

**“Si el sereno templado y claro día” di Juan de la Vega  
La prima sestina petrarchesca della lirica del Siglo de Oro**

Maria D'Agostino  
(Università degli Studi Suor Orsola Benincasa)

Fra i primati del volume dei *Versos de Juan de la Vega* (1552) vi è certamente anche quello di essere la prima raccolta di versi di un poeta spagnolo ad attestare due sestine: “Tal fénix pellegrina en medio un fuego” e “Si el sereno, templado y claro día” (D'Agostino 2017, 2019).<sup>1</sup> Il primo componimento è la traduzione della sestina doppia di Annibal Caro “Pellegrina fenice in mezzo un foco:” una resa in castigliano estremamente interessante sia per la ricostruzione delle fasi redazionali della sestina cariana, sia per il rispetto del dettato dell'originale italiano e, soprattutto, dell'artificiosa struttura del metro cui Petrarca aveva assicurato “lo statuto di genere lirico autonomo rispetto alla canzone, da cui esso formalmente deriva (Brugnolo, 276).”<sup>2</sup> In effetti, “Tal fénix pellegrina en medio un fuego” testimonia la profonda consapevolezza di Juan de la Vega di misurarsi con un genere lirico autonomo, tanto più se confrontata con le coeve traduzioni spagnole delle sestine presenti nell'*Arcadia* di Sannazzaro (1547) e negli *Asolani* del Bembo (1551) (Brizi 2008, Baldissera 2018).<sup>3</sup> Una consapevolezza che si esplicita in misura ancora maggiore nel secondo componimento menzionato, “Si el sereno, templado y claro día,” la prima sestina petrarchesca della lirica aurea, su cui ci soffermerà in questa occasione. Tuttavia, prima di passare ad analizzare il testo è doverosa qualche precisazione sul titolo che si è scelto per questo contributo, sia relativamente al ‘primato’ attribuito al componimento di Juan de la Vega sia riguardo quel petrarchesco posto in corsivo. Le ragioni di tale scelta, che potrebbe apparire in prima istanza tautologica, sono più d'una e riguardano sia gli aspetti formali del testo sia il tema scelto dal poeta spagnolo per la sua prova.

### **Cenni sulla canonizzazione di un genere**

È noto che “è all'iniziativa del Petrarca che si deve la costituzione e la codificazione del genere sestina (Comboni, 2001 74)”; in effetti, la presenza nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (RVF) di ben nove occorrenze del metro risultò decisiva per assicurargli proprio quello “statuto di genere lirico autonomo” rispetto alla canzone cui si è fatto cenno. Che Petrarca desiderasse definire tale autonomia lo testimonia il fatto, è forse opportuno ricordarlo, che oltre all'iterazione della forma – e a dispetto degli “individui” unici presenti nel corpus poetico di Arnaut Daniel e in quello di Dante – le sestine presenti nei RVF sono l'unico genere metrico trascritto verticalmente, sia in alcuni manoscritti di tradizione indiretta degli abozzi – uno dei quali, come rileva Pulsoni (1996, 64), contiene la prima attestazione del termine ‘sestina’ – sia, soprattutto, nel Vat. Lat. 3195. Come osservava Brugnolo (267), tale scelta del Petrarca si deve a tre ragioni concomitanti fra loro, che ci si limiterà in parte a sintetizzare e in parte ad esplicitare: 1) evidenziare la singolarità della struttura metrica e delle caratteristiche formali del testo attribuendo alla sua presentazione grafica una “funzione iconica”; 2) “garantire la [sua] distinzione immediata rispetto agli altri generi metrici del Canzoniere”, soprattutto rispetto alla canzone; 3) “evidenziare [...] alcuni snodi fondamentali all'interno della struttura complessiva dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: distribuite lungo tutto il libro [...] le nove sestine si

<sup>1</sup> *Versos de Juan de la Vega*, Nápoles, Nápoles, Mattia Cancer, 1552. L'unico esemplare ad oggi noto del volume è conservato presso la *Società Napoletana di Storia Patria* (Cuomo, SL 010. H. 020 (2)).

<sup>2</sup> Per il testo e l'analisi di *Tal fénix pellegrina en medio un fuego* si veda D'Agostino (in c. s).

<sup>3</sup> La traduzione dell'*Arcadia* fu pubblicata a Toledo nel 1547 (En casa de Juan de Ayala), mentre *Los Asolanos* del Bembo videro la luce a Salamanca nel 1551 (Portonariis). Nel caso dei testi sannazzariani la resa in spagnolo fu realizzata da Diego de Salazar in *coplas reales* per l'*Egloga IV* e in versi di *arte menor* per l'*Egloga VII*; in entrambe le egloghe, pur con alcune differenze fra i due componimenti, non è rispettato il principio strutturante della *retrogradatio cruciata*. La traduzione de *I più soavi e riposati giorni* del Bembo, attribuita a Luis Santángel, è invece in versi di *arte mayor*: in questo caso la *retrogradatio cruciata* è rispettata, sia pure con un'infrazione nel congedo. Sulla traduzione delle rime del prosimetro sannazzariano e dei dialoghi bembeschi si vedano, rispettivamente Brizi (245-77) e l'acuto studio di Baldissera (2018, 53-75).

presentano infatti come un insieme organico che compendia il percorso complessivo dell'opera, riflettendo di essa alcune tematiche fondamentali in un gioco di specchi che investe anche l'organizzazione formale del testo (Brugnolo, 267; Pulsoni 1996, 56)."

Senza voler ripercorrere la storia di una forma che ha suscitato straordinario interesse presso i metricisti, ma a parziale completamento di quanto fin qui evidenziato in direzione della costituzione della sestina in "genere lirico" autonomo, è opportuno ricordare almeno alcune delle ulteriori novità introdotte dal Petrarca nella tessitura delle sue fin dalla prima, "A qualunque animale alberga in terra (Petrarca, 82-94)." Oltre che per la normalizzazione endecasillabica del primo verso introdotta da Dante in "Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra,"<sup>4</sup> la sestina petrarchesca "si discosta da quella dei due grandi predecessori sia nella scelta delle parole-rima (che sono sì di "natura" ma maggiormente generalizzate e universalizzate [...]), che nel loro impiego (Frasca, 16)." La struttura interna delle stanze si presenta con frequenza bipartita, "solo molto raramente incarnando un'unica struttura sintattica; a ciò va ad aggiungersi la minore 'tenuta stagna' delle stanze i cui limiti tendono ad estendersi oltre i limiti strofici (Frasca, 16)." In queste innovazioni, che vanno nella direzione di superare i vincoli della forma, si inserisce anche il congedo, nel quale Petrarca, a differenza di Dante, per il quale aveva il valore di una *conclusio*, "continua 'la narrazione' poetica (e solo così la conduce alla fine) (Frasca, 197)."<sup>5</sup>

Petrarca, per dirla con Gorni (60), "grammaticalizza" la sestina e ne fissa "i principali caratteri tematici e stilistici" rendendola una forma replicabile e un modello di riferimento per le generazioni successive di poeti, come si evince dalla fortuna che le ha arriso nel Quattrocento e nel Cinquecento (Comboni 2001, 74; Pulsoni 2010-2011, 201-217).

