

**GARCILASO DE LA VEGA E I CLASSICI LATINI:
IL MOTIVO DEL *PRIMUS EGO***

ANTONIO GARGANO

ABSTRACT

This study proposes a close-reading of Garcilaso de la Vega's sonnet, *Illustre honor del nombre de Cardona*, in the light of the classic motif of the *primus ego* and in the perspective of the poetic program – already existing in petrarchan poetry – of the solid cooperation of modernity with the classical tradition: *tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco*.

... *carmina non prius / audita*
Orazio, *Carmina*, III, 1

1. GARCILASO E I CLASSICI: POESIA E STORIA DELLA POESIA

Consapevole del fatto che, per il suo carattere generale, il titolo del mio contributo promette ciò che non potrà mantenere, essendo la materia che enuncia di tale vastità da risultare, se non inesauribile in assoluto, almeno di smisurata ampiezza per lo spazio di cui dispongo, avverto in via preliminare che limiterò il discorso, sostanzialmente, a un solo componimento di Garcilaso; per di più, breve: un sonetto. Tuttavia, prima di riferirmi al testo selezionato, vorrei esporre poche e brevi considerazioni introduttive dirette a fornire qualche utile informazione sulla questione dei rapporti di Garcilaso con i classici.

Fuori dell'opera poetica, è impossibile appurare qualcosa di sicuro sul rapporto del nostro poeta con i classici. Per esempio, nulla di concreto sappiamo sulla formazione che ricevette il giovane Garci-

laso. Mi riferisco a notizie capaci di fornirci dati utili per determinare con esattezza la conoscenza e la frequentazione degli antichi classici al tempo della sua educazione, prima dell'entrata a Corte, nel 1520¹. Solo Keniston, nel suo studio del 1922, dedicò un intero capitolo ai «School Days» del poeta², ma le abbondanti informazioni che vi sono contenute riguardano una serie di notizie generali sulla formazione che la classe nobile riceveva a cavallo fra Quattro e Cinquecento, quando anche in Spagna gli *studia humanitatis* erano diventati il programma scolastico generalizzato. Nelle pagine di Keniston, l'unica indicazione che concerne concretamente l'educazione del giovane Garcilaso è di carattere ipotetico e consiste nel sostenere che, stando alla supposizione di Fernando de Herrera³, per il quale Garcilaso si era formato a Toledo, i suoi studi dovettero conseguentemente compiersi presso il collegio di Santa Catalina, fondato nel 1485 da Francisco Álvarez, canonico *maestrescuela* della cattedrale, e dove, negli anni in cui Garcilaso dovette frequentarlo, erano maestri Dionisio Vázquez, Alfonso Cedillo, Juan Ramírez. Se poco o nulla si ricava dalla biografia del poeta sulla sua formazione, ancor meno, se possibile, conosciamo sui libri che dovettero costituire la sua biblioteca, l'altra possibile fonte, insieme alla formazione ricevuta in gioventù, capace di fornire valide notizie sulle effettive letture realizzate dal poeta, in particolare di quelle dei classici. Ebbene, il Testamento del poeta, che risale a ben sette anni prima della sua morte, non contiene nessun riferimento alla questione; mentre l'Inventario dei beni, redatto dalla vedova, doña Elena de Zúñiga, nel gennaio del 1537, si limita a registrare la presenza di 37 “libros pequeños” e di “un libro grande pergamino”, dei quali si specifica esclusivamente il materiale e il

¹ La biografia più recente e completa del poeta è quella di Vaquero Serrano (2013). Per le notizie sull'entrata a Corte, cfr. le pp. 157-163.

² Keniston (1922: 18-41).

³ “Crióse en Toledo hasta que tuvo edad conviniente para servir al Emperador i andar en su corte”, in Herrera (2001: 205).

colore delle copertine, nient'altro⁴. Né si può sperare di ottenere notizie sulle sue letture dei classici dai rarissimi scritti in prosa che conserviamo di Garcilaso. Del resto, solo uno di essi è di carattere letterario: la celebre epistola a doña Jerónima Palova de Almogávar, che nel 1534 apparve come prologo alla traduzione del suo amico Boscán del *Cortegiano* di Baldassare Castiglione. La lettera contiene importanti considerazioni del poeta sulla lingua e la letteratura spagnola del suo tempo, ma nessun riferimento alle sue letture e al suo studio degli autori classici⁵.

Che piaccia o no, stando così le cose, non fuori, ma solo dentro l'opera poetica di Garcilaso il lettore troverà dati sicuri sui rapporti del toledano con i classici e, con un'attenta e minuziosa opera di ricostruzione, potrà ricreare la 'Biblioteca classica ideale' del poeta. Disponendo dello spazio necessario, si potrebbe descrivere una tale Biblioteca ideale, indicando gli autori classici presenti e gli assenti, gli autori centrali e quelli più marginali, le opere che svolgono un ruolo dominante e quelle citate in forma frammentaria, e la ricreazione potrebbe spingersi sino a segnalare le edizioni dei classici utilizzate, ossia quelle idealmente presenti nella Biblioteca, ed eventualmente individuare anche le traduzioni dei classici che il poeta potrebbe aver maneggiato in qualche rara occasione. Poiché una tale ricostruzione richiederebbe, com'è facile immaginare, uno spazio che eccede di molto quello di cui dispongo, tenterò una diversa operazione che consisterà nel descrivere il tipo di rapporto che la poesia di Garcilaso instaura con gli autori classici e, nel far ciò, definirò prima tale rapporto in forma, per così dire, astratta, e lo illustrerò poi con due esempi di diversa dimensione.

Nella poesia di Garcilaso, le due nozioni di riscrittura e tradizione, s'intrecciano a ogni passo inestricabilmente, dando luogo a una prati-

⁴ Per il Testamento del poeta, datato 25 luglio 1529, e l'Inventario dei beni, che porta le date del 3 e del 15 gennaio 1537, cfr. Gallego Morell (1976: 93-104 e 189-198) e Sliwa (2006: 80-83, 150-151 e 154-162).

