, Zanichelli, 1938.

Epistola a Federico d'Aragona, in *Il Quattrocento*, a c. di Giovanni Ponte, Bologna, Zanichelli, 1966, pp. 680-685.

Imitazioni dantesche di quattrocentisti meridionali, a c. di Antonio Altamura e Pina Basile, Napoli, Soc. Ed. Napol., 1976.

La lirica napoletana del Quattrocento, a c. di Antonio Altamura, Napoli, Soc. Ed. Napol., 1978.

La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori, a c. di Giuseppe E. Sansone, Parma, Guanda, 1984.

Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei secc. XIII e XIV, ed. di Guido Favati, Bologna, Libr. Antiquaria Palmaverde, 1961.

Lirici Cortigiani del Quattrocento (il Chariteo, il Tebaldeo, l'Aquilano), a c. di Alessandro Tortoreto, Milano, Leonardo, 1942.

Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo, a c. di Giulio Busi ed Elena Loewenthal, introd. di Giulio Busi, Torino, Einaudi, 1995.

- Poeti del Dolce stil nuovo*, a c. di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Prosatori latini del Quattrocento*, a c. di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- Rimatori Bolognesi del Quattrocento*, a c. di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli dall'Acqua, 1908.
- Rimatori napoletani del Quattrocento*, a c. di Antonio Altamura, Napoli, Fiorentino, 1962.
- Testi umanistici inediti sul "De Anima"*, Padova, Liviana, 1951, in partic. pp. 37-138.
- Aimeric de Belenoi, *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, publiées par Maria Dumitrescu, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1935.
- Aimeric de Peguilhan, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, ed. by William P. Shepard e Frank M. Chambers, Evanston (Illinois), Northwestern Univ. Press, 1950.
- al-Kindi, Ya'qub Ibn Ishaq, *De radiis. Teorica delle arti magiche*, a c. di Ezio Albrile e Stefano Fumagalli, Milano, Mimesis, 1994.
- Alciatus, Andreas, *The Latin Emblems*, ed. by Peter M. Daly, Toronto-Buffalo-London, Univ. of Toronto Press, 1985, 2 voll.
- Alfonso el Sabio, *Setenario*, ed. a c. di K. H. Vanderford (1945), Barcelona, Crítica, 1984.
- Alighieri, Dante, *Commedia*, a c. di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1987.
- Alighieri, Dante, *Vita Nuova, Rime*, a c. di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, in *Opere minori*, vol. I, t. I, Milano-Napoli, Classici Ricciardi-Mondadori, 1995.
- Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di Mario Eusebi, Parma, Pratiche, 1995.
- Arnaut Daniel, *Le canzoni*, ed. crit. a c. di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, 2 voll.
- Bembo, Pietro, *Gli Asolani*, ed. crit. a c. di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Bernart de Ventadorn, *The Songs of Bernart de Ventadorn*, ed. by Stephen G. Nichols, Jr. and John A. Galm, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1962.
- Bertolome Zorzi, *Der troubadour Bertolome Zorzi*, ed. a c. di Emil Levy, Halle, Max Niemayer, 1883.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato. Amorum libri*, a c. di A. Scaglione, Torino, UTET, 1969.
- Borges, Jorge Luis, *Endimione a Latmo*, da *La Cifra*, in Idem, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1985, 2 voll., vol. II, pp. 1052-1055.
- Calmata, Vincenzo, *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.
- Caracciolo, Giovan Francesco, *Amori de Joan Francesco Carazolo patrizio neapolitano*, Napoli, G. A. de Caneto, 1506.
- Castiglione, Baldesar, *Il libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori di Baldesar Castiglione*, a c. di Bruno Maier, Torino, UTET, 1969.
- Cavalcanti, Guido, *Rime*, a c. di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- Cerverí de Girona, *Lírica*, a c. di Joan Coromines, Barcelona, Curial, 1988, 2 voll.

- Cicerone, Marco Tullio, *Il sogno di Scipione. Il fato (Somnium Scipionis. De fato)*, a c. di Andrea Barabino, Milano, Garzanti, 1995.
- Crescini, Vincenzo (a c. di), *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Introduzione grammaticale, cretostomazia e glossario*, postfazione di Alberto Varvaro, Roma, Gela ed., 1988 (reprint dell'ed. Milano, Hoepli, 1926).
- Davanzati, Chiaro, *Rime*, a c. di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- De Jennaro, Pietro Jacopo, *Rime e lettere*, a c. di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.
- De Jennaro, Pietro Jacopo, *Le sei etate de la vita umana: testo inedito del XV sec.*, a c. di Antonio Altamura e Pina Basile, Napoli, Soc. Ed. Napoletana, 1976.
- de Petrucius, Giannantonio, *La congiura dei baroni e il conte di Policastro, con l'ediz. completa e critica dei sonetti di G. A. de Petrucius*, a c. di Enrico Perito, Bari, Laterza, 1926.
- Egidio da Viterbo, *Lettere familiari*, a c. di Anna Maria Voci Roth, Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 1990, 2 voll.
- Egidio da Viterbo, *Sccechina e Libellus de litteris hebraicis*, a c. di François Secret, Roma, Centro internazionale di studi umanistici, 1959, 2 voll.
- Ermete Trismegisto, *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpo ermetico e Asclepio*, a c. di Bianca Maria Tordini Portogalli, introd. di Giovanni Filoramo, Milano, Tea, 1991.
- Ermete Trismegisto, *La pupilla del mondo*, con testo a fronte, a c. di Chiara Poltronieri, Venezia, Marsilio, 1994.
- Ermete Trismegisto, *Poimandres*, con testo a fronte, a c. di Paolo Scarpi, Venezia, Marsilio, 1992.
- Febrer, Andreu, *Poesies*, a c. di Martín de Riquer, Els Nostres Clàssics, Barcelona, Barcino, 1983 (rist. dell'ed. 1951).
- Ficino, Marsilio, ms. Harley 3482 (London, British Library), *Theologia Platonica* (a. 1490-94)
- Ficino, Marsilio, *Opera Omnia*, Basilea, 1576, riproduzione in fototipia a c. di M. Sancipriano, con presentazione di P. O. Kristeller, Torino, Bottega d'Erasmo, 1959, vol. I, 2.
- Ficino, Marsilio, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone*, a c. di G. Ottaviano, Milano, CELUC, 1973.
- Ficino, Marsilio, *El libro dell'amore*, a c. di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.
- Ficino, Marsilio, *De Sole*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. cit., pp. 970-1009.
- Ficino, Marsilio, *De raptu Pauli*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. cit., pp. 932-969.
- Folchetto di Marsiglia, *Le troubadour Folquet de Marseille*, éd. crit. par Stanislaw Stroński, Cracovie, Ac. des Sciences éd. du fonds Osłowsky, 1910.
- Gaucelm Faïdit, *Les poèmes de Gaucelm Faïdit troubadour du XIIe siècle*, éd. crit. de Jean Mouzat, Paris, A. G. Nizet, 1965.
- Giacomo da Lentini, *Poesie*, ed. a c. di Roberto Antonelli, Roma, Bulzoni, 1973.
- Giusto de Conti, *La bella mano*, Bologna, Scipione Malpiglio, 1472.
- Guicciardini, Francesco, *Storia d'Italia*, in Id., *Opere*, a c. di Emanuella Scarano, Torino, UTET, 1981.

- Guinizzelli, Guido, *Poesie*, a c. di Edoardo Sanguineti, Milano, Mondadori, 1992.
- Jordi de Sant Jordi, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, a c. di Martí de Riquer e Lola Badia, València, Eliseu Climent, 1984.
- Kristeller, Paul Oskar (a c. di), *Supplementum Ficinianum*, Firenze, Olschki, 1937, 1973, 2 voll., vol. II.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, a c. di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1962 e 1993.
- Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a c. di Paolo Orvieto, Milano, Mondadori, 1990.
- Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a c. di Paolo Orvieto, Roma, Salerno ed., 1992.
- Lorenzo de' Medici, *Scritti scelti*, a c. di Emilio Bigi, Torino, UTET, 1971.
- Machiavelli, Niccolò, *Tutte le opere*, a c. di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971.
- Manrique, Jorge, *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, estudio preliminar de Pierre Le Gentil, Barcelona, Crítica, 1993.
- March, Ausiàs, *Poesies*, ed. de P. Bohigas, Els Nostres Clàssics, Barcelona, Barcino, 1952-59.
- March, Ausiàs, *Les Poesies*, introducció y text revisat per Joan Ferraté, Barcelona, Quadern Crema, 1979.
- Martène, E. e Durand, U. (a c. di), *Veterum Scriptorum et Monumentorum Historicorum, Dogmaticorum, Moralium, Amplissima Collectio*, New York, 1968 reprint dell'ediz. di Parigi, 1724, t. III.
- Massa, Eugenio, *I fondamenti metafisici della "dignitas hominis"* (con testi inediti di Egidio da Viterbo), Torino, SEI, 1954.
- Mena, Juan de, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, ed. de Carla De Nigris, Barcelona, Crítica, 1994.
- Peire Rogier, *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, ed. Carl Appel, Berlin, Druck und Verlag von G. Reimer, 1882.
- Peire Vidal, *Poesie*, ed. crit. e comm. a c. di D'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Peirol d'Alvernhe, *Peirol Troubadour of Auvergne*, by S. C. Aston, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1953.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, a c. di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964.
- Petrarca, Francesco, *Triumphs*, a c. di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Conclusiones nongentae, Le novecento Tesi dell'anno 1486*, a c. di Albano Biondi, Firenze, Olschki, 1995.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, e scritti vari*, a c. di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942.
- Platone, *Simposio*, a c. di Franco Ferrari, con testo a fronte, Milano, BUR, 1985.
- Platone, *Timeo*, a c. di Giovanni Reale, con testo a fronte, Milano, Rusconi, 1994.
- Plotino, *Ennéades*, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1963 (III ed.), t. III.
- Plotino, *Enneadi*, a c. di Vincenzo Cilento, Bari, Laterza, 1947-49, 4 voll., vol. II.
- Poliziano, Angelo, *Rime*, ed. crit. di Daniela Del Corno Branca, Firenze, Acc. della Crusca, 1986.
- Pontano, Ioannis Ioviani, *Centum Ptolemaei Sententiae ad Syrum Fratrem, a Pontano e graeco in latinum tralatae, atque expositae, eiusdem Pontani Libri XIII*

- de Rebus Coelestibus; liber etiam De Luna imperfectus*, Venetiis in Aedibus Aldi, et Andreae Soceri, 1519.
- Pontano, Giovanni, *Lettere di Giovanni Pontano a principi ed amici*, a c. di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Giannini, 1907.
- Pontano, Giovanni, *I dialoghi*, a c. di Carmelo Previtera, Firenze, Sansoni, 1943.
- Pontani, Ioannis Ioviani, *Carmina. Ecloghe-Elegie-Liriche*, a c. di Johannes Oescherger, Bari, Laterza, 1948.
- Pontano, Giovanni, *I trattati delle virtù sociali, De Liberalitate, De Beneficentia, De Magnificentia, De Splendore, De Conviventia*, a c. di Francesco Tateo, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1965.
- Pontano, Giovanni Gioviano, *Poesie latine*, Scelta, a c. di Liliana Monti Sabia, Torino, Einaudi (Classici Ricciardi), 1977, 2 voll.
- Pontano, Giovanni, *Dialoge*, übersetzt von Hermann Kiefer unter Mitarbeit von Hanna-Barbara Gerl und Klaus Thieme, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, ed. prat. a c. di Piero Buscaroli e con prefaz. di M. Praz, Torino, Fògola, 1986, 2 voll.
- Ronsard, Pierre de, *Amori*, a c. di Cesare Greppi, Milano, Mondadori, 1990.
- Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, a c. di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere, con saggi dell'“Hypnerotomachia Poliphili” di Francesco Colonna e del “Peregrino” di Iacopo Caviceo*, a c. di Enrico Carrara, Torino, UTET, 1952, 1970.
- Sannazaro, Iacopo, *De partu Virginis*, a c. di Charles Fantazzi e Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1988.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere volgari*, a c. di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Tasso, Torquato, *Il Conte ovvero de l'Imprese*, in *Dialoghi*, a c. di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II.
- Tebaldeo, Antonio, *Rime*, a c. di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1989-1992, 3 voll.
- Tesaurò, Emanuele, *Idea delle Imprese*, a c. di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975, in partic. l'Introduzione.

B.1. STUDI SUL CARITEO

- Arce, Joaquín, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, in partic. pp. 89-97: *Un catalán en la historia de la literatura italiana: el Cariteo*.
- Castellani, C., *Di un'edizione delle poesie del Cariteo fatta nei primi anni del sec. XVI ignota ai bibliografi e d'un nuovo nome di tipografo*, in *Il Bibliofilo*, 8, 1887, pp. 8-9.
- Cocco, Mia, *Benedetto Gareth detto il Cariteo (ca. 1450-1514)*, in Ead., *La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 79-88.
- Consolo, Rino, *Il libro di Endimione: modelli classici, “inventio” ed “elocutio” nel canzoniere del Cariteo*, in *Filologia e critica*, III, 1978, pp. 19-94.
- Consolo, Rino, recensione a Giovanni Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, in *Rivista di letteratura italiana*, XI, 3, 1993, pp. 633-640.