Si devono a Comboni una serie di autorevoli studi basati proprio sulla fortuna delle sestine del *Canzoniere*, studi che prendono le mosse da un complesso lavoro di censimento di tutti i testi ascrivibili al genere, redatti in Italia fra il XV e il XVI secolo. I dati di tale lavoro relativi all'analisi della parole-rima, pur se non ancora definitivi, evidenziano come si registri una percentuale di "infrazioni alla norma" che prevede l'impiego di sostantivi bisillabi come parole rima, ma anche come essa sia complessivamente inferiore al 7%; peraltro, tale infrazione è esibita per i due terzi in testi quattrocenteschi, mentre nel corso del Cinquecento, con l'affermarsi del petrarchismo lirico, si rileva un "progressivo ritorno ad una generale osservanza della misura bisillabica delle parole-rima (Comboni 2001, 75)." Tanto che, alcuni dei trattatisti di metà secolo – a partire dall'Equicola – rimproverano allo stesso Petrarca l'utilizzo di un verbo, e per di più trisillabo, in "Giovene donna sotto un verde lauro."<sup>6</sup> Tuttavia, il dato più interessante è quello relativo al riuso, sia pure con percentuali molto diversificate, delle parole-rima presenti nelle sestine petrarchesche, posto che esso ammonta a circa il 51% del lessico in rima dei testi schedati, a certificare la funzione di modello che i componimenti dei *RVF* esercitarono "sui cultori quattro e cinquecenteschi della *retrogradatio cruciata* e nello stesso tempo l'alto grado di conformismo tematico a cui questi ultimi si sono adeguati (Comboni 2001, 76)."<sup>7</sup> Proprio relativamente al conformismo tematico è opportuno segnalare, e tanto più per il testo di Juan de la Vega, che la sestina petrarchesca si differenzia dai modelli soprattutto perché trasforma "la rappresentazione dell'estrema ossessione e della radicale frustrazione del desiderio in un contenitore di tematiche penitenziali e religiose. [...] Quando Petrarca divorzia dai

<sup>4</sup> Per il testo della sestina dantesca si veda Alighieri (1077-91).

<sup>5</sup> Frasca rileva fra l'altro come il congedo si trasformi in una sorta di "strofa dimezzata" che denuncia ancora una volta la tensione a 'violare' i limiti imposti dalla forma e che evidenzia una certa "propensione a 'doppiare lo stile'", come avviene nell'ultima sestina dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, l'unica delle rime in morte e in cui Petrarca tiene a battesimo, appunto, la sestina doppia.

<sup>6</sup> Per l'appunto mosso a Petrarca dall'Equicola, si veda Comboni (2001, 77, n. 9) dove si riferiscono anche i luoghi dei rilievi mossi all'infrazione petrarchesca da Castelvetro e da Minturno.

<sup>7</sup> Altre delle caratteristiche metriche e stilistiche delle sestine dei *Fragmenta* riprese dagli epigoni del genere sono: 1) collegamenti di tipo logico, semantico o antinomico; 2) l'*adynton*; 3) lo schema metrico del congedo (A)B(C)D(E)F reiterato dal Petrarca nelle ultime 5 delle sue 9 sestine (Frasca, 243; Comboni 2001, 86-87).

suoi modelli, questo avviene certo sul piano formale, ma essenzialmente sul piano tematico. Si verifica, in sintesi, una “sacralizzazione” del metro.”<sup>8</sup>

Considerato quanto detto fin qui, dati l'elevatissimo numero di sestine che si scrissero in Italia fra Quattro e Cinquecento, la consacrazione del genere presente nelle *Prose della volgar lingua* (Bembo 1960, II, 12) e la sua codificazione nei trattati di poetica a partire dalla metà del secolo, sarebbe stato quasi naturale che fra i “cultori della *retrogradatio cruciata*,” per usare l'espressione di Comboni (2001, p. 76), comparissero anche alcuni dei poeti che a partire dalla seconda decade del XVI secolo, rivoluzionarono, e naturalmente non solo nelle forme, il linguaggio poetico spagnolo. Sarebbe stato ‘quasi naturale,’ ma invece, nel caso della sestina, il processo di acclimatamento in Spagna fu più lento rispetto ad altre forme metriche italianeggianti (Romeu Figueras, 565-581; Scoles-Pulsoni-Canettieri, 1995, 345-388; Cenizo Jiménez, 31-39; Pulsoni 2010-2011, 208-211), come si evince anche dalle menzionate traduzioni dell'*Arcadia* e degli *Asolani*. È infatti forse superfluo ricordare che i primi due grandi *rivoluzionari* della lirica spagnola, Boscán e, soprattutto, Garcilaso, non scrissero nemmeno una sestina. In effetti, la più antica in lingua castigliana è quella di Trillas y Crespí attestata dal *Cancionero General* del 1511. Ma, come noto, si tratta di una sestina decisamente anomala: un *joc partit* in versi di *arte mayor*, un esperimento ancora profondamente “ancorato alla poesia di stampo *cancioneril* (Scoles-Pulsoni-Canettieri, 1995, 346; Pérez Bosch, 219; Perea Rodríguez, 227-251).”<sup>9</sup>

### Un primato in discussione

Altro discorso investe la sestina doppia di Gutierre de Cetina “Tantas estrellas no nos muestra el cielo.” È al poeta sivigliano che secondo Begoña López Bueno (57) spetterebbe il merito di aver scritto la prima sestina e, pertanto, quello dell'inclusione di tale forma nei canzonieri lirici della poesia *áurea*.<sup>10</sup> Tuttavia, notava l'illustre studiosa, “una primera consideración salta a la vista: la original disposición de las palabras rimas” del componimento (López Bueno, 60). Di fatto, il testo di Cetina non presenta *retrogradatio cruciata*, bensì *retrogradatio directa*, eterodossia significativa che, tuttavia, non è una variazione “original” del poeta sivigliano ma un procedimento attestato in tre sestine quattrocentesche, rispettivamente due di Alessandro Sforza e una di Giovanni Testa Cillenio e, soprattutto, in due sestine cinquecentesche di Angelo Fiorenzuola (Scoles-Pulsoni-Canettieri 1995, 348-355; Comboni 1996, 67-79; Comboni 1999, 71-83).<sup>11</sup>

“Tantas estrellas no nos muestra el cielo” fu datata da López Bueno “posiblemente antes de 1537,” sia perché, a giudizio della studiosa, nel testo “resuenan con más insistencia que en el devenir posterior de su poesía, ecos italianistas y préstamos petrarquistas en particular (López Bueno, 62),” sia perché inserita nel cosiddetto ciclo di Dorida, il primo dei *senhal* utilizzati dal poeta. In effetti, come ha recentemente ribadito Ponce Cárdenas, Cetina nella sua sestina “lleva a cabo un ejercicio de *imitatio multiplex*, sustentado precisamente en el magisterio de varios textos de Petrarca (Cetina,

<sup>8</sup> Andrea Mazzucchi, *Navigando fra i flutti... la sestina LXXX di Petrarca*, Lezione Magistrale tenuta presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, il 18 maggio 2018 per cui cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=epJwNmYH5vI>; mentre le prime tre sestine e, per molti aspetti anche le ultime tre, dal punto di vista tematico mantengono un legame molto forte con i modelli, intimamente implicate sui temi della passione e del desiderio di stampo araldiano e delle petrose dantesche, le sestine centrali, vale a dire l'80, la 142 e la 214, sono di ispirazione penitenziale e morale (Petrarca, 411; Frasca, 278-279).

<sup>9</sup> Di “stile *cancioneril*” parla anche Baldissera nella puntuale analisi della traduzione de “I più soavi e riposati giorni” del Bembo che, come si è ricordato più su (cfr. n. 3), è resa anch'essa in versi di *arte mayor*; si veda Baldissera (2018, 69).