⁵ L'epistola "A la muy manífica señora doña Jerónima Palova de Almogávar" può leggersi nell'edizione di Garcilaso de la Vega (1995: 265-270).

ca compositiva, nella quale riscrivere un testo preso a modello implica disegnare la tradizione poetica da cui quel testo scaturisce; ma, parimenti, l'operazione storico-letteraria di ricostruire, ripercorrendola, la tradizione poetica è realizzata al solo scopo d'inventare nuovi testi con i quali dar seguito alla tradizione, rigenerandola. È perciò ovvio riconoscere nella riscrittura e nella tradizione i fondamenti sui quali si eresse quella pratica della scrittura che fu l'*imitatio* rinascimentale, diventata un fatto istituzionale e un programma letterario.

La poesia di Garcilaso, esaminata sotto uno degli aspetti che meglio contribuiscono a caratterizzarla, quello dell'esercizio o processo imitativo, nella doppia direzione indicata, di pratica della riscrittura e di ricognizione della tradizione, costituisce uno dei più fulgidi esempi di poesia rinascimentale che si nutrì abbondantemente della *recondita eruditio*, della *multiplex lectio* e del *longissimus usus*, i tre fattori che – secondo Poliziano – fecondarono lo stile dei dotti⁶; lo stile, cioè, degli ammirati autori del passato.

L'essermi riferito alla tradizione potrebbe non risultare sufficiente, se non specificassi subito che i testi garcilasiani si presentano spesso come un'"exploración de su propia tradición literaria", come Francisco Rico (1990:285) definì il disegno e il processo di composizione che sono alla base di uno dei poemi neoclassici di Garcilaso, la bellissima *Elegia prima* che il poeta toledano, nel 1535, diresse a don Fernando, duca d'Alba, in occasione della morte di suo fratello, Bernardino de Toledo. Ebbene, dopo aver ricostruito la catena intertestuale costituita dai componimenti elegiaci di Girolamo Fracastoro, della *Consolatio ad Liviam* e di Bernardo Tasso, che costituiscono le radici del poema spagnolo, l'illustre studioso concludeva affermando che

La Elegía Primera se vuelve una indagación de su propia genealogía, de su posición en la serie literaria: es a un tiempo

⁶ L'epistola "Angelus Politianus Paulo Cortesio suo s.d.", dove si legge che lo stile dei dotti *recondita eruditio, multiplex lectio, longissimus usus diu quasi fermentavit*, in Garin (1952: 902).

poesía e historia de la poesía; y el genio de Garcilaso se desarrolla al devanar la madeja de esa historia, en un doble impulso de homenaje y desafío a los modelos (p. 286).

Si tratta, senza alcun dubbio, di un esercizio che traeva ispirazione dalla cultura più autenticamente umanistica, che Garcilaso ebbe modo di assimilare nella Napoli spagnola di don Pedro de Toledo, nella quale il rilancio della poesia in volgare e la persistenza di una forte tradizione umanistica risultavano fenomeni inestricabilmente uniti l'uno all'altro, con l'esempio maggiore dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, il cui “vero mondo” – è stato scritto da Domenico De Robertis (1981: 581) – consiste nel “tesoro della poesia latina, greca e volgare, di cui prosa e verso e il lavoro stesso del Sannazaro si alimentano”, come, per altro lato, l'anziano poeta napoletano ebbe occasione di confessare al Seripando: “Son più di trentotto anni – gli scriveva – che non fo altro se non questa maniera di indagine, né credo aver fatto cosa che non l'abbia osservata in buoni autori, per quanto basta lo ingegno mio”⁷.

Brevità e forma di vita non permisero a Garcilaso di realizzare una “manera di indagine” di analoga profondità per un periodo di pari durata. Ma, l’“ingegno” del nostro poeta gli consentì ugualmente di acquisire un bagaglio di esperienze e di letture e di sviluppare orizzonti culturali non troppo lontani da quelli del poeta napoletano, per cui, almeno per i componimenti più maturi di Garcilaso, si potrebbe affermare ciò che stato notato per la poesia e la prosa dell'*Arcadia*, basate entrambe su “l'arte allusiva, la scrittura di secondo grado (una poesia fatta di poesia), la raffinata composizione/combinazione di «mosaici» (secondo la metafora cara a Leon Battista Alberti) intarsiati di tessere derivate dagli autori antichi”, tutto ciò applicato “sistematicamente ai testi in volgare scelti come modelli”. Insomma, anche Garcilaso come l'autore dell'*Arcadia* legge i moderni – da Petrarca

⁷ Si tratta dell'epistola di Jacopo Sannazaro “Ad Antonio Seripando – Roma”, datata dall'editore “Napoli, 15 (?) aprile 1521”, che si legge in Sannazaro (1961: 375-388; cit. a p. 376).

allo stesso Sannazaro – “«in verticale», vi riconosce le fonti classiche (Virgilio, Ovidio, Orazio, Claudiano, Propertio ecc.) e ne ricombina i testi in modo originale, dialogando contemporaneamente con gli antichi e con i moderni”, come ha scritto Vecce (2013: 20).

Farò due esempi, il primo dei quali sarà limitato a un solo verso.

2. UN VERSO DI GARCILASO, DA ARIOSTO A VIRGILIO

Tra le indimenticabili immagini con cui Nemoroso, nell’*Égloga* prima, allude alla morte di Elisa e alle conseguenze che essa determina, c’è quella della notte tenebrosa e spaventosa in cui precipita il mondo per il pastore che le sopravvive, amandola. Si tratta della strofa, che Garcilaso riprende da Ariosto (*Orlando furioso*, XLV, xxxvi, 1-4), e che comincia con l’endecasillabo: “Come al partir del sol la sombra crece”⁸, con il quale Garcilaso adatta, come segnalò il Brocense, l’*incipit* di un’ottava del monologo nel quale una gelosa Bradamante si lamenta dell’assenza a corte di Ruggiero, fatto prigioniero da Ungiaro: “Come al partir del sol si fa maggiore / l’ombra ...”⁹, dove Ariosto riprende e, a sua volta, applica al nuovo contesto la descrizione paesaggistica ottenuta combinando l’invocazione d’amore del disperato Coridone per il bell’Alessi, nella seconda egloga virgiliana, e la chiusa dell’egloga prima: *et sol crescentes decedens duplicat umbras* (Verg. *Ecl.* 2, 67), *maioresque cadunt altis de montibus umbrae* (Verg. *Ecl.* 1, 83).