- Contini, Gianfranco, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, Verona, Valdonega, 1964, 2 voll., vol. II, pp.15-31.
- Croce, Benedetto, *Il Chariteo*, in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. I, pp. 36-43.
- D'Ancona, Alessandro, *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV* (a. 1876), in Id., *Studi sulla letteratura Italiana de' primi secoli*, Milano, Treves, 1891, pp. 151-237.
- De Marinis, Tammaro, *Tre documenti inediti riguardanti il "Chariteo"*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXIII, 1898, pp. 399-403.
- De Robertis, Domenico, *Il Cariteo*, in *La letteratura aragonese, ne L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-1969, 9 voll., vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, pp. 706-713.
- Esposito, Enzo, voce *Cariteo* nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. da Vittore Branca, Torino, UTET, 1973, 3 voll., I, pp. 531-533.
- Fanti, Claudia, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, in *Italianistica*, XIV, 1985, pp. 23-44.
- Fenzi, Enrico, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'"Endimione"*, in *Studi di filologia e letteratura*, Genova, Università degli Studi di Genova, Istit. di letteratura italiana, 1970, vol. I, pp. 9-83.
- Getto, Giovanni, *Sulla poesia del Cariteo*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXIII, 1945-1946, 1, pp. 53-68.
- Guardiani, Francesco, 'Provençalism vs Petrarchism': *Notes on the Neapolitan Development of the Lyric Genre in the Renaissance. The Case of Cariteo and Serafino Ciminelli*, in *Quaderni d'italianistica*, VII, n. 2, 1987, pp. 237-249.
- Mango, Francesco, *Redazione ignota di una canzone del Gareth*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXXI, 1898, pp. 460-462.
- Parenti, Giovanni, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olshki, 1993.
- Pèrcopo, Erasmo, *La stampa napoletana del 1506 delle "Rime" del Chariteo*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XX, 1892, pp. 314 -317.
- Rossi, Vittorio, recensione a E. Pèrcopo, *Le Rime di Benedetto Gareth...*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XII, 1893, pp. 229-236.
- Santagata, Marco, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in Id., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, recensione a Giovanni Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, in *Romanische Forschungen*, 105, 1993, pp. 474-476.
- Tateo, Francesco, *Fra petrarchismo e classicismo: Benedetto Gareth (il Chariteo)*, in Id., *L'umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1976, pp. 121-133.

B.2. ALTRI STUDI E STRUMENTI CRITICI

- Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci*, Jesi, 13-14 sett. 1969, Perugia, Arti grafiche Città di Castello, 1972.

- Capitoli per una storia del cuore*, a c. di Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988.
- Catalogue Général des Manuscrits latins*, Paris, Imprimerie J. Dumoulin, s. d., I.
- Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a c. dell'Ufficio lessicografico, Firenze, Accademia della Crusca, Opera del Vocabolario, 1971, 2 voll.
- Corpus Hermeticum*, a c. di A. D. Nock e A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1945-54, 4 voll., in partic. vol. I, cap. III e cap. IX.
- Egidio da Viterbo, Saggi*, in *Biblioteca e Società*, anno IV, 1-2, 30 giugno 1982.
- Il pavimento del Duomo di Siena*, Firenze, Scala, Istituto Fotografico Editoriale, 1991.
- Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali, Atti del X congresso dell'associazione internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Belgrado, 17-21 apr. 1979, a c. di V. Branca, C. Griggio, M. e E. Pecoraro, G. Pizzamiglio, E. Sequi, Firenze, Olschki, 1982.
- La lune. Mythes et rites*, Paris, Seuil, 1962.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae classicae*, III, 1, Zürich und München, Artemis Verlag, 1986, pp. 726-742.
- Marsilio Ficino e il ritorno di Platone, Studi e documenti*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, XV, a c. di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1986, 2 voll.
- Storia della lingua italiana*, a c. di Luca Serianni e Pietro Trifone, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993; vol. II, *Scritto e parlato*, 1994; vol. III, *Le altre lingue*, 1994.
- voce *Alfonso d'Avalos* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclop. fond. da Giovanni Treccani, 1962, vol. IV, p. 612.
- Agamben, Giorgio, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, in *I linguaggi del sogno*, a c. di Vittore Branca, Carlo Ossola, Salomon Resnik, Quaderni di San Giorgio, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 417-430.
- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977 (II ed.), in partic. parte III.
- Agamben, Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982.
- Alhaique Pettinelli, Rosanna, *Tra antico e moderno, Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991.
- Alonso, Dámaso, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo*, in *Studi Petrarcheschi*, VII, 1961, pp. 73-120.
- Alonso, Dámaso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971.
- Altamura, Antonio, *L'Umanesimo nel mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Bibliopolis, 1941.
- Altamura, Antonio, *La letteratura italiana del secolo XV*, Roma, Studium, 1959.
- Altamura, Antonio, *Il dialetto napoletano*, Napoli, Fiorentino, 1961.
- Alvar, Manuel, *Los cancioneros del siglo XV*, in *Historia de la literatura española*, planeada y coordinada por Jose Maria Diez Borque, t. I, *La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 345-387.
- Ariani, Marco, *La scrittura e l'immaginario. Saggio su Galeazzo di Tarsia*, Padova, Liviana, 1981.
- Asperti, Stefano, *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in *Romanica vulgaria. Quaderni 10/11, Studi provenzali e francesi 86/87*, a c. di G. Tavani e L. Rossi, L'Aquila, Japadre ed., 1989, pp. 137-169.

- Asperti, Stefano, *Un manoscritto napoletano: il canzoniere M*, in Id., *Carlo I d'Angiò e I trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo ed., 1995, pp. 43-88.
- Astruc, Charles e Monfrin, Jacques, *Livres latins et hébreux du cardinal Gilles de Viterbe*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIII, 1961, pp. 551-554.
- Avalle, D'Arco Silvio, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1961 e 1993.
- Baldacci, Luigi, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974 (I ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1957).
- Baldelli, Ignazio, *Le lingue del Rinascimento da Dante alla prima metà del Quattrocento*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali, Atti del X congresso dell'associazione internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Belgrado, 17-21 apr. 1979, cit., 1982, pp. 153-176.
- Bartolomeo, Beatrice, *Le forme metriche della 'Bella Mano' di Giusto de' Conti*, in *Interpres*, XII, 1992, pp. 7-56.
- Batlloiri S. I., Miquel, *Entorn de la bibliofilia d'Alfons II de Nàpols*, in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, cit., vol. I, pp. 43-48.
- Battistini, Andrea e Raimondi, Ezio, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo I. Teoria e poesia*, in partic. pp. 53-86.
- Bausi, Francesco, *Una testimonianza poco nota sulla cronologia del 'De partu Virginis' di Jacopo Sannazaro*, in *Interpres*, XII, 1992, pp. 320-326.
- Bec, Pierre, *Écrits sur les troubadours et la lirique médiévale*, Caen, éd. Paradigme, 1992.
- Beccaria, Gian Luigi, *Tra Italia Spagna e Nuovo Mondo nell'età delle scoperte: viaggi di parole*, in *Lettere Italiane*, XXXVII, n. 2, apr.-giugno 1985, pp. 177-203.
- Beltrami, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Benassi, Stefano, *Gli umanisti e il sapere ermetico: iniziazione o mistificazione?*, in *L'Astrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento*, Istituto di studi Umanistici Francesco Petrarca, Milano, Ed. Nuovi Orizzonti, 1992, pp. 125-157.
- Benvenuti, Antonia, *Tradizioni letterarie e gusto tardogotico nel canzoniere di M. M. Boiardo*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXVII, 1960, pp. 533-592.
- Berra, Claudia, *La similitudine nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.
- Bianca, Concetta, *Alla corte di Napoli: Alfonso, libri e umanisti*, in *Il libro a Corte*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 177-184.
- Biedermann, Hans, *Enciclopedia dei simboli* (tit. or.: *Knaurs Lexikon der Symbole*, München, Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., 1989), Milano, Garzanti, 1991.
- Bigi, Emilio, *Lorenzo lirico*, in *La Rassegna della letteratura italiana*, luglio-sett. 1953, n. 3, pp. 241-260, ristampato in Id., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di Stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 23-45.

- Bigi, Emilio, *La rima del Petrarca*, in *Studi Petrarqueschi*, VII, 1961, pp. 135-145.
- Bigi, Emilio, *La cultura del Poliziano ed altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967.
- Bigi, Emilio, *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989.
- Billanovich, Giuseppe, *Il Petrarca e i classici*, in *Studi Petrarqueschi*, VII, 1961, pp. 21-33.
- Bloch, Ernst, *Filosofia del Rinascimento* (tit. or.: *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, aus "Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte", Band 12, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977), Bologna, il Mulino, 1981.
- Blüher, Karl Alfred, *Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII* (tit. or.: *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, München, A. Francke Verlag, 1969), versión española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983.
- Blunt, Anthony, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo* (tit. or.: *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, London, Oxford University Press, 1940), Torino, Einaudi, 1966.
- Bokdam, Sylviane, *La théorie ficinienne de l'illumination et la structure de l'âme: la «ratio» entre «phantasia» et «mens»*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LVII, 1995, pp. 538-549.
- Bologna, Corrado, *Tradizione testuale e fortuna dei classici*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, cit., vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, in partic. pp. 622-647.
- Bongrani, Paolo, *La fortuna del Bembo a Napoli e altri temi di storia linguistica rinascimentale*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXVI, 1989, pp. 105-115.
- Bosco, Umberto, *Il linguaggio lirico del Petrarca*, in *Studi Petrarqueschi*, VII, 1961, pp. 121-132.
- Branca, Vittore, *Un codice aragonese scritto dal Cinico*, in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, cit., vol. I, pp. 163-215.
- Branca, Vittore, *Tra Ficino 'Orfeo ispirato' e Poliziano 'Ercole ironico'*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento XV, cit., vol. II, pp. 459-475.
- Brioschi, Franco e Di Girolamo, Costanzo (a c. di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, I. *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- Brunel, Clovis, *Bibliographie des Manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Droz, 1935.
- Bruni, Francesco, *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, in *Capitoli per una storia del cuore*, cit., pp. 79-118.
- Bruni, Francesco, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET, 1990.
- Burckhardt, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (tit. or.: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, 1860), Firenze, Sansoni, 1990.
- Burke, P., *Il cortigiano*, in *L'uomo del Rinascimento*, a c. di E. Garin, Bari, Laterza, 1988, pp. 135-165.
- Cabré, Lluís e Turró, Jaume, *'Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario': la*

- poesia 1 d'Ausiàs March i la tradició petrarquista, in *Cultura Neolatina*, XL, 1995, pp. 117-136.
- Calìaro, Ilvano, *Gli occhi di Laura: astralità di madonna fra stilnovo e Petrarca*, in *Lettere Italiane*, XXXIV, n. 3, luglio-sett. 1982, pp. 396-405.
- Cannata, Nadia, *La tradizione a stampa della lirica italiana (1470-1530): il libro di rime. Dal canzoniere all'antologia (e viceversa)*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e filoloxía románicas*, Santiago de Compostela, 1989, publ. por Ramón Lorenzo, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Coruña, 1996, pp. 836-842.
- Caracciolo Aricò, Angela, *Per uno scandaglio all'interno della biblioteca di Jacopo Sannazaro: fonti umanistiche e circolazione libraria*, in *El Girador. Studi di letteratura iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, a c. di Giovanni Battista De Cesare e Silvana Serafin, Roma, Bulzoni, 2 voll., vol. I, pp. 163-172.
- Careri, Maria, *Bartolomeo Casassaglia e il canzoniere provenzale M*, in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno*, Messina, 19-22 dic. 1991, Messina, Ed. Sicania, 1993, 2 voll., vol. II, pp. 743-752.
- Carrai, Stefano, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.
- Caruso, Carlo recensione a Stefano Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, cit., in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXX, 1993, pp. 121-126.
- Casella, Mario, *Il 'Somni' d'en Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana*, in Id., *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Bari, Adriatica, 1966, pp. 167-243.
- Cassirer, Ernst, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927.
- Castagnola, Raffaella, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in *Schifanoia*, 5, 1988, pp. 101-117.
- Castellani, Arrigo, *Italiano e fiorentino argenteo*, 1967, in Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno ed., 1980, 3 voll., vol. I, pp. 17-35.
- Castoldi, Massimo, *Nello scrittoio del Tebaldeo: tra resistenze cortigiane e classicismo bembiano. Tre sonetti inediti: note e varianti*, in *Italianistica*, XX, I, genn.-apr. 1991, pp. 54-66.
- Castoldi, Massimo, *Tebaldeana (Postilla a un'edizione delle Rime di A. Tebaldeo)*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 48, apr. 1994, pp. 27-55.
- Cattin, Giulio, *Il Quattrocento*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, cit., in partic. le pp. 273-290 e 305-313.
- Cavalluzzi, Raffaele, *Nel sistema della corte. Intellettuali, potere e "crisi italiana"*, Palermo, Palumbo, 1992.
- Chabod, Federico, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1981 (III ed.).
- Cherchi, Paolo, *Gli "adynata" dei trovatori*, in *Modern Philology*, 68, 1971, pp. 223-241.
- Cherchi, Paolo e De Robertis, Teresa, *Un inventario della Biblioteca aragonese, in Italia medioevale e umanistica*, XXXIII, 1990, pp. 109-346.

- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dizionario dei simboli* (tit. or.: *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Laffont S. A. et Jupiter, 1969), Milano, Rizzoli, 1986, 2 voll.
- Chiamenti, Massimiliano, *Dante Alighieri traduttore*, Firenze, le Lettere, 1995.
- Chiamenti, Massimiliano, *Dante Alighieri traduttore: inerzie devote*, in *Lingua nostra*, LV, fasc. 4, dic. 1994, pp. 97-106.
- Cilento, Vincenzo, *Glosse di Egidio da Viterbo alla traduzione ficiniana delle 'Eneadi' in un incunabolo del 1492*, in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, cit., I, pp. 281-295.
- Cnyrim, Eugen, *Sprichwörter, Sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den Provenzalischen Lyrikern, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie*, LXXI, 1888, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1888, pp. 5-62.
- Cocchiara, Giuseppe, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1963.
- Colomina i Castanyer, Jordi, *Relacions lingüístiques occitano-catalanes*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, IIIème Congrès international de l'association internationale d'études occitanes, Montpellier, 20-26 septembre, 1990, 3 voll., t. I, pp. 283-298.
- Coluccia, Rosario, *Il volgare nel mezzogiorno*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, cit., vol. III, *Le altre lingue*, pp. 373-405, in partic. pp. 386-390.
- Coluccia, Rosario, *Riflessi linguistici della dominazione aragonese nella produzione letteraria meridionale fra Quattro e Cinquecento*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXIV, 1987, pp. 57-69.
- Coluccia, Rosario - Cucurachi, Adele - Urso, Antonella, *Iberismi quattrocenteschi e storia della lingua italiana*, in *Contributi di Filologia dell'Italia Mediana*, IX, 1995, pp. 177-232.
- Compagna Perrone Capano, Anna Maria e Vozzo Mendia, Lia, *La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese: I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull. II. La «Summa» di Lupo de Spechio*, in *Lingue e culture dell'Italia meridionale (1200-1600)*, a c. di Paolo Trovato, Roma, Bonacci, 1993.
- Consolo, Rino, *Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana della Napoli aragonese*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLVI, 1979, pp. 524-533.
- Contini, Gianfranco, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 169-192.
- Contini, Gianfranco, *Préhistoire de l'aura de Pétrarque*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, cit., pp. 193-199.
- Contini, Gianfranco, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976.
- Coppini, Donatella, *Carmina di Giovanni Pontano*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. I. *Dalle Origini al Cinquecento*, 1992, pp. 713-741.
- Corti, Maria, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 99-118.
- Corti, Maria, *Il codice bucolico e l'"Arcadia" di Jacobo Sannazaro*, in *Strumenti critici*, 6, 1968, pp. 141-167.

- Couliano, Ioan P., *Eros e magia nel Rinascimento* (tit. or.: *Éros et Magie à la Renaissance - 1484 -*, Paris, Flammarion, 1984), Milano, Mondadori, 1987.
- Croce, Benedetto, *Re Ferrandino*, in Id., *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza, 1967 (IV ed.; I ed. 1919), pp. 157-179.
- Croce, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949 (IV ed.; I ed. 1915).
- Croce, Benedetto, *Umanisti meridionali. I versi di un reo di Stato: il conte di Policastro*, in Id., *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie prima, Bari, Laterza, 1956 (III ed.; I ed. 1926), pp. 1-13.
- Croce, Benedetto, *La chiesetta di Jacopo Sannazaro*, estratto dall'*Aprutium*, IV, fasc. VIII, Teramo, Tip. del Lauro, 1915.
- Croce, Benedetto, *Il Tebaldeo*, in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, cit., vol. I, pp. 44-54.
- Croce, Benedetto, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1958 (I ed. 1924).
- Curtius, E. Robert, *Il libro come simbolo*, in Id., *Letteratura europea e Medio Evo latino* (tit. or.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948), Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992.
- Curtius, E. Robert, *Poesia e immortalità*, in Id., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 529-531.
- Cust, R. H., *The Pavement Masters of Siena*, London, 1901.
- D'Agostino, Alfonso, *Capitoli di letteratura perduta: Alfonso X, il "Libro de Raziel" e la tradizione romanza*, in *El Girador. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, cit., vol. I, pp. 291-304.
- D'Agostino, Alfonso, *L'apporto spagnolo, portoghese e catalano*, in *Storia della lingua e della letteratura italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, cit., vol. III, *Le altre lingue*, pp. 791-824, in partic. pp. 791-805.
- D'Ascia, Luca, recensione a *I Guicciardini e le scienze occulte. L'oroscopo di Francesco Guicciardini. Lettere di alchimia, astrologia e cabala a Luigi Guicciardini*, a c. di Raffaella Castagnola, premessa di E. Garin (Firenze, Olschki, 1990), in *Lettere Italiane*, XLIV, 1992, pp. 181-185.
- Dan, Joseph, *Gli esordi della 'Quabbalàh' nella cultura ebraica italiana, e I contatti fra intellettuali ebrei e cristiani*, in *Storia d'Italia. Annali 11, Gli ebrei in Italia*, a c. di Corrado Vivanti, I. *Dall'alto medioevo all'età dei ghetti*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 351-357 e 357-358.
- Danzi, Massimo, *Sulla poesia di Antonio Tebaldeo*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXI, 1994, pp. 258-282.
- De Blasi, Nicola e Varvaro, Alberto, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol. II, in partic. *Gli aragonesi a Napoli*, pp. 240-315.
- De Caprio, Vincenzo, *I cenacoli umanistici*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, 1982, pp. 799-822.
- De Lisio, P. A. - Troiano, R. - Angiolillo, G. - Martelli, S. - Falco, R. - Giordano, E., *La cultura umanistica nell'Italia meridionale*, Napoli, Soc. Ed. Napol., 1980.
- De Lisio, Pasquale Alberto, *Peculiarità della trattatistica 'de nobilitate' a Napoli: il 'Liber' di Francesco Elio Marchese*, in *Interrogativi dell'Umanesimo*, Atti del IX Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici, Montepulciano, 1972, 3 voll., vol. I, pp. 99-123.

- De Marinis, Tammaro, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Hoepli, 1950-1952, 4 voll. con due altri volumi supplementari.
- De Robertis, Domenico, *La Raccolta Aragonesa primogenita*; e *La composizione del "De natura de amore" e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola* (1959), in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 50-65 e pp. 66-87.
- Debenedetti, Santorre, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*; e *Tre secoli di studi provenzali*, ed. riv., con integrazioni inedite, a c. e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore, 1995.
- Del Corno Branca, Daniela, *Da Poliziano a Serafino*, in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca*, vol. III, t. 2, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 423-450.
- Della Rocca, Alfonso, *L'umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Napoli, Liguori, 1988.
- Deramaix, Marc, *La genèse du 'De partu Virginis' de Jacopo Sannazaro et trois églogues inédites de Gilles de Viterbe*, in *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Age*, CII, 1990, I, pp. 173-276.
- Di Girolamo, Costanzo, *I trovatori*, Torino, Boringhieri, 1989, 1993.
- Dionisotti, Carlo, *Discorso sull'Umanesimo italiano*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 145-161.
- Dionisotti, Carlo, *Chierici e laici*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., pp. 47-73.
- Dionisotti, Carlo, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., pp. 103-144.
- Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., pp. 23-45.
- Dionisotti, Carlo, *Ragioni metriche del Quattrocento*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXIV, 1947, pp. 1-34.
- Dionisotti, Carlo, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXL, 1963, pp. 161-211.
- Dionisotti, Carlo, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in *Italia medioevale e umanistica*, XVII, 1974, pp. 61-113.
- Dionisotti, Carlo, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- Doglio, Maria Luisa, *Il "dichiarar per lettera" del Pontano*, in *Critica Letteraria* 88-89, 1995, pp. 5-32.
- Doglio, Maria Luisa, *L'occhio del principe e lo specchio del cortigiano. - Rassegna di testi e studi sulla letteratura di corte nel Rinascimento italiano* (1954-1982), in *Lettere Italiane*, XXXVI, n. 2, apr.-giugno 1984, pp. 239-273.
- Doglio, Maria Luisa, *Cinque lettere inedite del Pontano*, in *Lettere Italiane*, XXV, 1973, pp. 215-225.
- Eliade, Mircea, *Trattato di storia delle religioni* (tit. or.: *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1948), Torino, Boringhieri, 1976, pp. 158-192.
- Eliade, Mircea, *Miti sogni e misteri* (tit. or.: *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957), Milano, Rusconi, 1976.
- Elwert, W. Theodor, *Saggi di letteratura italiana* (Studien zu den Romanischen

- Sprachen und Literaturen. Band III), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1970, pp. 171-196.
- Fàbregas, Xavier, *Tradicions, Mites i creences dels Catalans*, Toledo, Artes Gráficas Toledo, 1979.
- Fanelli, Vittorio, *Aspetti della Roma cinquecentesca. Note sulla diffusione della cultura iberica a Roma*, in *Studi Romani*, XV, 1967, pp. 277-288.
- Farinelli, Arturo, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, 2 voll.
- Farinelli, Arturo, *Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XLIV, 1904, pp. 297-350.
- Fedi, Roberto, *Petrarchismo prebembesco in alcuni testi lirici dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ott. 1974, a c. di C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 283-302.
- Ferrucci, Franco, *Il mito*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, vol. V, *Le questioni*, ed. cit., in partic. pp. 524-532.
- Festugière, André-Jean, *Ermetismo e mistica pagana* (tit. or.: *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, Aubier Montaigne, 1967), Genova, Il Melangolo, 1991.
- Florentino, Francesco, *Egidio da Viterbo e i pontaniani di Napoli*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, IX, 1884, pp. 430-454.
- Floriani, P., *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1981.
- Foà, Simona, voce *Egidio da Viterbo* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Ist. dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1993, vol. XLII, pp. 341-353.
- Folena, Gianfranco, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" di I. Sannazaro*, con una premessa di Bruno Migliorini, Firenze, Olschki, 1952.
- Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, in partic. pp. 52-83.
- Folena, Gianfranco, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Boringhieri, 1991, in partic. *Espansione e crisi dell'italiano quattrocentesco*, pp. 3-17.
- Formisano, Luciano (a c. di), *La lirica*, Bologna, il Mulino, 1990, in partic. *La tradizione spagnola*, pp. 84-89.
- Frattarolo, Renzo, *I primi anni della stampa a Napoli*, in *Il libro a stampa, I primordi*, a c. di M. Santoro, Napoli, Soc. ed. Napol., 1979, pp. 221-226.
- Friedman, Rodger, *A bibliographical introduction to the study of neapolitan Renaissance literature*, in *Lettere Italiane*, XLIV, n. 1, genn.-marzo 1992, pp. 104-115.
- Fucilla, Joseph G., *Petrarchism and the figure ADUNATON*, in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 56, 1936, pp. 671-681.
- Fucilla, Joseph G., *Oltre un cinquantennio di scritti sul Petrarca (1916-1973)*, in *Studi sul Petrarca*, 15, Padova, Antenore, 1982.
- Gandolfo, Francesco, *Il "dolce tempo". Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978, in partic. *Mistica, ermetismo e sogno in una figura allegorica: Endimione*, pp. 43-75.
- Gargano, Antonio, *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988.

- Garin, Eugenio, *La cultura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1967.
- Garin, Eugenio, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze, Sansoni, 1961, 1976.
- Garin, Eugenio, *L'umanesimo italiano e la cultura ebraica*, in *Storia d'Italia. Annali* 11, I, cit., pp. 361-383.
- Garin, Eugenio, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1982.
- Garin, Eugenio, *Alcune osservazioni sul libro come simbolo*, in *Umanesimo e simbolismo*, Archivio di filosofia, Padova, Cedam, 1958, pp. 91-102.
- Garin, Eugenio, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, Bibliopolis, 1983.
- Garin, Eugenio, *Il problema dell'anima e dell'immortalità*, in Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, cit., pp. 110-126.
- Garin, Eugenio, *Il filosofo e il mago*, in *L'uomo del Rinascimento*, a c. di E. Garin, Bari, Laterza, 1988, pp. 169-202.
- Ghinassi, Ghino, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le 'Stanze' del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957.
- Girardi, Raffaele, *L'elemento musicale nella lirica napoletana del primo Cinquecento*, in R. Girardi, G. Scianatico, R. Cavalluzzi, P. Guaragnella, *Dall'Idillio alla visione. Passaggi della differenza tra Rinascimento e Barocco in area napoletana*, a c. di R. Cavalluzzi, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita ed., 1994, pp. 9-59.
- Goddard, Charlotte, *Pontano's use of the didactic genre: rhetoric, irony and the manipulation of Lucretius in 'Urania'*, in *Renaissance Studies*, vol. 5, 1991, n. 3, pp. 250-262.
- Gombrich, Ernst H., *Icones Symbolicae, The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 163-192.
- Gombrich, Ernst H., *Renaissance and Golden Age*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, pp. 306-309.
- Gorni, Guglielmo, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Gorni, Guglielmo, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, in *Studi Petrarqueschi*, IV, 1987, pp. 219-228.
- Gorni, Guglielmo, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, III, *Le forme del testo. I, Teoria e poesia*, ed. cit., 1984, pp. 439-518, poi in *Metrica e analisi letteraria*, cit.
- Gothain, Everardo (Eberhard), *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* (tit. or.: *Die Culturentwicklung Süd-italiens*, Breslau, Verlag von Wilhelm Koebner, 1886), Firenze, le Lettere, 1985 (rist. anast. dell'ediz. Firenze, 1915).
- Graves, Robert, *La dea bianca* (tit. or.: *The White Goddess. A historical grammar of poetic myth*, 1948), Milano, Adelphi, 1992.
- Grayson, Cecil, *Le lingue del Rinascimento*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Atti del X congresso dell'associazione internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana, cit., pp. 135-162.
- Gregory, Tullio, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Firenze, Sansoni, 1955.
- Guénon, René, *La Cupola e la Ruota*, in Id., *Simboli della Scienza sacra* (tit. or.: *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, Gallimard, 1962), Milano, Adelphi, 1990.