<sup>10</sup> Si ricordi che dopo quella di Cetina le prime sestine petrarchesche della poesia spagnola, una delle quali doppia e non a esente da imperfezioni formali, erano ritenute, ad oggi, quelle inserite ne *La Diana* di Montemayor del 1559 (Montemayor, 67, 224), legato delle sestine presenti nell'*Arcadia* sannazariana (*Egloga IV* ed *Egloga VII*). In effetti, come già rilevò Prieto, sul modello di Sannazaro e poi di Montemayor la sestina divenne un “signo del *estado* pastoril conseguido por el yo narrativo, y es a la vez, un signo que simboliza y se corresponde con la *forma* de la novela pastoril” (1972, 126-127) tanto da comparire in tutte le opere successive ascrivibili al genere. Cfr. anche Lopez Bueno, 56 e Scoles-Canettieri-Pulsoni 2006, 23.

<sup>11</sup> Scoles-Pulsoni-Canettieri (1995, 348-355) e n. 14 dove si segnalano gli esperimenti di Sforza e Fiorenzuola e si puntualizza relativamente alla supposta originalità di Cetina rilevata da López Bueno.

124).” Tuttavia, data la presenza di “ecos italianistas” e di riprese dai *RVF* in molta parte del *corpus* del sivigliano, le ragioni addotte per la proposta di datazione potrebbero non essere cogenti. E se è certo che “Tantas estrellas no nos muestra el cielo” si inserisce nel ciclo di Dorida, iniziato da Cetina durante la giovinezza sivigliana e precedente quelli dedicati ad Amarillide e a Laura,<sup>12</sup> è certo anche che risulta difficile considerarlo definitivamente chiuso prima del suo arrivo in Italia nel 1538. Infatti, nella *Epístola VI* (Cetina, 1013-1023) indirizzata alla principessa di Molfetta e datata o al 1542 o fra il 1545 e il 1546, Ponce Cárdenas è propenso ad individuare nella figura fitomorfa dell’“olmo” proprio Dorida, “la esquiva y rubia dama Sevillana (Cetina, 1021 n. al v. 48 e n. ai vv. 74-75)” dei primi componimenti. Una proposta di datazione antecedente il 1538 non spiega, peraltro, come Cetina possa essere entrato in contatto prima del suo arrivo in Italia con una forma di sestina che presenta *retrogradatio directa*<sup>13</sup>. Inoltre, ed è forse il dato più significativo e a quanto è dato sapere mai segnalato, il sivigliano per la composizione di “Tantas estrellas no nos muestra el cielo” sembrerebbe aver guardato alla sestina di Antonio Minturno, “Non ha tant’erbe in qualche verde prato,” intercalata nell’*Egloga III*, pur non utilizzando l’ortodossa *retrogradatio cruciata*, scelta naturale – ed è quasi superfluo rilevarlo – per l’autore dell’*Arte poetica*.

In effetti, sia il testo minturniano che, come noto, quello cetiniano prendono le mosse dalla prima stanza della sestina 237 dei *RVF*, “Non à tanti animali il mar fra l’onde,” ma sono proprio le variazioni realizzate dai due poeti sui primi sei versi del componimento petrarchesco ad indurre ad avanzare l’ipotesi che il sivigliano conoscesse anche quello di Minturno, come si evince dalla lettura della prima stanza dei tre testi:

Non à tanti animali il mar fra l’onde  
né lassù sopra ’l cerchio de la luna  
vide mai tante stelle alcuna notte,  
né tanti augelli albergan per li boschi,  
né tant’erbe ebbe mai campo né spiaggia,  
quant’à ’l mio cor pensier’ ciascuna sera (Petrarca, 967-971).  
[...]

Non ha tant’erbe in qualche verde prato,  
né tanti fiori in qualche amena spiaggia,  
né tante stelle in qualche pura notte,  
né tanti pesci in qualche vago fiume,  
né tanti augelli, o tante fronde in selva,  
quant’io lagrime spargo in versi e ’n rime (*Rime et Prose...*, 235-236).<sup>14</sup>  
[...]

Tantas estrellas no nos muestra el cielo,  
ni tantas flores por abril el prado,  
ni tantas yerbas tiene el verde campo,  
ni tantos animales hay en el bosque,  
ni tiene tantos peces algún golfo,  
cuantas mi corazón rabiosas quejas (Cetina, 827-830).  
[...]

<sup>12</sup> Sulla possibilità quanto meno di “intuir la presencia de algunos ‘ciclos’ en la abigarrada producción” di Cetina si veda la sintesi di Ponce Cárdenas nell’introduzione a Cetina (37-44).

<sup>13</sup> È infatti altamente improbabile che Cetina potesse conoscere le sestine quattrocentesche di Sforza e di Cillenio, tanto più prima del suo arrivo in Italia. Per la possibilità che conoscesse, invece, i testi di Fiorenzuola si veda *infra*.

<sup>14</sup> L’*Egloga III* in cui è intercalata la sestina occupa le pp. 232-247.

Ciò che si evidenzia immediatamente dal confronto fra le tre strofe è che sia Minturno che Cetina alterano l'ordine dei termini di comparazione presenti nel modello petrarchesco. Ponce Cárdenas, rileva tale alterazione per il componimento del sivigliano e sottolinea opportunamente “la adición de un quinto elemento nuevo, dispuesto en el segundo lugar (estrellas el cielo, flores el prado en abril, yerbas el campo, animales el bosque, peces el golfo) (Cetina, 829).” In effetti, l'inserimento di ‘fiori’, – “ni tantas flores por abril el prado” (v. 2) – è presente anche nel testo di Minturno e precisamente al secondo verso: “né tanti fiori in qualche amena piaggia.” Inoltre, spicca in entrambi i componimenti la parola-rima “prato” / “prado”, mai utilizzata nelle sestine petrarchesche; essa ricorre in *incipit* nella sestina di Minturno e proprio al secondo verso in quella di Cetina. Il dato appare tanto più rilevante se si considera non solo che delle sei parole-rima di “Non à tanti animali il mar fra l'onde” ricorrono in Minturno “piaggia” e “notte” e in Cetina “bosque”, ma anche che gli altri tre termini in rima di “Non ha tant'erbe in qualche verde prato” e uno di “Tantas estrellas no nos muestra el cielo”, pur diversi fra loro, sono tratti da sestine di Petrarca.<sup>15</sup> In effetti, il rimante “prato” è piuttosto raro nelle sestine censite ad oggi fra il XIII e il XVI secolo; esso compare nel componimento “Seccho è il giglio gentil che in un bel prato” di Giuliano Perleoni, in “Hor sì ch'un bosco tornerà il bel Prato” di Agnolo Fiorenzuola – testo su cui si tornerà a breve – e in “Sorge di primavera in un bel prato,” di Cesare Gallo, sebbene quest'ultimo componimento sia successivo all'arco cronologico che interessa in questa sede (*Compendio di sonetti...*, CLXVI-CLXVII; *Le Rime di M. Agnolo Fiorenzuola...*, 1549, 45; *De le rime di diversi nobili...*, cc. 35v-35r). Due sono invece le occorrenze del plurale “prati”, registrato in “Amor, se sì per tempo già da i raggi” di Domenico da Prato, e in “Fresco, dolce, gentil, lucido fiume” di Luca Valenziano (Valenziano 1532, 36-37; Carducci 1907, 172-173).<sup>16</sup> Proprio l'ultimo dei componimenti menzionati potrebbe avere esercitato un ruolo nella scelta della parola-rima ‘prato’ in Minturno, considerato che oltre a tale termine – sia pure al plurale in Valenziano – le due sestine condividono anche i rimanti ‘fiume’ e ‘rime’ (parole-rima petrarchesche), una significativa dimensione metapoetica e che la terza stanza di “Fresco, dolce gentil, lucido fiume” recita:

Non fur giamai sì verdeggianti prati  
 né sì lascivi gli augelleti al canto  
 nè su tai colli sì leggiadre Nimphe  
 né tra due rive sì purgato fiume  
 né di fioretti sì dipinta valle  
 com'al buon tempo di mie dolci rime (Valenziano, 1532, 36)

denunciando chiaramente la sua derivazione dalla petrarchesca “Non à tanti animali il mar fra l'onde.”