Nel calco garcilasiano del verso italiano affiora il testo latino della seconda egloga, grazie all’uso del verbo *crece*, che replica la scelta lessicale operata da Virgilio col participio: *crescentes [...] umbras*, con seguente allontanamento dall’opzione effettuata da Ariosto che usa l’espressione *si fa maggiore*. Sbagliava, tuttavia, José Nicolás de Azara, autore di un noto commento settecentesco sulla poesia del

⁸ Per la citazione, Garcilaso de la Vega (1995: 135).

⁹ Ariosto (1976: 1186; XLV, 36. 1-2).

toledano, quando, a proposito del nostro *incipit* e dell'intera strofa che introduceva, suggeriva che “en esta estanza [Garcilaso] amplifica el pensamiento de Virgilio” (Gallego Morell 1972: 673; A-65). In effetti, la stanza dell'egloga spagnola riproduce, amplificandola, la prima metà dell'ottava ariostesca¹⁰, ma, nell'endecasillabo iniziale, Garcilaso non rinuncia a tracciare il cammino che, a partire dall'esito del poeta contemporaneo, lo riporta indietro alla fonte classica: “viaggio [...] di andata e ritorno fra il modello antico e quello moderno – ha scritto recentemente in proposito M^a de las Nieves Muñíz Muñíz – raffinato gioco di reminiscenze e di minime deviazioni, che si ritrova spesso complicato da intrecci contaminanti a monte” (Muñíz Muñíz 2009: 133).

3. GARCILASO E IL PRIMATO POETICO, TRA CARITEO E I CLASSICI, CON UNA FRANGIA PETRARCHESCA

È tempo d'introdurre il sonetto che intendo sottoporre all'attenzione del lettore. Si tratta di un sonetto, per così dire, programmatico, per i motivi che saranno subito chiari. Qualche anno fa, in uno scritto su Garcilaso di carattere generale¹¹, ebbi l'occasione di accennare brevemente ad esso, un sonetto panegirico che il poeta aveva composto in onore di una nobildonna napoletana e che ingiustamente non aveva ricevuto l'attenzione che avrebbe meritato, dato il proposito programmatico che l'autore gli aveva conferito¹². Mi riferisco al seguente sonetto:

¹⁰ Sui rapporti tra l'ottava ariostesca e la stanza garcilasiana, possono leggersi le osservazioni di Pinto (2010: 251-284); Gargano (2011: 391-412).

¹¹ Gargano (2001: 267-282), poi raccolto in Gargano (2005: 141-156).

¹² All'epoca del mio scritto, si era occupato del sonetto il solo Heiple (1994: 275-278). Successivamente, se ne sono interessati Morros Mestres (2008), e, più in generale, Fosalba (2009).

Illustre honor del nombre de Cardona,
 décima moradora de Parnaso,
 a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso
 sujeto noble de inmortal corona,

si en medio del camino no abandona
 la fuerza y el espirtu a vuestro Laso,
 por vos me llevará mi osado paso
 a la cumbre difícil d'Elicona.

Podré llevar entonces sin trabajo,
 con dulce son qu'el curso al agua enfrena,
 por un camino hasta agora enjuto,

el patrio, celebrado y rico Tajo,
 que del valor de su luciente arena
 a vuestro nombre pague el gran tributo¹³.

Senza dubbio alcuno, il sonetto fu composto a Napoli, dove Garcilaso era giunto direttamente dall'esilio danubiano nel settembre del '32, per unirsi al marchese de Villafranca, Pedro de Toledo, recentemente nominato viceré del regno partenopeo. La nobildonna a cui esso va dedicato è Maria di Cardona, marchesa di Padula e contessa di Avellino, al tempo nota anche per la sua attività poetica e di musicista, che Garcilaso celebra – con iperbole non originale – come decima musa. A lei, del resto, avevano già reso omaggio, con alcuni componimenti, i tre poeti nominati nel terzo verso, ossia: Luigi Tansillo,

¹³ Garcilaso de la Vega (1995: 45-46). Il testo del sonetto, presente nella sola tradizione a stampa, non offre difficoltà alcuna, se non per l'omissione della preposizione *de* nel v. 8, per cui cfr. Rosso Gallo (1990: 213-214).

Antonio Sebastiano detto il Minturno, e Bernardo Tasso¹⁴. Si tratta, com'è noto, di tre poeti che all'epoca soggiornavano tra Napoli e la Sicilia, e con i quali il nostro Garcilaso non tardò a stringere stretti rapporti culturali. Nella seconda quartina, il poeta non esita a concedersi l'augurio di conservare "la fuerza y el espirtu", godendo dei quali si dice certo di poter ascendere alla vetta del Parnaso, grazie soprattutto alla nobiltà del tema scelto, il *sujeto noble* di v. 4, su cui si sono già esercitati i poeti prima menzionati. Va senza dire che tale soggetto coincide con la stessa persona di Maria, che è il tema oltre ad essere la destinataria del sonetto. L'espressione *en medio del camino* di v. 5 avrebbe, perciò, il significato di "a metà del sonetto", ovvero "nel corso della composizione", anche se alla luce dei versi che seguono e, soprattutto, delle fonti del sonetto, come presto vedremo, quell'espressione potrebbe prestarsi ad assumere un significato più generale e ancor più impegnativo, rispetto alla mera contingenza del sonetto in via d'esecuzione. Nelle terzine, difatti, ricompare il termine *camino*, che però ora risulta riferito al nuovo e insolito percorso lungo il quale il poeta – novello Orfeo – intende deviare col *dulce son* della sua poesia le acque del patrio Tago, il fiume che notoriamente bagna la sua città natale, Toledo. Se seguiamo fino in fondo il suggerimento del testo, e assegniamo pertanto al *patrio* [...] *Tajo* il valore di lingua – o meglio ancora – di poesia natia, allora il significato dell'intero sonetto ci si rivela, pur nelle forme consuete del componimento panegirico, come la dichiarazione di un vero e proprio programma di poetica. Perché deviare il corso del fiume Tago equivale da parte di Gar-