- Guidi, José, *L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de B. Castiglione: de l'équilibre franco-hispanique au choix impérial*, in *Présence et influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance*, Études réunies par André Rochon, Univ. de la Sorbone Nouvelle, Paris, 1978, pp. 113-140.
- Hankins, James, *Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIII, 1990, pp. 144-162.
- Herczeg, Giulio, *Struttura delle antitesi nel "Canzoniere" petrarchesco*, in *Studi Petrarcheschi*, VII, 1961, pp. 195-208.
- Innocenti, Giancarlo, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981.
- Jeanroy, Alfred, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, Champion, 1916.
- Jensen, Frede, *Les troubadours et l'éveil poétique en Italie*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, cit., t. III, pp. 983-989.
- Jonard, Norbert, *I miti dell'Eros nel "Canzoniere" del Petrarca*, in *Lettere Italiane*, XXXIV, n. 4, ott.-dic.1982, pp. 449-465.
- Jung, Carl Gustav, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Boringhieri, 1980.
- Klein, Robert, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna* (tit. or.: *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, 1970), Torino, Einaudi, 1975.
- Knighton, Tess, *Northern influence on cultural developments in the Iberian Peninsula during the fifteenth century*, in *Renaissance Studies*, vol. 1, 1987, n. 2, pp. 221-237, in partic. pp. 231-232.
- Kohut, Karl, *El Humanismo Castellano del siglo XV. Replanteamiento de la problemática*, in *Actas del Septimo Congreso de la asociacion internacional de hispanistas*, Valencia, 25-30 Agosto 1980, publicadas por Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1980, 2 voll., vol. II, pp. 639-647.
- Kristeller, Paul Oskar, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Ed. di Storia e letteratura, 1969.
- Kristeller, Paul Oskar, *Augustine and the Early Renaissance*, in *Review of Religion*, VIII, 1944, pp. 339-358.
- Kristeller, Paul Oskar, *Marsilio Ficino and the Roman Curia*, in *Humanistica Lovaniensia*, XXXIV A, 1985, pp. 83-98.
- Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance Thought and its Sources*, New York, Columbia Univ. Press, 1979.
- Kristeller, Paul Oskar, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino* (tit. or.: *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943), Firenze, Sansoni, 1953.
- Kristeller, Paul Oskar, *Il Petrarca, l'umanesimo e la scolastica*, in *Lettere Italiane*, VII, n. 4, ott.-dic. 1955, pp. 367-388.
- Kristeller, Paul Oskar, *Rhetoric in Medieval and Renaissance Culture*, in *Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. by James J. Murphy, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of Carolina Press, 1983, pp. 1-19.
- Kruger, Steven F., *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge Univ. Press., 1992.
- La Face Bianconi, Giuseppina e Rossi, Antonio, *Serafino Aquilano nelle fonti musicali*, in *Lettere Italiane*, XLVII, n. 3, luglio-sett. 1995, pp. 345-385.

- La Face Bianconi, Giuseppina e Rossi, Antonio, *Sulla diffusione del repertorio strambottistico di fine Quattro- inizio Cinquecento: premesse e bibliografia*, in *Schifanoia*, 10, 1990, pp. 129-160.
- Lamur-Baudreu, Anne-Claude, *Recherches sur le chansonnier de troubadours M*, in *Ecole des Chartes. Position de Thèses*, 1987, pp. 125-137.
- Lamur-Baudreu, Anne-Claude, *Aux origines du chansonnier de troubadours M*, in *Romania*, 109, 1988, pp. 183-198.
- Longhi, Silvia, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, in *Strumenti critici*, XIII, 39-40, 1979, pp. 265-300.
- Luzio, Alessandro e Renier, Rodolfo, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. Gruppo meridionale*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XL, 1902, pp. 316 e sgg.
- Mancini, Franco, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, Ed. Scientif. Italiane, 1988.
- Manero Sorolla, Maria Pilar, *Introduccion al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- Manero Sorolla, Maria Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Estudios de literatura española y comparada, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- Manzi, P., *La tipografia napoletana nel 500. Annali di Sigismondo Mayr- Giovanni A. de Caneto-Antonio de Frizis-Giovanni Pasquet de Sallo (1503-1533)*, Firenze, 1971, pp. 128-129.
- Marazzini, Claudio, *La speculazione linguistica nella tradizione italiana. Le teorie*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, cit., vol. I, *I luoghi della codificazione*, pp. 231-329.
- Mariotti, Scevola, *Per lo studio dei dialoghi del Pontano*, in *Belfagor*, II, 1947, pp. 332-344.
- Marsh, David, *The Quattrocento Dialogue, Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard Univ. Press, 1980, in partic. *Giovanni Pontano and the Academic Gathering*, pp. 100-116.
- Martelli, Mario, *I Medici e le Lettere*, in *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*, a c. di Cesare Vasoli, Firenze, Giunti, 1980, pp. 119-133.
- Martelli, Mario, *Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana*, in *Interpres*, VIII, 1988, pp. 7-40.
- Marti, Mario, *Storia dello Stil Nuovo*, Lecce, Milella, 1972, 2 voll.
- Martin, Francis X., *Giles of Viterbo as Scripture Scholar*, in *Egidio da Viterbo O. S. A. e il suo tempo*, Atti del V Convegno dell'Istituto Storico Agostiniano, Roma-Viterbo 20-23 ott. 1982, Roma, ed. Analecta Augustiniana, 1983, pp. 220-221.
- Martin, Francis X., *The Problem of Giles of Viterbo. A historiographical survey*, in *Augustiniana*, IX, 1959, pp. 357-379 e X, 1960, pp. 43-60.
- Martin, Francis X., *The Writings of Giles of Viterbo*, in *Augustiniana*, XXIX, 1979, pp. 141-193.
- Martines, Lauro, *The politics of love poetry in Renaissance Italy*, in *Interpres*, XI, 1991, pp. 93-111.
- Mendia, Lia, *Dal "cor" al "gest": cuore e corpo nella lirica catalana dai trovatori ad Ausiàs March*, in *Capitoli per una storia del cuore*, cit., pp. 161-180.

- Mendoza Negrillo, Juan de Dios, *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1973.
- Meneghetti, Maria Luisa, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (a c. di), *Antología de poetas líricos castellanos*, in *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus, S. A. de Artes Gráficas, 1944-1945 (I ed. 1890-1908).
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in *La Rassegna della letteratura italiana*, LXVI, 1962-63, pp. 436-482.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXIX, 1962, pp. 219-245.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.
- Meregalli, Franco, *Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento*, in *Thesaurus*, VII, 1962, n. 3, pp. 606-624.
- Meregalli, Franco, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 1-15 e 75-81.
- Mesnard, Pierre, *Symbolisme et humanisme*, in *Umanesimo e simbolismo*, cit., pp. 123-129.
- Migliorini, Bruno, *I latinismi di Dante*, in Id., *Lingua d'oggi e di ieri*, Catalnissetta-Roma, Salvatore Sciascia ed., 1973, pp. 239-249.
- Migliorini, Bruno, *I latinismi nel lessico italiano*, ivi, pp. 215-226.
- Minieri Riccio, Camillo, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Sala Bolognese, Forni, 1990 (Rist. anast. dell'ediz. di Napoli, 1844).
- Minieri Riccio, Camillo, *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, IV, 1879, pp. 163-168, 379-394, 516-536; V, 1880, pp. 131-157, 349-379, 578-612.
- Minieri Riccio, Camillo, *Cenno storico dell'Accademia Pontaniana*, Napoli, C. Rinaldi e G. Sellitto, 1876.
- Mirollo, James V., *Visage and Veil: The "bel viso" and the "bel velo"*, e *Hand and Glove*, in Idem, *Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1984, pp. 99-124 e 125-159.
- Mölk, Ulrich, *La lirica dei trovatori* (tit. or.: *Trobadorlyrik. Eine Einführung*, München, Artemis Verlag, 1982), Bologna, il Mulino, 1986.
- Monfasani, John, *Hermes Trismegistus, Rome and the myth of Europa: an unknown text og Giles of Viterbo*, in *Viator*, XXII, 1991, pp. 311-342.
- Moreno, Ángel Gomez, *España y la Italia de los Humanistas, Primeros Ecos*, Madrid, Editorial Gredos, 1994.
- Moreschini, Claudio, *Dall' "Asclepius" al "Crater Hermetis". Studi sull'ermetismo latino tardo antico e rinascimentale*, Pisa, Giardini edit. e stamp., 1986, pp. 205-265.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1993.
- Mutini, Claudio, *Un capitolo di storia della cultura: il petrarchismo*, in Id., *Saggi sulla letteratura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1973.
- O' Malley, John W., *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Leiden, E. J. Brill, 1968.
- O' Malley, John W., *Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II:*

- Text of a discourse of Giles de Viterbo, 1507*, in *Traditio*, XXV, 1969, pp. 265-338.
- O' Malley, John W., *Giles of Viterbo: A Reformer's Thought on Renaissance Rome*, in *Renaissance Quarterly*, XX, 1967, pp. 1-11.
- Orvieto, Paolo, *Introduzione al Comento*, in Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a c. di P. Orvieto, cit., vol. I, pp. 325-352.
- Ossola, Carlo, *Dal "Cortegiano" all'"Uomo di mondo"*, Torino, Einaudi, 1987.
- Panofski, Erwin, *Idea: contributo alla storia dell'estetica* (tit. or.: *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, G. B. Teubner, 1924), Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- Panofsky, Erwin, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (tit. or.: *Studies in Iconology*, New York, Oxford Univ. Press, 1939), Torino, Einaudi, 1975 (II ed.).
- Panofsky, Erwin, *Il significato nelle arti visive* (tit. or.: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, 1955 by Erwin Panofsky), Torino, Einaudi, 1962 (IV ed.), in partic. *l'Introduzione*.
- Parenti, Giovanni, *Antonio Carazolo desamato. Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, in *Studi di Filologia italiana*, XXXVII, 1979, pp. 119-279.
- Parenti, Giovanni, *L'invenzione di un genere, il "tumulus" pontaniano*, in *Interpres*, VII, 1987, pp. 125-185.
- Parenti, Giovanni, recensione a Stefano Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, cit., in *Aevum*, LXV, 1991, pp. 691-693.
- Parenti, Giovanni, *Poeta Proteus Alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Firenze, Olschki, 1985.
- Pasquini, Emilio, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Patch, Howard Rollin, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, by President and Fellows of Harvard College, 1927, poi New York, Octagon Books, 1967.
- Pélissier, Léon Gaston, *Pour la biographie du Cardinal Gilles de Viterbe*, in *Miscellanea di Studi Critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 789-815.
- Pelosini, Raffaella, *Guido Cavalcanti nei 'Rerum Vulgarium Fragmenta'*, in *Studi Petrarcheschi*, IX, 1992, pp. 9-76.
- Perugi, Maurizio, *Ancora sul tema dell'aura*, in *Studi Medievali*, XXXV, fasc. II, dic. 1994, pp. 823-834.
- Pfeiffer, Heinrich, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*, Roma, Univ. Gregor. ed., 1975, pp. 241-252.
- Pillet, Alfred e Carstens, Henry, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1933.
- Poli, Andrea, *Bernart de Ventadorn in Petrarca*, in *Filologia e critica*, XVIII, fasc. I, genn.-apr. 1993, pp. 20-44.
- Ponte, Giovanni, recensione a Francesco Tateo, *Astrologia e moralità in Giovanni Pontano*, Bari, Adriatica, 1960, in *La Rassegna della letteratura italiana*, 66, 1962, pp. 543-545.