Se il rapporto fra il testo di Minturno e quello di Valenziano ha allo stato delle ricerche solo un valore ipotetico, è invece certo che la presenza del rimante “prado” nel componimento di Cetina si carica di ulteriori significati quando letta in relazione alla scelta della *retrogradatio directa* di “Tantas estrellas no nos muestra el cielo.” Di fatto, una delle due sestine di Agnolo Fiorenzuola da cui il sivigliano potrebbe avere mutuato l'eterodossa struttura metrica è proprio la menzionata “Hor sì ch'un bosco tornerà il bel Prato” : la parola-rima “prato”, in *incipit* nel testo del poeta toscano e l'uso della rara forma di *retrogradatio* costituiscono due indizi molto forti rispetto alla possibilità che il sivigliano conoscesse la sestina di Fiorenzuola. Tuttavia, restano stringenti le ragioni che inducono a sostenere la dipendenza del testo di Cetina anche da quello dell'autore dell'*Arte poetica*. Oltre all'ambientazione pastorale e alla presenza al secondo verso del termine di comparazione “fiori” /

<sup>15</sup> Si tratta, nel caso del testo minturniano delle parole-rima ‘fiume’ ‘selva’ e ‘rime’ presenti rispettivamente nelle sestine 66, 22 e 332 dei *RVF*, e di ‘cielo’ del componimento cetiniano, termine in rima nella 142 di Petrarca.

<sup>16</sup> Desidero esprimere il più sincero ringraziamento ad Andrea Comboni che mi ha cortesemente fornito dati ancora inediti del suo lavoro volto alla messa a punto di un *Repertorio metrico della sestina italiana dal XIII al XVI secolo* segnalandomi le occorrenze della parola-rima “prato” / “prati” nelle sestine di Giulio Perleoni, Domenico da Prato e Luca Valenziano, a me ignote. Purtroppo non è stato possibile consultare Valenziano (1984).

“flores” ad integrare quelli della comune fonte petrarchesca, concorre a rafforzare tale ipotesi il verso cetiniano “ni tiene tantos peces algún golfo” (v. 5), evidente traduzione del minturniano “né tanti pesci in qualche vago fiume” (v. 4), considerato peraltro che il lessema “pesci” è assente nella sestina 237 dei RVF.

Non è questa l'occasione per proseguire oltre nell'analisi delle fonti di *Tantas estrellas no nos muestra el cielo* e meno ancora –né chi scrive ne avrebbe l'autorità– nell'indagine dei possibili rapporti fra Minturno e Valenziano e nell'interessante dimensione metaletteraria che caratterizza la sestina di Minturno, ma è evidente che quell’“ejercicio de *imitatio multiplex*” segnalato da Ponce Cárdenas per Cetina non si sostiene solo “en el magisterio de varios textos Petrarca” ma si alimenta di un insieme di componimenti di poeti che in modi diversi guardarono a quel magistero.

Pertanto, per avanzare ipotesi relative alla data di composizione della sestina del sivigliano è necessario valutare le possibilità di accesso del poeta a quell'insieme di testi.

In effetti, per la composizione della sestina di Minturno è possibile fissare un termine *ante quem* al giugno del 1535 posto che il poeta invia a Maria de Cardona una delle tre egloghe, senza specificare quale, che “per comandamento de lo Illustrissimo Signore Viceré di Sicilia, che sia in gloria, cominciate havea, e dopo la morte di lui ho fornite, benché non bene anchora emendate (*Lettere di Meser Antonio Minturno*, 176).” Tuttavia, tenendo conto che, eccezion fatta per tale illustre e privilegiata destinataria e rari altri fortunati corrispondenti, gli studiosi ritengono che i testi dell'autore dell'*Arte poetica* avessero iniziato a circolare manoscritti non prima dell'inizio degli anni quaranta e sempre in circoli piuttosto ristretti e, soprattutto, considerato che la sestina di Fiorenzuola “Hor sì ch'un bosco tornerà il bel Prato” da cui il sivigliano mutua la *retrogradatio directa* fu scritta dopo il 1538 – anno in cui il poeta si ritirò a Prato dove conobbe Selvaggia Bonaccorsi, menzionata al verso 35 – e pubblicata solo nel 1549 (*Le Rime di M. Agnolo Fiorenzuola...*, 46)<sup>17</sup> è estremamente improbabile che “Tantas estrellas no nos muestra el cielo” sia precedente all'arrivo del poeta spagnolo in Italia.

In assenza di nuove scoperte documentarie non si ritiene possibile avanzare ipotesi sulla data di composizione della sestina di Cetina: potrebbe essere stata scritta nel corso degli anni quaranta del secolo durante il soggiorno italiano del poeta, ma anche successivamente, al suo rientro in Spagna.<sup>18</sup>

Al sivigliano va senza dubbio riconosciuta la capacità di sperimentare forme e temi della poesia italiana in un momento cruciale per il futuro di quella spagnola ma è, appunto, quasi solo all'idea di un esperimento fine a sé stesso che rinvia “Tantas estrellas no nos muestra el cielo.” Sembraerebbero denunciarlo sia l'unicità della prova sia la scelta della *retrogradatio directa* proprio nel momento in cui si codificava come ortodossa quella *cruciata*.

In sintesi, l'adozione per sfoggio di virtuosismo (Comboni 1999, 79-82; Galavotti, 105-134)<sup>19</sup> di una forma della quale il poeta non sembra avere colto fino in fondo la dimensione di genere che Petrarca aveva voluto attribuirle.

### *Si el sereno, templado y claro día*

<sup>17</sup> Cetina rientrò in Spagna certamente dopo il 1548 e non è dato sapere se nel 1549 si trovasse ancora in Italia. Naturalmente, non è possibile escludere che avesse avuto modo di leggere i testi di Fiorenzuola in versione manoscritta. Sulle sestine eterodosse di Fiorenzuola si veda anche Frasca (340-342).

<sup>18</sup> Si ricordi che fra il 1549 e il 1552 Cetina risiedette “en una aldea fuera Sevilla, a donde hizo gran parte de las obras que hoy parecen suyas”, come esplicita Francisco Pacheco nel suo *Libro de Retratos* e riferisce Ponce Cárdenas nell'introduzione a Cetina (27-28), da cui si cita il testo di Pacheco.

<sup>19</sup> Nonostante le norme compositive del metro fossero nel Cinquecento pienamente definite, l'esperimento eterodosso di Cetina, come d'altro canto si evince dal testo del Fiorenzuola a cui lo spagnolo quasi certamente ha guardato, non è un caso isolato nel panorama della sestina italiana del XVI secolo che registra, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni quaranta, altri *esperimenti*, in taluni casi estremi, come quello della sestina doppia di Claudio Tolomei e del Fermo strutturate su due sole parole-rima e pubblicate, rispettivamente nel 1547 e nel 1553. Per le sperimentazioni sulla struttura della sestina in Spagna negli ultimi anni del Cinquecento e in piena epoca barocca, si veda almeno Scoles-Pulsoni-Canettieri (1995, 357-388) che riferiscono anche delle principali opere di precettistica di area iberica del *Siglo de Oro*, in cui vengono comunque riprese le norme ineludibili del genere così come Petrarca lo aveva fissato.