¹⁴ Sulla relazione del Minturno con Maria de Cardona, alla quale lo stesso Minturno aveva dedicato il suo *Panegirico in laude d'Amore*, cfr. Greco (1995), Carrai (1999: 170 e ss). Alla marchesa è anche dedicato il recente saggio storico di Sarli (2012). I tre sonetti che Tansillo dedicò alla marchesa possono leggersi in Tansillo (2011: 619-620, 648-650, 678-679). Bernardo Tasso, nell'ultimo canto dell'*Amadigi* scrisse: "Maria Cardona, di cui benché cante / Più d'una cetra, e d'un sublime ingegno / Del bell'animo suo le lodi tante, / Poggiar non ponno, ove d'alzarsi è degno" (C, 28. 1-4). Sulla "estrecha red social [...] en torno a la joven aristorática viuda, amante de las letras y la música, Maria Cardona", cfr. Fosalba (2009: 32 e ss.).

cilaso ad affermare che, col suo canto, egli intende dirottare la poesia spagnola dal percorso seguito fino ad allora, per imporle una direzione affatto nuova. Quale sia, poi, l'inedito *camino enjuto* che Garcilaso pretende di bagnare con le acque della nuova poesia, non è difficile determinare, dal momento che, scegliendo il *noble sujeto* di Maria, egli ha deciso di seguire le orme dei tre poeti italiani chiamati in causa, e di meritare così – al pari di essi – l'“inmortal corona” di poeta laureato. Appare, dunque, chiaro che nel sonetto Garcilaso sta, di fatto, enunciando un programma poetico, il quale in sintesi consiste nella rottura con l'antica tradizione spagnola, a favore di un nuovo modello poetico, nel quale i generi neoclassici potevano effettivamente intendersi come un “camino enjuto”, vale a dire un cammino ancora non intrapreso in lingua spagnola, che la nuova poesia di Garcilaso si adopererà di esplorare, senza mai dimenticare – è chiaro – l'imprescindibile lezione di Petrarca, grazie alla creazione di una lingua poetica nella quale il conseguimento di un perfetto petrarchismo faceva spazio al recupero delle fonti classiche.

Fin qui le considerazioni che è possibile desumere dalla mia lettura del sonetto di più di un decennio fa. Il contesto nel quale me ne occupai, si prestava poco o – per essere più esatti – non si prestava affatto a un discorso sulla genealogia del sonetto, che risulta, invece, del tutto pertinente trattare nel contesto che mi si offre nella presente occasione. Ebbene, non c'è dubbio che, al momento di comporre il sonetto, Garcilaso avesse in mente il quarto dei sei sonetti proemiali dell'*Endimione* del 1509¹⁵, nel quale il Cariteo rivendica a sé il merito di essere il primo poeta laureato della sua “prima patria”, Barcellona, invocando Napoli – nell'*incipit* di un altro sonetto – come “Seconda patria mia, dolce Sirena, / Parthenope gentil...”. Ecco, dunque, il testo del sonetto del poeta barcellonese da cui Garcilaso mosse per la composizione del suo:

¹⁵ Per una sintetica presentazione della storia redazionale dell'*Endimione*, possono leggersi le pagine ad essa dedicate in Barbiellini Amidei (1999: 27-38).

Ad quanto un cor gentile ama e desia
le mie speranze e voglie hor son sì pronte,
ch'io spero anchor di lauro ornar la fronte
nel dolce luogo dove io nacqui pria.

Primo sarò che'n l'alta patria mia
condurrò d'Aganippe il vivo fonte,
venerando di Giove il sacro monte,
se morte dal pensier non mi disvia.

E 'n su la riva del purpureo fiume
io vo' costituire un aureo templo,
in memoria del mio celeste lume.

E tu, Aragonio sol, ch'or io contemplo,
sarai del primo altare il primo nume,
ché de divinità sei primo exemplo¹⁶.

Il sonetto che si apre nel segno della speranza di ricevere l'alloro nella città natale, l'essere cioè il primo vero poeta barcellonese, si chiude con l'evocazione del doppio mito amoroso e politico: dell'amata e bella Luna, il "celeste lume", e di re Ferrante d'Aragona, l'"Aragonio sol". Tuttavia, sono i versi centrali, quelli che esprimono il desiderio del primato poetico per mezzo del ricorso alla fonte sacra alle Muse sull'Elicona e della menzione dei luoghi simbolici della città natale (Monjuich e il Llobregat); sono i versi centrali del sonetto, vv. 5-11, dicevo, quelli che maggiormente c'interessano. Sono stati parafrasati da Enrico Fenzi in questi termini:

In Barcellona, dunque, "l'alta patria mia", sarà egli, Cariteo, a far fluire per primo il sacro fonte delle Muse, ad esso consa-

¹⁶ Gareth (1892). Il testo del sonetto nella Parte II: Testo (la Parte I è occupata dall'ampia *Introduzione*, pp. XI-CCCI). Il sonetto, "Seconda patria mia, dolce Sirena", che nell'*Endimione* del 1509 risulta essere il sonetto CLXII, fu composto quando Cariteo lasciò Napoli per l'esilio romano, in occasione del crollo della dinastia aragonese.

crando il “monte di Giove”, il Monjuich (*Mons Iovis*), e lì, lungo le rive del Llobregat (*rubricatus*, il “purpureo fiume”), egli ancora costruirà un tempio d’oro in memoria di Luna: nel tempio l’altare principale sarà quello del “primo nume”, Ferrante (Fenzi 2002: 135).

È noto, del resto, che il Cariteo compose il suo sonetto sulla traccia di una mezza dozzina circa di versi tratti dal proemio del terzo libro delle *Georgiche*, che è, a sua volta, un *programma*, letterariamente assai elaborato e fitto di simboli, che lascia intravedere le tappe di un ragionamento e di una poetica *in fieri*. In particolare, sono i versi nei quali Virgilio enuncia il suo primato poetico quelli che ci riguardano più da vicino:

*Primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,
Aonio rediens deducam vertice Musas;
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,
et viridi in campo templum de marmore ponam
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat
Mincius et tenera praetexit harundine ripas.
In medio mihi Caesar erit templumque tenebit.*

(Verg. *Georg.* 3, 10-16)

I versi virgiliani che ho appena citati sono preceduti dall’affermazione nella quale il poeta dichiara di dover trovare una via verso la fama immortale: *temptanda via est, qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora* (vv. 8-9). La gloria a cui Virgilio dice di aspirare deriva, dunque, dall’opera che consiste nel trasportare in Italia i simboli della grande poesia greca (le Muse portate dal monte aonio o Elicona, le palme idumèe e di vittoria, il tempio costruito sulle rive del fiume). In definitiva, tale gloria coincide col merito del primato, e “il vanto di essere il *primo* in un genere – si legge nella nota di commento ai versi virgiliani – significa, per un

poeta latino, essere stato il primo a ‘perfezionare’ una tradizione letteraria e soprattutto a trasferirla dalla Grecia a Roma”¹⁷.