- Ponte, Giovanni, recensione a F. Tateo, *La poetica di Giovanni Pontano*, in *Filologia Romanza*, VI, 1959, 3, pp. 277-303 e 4, pp. 337-369.
- Pozzi, Mario, *Rassegna di studi rinascimentali I*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXVII, 1990, pp. 254-284.
- Pozzi, Mario, *Rassegna di studi rinascimentali II*, ivi, CLXVIII, 1991, pp. 417-451.
- Pozzi, Mario, *Mario Equicola e la cultura cortigiana: appunti sulla redazione manoscritta del "Libro de natura de Amore"*, in *Lettere Italiane*, XXXII, n. 2, apr.-giugno 1989, pp. 149-171.
- Pray Bober, Phyllis, *The 'Coryciana' and the Nymph Corycia*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL, 1977, pp. 223-239.
- Pulega, Andrea, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- Quondam, Amedeo, *L'Accademia*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, cit., pp. 823-898.
- Quondam, Amedeo, *La trasgressione del codice: problemi del manierismo e proposte sul metodo*, in Idem, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 1-22.
- Quondam, Amedeo, *Dall'"abstinendum verbis" alla "locuzione artificiosa", il petrarchismo come sistema della ripetizione*, in Giulio Ferroni e Amedeo Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 211-233.
- Quondam, Amedeo, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Ediz. di Comunità, 1980, pp. 135-150.
- Quondam, Amedeo, *Il naso di Laura, lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini, 1991.
- Raimondi, Ezio, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, in partic. *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, pp. 267-306 e *Per la nozione di Manierismo letterario*, pp. 219-251.
- Resnik, Salomon, *Pensiero visivo, rito e pensiero onirico*, in *I linguaggi del sogno*, cit., pp. 41-80.
- Reynolds, Anne, *Cardinal Oliviero Carafa and the early Cinquecento tradition of the feast of Pasquino*, in *Humanistica Lovaniensia*, XXXIV A, 1985, pp. 178-208.
- Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Rico, Francisco, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Rinaldi, Rinaldo, *Melancholia albertiana: dalla "Deifira" al "Naufragus"*, in *Lettere Italiane*, XXXVII, n. 1, genn.-marzo 1985, pp. 41-82.
- Rinaldi, Rinaldo, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, dir. da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1990 e 1993, 2 voll., in partic. t. I, pp. 624-644.
- Riquer, Isabel de, *Giraut de Bornelh chez les grammairiens et les troubadours catalans du XIII^e siècle*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, cit., t. III, pp. 1089-1103.
- Riquer, Martin de, *Els poets petrarquistes de Catalunya*, in *Revista*, XXI, 1935, pp. 53-55.

- Riquer, Martín de, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ed. Ariel, 1964, 3 voll.
- Riquer, Martín de (a c. di), *Los Trovadores, historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Rossi, Antonio, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.
- Rossi, Luciano, *Per la storia dell' "aura"*, in *Lettere Italiane*, XLII, 1990, n. 4, pp. 553-574.
- Rossi, Paolo, *Introduzione a La magia naturale nel Rinascimento. Testi di Agrippa, Cardano, Fludd*, Torino, Utet, 1989, pp. 7-32.
- Rossi, Vittorio, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia* (I ed. 1933), Milano, Piccin-Vallardi, 1992 (nuova ed. a c. di Armando Balduino, con aggiornamenti bibliografici di Rossella Bessi), in partic. pp. 730-745.
- Rovira, José Carlos, *Humanistas y poetas en la corte napoletana de Alfonso el magnánimo*, Alicante, Instituto de cultura "Juan Gil-Albert", 1990.
- Sabbatino, Pasquale, *La fortuna del Bembo a Napoli nel primo Cinquecento*, in Id., *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986, pp. 11-31.
- Sabbatino, Pasquale, *Modello e antimodello nella letteratura meridionale*, in P. Sabbatino, L. Scorrano, L. Sebastio, R. Stefanelli, *Dante e il Rinascimento. Rassegna bibliografica e studi in onore di Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 133-166.
- Santagata, Marco, *Connessioni intertestuali nel "Canzoniere" del Petrarca*, in *Strumenti critici*, 26, 1975, pp. 80-112.
- Santagata, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Santagata, Marco, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.
- Santagata, Marco e Carrai, Stefano, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993.
- Santangelo, Giorgio, *Il petrarchismo del Bembo*, in *Studi Petrarqueschi*, VII, 1961, pp. 337-346.
- Santoro, Mario, *Tristano Caracciolo e la cultura napoletana della Rinascenza*, Napoli, Armanni, 1957.
- Santoro, Mario, *La cultura umanistica*, in *Storia di Napoli*, 10 voll., vol. IV, t. II, Napoli, Soc. Ed. Storia di Napoli, 1974.
- Sanvinsenti, Bernardo, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milano, Hoepli, 1902.
- Savarese, Gennaro, *La cultura a Roma tra umanesimo ed ermetismo (1480-1540)*, Anzio (Roma), De Rubeis, 1993.
- Savarese, Gennaro e Gareffi, Andrea, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, *Introduzione* di G. Savarese, pp. 5-54.
- Savj-Lopez, P., *Appunti di napoletano antico*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXX, 1906, pp. 26 e sgg.
- Saxl, Fritz, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1990.
- Saxl, Fritz, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, Torino, Boringhieri, 1985.
- Saxl, Fritz, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, in Id., *La fede negli astri. Dal-*

- l'antichità al Rinascimento*, cit., pp. 303-412.
- Scaglione, Aldo, recensione a Francesco Tateo, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo libri, 1967, in *Renaissance Quarterly*, XXI, n. 4, 1969, pp. 448-450.
- Scarpati, Claudio, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Pubbl. dell'Univ. Cattol. del Sacro Cuore, 1982.
- Scavuzzo, Carmelo, *I latinismi del lessico italiano*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, cit., vol. II, *Scritto e parlato*, pp. 469-494.
- Schirru, Giancarlo, *Profilo linguistico dei fascicoli VIII e IX del ms. Riccardiano 2752*, in *Contributi di Filologia dell'Italia Mediana*, VIII, 1994, pp. 199-239.
- Scrivano, Riccardo, *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993, in partic. *Platonismo, ebraismo e cabbala nel Rinascimento: Leone Ebreo*, pp. 113-133.
- Scudieri Ruggieri, Jole, *Le traduzioni di Angelo Colocci dal castigliano e dal catalano*, in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci*, cit., pp. 177-196.
- Secret, François, *Hermétisme et Kabbale*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- Secret, François, "Apparizione, sogno, realtà" ou de quelques curiosités ésotériques au temps de Giorgione, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, a c. di Michelangelo Muraro, Roma, Jouvence, 1987, pp. 185-195.
- Secret, François, *Le Symbolisme de la kabbale chrétienne dans la "Scechina" de Egidio da Viterbo*, in *Umanesimo e simbolismo*, cit., pp. 131-154.
- Secret, François, *Virgile de Viterbe*, in *Augustiniana*, XXVII, 1977, pp. 218-223.
- Secret, François, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, Dunod, 1964.
- Secret, François, *Pico della Mirandola e gli inizi della cabala cristiana*, in *Convivium*, 25, 1957, pp. 31-45.
- Secret, François, *Notes sur les hébraïsants chrétiens de la Renaissance*, in *Sefarad*, XXII, 1962, pp. 107-127.
- Secret, François, *Aegidiana Hebraica*, in *Revue des études juives*, CXXI, 1962, pp. 409-416.
- Secret, François, *Notes sur Egidio da Viterbo*, in *Augustiniana*, XV, 1965, pp. 68-72.
- Secret, François, *Egidio da Viterbo et quelques-uns de ses contemporains*, in *Augustiniana*, XVI, 1966, pp. 371-385.
- Secret, François, *Notes sur Egidio da Viterbo*, in *Augustiniana*, XXVII, 1977, pp. 205-237.
- Secret, François, *Un Hérodote annoté par Egidio da Viterbo*, in *Augustiniana*, XXIX, 1979, pp. 194-196.
- Secret, François, *Le Zohar chez les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, 1958.
- Serrai, Alfredo, *Storia della Bibliografia I, Bibliografia e Cabala. Le Enciclopedie rinascimentali (I)*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Signorelli, Giuseppe, *Il Cardinale Egidio da Viterbo, agostiniano, umanista e riformatore (1469-1532)*, Firenze, Libreria ed. fiorentina, 1929.
- Sole, Antonino, *Il gentiluomo cortigiano nel segno del Petrarca. Modelli sociali e modelli etico-retorici in quattro autori del Cinquecento: Castiglione, Berni, Bembo, Della Casa, Palermo, Palumbo, 1992.*

- Soletti, Elisabetta, *La letteratura in versi dal Petrarca al Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, cit., vol. I, *I luoghi della codificazione*, pp. 611-678 in partic. *Il petrarchismo napoletano*, pp. 634-636.
- Spaggiari, Barbara, *Il tema "west-östlicher" dell'aura*, in *Studi Medievali*, XXVI, fasc. I, giugno 1985, pp. 185-290.
- Tateo, Francesco, *L'umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1976.
- Tateo, Francesco, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Lecce, Milella, 1972.
- Tateo, Francesco, *Gli studi scientifici del Colocci e l'Umanesimo napoletano*, in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci*, cit., pp. 133-155.
- Tateo, Francesco, *La crisi culturale di I. Sannazaro*, in Id., *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo libri, 1967, pp. 82-109.
- Tateo, Francesco, *La poesia religiosa di Michele Marullo*, in Id., *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, cit., pp. 129-190.
- Tateo, Francesco, recensione a Gennaro Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480-1540)*, cit., in *Roma nel Rinascimento*, 1993, pp. 204-207.
- Tateo, Francesco, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Tateo, Francesco, *Pontano e l'insegnamento agostiniano di Egidio da Viterbo*; e Il 'sermone' dell'«Aegidius» e il «De Trinitate» di Agostino, in Id., *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, cit., pp. 189-200 e pp. 200-210.
- Tateo, Francesco, L'«Aegidius» di Giovanni Pontano e il «De Trinitate» di S. Agostino, in *Vetera Christianorum*, VI, 1969, fasc. 1-2, pp. 145-159.
- Tateo, Francesco, *La poetica di Giovanni Pontano*, in *Filologia Romanza*, VI, 1959, 3, pp. 277-303; 4, pp. 337-369.
- Tateo, Francesco, *Il linguaggio comico di Giovanni Pontano*, in *Interrogativi dell'Umanesimo*, cit., vol. II, pp. 155-165.
- Tateo, Francesco, *Orazio nell'umanesimo napoletano*, in *Orazio e la letteratura italiana*, Atti del Convegno di Licenza, 19-23 apr. 1993, Roma, Istit. Poligr. e Zecca dello Stato, 1994, pp. 41-52.
- Tateo, Francesco, *L'immagine della Spagna negli scrittori dell'età aragonese*, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza*, XXX, 1, 1988, pp. 91-104.
- Tavani, Giuseppe, *L'asse culturale Napoli-Barcellona fra Tre e Quattrocento*, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza*, XXX, 1, 1988, pp. 105-116.
- Tavoni, Mirko, *La poesia aragonese*, in Id., *Storia della lingua italiana, Il Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Tissoni Benvenuti, Antonia, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, cit., pp. 303-313.
- Toffanin, Giuseppe, *Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura*, Bologna, Zanichelli, 1938.
- Torraca, Francesco, *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello, Il solco, 1925.
- Toscano, Tobia R. (a c. di), *Bibliografia degli scritti di Erasmo Pèrcopo*, in Luigi Tansillo, *Il canzoniere edito ed inedito, secondo una copia dell'autografo ed*

- altri manoscritti e stampe, con introd. e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Liguori, 1996, vol. II, pp. 331-366.
- Troncarelli, Fabio, *Musarum sacerdos. Il poeta-vate, modello mitico dei rapporti tra letteratura ed ermetismo*, in *Il mago, il cosmo, il teatro degli astri. Saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*, a c. di Gianfranco Formichetti, Roma, Bulzoni, 1985.
- Trovato, Paolo, *Storia della lingua italiana, Il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Trovato, Paolo, *Notes on standard language, grammar books and printing in Italy (1470-1550)*, in *Schifanoia*, 2, 1986, pp. 84-95.
- Vallone, Aldo, *Di alcuni aspetti del petrarchismo napoletano (con inediti di Scipione Ammirato)*, in *Studi Petrarqueschi*, VII, 1961, pp. 355-375.
- Vasoli, Cesare, *La tradizione cabalistica e l'esperienza religiosa cristiana del Rinascimento*, in *Italia*, XI, 1994, pp. 11-33.
- Vasoli, Cesare, *La cultura delle corti*, Bologna, Cappelli, 1980.
- Vasoli, Cesare, *Le teorie del Delminio e del Patrizi e i trattatisti d'arte fra '500 e '600*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a c. di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1984, pp. 249-270.
- Vasoli, Cesare, *La difesa dell'astrologia di Luca Gaurico*, in *Lettere Italiane*, XL, n. 3, luglio-sett. 1988, pp. 344-360.
- Vasoli, Cesare, *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977.
- Vasoli, Cesare, *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria, P. Lacaita, 1968.
- Vasoli, Cesare, *Umanesimo e Rinascimento*, Palermo, Palumbo, 1969.
- Vecce, Carlo, *Maiores Numina. La prima poesia religiosa e la 'Lamentatio' di Sannazaro*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 43, 1991, pp. 49-94.
- Vecce, Carlo, *Giano Anisio e l'umanesimo napoletano. Note sulle prime raccolte poetiche dell'Anisio*, in *Critica Letteraria* 88-89, 1995, pp. 63-80.
- Vecce, Carlo, *Il "De educatione" di Antonio Galateo*, in *Lettere Italiane*, XL, n. 3, luglio-sett. 1988, pp. 325-343.
- Vecce, Carlo, *Una chiosa all'Arcadia*, in *Filologia e Critica*, XVI, 3, sett.-dic. 1991, pp. 435-443.
- Vecchi Galli, Paola, *Il Quattrocento rivisitato: per tre recenti storie letterarie*, in *Lettere Italiane*, XLVI, n. 3, luglio-sett. 1994, pp. 433-441.
- Vecchi Galli, Paola, *Il "secolo senza poesia". Rassegna di testi e studi (1973-1985)*, in *Lettere Italiane*, XXXVIII, n. 3, luglio-sett. 1986, pp. 395-427.
- Vecchi Galli, Paola, *In margine ad alcune recenti pubblicazioni sulla poesia di corte nel Quattrocento. Linee per una rassegna*, in *Lettere Italiane*, XLIII, n. 1, genn.-marzo 1991, pp. 105-115.
- Vecchi Galli, Paola, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, in *Lettere Italiane*, XXXIV, n. 1, genn.-marzo 1988, pp. 95-141.
- Velli, Giuseppe, *Sannazaro e le "Partheniae myricae": forma e significato dell'Arcadia*, in Id., *Tra lettura e creazione, Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 1-56.
- Villani, Gianni, *Arcadia*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, dir. da A. Asor Rosa, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, 1992, pp. 869-887.
- Vitale, Maurizio, *Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del*