Juan de la Vega mostra invece consapevolezza delle caratteristiche che Petrarca aveva conferito al metro *inventato* da Arnaut Daniel nella sestina “Si el sereno, templado y claro día,” di cui si fornisce di seguito l’edizione (*Versos de Juan de la Vega... [C iiii-C iiiir]*)<sup>20</sup>:

*En la muerte de la Señora doña María hija de la Señora doña Juana de Aragón*

Si el sereno, templado y claro día  
 que luzía un tiempo en los hermosos ojos  
 de quien los míos tomavan lumbre y vida,  
 ya tempestosa, fría, escura noche  
 en tanto mar me desconfían del puerto      5  
 ¿quién me podrá salvar si no la muerte?

Temeraria, cruel, odiosa muerte,  
 cuánto me hazes desear el día  
 en que mi débil nave llegue al puerto  
 do me cierran tus manos estos ojos;      10  
 porque passada tu profunda noche  
 tornen sin ti a tomar su lumbre y vida.

O tú, bien nacida alma, que a la vida  
 bolaste presta do no temes muerte  
 y me dexaste en esta escura noche,      15  
 ¿quándo será, cuándo será aquel día  
 que te tornen a ver mis tristes ojos  
 a quién tu sola fuiste estrella y puerto?

Jamás cansada nave gozó en puerto  
 tanto, ni en cuerpo restaurada vida,      20  
 quanto en la luz mi alma de tus ojos,  
 ni <a> alguno como a mí dolor de muerte  
 llorando tornará la noche en día,  
 y suspirando siempre el día en la noche.

¿Dónde está ahora el oro qu’ en la noche      25  
 más escura qual lumbre clara en puerto  
 luzía en desprecio del dador del día?  
 ¿Dó el bivo exemplo de la humana vida?  
 ¿Dó están las rosas que coxiste, muerte?  
 ¿Dó>nde< estás ahora lumbre de mis ojos?      30

Sanctos, resplandecientes, dulces ojos,  
 cuya lux cubría el sol de húmida noche,  
 do agora os espejáis, rogado que muerte  
 no se detenga en conducirme al puerto,  
 fin d’ esta y el principio a la otra vida      35  
 do con vos goze un sempiterno día.

Quando venga aquel día en que mis ojos

<sup>20</sup> Nell’edizione del componimento gli interventi si sono limitati ai seguenti casi: si sono sciolte le abbreviazioni; si è regolarizzato l’uso di *v* e *b*; si sono regolarizzate *i* e *j*, a seconda del valore vocalico o consonantico; si è regolarizzato l’uso di *m* davanti a *b* e *p*; si è regolarizzata secondo l’uso attuale la sequenza di vocale + *i* finale; si sono distinte le maiuscole e le minuscole; si sono introdotti gli accenti e la punteggiatura secondo l’uso moderno. Le integrazioni e le espunzioni si indicano rispettivamente attraverso i segni <...> e >...<.

hallen el puerto de la eterna noche,  
me dará muerte que me ha muerto, vida.

Il testo, come recita la rubrica, è dedicato a Maria Colonna d'Aragona, figlia di Giovanna d'Aragona, una delle dame più celebrate del suo tempo e fra quelle più omaggiate nei *Versos de Juan de al Vega*. Le genealogie consultate, così come i più recenti studi, riferiscono che dal burrascoso matrimonio fra Giovanna ed Ascanio Colonna nacquero sei figli, ma fra questi non è mai menzionata la destinataria del testo: Maria (Bazzano, 1495-1510). Allo stato non sono chiare le ragioni di questo silenzio delle fonti storiche e documentarie su una fanciulla che probabilmente morì in giovane età. Tuttavia, ella ricevette non solo l'omaggio di Juan de la Vega, ma anche quello di Gabriel Moles, che le dedicò *Le Lagrime del Sebeto per la morte dell'illustrissima signora donna Maria Colonna d'Aragona* (Venezia, 1554). Nella lettera di dedica del Moles a don Francesco de Mendoza, Cardinale di Burgos, Maria è definita "veramente benedetta e beata vergine [...]" dotata di "sovrumane qualità di che fece stupir le genti nella sua prima fanciullezza." (*Le Lagrime del Sebeto... III<sup>v</sup>- IV<sup>v</sup>*)<sup>21</sup>. Nel testo di Juan de la Vega la defunta non è mai menzionata e non è quindi possibile estrapolare alcuna notizia relativa né alla sua vita né alla sua prematura scomparsa<sup>22</sup>.

In *Si el sereno, templado y claro día* la memoria del *Canzoniere* di Petrarca esercita un ruolo fondamentale. Dal punto di vista formale si rileva subito che la *retrogradatio cruciata* è perfettamente rispettata e che le 6 parola-rima sono sostantivi bisillabi ma, soprattutto, esse compaiono tutte nelle sestine dei *RVF* e sono riprese nel testo spagnolo nel seguente ordine:

DÍA < GIORNO	<i>A qualunque animale alberga in terra</i> (22)
OJOS < OCCHI	<i>Giovene donna sotto un verde lauro</i> (30)
VIDA < VITA	<i>Chi è fermato di menar sua vita</i> (80)
NOCHE < NOTTE	<i>Non ha tanti animali il mar fra l'onde</i> (237)
PUERTO < PORTO	<i>Chi è fermato di menar sua vita</i> (80)
MUERTE < MORTE	<i>Mia benigna fortuna e 'l viver lieto</i> (332) <sup>23</sup>

Come si evince dallo schema, due delle parole-rima sono tratte dalla sestina 80, mentre 'notte', per cui si è rinviato alla 237 è presente anche in "Mia benigna fortuna e 'l viver lieto" seppure con uscita al plurale 'notti', il che significa che ben quattro dei sei termini in rima di "Si el sereno templado y claro día" sono ripresi da due sole delle nove sestine dei *RVF*. Considerato che, come si è ricordato, esse "si presentano [...] come un insieme organico che compendia il percorso complessivo dell'opera, riflettendo di essa alcune tematiche fondamentali in un gioco di specchi che investe anche l'organizzazione formale del testo (Brugnolo, 267)" non è forse un caso che Juan de la Vega abbia utilizzato come prima e ultima parola-rima della prima stanza del suo testo, un termine in rima di "A qualunque animale alberga in terra" e l'ultimo di "Mia benigna fortuna e 'l viver lieto." Ad una precisa scelta corrisponde invece che siano "Chi è fermato di menar sua vita" e "Mia benigna fortuna e 'l viver lieto" i componimenti privilegiati dal poeta spagnolo; la prima, in special modo costituisce la base sulla quale Juan de la Vega costruisce il proprio testo. Articolata su un "presentimento di morte (Petrarca, 411)" la sestina 80 inaugura quel sottogenere del metro che è la sestina morale<sup>24</sup> e

<sup>21</sup> Si cita dalla risorsa digitale realizzata sull'esemplare conservato presso la Biblioteca Centrale di Firenze accessibile da EDIT16.

<sup>22</sup> L'assenza di riferimenti alla destinataria del componimento non consente di chiarire se Juan de la Vega redasse questa sestina specificamente per la morte di Maria Colonna d'Aragona o se solo in un secondo momento decise di apporre la rubrica di dedica e, nel caso la morte della fanciulla sia stato il motore di questo testo, quale possa essere stato il livello di conoscenza fra il poeta-soldato e la misteriosa figlia di una delle più importanti famiglie del Regno.