Il *topos* del primato poetico con la *translatio* da Atene a Roma risale, com’è noto, a Ennio¹⁸, i cui versi dei proemi ai libri primo e settimo non presentano alcun vincolo formale con il sonetto di Garcilaso. Diversi sono, invece, i casi delle altre due importanti e celebri attestazioni del *topos*. Quella che si leggeva nel proemio del libro quarto del *De rerum natura* lucreziano, dove la rivendicazione del primato poetico si giustificava per la trattazione in versi della “materia oscura” (Lucr. 1, 922) che è oggetto del poema: *Avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo. Juvat integros accedere frontis / atque haurire...»* (Lucr. 4, 1-3), versi che replicano quelli in cui il lettore del poema si era già imbattuto nel libro 1, e che plasmano il *topos* del primato poetico col ricorso alle immagini o metafore del suolo mai prima calcato e delle fonti intatte, senza, però, alcuna allusione apparente al concetto del trasferimento a Roma della poesia greca. Tema che, invece, ritroviamo in connessione col *topos* del primato poetico in versi coevi di quelli virgiliani, nei quali Properzio, nel proemio del terzo libro delle *Elegie*, rivendica a sé un analogo primato, in relazione, nel caso concreto, alla supposta elegia alessandrina a carattere erotico-soggettivo, evocata attraverso i nomi di Callimaco di Cirene e di Fileta di Cos:

*Callimachi Manes et Coi sacra Philitae,
in vestrum quaeso, me sinite ire nemus.
Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Itala per Graios orgia ferre choros.
[...]*

¹⁷ Virgilio (2009: 167 n. 12). Si legga anche il commento che Thomas dedica ai nostri versi: “The claim for primacy [...] is traditional in Augustan poetry, or became so, and the details recur as poets claim to accommodate a *Greek* genre to an *Italian* setting”, con rimandi a Properzio, Orazio e Lucrezio (Virgil 1988: II, 39-40, n. ai vv. 10-15).

¹⁸ Sui versi dei proemi dei due libri, cfr. Skutsch (1985) e Ennio (2000 e 2002).

*Non datur ad Musas currere lata via.
Multi, Roma, tuas laudes annalibus addent,
qui finem imperii Bactra futura canent:
Sed, quod pace legas, opus hoc de monte Sororum
detulit intacta pagina nostra via.*

(Prop. 3, 1, 1-4 e 14-18)¹⁹

Il sonetto di Garcilaso s’inserisce, dunque, in una catena di testi classici e volgari di carattere proemiale e, più esattamente, programmatico, caratterizzati dallo stesso proposito e da un analogo disegno; entrambi – proposito e disegno – guidati dall’idea espressa dal poeta di ottenere il primato, fondando una tradizione letteraria nella propria lingua o patria – la distinzione non è di poco conto –, a partire da una tradizione già consolidata e che, naturalmente, gode di una posizione di rilievo conferita dalla reputazione e dalla fama: per Virgilio e Propertio, col precedente di Ennio, il passaggio è dalla Grecia a Roma, ossia dalla lingua e poesia greca a quelle latine²⁰; per Cariteo, dall’Italia alla Catalogna – o, se si preferisce, da Napoli a Barcellona –, ma senza che ciò comporti l’inizio di una nuova tradizione poetica in

¹⁹ Sui versi citati dell’elegia di Propertio, è imprescindibile il commentario di Fedeli (1985: 37-68).

²⁰ Nel commentario ai versi iniziali dell’elegia di Propertio, Fedeli avverte che “è piuttosto difficile ammettere che Propertio stabilisca un rapporto allusivo, per la tematica dell’*inventor*, con affermazioni programmatiche di Virgilio” (1985: 46), come invece avevano in precedenza proposto alcuni studiosi; e, in una nota successiva, a proposito dell’allusione a Verg. *Georg.* 3, 11 *Aonio rediens deducam vertice Musas*, specifica che “si potrà parlare, tutt’al più, di rovesciamento della situazione virgiliana, perché se l’immagine serve a Virgilio per esaltare il progetto di poesia epico-storica, da Propertio essa è sfruttata, invece, per tessere l’elogio della propria poesia tenue” (p. 67). Tuttavia, lo studioso segnala anche come, nell’orgogliosa rivendicazione di novità, “Propertio voglia [...] dire che, se lingua e motivi sono italici, greca rimane pur sempre la forma” e, a proposito di un’analogia associazione, a livello di poesia, tra elementi romani e greci, precisa che “la recente produzione di Virgilio e quella contemporanea di Orazio offrivano spunti in tal senso, espressi anche in chiare affermazioni programmatiche”, come in particolare in Verg. *Georg.* 2, 175-176, 10-16; Hor. *Carm.* 3, 30, 13-14 (p. 52).

catalano. “Et havrà Barcellona il suo poeta”, scrive Cariteo in chiusura di un altro dei sei sonetti proemiali, ma, a sottolineare il paradosso, possiamo aggiungere che ‘non avrà Barcellona la sua poesia’. È chiaro, allora, che, sebbene la mediazione del Cariteo sia indubitabile, è all’impresa di Virgilio e di Properzio che il sonetto di Garcilaso si connette in maniera più pertinente, perché come occorre ai due poeti romani, ma non al barcellonese, Garcilaso può concedersi il privilegio di aver fondato una nuova tradizione poetica nella propria lingua, nata questa volta sull’esempio di quella italiana, modello del moderno classicismo volgare. Sorprendentemente, la prossimità del sonetto di Garcilaso al testo del Cariteo racchiude un’essenziale presa di distanza dall’iniziativa che il componimento del barcellonese promuove, e che consiste nell’ostentare un primato ottenuto al prezzo della rinuncia a comporre poesia nella propria lingua, mentre risulta totale l’adesione da parte di Garcilaso al programma virgiliano e properziano, esposto in quei versi del proemio che il sonetto di Cariteo si limita a ricalcare nella lettera, ma che solo quello di Garcilaso si preoccupa di seguire nella sostanza dell’ambizioso disegno poetico che vi è prospettato. Da tutto ciò risulta realizzarsi un complesso e ardito gioco di fedeltà e di tradimenti testuali, per mezzo del quale finisce per affermarsi un ambizioso progetto che consiste nel muoversi sulle orme degli antichi: alla stregua di Virgilio e di Properzio che vollero fondare una tradizione poetica, trasferendola dalla Grecia, Garcilaso si propone di fare altrettanto, fondando una tradizione poetica spagnola, trasferendola dall’Italia. Ben lo testimonia l’immagine delle acque fluviali sottoposte a deviazione, che occupa il centro del suo sonetto. Ma procediamo con ordine, avvicinandoci ora alla lettera dei tre testi: latino, italiano e spagnolo.