- secondo Quattrocento, in *Rivista Italiana di Dialettologia, Scuola società territorio*, a. X, 1986, numero unico, pp. 7-44.
- Vitale, Maurizio, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984.
- Vitale, Maurizio, *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.
- Viti, Paolo, *Tre nuovi autografi laurenziani*, in *Interpres*, XIV, 1994, pp. 152-162.
- Voci, Anna Maria, *Marsilio Ficino ed Egidio da Viterbo*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, a c. di Gian Carlo Garfagnini, cit., vol. II, pp. 477-508.
- Walker, D. P., *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 100-120.
- Warburg, Aby, *La 'Nascita di Venere' e la 'Primavera' di Sandro Botticelli*, in Id., *La rinascita del Paganesimo antico* (tit. or.: *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1932), Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1966 e 1996, pp. 3-58.
- Weise, Georg, *Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento*, in *Rivista di letterature moderne e comparate*, X, 1957, n. 2, pp. 101-130, 3-4, pp. 184-199.
- Weise, Georg, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki, 1976.
- Wilkins, E. H., *On the Nature and Extent of the Italian Renaissance*, in *Italica*, XXVII, 1950, pp. 67-76.
- Wind, Edgar, *Misteri pagani nel Rinascimento* (tit. or.: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, by Edgar Wind, 1958), Milano, Adelphi, 1985.
- Wind, Edgar, *Typology in the Sistine Ceiling: a Critical Statement*, in *The Art Bulletin*, XXXIII, 1, 1951, pp. 41-47.
- Wind, Edgar, *The Revival of Origen*, in Id., *The eloquence of Symbols, Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 42-55.
- Yates, Frances A., *L'arte della memoria* (tit. or.: *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966), Torino, Einaudi, 1972 e 1993.
- Yates, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London and Chicago, 1964.
- Zaja, Paolo, "Oscuri velami" in alcuni sonetti di Giulio Camillo, in *Lettere Italiane*, XLVII, n. 1, 1995, pp. 10-46.
- Zambon, Francesco, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, cit., I, *Dal Medioevo al Petrarca*, pp. 411-434.
- Zolla, Elémire, *L'amante invisibile*, Venezia, Marsilio, 1986.
- Zufferey, François, *A propos du chansonnier provençal M*, in *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers, Actes du Colloque de Liège*, 1989, éd. par Madeleine Tyssens, Liège, 1991 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Univ. de Liège, Fasc. CCLVIII), pp. 221-243.

DISCOGRAFIA

- Akantus, *Amando e desiando. Spanish and Italian music from the 16th century*, Stockholm, 1993 (contiene lo strambotto del Cariteo che dà il titolo alla raccolta).

INDICE DEI NOMI

- Abelardo, Pietro, 110
 Abravanel, Jehudah, detto Leone Ebreo, 150
 Achillini, Giovanni Filoteo, 11 nota 33
 Acquaviva, Belisario, 12
 Acquaviva, Matteo, 103
 Adriano VI, 94
 Agamben, Giorgio, 47 nota 1, 151 nota 70
 Agostino, Aurelio (Sant'), 54
 Aimeric de Belenoi, 194 nota 209
 Aimeric de Peguilhan, 193-194, 197
 Alberti, Leon Battista, 96
 Albino, Giovanni, 7 nota 14
 Alfonso d'Ávalos, marchese di Pescara, 3 nota 3, 4, 5, 28, 29, 32, 82, 98, 128, 157, 158 nota 96, 205, 208
 Alfonso duca di Calabria poi Alfonso II, 3, 9 nota 25, 12 nota 37, 32 nota 26, 98, 105, 107 nota 69, 111, 138 nota 15, 173 nota 148, 205
 Alfonso I, detto Alfonso il Magnanimo, 6 nota 8, 9 e nota 25, 15, 86, 189 nota 183
 Alfonso X, detto Alfonso el Sabio, *Setenario*, 61 nota 49
 Alighieri, Dante, 74, 81 nota 122, 114, 122, 123 nota 10, 124, 129, 131, 132 e nota 45, 147 nota 54, 158 nota 96, 169, 190, 192, 212, 213
Commedia, 59, 73 nota 94, 157, 160-161, 168
Vita Nuova, 74 nota 95, 134 nota 1, 138 e nota 141, 145 e note 45, 46, 146 nota 51, 196
 Aloisio, Giovanni, 194
 Altamura, Antonio, 19 nota 58
 Altilio, Gabriele, 12 nota 37, 103 e nota 53, 127
 Ambrogini, Angelo, vedi Poliziano
 Amore (Eros), 72, 74-75 e nota 99, 76 note 102-103, 77, 140, 141
 Antonini, Egidio, detto Egidio da Viterbo, 20, 49-51, 54 e nota 28, 62-67, 73, 74, 80, 89 e nota 140, 91 nota 4, 97, 99 nota 35, 106, 108 nota 71, 109 nota 75, 110 nota 75, 117 e note 97-98, 118 nota 100, 167
De aurea aetate, 94 e nota 13
De ortu Domini, 94
Historia viginti saeculorum, 11, 12 nota 36, 50 nota 15, 65 nota 68
In librum primum Sententiarum commentationes ad mentem Platonis, 50 nota 15, 65, 66 e note 72 e 73, 67 e nota 75
Libellus de litteris hebraicis, 65 nota 70
Secchinà, 65-66 e nota 70, 94
 Aphrodite, vedi Venere
 Apollo (vedi anche Phoebus), 55, 97, 114, 183, 184
 Aquilano, vedi Cimminelli Serafino, detto I'
 Arce, Joaquín, 158 nota 97
 Argyropulo, Giovanni, 12 nota 37
 Ariani, Marco, 164 e nota 119

- Arianna, 61
 Ariosto, Ludovico, 4 nota 5, 110
 Aristotele, 19, 133 nota 47
 Arnaldo di Bruxelles, 6
 Arnaut Daniel, 132 nota 46, 135 e nota 3, 185-186, 190-191, 193, 198
 Arnaut de Maruelh, 193
 Astrea (o Giustizia), 101 nota 43
 Attaldi (famiglia), 12 nota 37
 Ávalos, d'Ávalos, vedi Alfonso d'Ávalos, Costanza d'Ávalos, Innico d'Ávalos

 Bacco, 61
 Badia, Lola, 189 nota 183
 Baldassarre (re mago), 29
 Barbaro, Ermolao, 12 nota 37
 Bartolomeo, Beatrice, 162 e nota 110
 Beatrice (dantesca), 81 nota 122, 192
 Beccadelli, Antonio, detto il Panormita, 48 nota 9
 Bembo, Pietro, 131 e nota 42, 164
 Asolani, 78 nota 112, 85 e nota 131, 139 nota 21
 Benvenuto da Imola, 9
 Bernart de Ventadorn, 195
 Berra, Claudia, 140 nota 21
 Berry, Jean de, duca, 15
 Bertolomeo Zorzi, 193, 197 e nota 22
 Bigi, Emilio, 147 nota 54, 166
 Boccaccio, Giovanni,
 Decameron, 138 nota 14
 Boiardo, Matteo Maria, 194 nota 208
 Bologna, Corrado, 162 nota 108
 Bon, Manfrin, 28, 29
 Borea, 155
 Borgia, Cesare, 213
 Borgia, Iohan, 33
 Boscán, Almogáver Juan, XIV nota 3, 130
 Botticelli (Sandro Filipepi detto),
 Primavera, 56 nota 31
 Nascita di Venere, 88
 Bramante (Donato di Pascuccio d'Antonio detto), 118 nota 101
 Branca, Vittore, 138 nota 14
 Bruni, Francesco, 146 nota 53, 152 nota 72
 Bruni, Leonardo, 48 nota 9
 Burckhardt, Jakob, 111 nota 79, 117 nota 98

 Calenzio, Elisio, 10 nota 28
 Callimaco, 114, 176 nota 152
 Calliope, 183
 Calmeta vedi Colli Vincenzo, detto il
 Camillo, Marco Furio, 91, 99
 Canals, Antoni (fra'), 106 nota 68
Cantico dei cantici, 61 nota 49, 149 nota 62
 Caracciolo, Galeazzo, 111
 Caracciolo, Giovan Francesco, 10 note 29 e 30, 11 nota 34, 124, 125 nota 18, 131, 154 nota 78, 194 nota 208, 209-210
 Caracciolo, Tristano, 22
 Carafa, Gianvincenzo, 98
 Carafa, Oliviero, 111, 112-113, 115, 203, 205
 Carbone, Gerolamo, 11, 22, 85 nota 131, 217
 Careri, Maria, 194 nota 210, 201 nota 239
 Cariti o Charites, 55-57, 77 nota 107
 Carlo VIII, 4, 32, 99 nota 36
 Carrai, Stefano, 70 nota 81, 71, 202 nota 241
 Casassagia o Casassages, Bartolomeo, 13, 185-187, 201 nota 239
 Casella, Mario, 9 nota 22, 162 nota 107
 Castell, 217
 Castiglione, Baldesar, 9 nota 21
 Catone, Angelo, 6, 7
 Cattin, Giulio, 8 nota 18
 Catullo, Gaio Valerio, 83, 131, 172, 180
 Catulo, Quinto Lutazio, 83
 Cavalcanti, Guido, 138 nota 14, 144 e nota 40, 145 e note 44, 47, 146 nota 50, 147 nota 50, 148 nota 60, 149 e nota 64, 192
 Cerere, 67 nota 73
 Cerverí de Girona, 188, 193, 196
 Cesare, Gaio Giulio, 91, 98, 133 nota 47
 Chartier, Alain,
 La belle dame sans merci, 193 nota 204
 Chiaromonte (famiglia), 218
 Chigi, Agostino, 51, 114 nota 91
 Cicerone, Marco Tullio, 19, 49, 82, 106, 107 nota 70, 133 nota 47, 148 nota 59
De divinatione, 69 nota 78
De finibus bonorum et malorum, 62 nota 53
Somnium Scipionis, 50 nota 14, 82 e nota 125, 216