<sup>23</sup> Il numero fra parentesi indica, naturalmente, il numero del componimento nel *Canzoniere* (Petrarca, 86-94; 166-173; 410-414; 967-971; 1281-1290).

<sup>24</sup> Interessanti le considerazioni di Minturno sui temi adatti alla sestina contenuti nelle pagine dell'*Arte poetica* dedicate al metro: "B. Che si descrive nelle sestine? M. Qualche stato del viver nostro all'humane passioni, & agli accidenti della fortuna soggetto, come potete vedere che 'l Petrarca ne scrisse. Bench'io non nieghi che non vi si possa descrivere così la



rappresenta “non già una reinterpretazione quanto un vero e proprio ripensamento (e, dunque, una palinodia) (Frasca, 279)” delle posizioni dantesche che investe anche “il livello semantico, allontanando una volta per tutte dall’universo della sestina l’assillo monotematico (Frasca, 278)”. La seconda è invece, come si è già ricordato, l’unica occorrenza del metro presente nella parte dei *RVF* dedicata alle rime in morte.

L’aspirazione alla salvezza che caratterizza “Chi è fermato di menar sua via” e che culmina con la preghiera a Dio del congedo perché indirizzi “[...] a buon porto l’affannata vela” (*RVF*, 80, 40) del poeta è il nucleo tematico da cui prende le mosse Juan de la Vega in “Si el sereno templado y claro día”, sebbene manchi nel componimento spagnolo la dimensione penitenziale presente in quello petrarchesco (Mazzucchi; Frasca, 278-283).<sup>25</sup>

Il testo di Juan de la Vega è costruito sull’“allegoria della nave” su cui è interamente strutturata la sestina 80; tuttavia, nel componimento spagnolo la difficoltà a raggiungere il porto, da intendersi sia nel senso della morte che della vita eterna, non è data dal persistere nell’amante di una dimensione terrena del desiderio e, quindi, del peccato con conseguente aspirazione alla penitenza – risolta nel testo del Petrarca solo nei versi del congedo in cui è presente la preghiera al Signore – quanto piuttosto dall’essere venuta meno la luce che guidava il poeta nella navigazione, vale a dire gli occhi della defunta.<sup>26</sup> L’unica salvezza è rappresentata dal sopraggiungere della morte, anelata e invocata, perché solo la fine della vita terrena potrà consentirgli di rivedere gli occhi di Maria. Tema, questo dell’aspirazione alla morte, presente insieme alla dimensione metapoetica, nella sestina 332 del *Canzoniere*, in cui il poeta “brama” la morte (cfr. *RVF*, 332 v. 6) poiché solo “[...] pò far Morte / ch’io torni a riveder quel viso lieto” (*RVF*, 332, vv. 43-44). In effetti, nella sestina di Juan de la Vega si registrano riprese praticamente letterali sia dalla sestina 80 che dalla 332 dei *RVF*. E così, il verso

---

beata e tranquilla vita, come la penosa & afflitta, & altra materia anchora. B. Come si discrive? M. Con allegorie, con metaphore, con dicevoli comparationi, si come apertamente ci mostra nella Canzoni dell’istesso Petrarca & spezialmente nell’allegata,

‘A la dolce ombra dele belle frondi’

Et in quelle

‘Chi è fermato di menar mia via’

‘Anzi tre di creata era alma in parte’

‘L’aere gravato e l’importuna nebbia’

‘Non ha tanti animali il mar fra l’onde’

Et in queste mie

‘Non hà tant’herbe in qualche verde prato’

‘A la dolce ombra dela nobil pianta

‘Al dolce suon del mormorar del’onde’

‘I chiari giorni, e le tranquille notti’

‘Qual’animal di si contrarie tempore’

B. Quale sarà lo stile? M. non secco; ma fiorito: non aspro; ma piacevole: non enfiato; ma piano: e con parole elette, soavi, ordite chiaramente e vagamente tessute” (*L’Arte poetica...*, 237). Si è trascritto il testo senza interventi critici ad eccezione dell’inserimento degli apici per l’incipit dei componimenti. Ciò che colpisce del passo riportato è che nell’elenco delle sestine petrarchesche cui Minturno ritiene opportuno guardare per le figure retoriche da utilizzare, alla 142 dei *RVF*, menzionata isolatamente, seguano, nell’ordine l’80 e la 214, vale a dire le 3 di ispirazione penitenziale e morale che costituiscono, come si è già avuto occasione di ricordare, una delle innovazioni più rilevanti realizzate da Petrarca nella costituzione del genere. Relativamente alle considerazioni di Minturno sullo stile da utilizzare nelle sestine e alle implicazioni, anche tematiche, che l’adozione di tale stile comporta, si vedano le osservazioni di Frasca (342).

<sup>25</sup> Santagata, pur riconoscendo alla sestina 80 e alle due successive, in particolare alla 142, una “chiara funzione palinodica” e rilevando per “Chi è fermato di menar sua via” che “con i due sonetti di contorno forma un trittico tematicamente omogeneo: i presentimenti di morte di 79 si articolano qui in un discorso più disteso, fino a un esito in chiave religiosa [...]”, non ritiene possa parlarsi di “testo penitenziale”, precisando che “semmai gli accenni a una possibile ‘salvezza’ rinviano sul piano fattuale alle vicende di fughe fallite narrate nei sonetti 76 e 89” (Petrarca, 411). Claude Perrus nelle conclusioni del suo studio sulla sestina 80 giustifica “les doutes que M. Santagata émet sur le caractère pénitentiel du texte - un peu hâtivement énoncé précédemment - même si cette sextine exprime indiscutablement l’une des constantes spirituelles du livre, à savoir l’inquiétude chrétienne” (Perrus, 13), ma si veda Mazzucchi.

<sup>26</sup> I vv. 4-6 in cui si allude agli occhi come alle stelle che guidano i naviganti nella notte tempestosa perché raggiungano il porto potrebbe essere eco dei vv. 46-50 di *RVF*, 73, l’ultima delle cosiddette “canzoni per gli occhi”.

7, “temeraria, cruel, odiosa muerte” rinvia a “Crudele, acerba inexorabil Morte” di *RVF*, 332, v. 7, mentre al v. 9 l'immagine della “débil nave” rimanda al “fraile legno” di *RVF*, 80, v. 28. Ancora, sia pure con un significativo cambio di soggetto, posto che Petrarca si rivolge ai seguaci e poeti d'Amore, e Juan de la Vega agli occhi di Maria, i vv. 33-34 del testo spagnolo “[...] rogado que muerte / no se detenga en conducirme al puerto” rinviano a *RVF* 332, 69-70 “pregate non mi sia più sorda Morte, / porto de le miserie et fin del pianto”, dove peraltro Petrarca stesso recupera l'immagine del “porto” di “Chi è menato di fermar sua via.” Proprio il cambio di soggetto a cui si è alluso, vale a dire, la preghiera rivolta alla defunta perché affretti la morte del poeta, ripropone alla memoria sia gli *explicit* dei sonetti 346, 347 e 348 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* sia, soprattutto, i versi finali del lamento di Nemoroso dell'*Egloga I* di Garcilaso in cui il pastore, annichilito per la morte di Elisa, le si rivolge pregandola di non dimenticarlo e di impetrare per lui che affretti il sopraggiungere della fine in modo da poter condividere con lei un altro *locus amoenus* “sin miedo y sobresalto” di perderla.<sup>27</sup> La ripresa del testo garcilasiano si fa esplicita nella V stanza della sestina che rinvia alla XX del capolavoro del toledano, con la reiterazione anaforica di “dó está” ad introdurre le interrogative sul destino di Maria. E se è certo che Juan de la Vega avrebbe potuto tenere presenti per questi versi anche direttamente *RVF* 299, “Ov'è la fronte che con picciol cenno”, fonte di Garcilaso per la stanza menzionata, è certo anche che tornano in quelli di “Si el sereno templado y claro día” motivi che non sono presenti nel testo petrarchesco ma sì in quello garcilasiano, come il riferimento all'oro dei capelli. Non si tratta solo della riproposizione di un *topos* della bellezza della dama, ma della ripresa nei vv. 25-27 della sestina di elementi lessicali provenienti dal componimento del toledano, come è il caso di “desprecio.”<sup>28</sup>