Per motivare il vanto del primato poetico che si attribuisce, Virgilio ricorre a tre immagini metaforiche, le quali – come dicevo – associano i simboli della poesia greca alla patria del grande poeta latino: egli sarà il primo a portare a Mantova le Muse dal monte Elicona e le palme idumee, e, parimenti, sarà il primo a innalzare un tempio sulle rive del Mincio, il fiume che bagna la città natale. Nel proemio di

Properzio, l'idea del primato poetico si esprime attraverso l'immagine dell'attingimento alle acque della pura fonte²¹ e, quel che a noi più interessa, attraverso l'allusione alla *intacta via*²²; immagini – sia detto per inciso – che hanno entrambe un precedente nel *topos* della versione lucreziana, con la doppia soluzione degli *integros fontes* e dei *loca nullius ante trita*. Quanto al componimento di Cariteo, più vicino al passo virgiliano, nei confronti di quest'ultimo le immagini metaforiche si riducono a due, una delle quali riprende alla lettera quella del tempio costruito sulle rive del patrio fiume, che è ora il Llobregat, mentre l'altra immagine contiene una parziale novità. Si tratta pur sempre di un riferimento alle Muse che vengono condotte nell'"alta patria" del poeta barcellonese, ma questi, invece di nominare direttamente le figlie di Zeus e di Mnemosine, ricorre alla fonte di Aganippe, le cui acque dal monte Elicona, in Beozia, saranno portate a bagnare il patrio monte sacro a Giove. Garcilaso giustifica il suo primato poetico con una sola immagine metaforica, nella quale si concentra l'intera tradizione latina e volgare, che abbiamo sommariamente ricostruito nei costituenti essenziali. Nei versi del suo sonetto, Garcilaso, pur ricorrendo alla figura acquatica del Cariteo con analoga nozione del forviamento di un corso d'acqua, la modifica radicalmente. Difatti, nonostante alluda al monte delle Muse: "por vos me llevará mi osado paso / a la cumbre difícil d'Elicona", è nelle terzine dove il poeta sviluppa l'idea della sua funzione di guida nel processo

²¹ L'immagine simbolica del *fons*, come simbolo della poesia, è un motivo di lunghissima tradizione, essendo l'acqua legata alle Muse e alla poesia sin da Esiodo (*Theog.* 5-6), e di ampia diffusione, come mostra la nota di Fedeli che riporta numerose attestazioni, dagli alessandrini ai poeti latini; e menziona la bibliografia sull'argomento (1985: 47-48). Del resto, nel passo delle *Georgiche* prima citato, il tempio simbolico dovrà sorgere sulle rive del Mincio.

²² La metafora properziana della 'strada non battuta' dipende da quella del prologo degli *Aitia* (vv. 27-28) di Callimaco, presente nel contesto dell'ingiunzione di originalità poetica rivolta dal poeta ai Telchini, per il cui testo e note di commento, cfr. Callimaco (2018: 374-375). Per la presenza dell'immagine della *via intacta* nella poesia latina, la cui prima attestazione è quella dei versi citati di Lucrezio, cfr. Fedeli (1985: 68).

di totale rinnovamento della patria tradizione poetica. Nell'immagine al centro dei versi delle terzine, dunque, Garcilaso fonde vari ingredienti presenti nei testi classici e moderni a cui attinge. Per l'idea del forviamento del corso d'acqua, il debito è con Cariteo, anche se non si tratta di portare la fonte d'Aganippe a bagnare il suolo iberico, come nel poeta catalano, bensì di arrestare il corso delle acque del Tago per mutarne la direzione, allontanandole così dal percorso consueto e avviandole verso un terreno rimasto fino ad allora asciutto. Il ricorso al tema del fiume patrio, il Tago, si deve, invece, al passo virgiliano, dove il Mincio rappresenta il suolo natio, nel quale il mantovano intende innestare la nuova poesia, come il toledano ambisce a fare in quello del suo paese d'origine²³. Ai versi del proemio properziano risale, invece, il concetto di *intacta via*, a meno di non voler ricorrere anche ai *loca nullius ante trita* di Lucrezio, con la precisazione che alla metafora classica del suolo non segnato da orma umana si sostituisce quella del suolo mai bagnato prima dalle acque del fiume. In altri termini, con la metafora delle terzine, Garcilaso dà voce all'idea di voler troncare, con la sua poesia, una tradizione per dar vita a una diversa esperienza poetica, nuova in Spagna, ma non per questo meno sperimentata fuori dai confini patrii, che sono confini più linguistici

²³ Il patrio Tago è detto *rico* per l'esplicita allusione alla sua *luciente arena*, ossia al diffuso motivo delle sabbie aurifere del fiume, come nella strofa dell'*Egloga III*, a proposito delle tele tessute dalle ninfe: "Las telas eran hechas y tejidas / del oro que'l felice Tajo envía, / apurado después de bien cernidas / las menudas arenas do se cría" (vv. 105-108). Tra i numerosi riferimenti, val la pena di menzionare i versi di Stazio: *debut et flavis Hermus transcurrere ripis / et limo splendente Tagus...*» (*Silv.* 1, 3, 107-108), perché in essi è dato ritrovare l'immagine garcilasiana della sabbia lucente, sia perché il Tago e l'Ermo, entrambi portatori d'oro, fuoriescono dal loro alveo e bagnano il terreno delle rive. Debbo il suggerimento al mio amico, il filologo classico Giancarlo Abbamonte, il quale ha anche richiamato la mia attenzione sul fatto che "una delle novità dell'immagine poetica di Garcilaso potrebbe essere che sulle rive del Tago non c'è bisogno di costruire nulla di prezioso, perché le rive stesse sono preziose (e qui Garcilaso sta duettando con Virgilio che invece sottolinea la povertà delle rive del Mincio abitate da flessuose canne, simbolo a sua volta della poesia più tenera e lirica)".