- Tusculanae disputationes*, 62 nota 53, 138
- Cigala, Lanfranc, 193
- Cimminelli, Serafino, detto Serafino Aquilano, XIV, 8 nota 18, 10 e note 31 e 32, 11 e note 33 e 34, 109 nota 75, 163, 212 nota 263
- Cinico, Marco, 7 nota 15
- Cino da Pistoia (Guittoncino de' Sighibuldi detto), 43 nota 86, 144 nota 42, 147 nota 54
- Clemente VII, 94
- Cnyrim, Eugen, 213 nota 267
- Cocco, Mia, 165
- Colli, Vincenzo, detto il Calmeta, 10, 11 nota 33, 212-213 e nota 263,
- Colocci, Angelo, 5, 51 e nota 21, 103, 106, 114 nota 91, 132 nota 44, 138 nota 15, 153 nota 75, 185-187, 201 nota 239
- Coluccia, Rosario, 124 nota 15
- Consolo, Rino, 41 e nota 70, 43 e nota 85, 60 nota 47, 180 nota 164
- Contini, Gianfranco, 30-34, 37-39, 41, 47 nota 2, 124 nota 11, 126 nota 24, 128 e nota 31, 145, 152 nota 72, 162 nota 108, 164, 195 nota 216
- Corti, Maria, 123 nota 10, 163 e nota 113, 164, 166 e nota 130
- Coscia, Andrea, 10
- Cosimo de' Medici, vedi Medici, Cosimo de'
- Costanza d'Ávalos, 29, 43 nota 84, 82, 83, 92
- Couliano, Ioan P., 69 nota 78
- Crescimbeni, Giovanni Mario, 121 nota 3
- Cristo, 66 nota 70, 77, 79, 80, 92, 102, 112 nota 86, 192
- Croce, Benedetto, 8 nota 21, 18 nota 57, 19 nota 59, 29, 39, 40 nota 59, 113 nota 88, 158
- Crono, 72
- Curtius, Ernst Robert, 101 nota 42, 110 note 76 e 79
- Cynthia, 57 nota 36, 110, 184
- D'Agostino, Alfonso, 125 nota 21
- D'Alagno, Cola, 27 e nota 3, 32, 38, 128, 141, 142, 168
- D'Alagno, Lucrezia, 168
- D'Ancona, Alessandro, XIV, 3 nota 2, 11 nota 34, 40, 109 nota 75, 148 e nota 59
- Davanzati, Chiaro, 154 nota 78
- de Bindoni, Alexandro, 28
- De Blasi, Nicola, 25 nota 82, 85 nota 131, 107 nota 70
- De Caneto, Giovanni Antonio, 5, 27, 28, 30, 40, 140
- De Caprio, Vincenzo, 102 nota 50
- De Ferrariis, Antonio, detto il Galateo, 10 nota 28, 11, 12 nota 37, 20, 21 nota 68, 51 nota 19, 103
- De Jennaro, Pietro Jacopo, 110 nota 77, 124, 125, 131, 163, 164 nota 116, 167 *Dialogo chiamato Plutopenia*, 10 nota 28
- Pastorale*, 209
- De Marinis, Tammaro, 13, 31, 32 nota 26, 107
- de Petrucciis, Antonello, 3, 4, 18, 131
- de Petrucciis, Francesco, conte di Carinola, 18
- de Petrucciis, Giovanni Antonio, conte di Policastro, 18-20, 103 nota 56, 210-212
- De Robertis, Domenico, XIII, 11 nota 35, 39, 40, 43, 58 e nota 37, 105 nota 62, 129 nota 37, 130 e nota 39, 131 nota 43, 138, 140, 170
- Debenedetti, Santorre, 186 e nota 177, 187 e nota 179, 190
- Del Balzo (famiglia), 29
- Della Casa, Giovanni, 181
- Delminio, Giulio Camillo, 62 nota 53
- Democrito, 19
- di Sangro, Simonetto (fra'), 218
- Di Tarsia, Galeazzo, 164 nota 119
- Diana, 61, 62, 65
- Didone, 174-176
- Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, 112
- Dione, 57 nota 32
- Dionisotti, Carlo, 52 e nota 22, 164
- Dolce, Michele, 217
- Egidio da Viterbo, vedi Antonini Egidio, detto
- Elias de Barjol, 194
- Elio, Francesco, 22

- Emanuele I del Portogallo, 94 nota 13
 Empedocle, 19
 Endimione, 32 nota 26, 57-63, 65, 67, 69,
 70 e nota 82, 135, 147 nota 56, 155,
 161, 170, 202, 209 nota 252
 Enea, 174
 Enrico III, 9 nota 25
 Ermete Trismegisto, 23, 24, 67 nota 74,
 71, 80 note 119-120, 110 nota 75
Corpus Hermeticum (XI), 67 nota 73
Clavis (C. H., X), 72
Crater (C.H., IV), 24
Poimandres (C. H., I), 24, 72 e note 85
 e 87
 Eros, vedi Amore
 Esiodo, 106
 Este Gonzaga, Isabella d', duchessa di
 Mantova, 5
 Euridice, 109
 Europa, 155
 Eutropio, 133 nota 47
- Fanti, Claudia, 42, 76 nota 102, 180 nota
 164
 Farinelli, Arturo, 132 nota 45
 Farra, Alessandro, 16 nota 53
 Fazio, Bartolomeo, 48 nota 9
 Febrer, Andreu, 188, 194, 196
 Federico I d'Aragona, 4, 5, 10 e nota 28,
 22, 51 nota 19, 86, 123 nota 10
 Fenzi, Enrico, 40-41 e note 65 e 66, 122
 nota 5, 126-128, 141 nota 29, 180 nota
 164, 181 nota 165, 194 nota 208
 Ferdinando il Cattolico, 5
 Ferdinando o Ferrante I d'Aragona, 3, 5,
 6, 9 nota 25, 32 nota 26, 49, 107 nota
 69, 168
 Ferrandino d'Aragona principe di Capua
 (poi Ferrante o Ferdinando II), 3, 4,
 5, 7 e nota 11, 9, 11 e nota 34, 15, 28,
 32-34, 78, 92, 98, 99 e nota 36, 104,
 108, 110, 121, 128, 134, 142, 157, 161
 Ferrante II, vedi Ferrandino
 Ferri, Serafino, 118 nota 100
 Festugière, André- Jean, 67 nota 74
 Ficino, Marsilio, 7 nota 15, 24, 26, 48
 nota 9, 55 nota 29, 56, 63 e nota 61,
 68-69, 71-72, 75, 77, 87, 94, 101 nota
 44, 110 nota 75, 112 nota 84, 149, 151
 nota 70, 152
*Commentarium in Convivium Platonis
 de Amore*, 56 e nota 31, 73 nota 89
De sole, 67 nota 73
El libro dell'Amore, Comento, 73 nota
 92, 74, 77 nota 106, 79
Theologia platonica, 52 nota 22
 Filelfo, Francesco, 48 nota 9
 Folchetto di Marsiglia, 135, 149 nota 62,
 153-154, 185-186, 190-191, 196-201,
 213
 Folena, Gianfranco, 7 nota 10, 123 nota
 10
 Frescobaldi, Dino, 147 nota 54
 Frontino, Sesto Giulio, 133 nota 47
- Galateo, vedi De Ferrariis Antonio, detto
 il
 Galeota, Francesco, 158 nota 96, 212
 Galli, Jacopo, 49
 Gandolfo, Francesco, 70 nota 82, 72 nota
 87
 Ganimede, 16 nota 53, 61
 Garcilaso de la Vega, 149
 Gareffi, Andrea, 62 nota 55
 Gargano, Antonio, 149-151
 Garin, Eugenio, 48, 79 nota 114, 91 e
 note 5 e 6, 96-97, 100 nota 42
 Gaucelm Faidit, 197 nota 226
 Gaza, Teodoro, 12 nota 37
 Gennaro (San), 113 nota 87
 Gerardo Veronese, 12 nota 37
 Getto, Giovanni, 39, 40, 89 e nota 143,
 121 nota 3, 122 nota 4, 124 nota 13,
 165
 Ghirlandetta, 192
 Giacomo da Lentini, 143 nota 34, 149
 Giano, 100
 Giorgio di Trebisonda, 48 nota 9
 Giovanni Battista (San), 115, 192
 Giovanni duca di Calabria, 3 nota 2
 Giovanni evangelista, 23
 Giove, 67 nota 73, 78, 94, 114
 Giovenale, Decimo Giunio, 106 e nota 66
 Giovio, Paolo, 117 nota 98
 Giulio II, 94, 118 e nota 101
 Giulio Romano (Giulio Pippi detto), 62
 Giustino, 133 nota 47
 Giusto de Conti, 122, 162, 182 e nota 168
 Gombrich, Ernst H., 47, 65 nota 68, 88
 Gomez Moreno, Ángel, 132 nota 47

- Gonzalo di Cordova, 5
 Goritz, Hans, detto Corycius, 49 nota 13
 Gorni, Guglielmo, 162 e nota 109, 202
 nota 241
 Gravina, Pietro, 11, 20, 51 nota 19
 Grayson, Cecil, 212
 Grazie, vedi Cariti
 Grillo, Vincenzo, 23 nota 73
 Grineo, Gilberto, 10 nota 28
 Guarino Veronese, 48 nota 9
 Guicciardini, Francesco, 4 nota 4
 Guilhem de Berguedan, 188
 Guillem de Cabestanh, 138 note 14 e 15,
 188
 Guinizzelli, Guido, 146 e nota 50

 Hermes, 16 nota 53
 Hipparchus, 67 nota 73
 Huguet de Mataplana, 188
Hypnerotomachia Poliphili, 62 nota 55

 Innico d'Ávalos, 29, 53, 83
 Innocenti, Giancarlo, 16 nota 53, 62 nota
 57, 63 e nota 59
 Innocenzo VIII, 158

 Jaume II, 188
 Jordi de Sant Jordi, 151 nota 71, 188,
 189, 199

 Kohut, Karl, 132 nota 47
 Kristeller, Paul Oskar, 151
Lai d'Ignaure, 138 nota 14

 Lapo Gianni, 144 nota 42
 Lascaris, Costantino, 12 nota 37
 Laura (petrarchesca), 104 nota 61, 152
 nota 73, 155 nota 80, 157 nota 89,
 162, 163
 Laura Sanseverina, 83
 Le Gentil, Pierre, 34 nota 36
 Leone Ebreo, vedi Abravanel Jehudah,
 detto
 Leone X, 94, 117 nota 97
 Leto, Pomponio, 112 nota 84
 Livio, Tito, 106, 107 nota 70, 133 nota 47
 Longhi, Silvia, 202 nota 241
 Lope de Barrientos,
Tratado de Caso y Fortuna, 95
 Lorenzo de' Medici, vedi Medici, Loren-
 zo de'
 Lucano, Marco Anneo, 133 nota 47
 Luciano di Samosata, 133 nota 47
 Lucrezio Caro, Tito, 19, 130, 176 nota
 152
De rerum natura, 101 nota 44
 Ludovico il Moro, vedi Sforza Ludovico,
 detto
 Luigi d'Aragona, cardinale, 15 nota 49
 Luigi XII, 5
 Luna (nell'*Endimione*), 12, 28, 54 nota
 27, 57, 59-62, 65, 66, 85-88, 92, 104
 nota 61, 110 nota 78, 115, 122 nota 4,
 134, 138, 140, 141, 147 nota 56, 155,
 161, 170, 174, 190, 192, 202, 203, 204
 nota 242, 206, 209 nota 252, 217
 Lunense, Pietro Ippolito, 7 nota 15

 Machiavelli, Niccolò, 96 e nota 25, 98
 nota 32
 Macrobio, Ambrosio Teodosio, 50 nota
 14
 Maddalena schiava mora, 13
 Magi (re), 29, 81 nota 124, 105
 Maio, Giuniano, 103
 Malatesta, Pandolfo, 110 nota 77
 Manero Sorolla, Maria Pilar, 129-130 e
 nota 34
 Manetti, Giannozzo, 48 nota 9
 Mantegna, Andrea, 96 nota 24
 Marazzini, Claudio, 123 nota 10
 March, Auziàs, 158 nota 94, 187-188, 214
 Maria Maddalena, 102
 Mariano da Genazzano, 22, 49, 51
 Marsh, David, 22 nota 71
 Marsuppini, Carlo, 75 nota 99
 Marte, 61, 101
 Marti, Mario, 143 nota 34, 144 nota 42,
 148 e nota 57, 192 e nota 198
 Martín de Cordoba,
Compendio de Fortuna, 95
 Martini, Simone, 152 nota 73
 Marullo Tarcaniota, Michele, 101 nota
 44, 108 nota 72
Epigrammata, 76 nota 102
 Massa, Eugenio, 64 e nota 62, 65 nota 69
 Mayr, Sigismundo, 5, 28, 40, 57, 112
 Medici, Cosimo de', 24
 Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico,
 10, 41, 49, 76 e nota 102, 93, 131, 142