Di provenienza petrarchesca e garcilasiana è inoltre l’“escura noche” in cui Juan de la Vega è precipitato quando gli occhi-sole di Maria si sono spenti rendendo incerto il raggiungimento del “porto”. Il sintagma “oscura notte” compare tre volte nei *RVF* e “escura” torna nella serie di aggettivi con cui Nemoroso qualifica la notte della morte di Elisa (Vega, 137, v. 367),<sup>29</sup> ma Juan de la Vega sembra tenere presente nel suo testo, e in particolare nella prima parte della terza stanza che culmina con il verso 15 – “y me dexste en esta escura noche” – l’occorrenza che si registra nelle terzine del sonetto 321 in cui Francesco si duole di essere stato “lasciato” (v. 9) – ripreso letteralmente dal “dexaste” – ad osservare l’oscurità della notte addensarsi sui colli dai quali Laura-fenice ha spiccato l’ultimo volo prima di ascendere al cielo e dove i suoi occhi “solean far giorno (Petrarca, 1220).”

Da quanto esposto appare evidente che nella redazione di “Si el sereno, templado y claro día” Juan de la Vega ricorra ad un insistito uso di materiali provenienti da un numero limitato di testi dei *RVF* tutti tematicamente coerenti, e che tale riuso, lungi dall’assumere le caratteristiche del centone, corrisponde ad un preciso disegno in cui sembrerebbe svolgere un ruolo non secondario quello “ideologico”<sup>30</sup> sviluppato da Garcilaso de la Vega, e proprio rispetto a Petrarca, nel lamento di Nemoroso nell'*Egloga I*. Infatti, non sussistono dubbi che l’operazione compiuta dal toledano

consiste in un incremento di laicizzazione cui viene sottoposto il concetto di trascendenza, in stretta relazione col tema del ricongiungimento con l’amata morta [...]. Così, portando alle sue estreme conseguenze un processo che lo stesso Petrarca aveva risolutamente avviato nei confronti di Dante, Garcilaso depura il tema da ogni elemento penitenziale implicante

<sup>27</sup> Per i significati che il *locus amoenus* acquista nell'*Egloga I* di Garcilaso si veda Gargano (1998, 283-298). Il desiderio di morte legato a quello di ricongiungersi con l’amata morta coniugato con la preghiera alla defunta perché acceleri la fine del poeta si ritrova anche nella prima stanza della canzone di Pietro Bembo “Donna de’ cui begli occhi alto diletto,” (Bembo 2008, 400, vv. 7-9).

<sup>28</sup> Il riferimento ai capelli della defunta rinvia ai seguenti versi del toledano: “Los cabellos que vían / con gran desprecio al oro / como a menor tesoro / ¿adónde están [...]?” da cui Juan de la Vega mutua il termine “desprecio”, intensificando per certi aspetti l’immagine garcilasiana dato che utilizza la metonimia “oro” in luogo di “cabellos” e come termine di paragone il sole: “dador del día” (Vega, 133, vv. 273-275).

<sup>29</sup> Sulle complesse implicazioni dell’immagine della notte nell'*Egloga I* si veda almeno (Gargano 2011, 395-400).

<sup>30</sup> Di “preciso disegno ideologico” parla Gargano (2006, 509).

l'ideologia cristiana; e, in mancanza di soluzione penitenziale come di *mutatio* spirituale, il desiderio di unirsi all'amata e, con esso, la stessa attrazione verso la trascendenza, finiscono per definirsi in termini puramente laici. (Gargano 2006, 509)

Juan de la Vega non inserisce nel proprio testo elementi di carattere penitenziale, come si è già sottolineato, pur strutturando la propria sestina sull'80 dei *RVF*. Il suo desiderio di morte è funzionale esclusivamente alla possibilità di rivedere gli occhi di Maria. Tale aspirazione, declinata lungo tutto il testo a partire dai vv. 10-12, diviene sempre più intensa con il susseguirsi degli endecasillabi, come denunciano l'iterazione di "quándo será" in apertura dell'interrogativa contenuta ai vv. 16-18; il "gozo" dell'anima del poeta nella contemplazione degli occhi dell'amata espresso al v. 21 – paragonato allo stato di bonaccia di cui gode una nave nel porto – ; l'ultimo verso della V strofa, che si chiude con l'*ubi sunt* riferito agli occhi e, soprattutto, la stanza finale del componimento, che si apre con l'invocazione ai "Sanctos, replandecientes, ducles ojos" di Maria insieme ai quali il poeta si augura di *godere* – "con voz goze" – di un "sempiterno día" (v. 46), senza che mai si alluda ad una trascendenza che contempli un'elevazione di natura morale o spirituale. E che la "vida" cui aspira il poeta sia quella che riceverà quando i suoi occhi "tornen a ver" colei che sola gli fu "estrella y porto" sembrerebbe denunciarlo anche il congedo. Si ritiene, infatti, che la deroga alla *retrogradatio* delle parole-rima del congedo rispetto alla struttura canonizzata da Petrarca<sup>31</sup> non sia dovuta ad imperizia del poeta – che dimostra in questa sestina, come in "Tal fénix pellegrina en medio un fuego", di essersi perfettamente impadronito delle caratteristiche formali del genere – quanto piuttosto alla scelta di chiudere il testo con la parola "vida" in luogo di "muerte", come a ribadire la certezza che una volta giunto al "puerto de la eterna noche" e rivisti gli occhi-sole di Maria, la loro contemplazione – ed esclusivamente questa – lo restituirà alla vita.<sup>32</sup>

Nel redigere "Si el sereno, templado y claro día" Juan de la Vega ha scelto come principali testi di riferimento la sestina 80 e la 332, dimostrando – ben oltre gli aspetti formali – fino a che punto avesse compreso e fatte proprie le novità introdotte da Petrarca nel *corpus* di sestine del *Canzoniere*. Di fatto, "Chi è fermato di menar sua mia vita" e "Mia benigna fortuna e 'l viver lieto," strutturate rispettivamente su un presentimento di morte e di incertezza del futuro, e sull'opposizione *vita-morte* offrono a Juan de la Vega la possibilità di ribadire nella sua sestina sia il presentimento e la dolorosa incertezza dell'80 sia la drammatica tensione della 332, e di risolverli nell'indiscussa certezza di ricevere dagli occhi di Maria Colonna d'Aragona, una volta morto, la vita, esattamente come quando ella era in vita, *semplicemente* in una dimensione "sempiterna".