che geografici, e meno ancora nazionali. A quest'inedito significato è piegato il riferimento alla facoltà di Orfeo di arrestare il corso delle acque col suo canto. Né è improbabile che per realizzare tale riferimento Garcilaso avesse in mente uno dei versi iniziali di un'egloga virgiliana a lui particolarmente familiare, l'ottava, laddove recita: *et mutata suos requierunt flumina cursus* (Verg. *Ecl.* 8,4), con l'attributo *mutata* che facilmente si trasforma in 'mutato cammino' nell'adattamento che ne fa Garcilaso²⁴. Anche se il verbo utilizzato dal poeta spagnolo, *enfrena*, farebbe pensare a un altro passo virgiliano, questa volta tratto dal quarto libro delle *Georgiche*, a proposito del triste inverno: *glacie cursus frenaret aquarum*. Ma, ad arricchire il mosaico già così fornito – come abbiamo finora visto – di tessere classiche e moderne, c'è un ultimo fattore che vorrei introdurre prima di concludere.

Non sarà sfuggita – credo – la presenza di un elemento che lega ulteriormente il sonetto di Garcilaso ai testi di Virgilio e Cariteo, e che, in forme diverse, esprime la condizione imprescindibile perché il poeta possa assolvere al compito che si propone di realizzare, e cioè che la morte non sopraggiunga ad allontanarlo dall'"alta impresa" che si prefigge. *Modo vita supersit*, aveva insinuato Virgilio. Solo che Garcilaso tiene conto anche dei versi nei quali Virgilio esprime la medesima idea: *o mihi tum longae maneat pars ultima vitae, / spiritus et quantum sat erit tua dicere facta* (*Ecl.* 4, 53-54), con ripresa letterale del termine *spiritus*²⁵, e ai quali fa seguito immediatamente il riferimento a Orfeo: *non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus* (v. 55), personaggio a cui il sonetto di Garcilaso allude subito dopo, al v. 10: "con dulce son qu'el curso al agua enfrena". Ma la speranza mi-

²⁴ È, tuttavia, opportuno chiarire, seguendo il suggerimento di A. Cucchiarelli, che nel verso virgiliano "non persuade [...] l'interpretazione di *suos... cursus* come acc. interno di *mutata* [...] con *requierunt* intransitivo", per cui il senso del verso sarebbe il seguente: "i fiumi, 'mutati' (nella loro natura), fecero acquietare il loro corso" (Virgilio Marone 2017: 410-411, n. 4).

²⁵ Devo il generoso suggerimento al prof. Marco Fernandelli, che ringrazio vivamente.

nacciata dal tempo è, come si sa, tema tipicamente petrarchesco. Non a caso, allora, Cariteo nel riprendere l'idea espressa da Virgilio: «se morte dal pensier non mi disvia», adatta al nuovo contesto l'*incipit* di un sonetto di Petrarca, «Pien d'un vago penser che me desvia», con l'introduzione della negazione che lo rende conforme al nuovo contesto di significato. Lo stesso concetto viene sviluppato da Garcilaso in due endecasillabi, nei quali peraltro il poeta pose "su proprio nombre", come notò Herrera²⁶: "si en medio del camino no abandona / la fuerza y el espirtu a vuestro Lasso". Se si prescinde dal palese *incipit* dantesco ("en medio del camino"), un analogo auspicio mirante all'opportunità di poter perseverare nell'impresa poetica cominciata, si legge in un sonetto di Petrarca, dove la Morte, insieme all'Amore, è presentata come l'agente che può interrompere la nuova opera, che il poeta intende intraprendere e a cui fa riferimento con la metafora del *textus*:

S'Amore o Morte non dà qualche stropio
a la tela novella ch'ora ordisco
[...]
io farò forse un mio lavor sì doppio
tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco,
che, paventosamente a dirlo ardisco,
infin a Roma n'udirai lo scoppio.

(Petrarca 2004: 220, 40, vv. 1-2 e 5-8)

Bisogna subito chiarire che il contesto a cui allude il sonetto petrarchesco è totalmente diverso da quello che evoca il testo di Garcilaso. Eppure, nonostante la disparità delle rispettive circostanze, che sono poco o per nulla assimilabili tra loro, non mancano elementi comuni che potrebbero far pensare che, come già aveva fatto Cariteo, anche Garcilaso, per esprimere la stessa idea, si sia ugualmente avvalso di una fonte petrarchesca, sebbene abbia orientato la propria

²⁶ Herrera (2001: 640), si tratta della nota al v. 27 dell'*Elegía* seconda, "siempre ha llevado y lleva Garci Lasso".

scelta verso un diverso componimento. Dicevo che gli elementi comuni non mancano: innanzitutto, l'analogo auspicio che la morte non tronchi l'innovativa opera letteraria, a cui il poeta ha messo mano. A ciò si lega una non diversa consapevolezza dell'audacia che la novità di tale opera comporta; in questo senso, al verbo *ardisco* di Petrarca corrisponde l'espressione *osado paso* di Garcilaso. Ma, forse, più di ogni altra cosa, è lo spirito che anima entrambe le opere che fa pensare a un filo che unisce i due testi, ossia quella solidale cooperazione della modernità con la tradizione classica ("tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco"), che – se la mia lettura del sonetto spagnolo non è errata – costituisce il fondamento del progetto poetico di Garcilaso, come della "tela novella" di Petrarca²⁷.

D'altronde, la presenza petrarchesca nel sonetto di Garcilaso è testimoniata anche da un altro elemento. Si tratta del sintagma "camino [...] enjuto" che ricalca quello di "terreno asciutto", con cui Francesco, in quanto poeta, arriva a identificarsi nei versi finali della prima delle tre *cantilene oculorum*, "Perché la vita è breve":

... onde s'alcun bel frutto
nasce di me, da voi vien prima il seme:
io per me son quasi un terreno asciutto
cólto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto.