- e nota 33, 144 e note 38, 39, 146, 147
nota 54, 209, 214
- Mena, Juan de,
Coronación del Marqués de Santillana,
101 nota 44
Decir amoroso, 60 nota 45
Laberinto de fortuna, 60 nota 45, 95 e
nota 20, 111 nota 82, 178 e nota 156
- Menéndez Pelayo, Marcelino, XIII, 9
nota 22, 39, 121 nota 2
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 123 nota 10,
221 nota 282, 222 nota 286
- Mesnard, Pierre, 47
- Metge, Bernat, 158 nota 94
Apologia, 133 nota 47
Libre de Fortuna e Prudència, 95
Lo somni, 95 nota 21
- Michelangelo Buonarroti, 49
Bacco, 50
Pietà, 50
- Minerva, 101 nota 43
- Moner, Francesc de, 132 nota 44, 193
nota 204
- Montalto (famiglia), 218
- Montalto, Lodovico, 217 nota 272
- Mosé, 110 nota 75
- Mur, Violant Lluïsa de, contessa de
Luna, 193 nota 204
- Muse cristiane, Vergini Muse, 22, 54 nota
27
- Muse, -a, 55, 81 e nota 122, 83, 97, 104,
115, 184
- Musefilo, Giovanni Battista, 103
- Mutini, Claudio, 163
- Nazario (San), 116-117
- Nisaea, vedi Vignoles Petronilla
- Novellino, 138 nota 14
- O' Malley, John W., 63 nota 61, 77 nota
108, 118 nota 101
- Oliver, Francesc, 193 nota 204
- Omero, 64, 106, 114, 133 nota 47, 161,
176 nota 152
- Orazio Flacco, Quinto, 13 e nota 44, 108,
111 nota 81, 114, 118, 130, 131, 165,
168, 169, 170, 173, 176 nota 152
- Orfeo, 77, 91, 108-110
- Orizia, 155
- Orosio, Paolo, 133 nota 47
- Ovidio Nasone, Publio, 110, 130, 131,
133 nota 47, 165, 167, 176 e nota 152
Amores, 198
Heroides, 176, 194 nota 208
- Paladini, Paolo, 10 nota 28
- Palladio, Andrea, 133 nota 47
- Palmieri, Matteo, 48 nota 9
- Panegyricus Messallae*, 161
- Panormita, vedi Beccadelli Antonio, det-
to il
- Pardo, Giovanni, 22, 103 e nota 53, 127
- Parenti, Giovanni, 12 nota 36, 32 nota
27, 33 nota 31, 42-43, 176 nota 152,
213, 221 nota 283
- Parrasio, Aulo Giano (Giovanni Paolo Pa-
risio), 10 nota 28
- Pausania, 74
- Peckover, Alexander, Baron of Wisbech,
37
- Peire Rogier, 197
- Peire Vidal, 195
- Peirol d'Alvernhe, 194, 201, 202 nota 240
- Pelosini, Raffaella, 145 nota 47
- Pèrcopo, Erasmo, XIII, 3 nota 3, 27 nota
4, 28, 29 e nota 12, 30, 31, 39, 51 nota
20, 57 nota 36, 92, 115 nota 91, 122,
130, 131 nota 43, 138, 142 nota 32,
155 nota 82, 168, 169, 190, 215, 216,
219 nota 277
- Perito, Enrico, 19 nota 58
- Perleoni, Giuliano, detto Rustico Roma-
no, 10 nota 28, 125, 158 nota 96, 164
nota 116
- Persio Flacco, Aulo, 106 e nota 66
- Perugi, Maurizio, 195 nota 216
- Petrarca, Francesco, 11 nota 35, 73 nota
93, 79 nota 116, 81 nota 122, 82 nota
125, 99 nota 37, 105 nota 65, 114,
122, 123 e nota 10, 124-125, 128-132,
136, 148 nota 60, 61, 152 e nota 73,
158 nota 96, 163-167, 169, 170, 172,
203, 212, 221 e nota 283
Africa, 55
Canzoniere, *Rerum Vulgarium Frag-
menta*, 31, 52, 77 nota 109, 78 nota
111-112, 84 nota 127, 86 nota 134, 97
nota 27, 104 nota 60, 110 nota 77, 134
nota 1, 135 nota 3, 137 nota 7, 139
nota 19, 20 e 21, 144 nota 39, 40, 42,

- 156 e nota 89, 162, 178, 180 nota 163,
196, 198, 199 nota 233, 205 nota 244,
206 nota 246, 214, 215 nota 270, 217
Trionfo d'Amore, 76 nota 102, 100
nota 38, 101 nota 44, 157 e nota 94,
170, 180 nota 163, 200 nota 235, 219
nota 277
Trionfo della Fama, 110 nota 79
Trionfo della Morte, 78 nota 112, 216
nota 271
- Petrucchi, Petrucii, vedi de Petrucii
- Pfeiffer, Heinrich, 50 nota 16
- Phoebe, 67 nota 73
- Phoebus (vedi anche Apollo), 67 nota 73
- Pico della Mirandola, Giovanni, 12 nota
37, 56 nota 31, 72 nota 87, 73, 97, 105
- Pier Lombardo, 65
- Pietro Leone, 12 nota 37
- Pindaro, 114, 176 nota 152
- Pinturicchio (Bernardino di Betto detto
il), 62, 96 nota 24
- Platona, 19, 64 nota 62, 110 nota 75
- Platone, 7 nota 15, 19, 64 e nota 62, 72,
74, 77, 78, 84 e nota 128, 110 nota 75,
133 nota 47
Fedone, 67 nota 73
Simposio, 66, 72 nota 88
- Plinio, Cecilio Secondo, detto il Giovane,
133 nota 47
- Plinio, Secondo Gaio, detto il Vecchio,
133 nota 47, 186 nota 176
Naturalis Historia, 155 e nota 82
- Plotino,
Enneadi, 68 e nota 76, 80 nota 119
- Plutarco, 133 nota 47
Vite, 112
- Plutone, 155
- Poderico, Francesco, 22, 53 nota 24
- Poli, Andrea, 194 nota 207
- Polibio, 133 nota 47
- Poliziano (Angelo Ambrogini detto il),
10, 108 e nota 72, 109 nota 75, 111
nota 80, 123 nota 10, 221 e nota 283
Miscellanea, 52 nota 22
- Pompeo Magno, Gneo, 91, 98
- Pontano, Giovanni, 3, 4, 5, 6, 7, 10 e nota
27, 11, 12 e nota 37, 15-18, 48, 49, 51
nota 19, 53, 55, 64, 103 e note 52 e 53,
105, 115, 127, 130, 131, 158, 167, 170,
171, 205, 213
- Aegidius*, 8, 20-26, 50 nota 14, 51, 80
nota 121, 84 nota 129, 85, 97, 101
nota 44, 141 nota 26
Antonius, 14 nota 45
Asinus, 14 nota 45
De fortuna, 97
De luna, 66
De magnificentia, 116 e nota 94
De sermone, 8
De splendore, 13 e 14
Eridanus, 85 nota 130
Hendecasyllabi seu Baiae, 21 nota 68,
56
Tumuli, 115
- Pray Bober, Phyllis, 112 nota 84
- Primavera, 192
- Procopio di Cesarea, 133 nota 47
- Prometeo, 217
- Properzio, Sesto, 57 nota 36, 110, 114,
130, 131, 136 e nota 4, 165, 167, 168
e nota 137, 171, 176 nota 152, 180,
183, 184, 189
- Proserpina, 155
- Pucci, Francesco, 22
- Pulci, Luigi, 221
- Pulega, Andrea, 156 nota 87
- Quadrio, Francesco Saverio, 121 nota 3
- Quondam, Amedeo, 102 nota 50
- Raffaello Sanzio, 50 nota 16
- Raimondi, Ezio, 148 nota 58
- Ramon Vidal de Besalú, 188
- Raziel*, 66 nota 70
- Rea, 61
- Renato d'Angiò, 3 nota 2
- Resnik, Salomon, 69
- Reynolds, Anne, 113 nota 87
- Riario, cardinale, 49
- Riccardo di Bury (vescovo di Durham),
106 nota 68
- Rigaut de Berbezilh, 155 nota 80
- Rinaldi, Rinaldo, 125 nota 18, 126
- Rinuccini, Cino, 147 nota 54
- Riquer, Martín de, 3 nota 2, 130, 132
note 46 e 47, 189 nota 183
- Roman du Châtelain de Couci*, 138 nota
14
- Ronsard, Pierre de, 43
- Rossi, Luciano, 195 nota 216

- Rossi, Vittorio, 30, 39 e nota 54
 Rovira, José Carlos, 48 nota 9
 Rusconi, Giorgio o Zorzi de, 28
 Rustico Romano, vedi Perleoni Giuliano, detto
- Sabbatino, Pasquale, 131 nota 42
 Saffo, 77 nota 104
 Sallustio Crispo, Caio, 133 nota 47
 Sannazaro, Iacopo, 5, 7 nota 10, 10 nota 28, 11 e nota 34, 12 nota 37, 13 nota 43, 20, 22, 49, 51 nota 19, 54, 57, 64, 84, 85 nota 131, 103 e nota 53, 106, 111 nota 80, 113 nota 88, 115-117, 122 e note 5 e 9, 123, 124 e nota 15, 127, 158 e nota 96, 163, 164, 170, 172, 205, 208
Arcadia, 10 e nota 29, 15 e nota 49, 16-18, 39 nota 51, 55, 122, 125 nota 18, 128 e nota 34, 129, 131
Christeide, 25
De partu Virginis, 18, 25, 50 nota 14, 53 e note 24 e 25, 54 nota 28, 93 e nota 12, 105 nota 64, 117
Rime, 128 e nota 34, 139 nota 16, 194 nota 208, 208 note 250 e 251, 210-211, 221 nota 282, 222 e note 285, 286
 Santagata, Marco, 42, 48, 121 nota 1, 123 nota 10, 124-125 e note 18 e 20, 141 nota 28, 158 nota 96, 163-164, 202 nota 241, 208 nota 247
 Santillana, Ínigo López de Mendoza marchese di, 96 nota 22
Bías contra Fortuna, 95
 Santoro, Mario, 6 nota 8, 51 nota 19
 Sanvinsenti, Bernardo, 132 nota 45
 Sasso, Panfilo, 163
 Sassone, Adriana, 16
 Saturno, 94
 Savarese, Gennaro, 50 nota 16, 62 nota 55, 99 nota 35, 100 nota 40, 109 nota 75, 118 e nota 102
 Saxl, Fritz, 20 nota 62, 48 e nota 8, 61 e nota 52, 115 nota 91
 Scipione Africano, Publio Cornelio, 91, 98
 Scudieri Ruggieri, Jole, 132 nota 44
 Secret, François, 65 nota 70, 108 nota 71
Sefer Temunah, 66 nota 70
 Selvaggia, 192
- Seneca, Lucio Anneo, 96, 97 nota 27, 133 nota 47, 186 nota 176, 215 e nota 269, 216
De providentia, 96, 106 nota 68
 Serés, Guillermo, 133 nota 47, 178 e nota 156
 Serrai, Alfredo, 105 e nota 65
 Sforza, Ludovico, o Ludovico il Moro, 10 nota 32, 40, 157
 Silvatico, Matteo, 6
 Sirene, 84
 Sole, 79
 Soletti, Elisabetta, 124 nota 14, 126 nota 22
 Spaggiari, Barbara, 195 nota 216
 Squillace, principessa di, 34 nota 37, 35
 Stronski, Stanislaw, 191 nota 196
 Suardi, Suardino, 22
 Suessano, Agostino, 12
 Summonte o Summontio, Pietro, 5, 8 e nota 17, 10 nota 30, 11, 12 nota 37, 15 nota 49, 16, 22, 28, 29, 53 nota 24, 57, 83, 97, 103 e nota 53, 126, 127, 153 nota 75, 167, 185-187, 217
- Taegio, 63
 Tantalò, 208 nota 250
 Tasso, Torquato,
Il Conte ovvero de l'Imprese, 63
 Tateo, Francesco, 15 e nota 47, 51 nota 21, 53 e nota 25, 90 nota 2, 103 nota 56, 108 nota 72, 114 nota 91, 116 nota 94
 Tavoni, Mirko, 163-164 e nota 116
 Tebaldeo (Antonio Tibaldi detto il), XIV, 163
 Teocrito, 64 nota 66, 106, 110
 Teognide, 110
 Teone di Smirne, 50 nota 14
 Tesauro, Emanuele, 63 nota 60
 Tibullo, Albio, 171, 189
 Tiraboschi, Girolamo, 121 nota 3
 Tissoni Benvenuti, Antonia, 158 nota 96
 Tizio, 138, 208
 Toraldo, Gaspare, 33 nota 31, 110
 Trovato, Paolo, 122 nota 8, 123 nota 10, 126 nota 22, 128 nota 33
 Tucidide, 133 nota 47
- Urano, 72

- Valeriano, Pierio, 61-62, 98 nota 32
Hieroglyphica, 50 nota 16
 Valla, Lorenzo, 107 nota 70
 Varvaro, Alberto, 25 nota 82, 85 nota 131, 107 nota 70
 Vasoli, Cesare, 88, 89
 Vegezio, 133 nota 47
 Venere celeste, 26 nota 86, 87-88, 146
 Venere, 55, 72, 74-75 e nota 99, 87-88, 101 nota 43, 101
 Vergine del parto, 116
 Vergine, 23, 24, 25, 61 e nota 49, 77, 100 nota 42, 115, 116, 117, 161
 Vignoles, Petronilla, detta Nisaea, 12, 13, 23 nota 72, 84 nota 129, 204
 Villani, Gianni, 122 nota 9
 Violetta, 192
 Virgilio (Publio Virgilio Marone), 94 nota 13, 106, 107 nota 70, 108, 130, 131, 133 nota 47, 136, 157, 159, 161, 168-169, 171-172, 174-175, 176 nota 152, 182, 189
Bucoliche, 93, 94
Eneide, 93, 94, 138 nota 16
Georgiche, 114 nota 89
 Visconti, Gaspare, 33 nota 31, 163
 Vitale, Maurizio, 123 nota 10, 127 nota 28
 Voci, Anna Maria, 63 nota 61
 Vulcano, 217
 Warburg, Aby, 88 nota 137
 Wind, Edgar, 48 e nota 8, 49, 50 note 14 e 15, 56, 61, 65 nota 69, 75 nota 99, 77 nota 104
 Yates, Frances Amelia, 103 nota 51
 Zambon, Francesco, 155 nota 80
 Zeus, 61, 155
 Zohar, 66 nota 70

Finito di stampare nel mese di aprile 1999
da La Grafica & Stampa ed. srl, Vicenza