L'aspirazione espressa dal poeta in "Si el sereno, templado y claro día" dal punto di vista ideologico non è molto diversa da quella di Nemoroso nell'*Égloga I*, il cui doloroso senso di abbandono e la cui appassionata preghiera ad Elisa esercitano un ruolo non secondario nella sestina di Juan de la Vega, il quale ha colto del capolavoro di Garcilaso anche il "complesso e problematico" rapporto con il *Canzoniere* e lo ha, per taluni aspetti, condiviso, proprio tornando a Petrarca.

<sup>31</sup> Per il congedo delle sestine petrarchesche cfr. più su n. 7.

<sup>32</sup> La sequenza delle rime nel congedo di Juan de la Vega è il seguente: (A)B(E)D(F)C.

## Opere citate

- Alighieri, Dante. *Vita Nuova-Rime*. Ed. Donato Pirovano & Marco Grimaldi, intr. Enrico Malato. Roma: Salerno Editrice, 2015. Vol. I. T. II. 1077-1091.
- L'Arte poetica del signor Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, ed ogni sorte di rime toscane, dove si insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere...* Per Gio: Andrea Valvassori, 1563.
- Baldissera, Andrea. "Le rime bembesche negli Asolanos (1551)." In Andrea Baldissera ed. *Intorno ai canzonieri. Versioni antiche e moderne*. Lecce-Brescia: Pensa Multimedia, 2018. 53-75.
- Bazzano, Nicoletta. "Giovanna d'Aragona: ritratti di gentildonna tra idealizzazioni letterarie e tensioni religiose." In Jesús Martínez Milán, Manuela Rivero Rodríguez, Gijis Versteegen eds. *La Corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Polifemo, 2012, vol. III. 1495-1510.
- Bembo, Pietro. *Prose della volgar lingua*. Ed. Carlo Dionisotti. Torino: UTET, 1960.
- *Rime*. Ed. Andrea Donini, Roma: Salerno Editrice, 2 t., 2008.
- Brizi, Marco. "La prima traduzione spagnola dell' "Arcadia": questioni metriche." *Il Confronto Letterario* 50 (2008): 245-77.
- Brugnolo, Furio. "Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche." *Atti e memorie dell'accademia patavina di scienze, lettere ed arti* CII (1990-1991): 259-290.
- Carducci, Giosué. *Antica lirica italiana (canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV)*. Firenze, Sansoni, 1907.
- Cenizo Jiménez, José. "Recepción de la sextina doble en Italia y en el Renacimiento español". *Literaturas comparadas. Tradiciones-traducciones. Actas del XI Congreso de la Asociación Española de Italianistas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, II. 31-39.
- Cetina, Gutierre de. *Rimas*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2014.
- Comboni, Andrea. "Appunti sulla sestina." In Dominique Billy ed. *Métrique du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris: L'Harmattan, 1999. 71-83.
- . "Forme eterodosse della sestina nel Quattro e Cinquecento." *Anticomoderno. La Sestina* (1996): 67-79.
- . "La fortuna delle sestine." *Quaderni Petrarcheschi* XI (2001): 74-88.
- Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone*. Napoli: Aiolfo de Cantono da Milano, 1492. CLXVI-CLXVII.
- D'Agostino, Maria. *La nobile città de la sirena. Poesia spagnola e cultura napoletana nel Cinquecento*, Roma. Salerno Editrice: 2017.
- . "Primicias de los Versos de Juan de la Vega". In Andrea Baldissera ed. *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y Formas*. Pavia: Ibis, 2019. 120-150.
- . "'Con la fenice a prova'. Juan de la Vega traduttore di Annibal Caro." In Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda, Paolo Tanganelli eds. *"Con llama que consume y no da pena". El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi*. Pavia: Ibis, in c. s.
- De le rime di diversi nobili poeti toscani. Raccolte da M. Dionigi Atanagi, Libro primo*. Venezia: Lodovico Avanzo, 1565.
- Frasca, Gabriele. *La furia della sintassi*. Napoli: Bibliopolis, 1992.
- Galavotti, Jacopo. "Esperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento." *Stilistica e metrica italiana*, 18 (2018): 105-134.
- Gargano, Antonio. "Questo nostro caduco et fragil bene. Forme e significati del *locus amoenus* nell'*Egloga I* di Garcilaso." In Giovanna Calabrò ed. *Signoria di Parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*. Napoli: Liguori, 1998. 283-298.
- . "Il *Lugar* di Garcilaso." In Loredana Chines ed. *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*. Roma: Bulzoni, 2006, 2 vols., I. 495-510.

- . "Discutere Umbram. Immagine e simbolo della notte tra Garcilaso de la Vega e San Juan de la Cruz." In Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda eds. *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Pavia: Ibis, 2011. 391-412.
- Gorni, Guglielmo. *Metrica e analisi letteraria*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- Le Lagrime del Sebeto per la morte dell'illustrissima signora donna Maria Colonna d'Aragona, Composte dal Sig. Gabriel Moles e nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli*, In Venetia, Per Giovan Griffio, MDLIII.
- López Bueno, Begoña. "La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos. (Cetina-Herrera, Cueva- Rioja)." *Archivo Hispalense* LXVII (1984): 49-72.
- Mazzucchi, Andrea. *Navigando fra i flutti... la sestina LXXX di Petrarca*. Lezione Magistrale tenuta presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 18 maggio 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=epJwNmYH5vI>
- Montemayor, Jorge de. *La Diana*. Ed. Juan Montero. Barcelona: Crítica, 1996.
- Perea Rodríguez, Oscar. "Valencia en el "Cancionero general" de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas." *Dicenda* XXI (2003): 227-251.
- Pérez Bosch, Estela. *Los valencianos del "Cancionero General": estudio de sus poesías*. Valencia: Universidad de Valencia, 2009.
- Perrus, Claude. "La sextine LXXX di Canzoniere." *Chronique Italienne* 61, 1(2000): 5-15.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Marco Santagata. Milano: Mondadori, 1996.
- Pulsoni, Carlo. "Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica." *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti* CXXIII (2010-2011): 201-217.
- . "Petrarca e la codificazione del genere sestina." *Anticomoderno. La Sestina* (1996): 55-65.
- Prieto, Antonio. "La sextina provenzal en la estructura narrativa". In Antonio Prieto, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona: Planeta, 1972. 101-133.
- Rime et Prose del Signor Sebastiano Minturno, Nuovamente mandate in luce. All'Illustrissimo Sig. don Girolamo Pignatello*. In Venetia: Appresso Francesco Rampanzetto, 1559.
- Le Rime di M. Agnolo Fiorenzuola. Fiorentino*. In Fiorenza: Bernardo Giunta, 1549.
- Romeu Figueras, José. "Una versión castellana de la sextina 'A qualunque animale alberga in terra', de Petrarca, impresa en Barcelona, 1560-1561. Para el estudio del género en las letras españolas." In *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*. Madrid: Castalia, 1975. 565-581.
- Scoles, Emma; Pulsoni, Carlo & Canettieri Paolo. "Fra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica." *Il Confronto Letterario* 23 (1995): 345-388.
- Scoles, Emma; Canettieri Paolo & Pulsoni, Carlo. "Un breve viaggio al Parnaso. La sestina *En áspera, cerrada, escura noche* e altre considerazioni sulla poesia di Miguel de Cervantes". *Studi romanzi* 2 (2006): 7-60.
- Valenziano, Luca. *Opere Volgari*. Ed. Maria Pia Mussini Sacchi. Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1984.
- . *Opere volgari*. Stampato in Venegia: per Maestro Bernardiino di Vitalli Venetiano ad istantia di Federico di Gervasio Napolitano, 1532.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 1995.
- Versos de Juan de la Vega, Nápoles*. Nápoles: Mattia Cancer, 1552.