(Petrarca 2004: 361, 71, vv. 102-105)

²⁷ Sul sonetto, cfr. il commentario di Marco Santagata in Petrarca (2004: 220-224), dove nella nota al v. 6, a proposito dell'accostamento ai vv. 76-77 della canzone, "O aspectata in ciel beata et bella": "Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro, / volte l'antiche et le moderne carte", si legge: "in entrambi i casi la 'modernità' è accompagnata da un segno positivo, al punto da cooperare solidamente con la tradizione classica" (p. 223). Analogamente, nel recente commento di Sabrina Stroppa, a proposito di *lavor doppio* (v. 6), a cui si appresta il poeta, la curatrice osserva che egli "*lavora* in profondità 'doppiando il discorso antico con lo stile dei moderni'" (Petrarca 2011: 85). Sul sonetto petrarchesco, cfr. Santagata (1988: 57-81).

Il poeta s'identifica con un terreno arido che gli occhi di madonna seminano perché possa dare il bel frutto di "parole et opre" (v. 94) poetiche. Un'analogia identificazione tra il poeta e il terreno o cammino asciutto si dà, in effetti, anche nel sonetto di Garcilaso, grazie alla ripetizione del sostantivo *camino*, utilizzato sia per indicare la vita del poeta e il poeta stesso ("en medio del camino") sia l'innovativa opera poetica che si accinge a intraprendere (il "camino enjuto" irrigato dal Tajo). È significativo, del resto, che l'espressione coniata dal Petrarca, "terreno asciutto", risalga a quella salmistica, con la quale si dice che l'anima del penitente Davide si offre al Signore come terra senz'acqua: *anima mea sicut terra sine aqua tibi* (*Ps* 142, 6); un'espressione che il testo di Garcilaso riporta alla lettera strettamente originaria, giacché il terreno o cammino è *enjuto* perché *sine aqua*, ma che, al tempo stesso, piega al nuovo contesto di significato di derivazione petrarchesca.

Il testo programmatico che abbiamo appena esaminato offre, senza alcun dubbio, il miglior esempio relativo al discorso che qui si è inteso affrontare, quello della poesia di Garcilaso come "exploración de su propia tradición poética", perché, nel contribuire alla realizzazione compositiva grazie alla quale riscrittura e tradizione si coniugano nell'esigenza di una perenne evocazione che si afferma nella prospettiva della memoria poetica, fa di questo assunto il tema stesso del sonetto, nel segno della riconquistata concordia di modernità e tradizione classica.

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Studi Umanistici
antgarga@unina.it

BIBLIOGRAFIA

Ariosto, L.

1976 *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori.

Barbiellini Amidei, B.

1999 *Alla luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia.

Callimaco

2018 *Opere*, a cura di G.B. D'Alessio, Milano, BUR Rizzoli.

Carrai, S.

1999 *Classicismo latino e volgare nelle Rime del Minturno*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, pp. 167-191.

De Robertis, D.

1981 *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1965 (ristampa 1981), pp. 281-628.

Fedeli, P.

1985 *Properzio. Il libro terzo delle Elegie*, Bari, Adriatica Editrice.

Fenzi, E.

2002 «*Et havrà Barcellona il suo poeta*». Benet Garret, *il Cariteo*, in «*Quaderns d'italià*», 7, pp. 117-140.

Fosalba, E.

2009 *Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles*, in «*Studia Aurea*», 3, pp. 1-66.

Heiple, D.L.

1994 *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University.

Herrera, F. de

2001 *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*, a cura di I. Pepe e J. M. Reyes, Madrid, Cátedra.

Keniston, H.

1922 *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of this Life and Works*, New York, Hispanic Society of America.

Gallego Morell, A.

1972 *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.

Gareth, B.

1892 *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, a cura di E. Pèrcopo, Napoli, Tipogr. Dell'Accademia delle Scienze.

Gargano, A.

2001 *Garcilaso de la Vega e la nuova poesia in Spagna, dal retaggio cancioneril ai modelli classici*, in Criscuolo, U. (a cura di), *Mnemosynon. Studi di letteratura e di umanità in memoria di Donato Gagliardi*, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica «Francesco Arnaldi» dell'Università degli Studi di Napoli «Federico II», pp. 267-282.

2005 *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori.

2011 *Discutere umbram. Immagine e simbolo della notte tra Garcilaso de la Vega e San Juan de la Cruz*, in Baldissera, A. –

- Mazzocchi, G. – Pintacuda, P. (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, vol. I, pp. 391-412.
- Garin, E. (a cura di)
1952 *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore.
- Greco, A.
1995 *Maria Cardona, marchesa de la Padula e Antonio Minturno*, in «Critica letteraria», 23, pp. 49-61.
- Morros Mestres, B.
2008 *Garcilaso y Propercio: A propósito del soneto XXIV*, in «Voz y Letras», 19, pp. 101-111.
- Petrarca, F.
2004 *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
2011 *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, con un'introduzione di P. Cherchi, Torino, Einaudi.
- Pinto, R.
2010 *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*, Roma, Aracne.
- Rico, F.
1990 *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral.
- Rosso Gallo, M.
1990 *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

- Sannazaro, J.
1961 *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza.
- Santagata, M.
1988 *Petrarca e i Colonna*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore.
- Sarli, E.
2012 *La decima musa del Parnaso: Maria di Cardona*, Tricase, Youcanprint.
- Sliwa, K.
2006 *Cartas, documentos y escrituras de Garcilaso de la Vega y de sus familiares*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Skutsch, O.
1985 *The Annals of Q. Ennius*, a cura di O. Skutsch, Oxford, Oxford University Press.
- Tansillo, L.
2011 *Rime*, a cura di T. R. Toscano, E. Milburn e R. Pestarino, Roma, Bulzoni.
- Vaquero Serrano, M. del C.
2013 *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, con un prologo di L.A. de Cuenca, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica / Marcial Pons.
- Vecce, C.
2013 *Viaggio in Arcadia*, in Sannazaro, J. *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, pp. 9-41.

Vega, G. de la

1995 *Obra poética y textos en prosa*, a cura di B. Morros, con
uno studio preliminare di R. Lapesa, Barcelona, Crítica.