

**Il declino degli Aragonesi di Napoli
nel *Libro de la Methamorphosi* di Benet Garret, il “Cariteo”**

Cecilia Cantalupi
Università di Verona

In una lettera del 12 ottobre 1493, il segretario di Stato Gioviano Pontano predicava in questi termini il crollo del Regno di Napoli a re Ferrante I:

L'Italia tutta è congiurata contro la potenza e stato Vostro [...]. Et a questo fine concorrono principalmente Fiorentini, sì per le cose hanno patute per le guerre fatte da Vostro padre e da Voi, sì per essere de natura francesi [...]. Del papa non voglio dire altro, solo che de natura poco Ve ama [...]. Francia Vi viene addosso; Spagna Vi tiene in mano, aspettando il tempo; e lo Duca di Bari pur tuttavia pratica etiam con Todeschi [...]. Tutta Italia, Francia e Spagna Vi sono congiurate contra e non v'aiutaranno; e lo Turco vi correrà addosso, come fanno le mosche all'infermo (Pèrcopo 1907, 47-50).

L'anziano sovrano non vi avrebbe assistito (morì nel 1494) ma l'umanista seppe leggere con un decennio d'anticipo i segnali che emergevano dal quadro politico italiano sullo scorcio del Quattrocento e paventare la fine della parabola iniziata cinquant'anni prima con la conquista della città da parte di Alfonso il Magnanimo.

La vicenda biografica e poetica di Benet Garret, detto il Cariteo, è intrecciata a doppio filo con quella dei Trastámara di Napoli e la natura del testo in esame rende forse indispensabile ricordare brevemente le tappe del declino della dinastia, che per un sessantennio e tra mille difficoltà governò un organismo politico autonomo, fino al suo declassamento a provincia di un impero che le scoperte di Colombo avevano dilatato oltre l'oceano Atlantico.¹

Nel 1492 il re di Francia Carlo VIII aveva chiesto per sé l'investitura di Napoli forte della propria ascendenza angioina; non ebbero efficacia gli sforzi del figlio e successore di Ferrante, Alfonso II, per scongiurarne la discesa e così, l'ultimo giorno del 1494, Carlo entrò in Roma, accolto da Alessandro VI. Mentre Napoli approntava le ultime, disperate difese, Alfonso abdicò in favore del figlio. Il giovane Ferrante II (Ferrandino), prese il potere nel gennaio 1495 ma nulla poté di fronte alla volontà di Capua e della stessa Napoli di aprire le porte ai Francesi col beneplacito del patriziato.

Carlo rimase in città tre mesi, impegnato a “disfare tutto ciò che era in qualche modo legato al precedente regime o ne fosse diretta emanazione” (D'Agostino, 632). Tuttavia, complici le difficoltà in patria, i contrasti col pontefice, lo scontento dei centri di potere italiani e la stipula, in data 31 marzo, della Lega Antifrancesa (Repubblica di Venezia, imperatore, ducato di Milano, pontefice e Spagna), il ritorno in Francia fu affrettato; in contemporanea s'infittirono i contatti tra Napoli e la Spagna: Alfonso II, dalla Sicilia, riuscì a sollecitare l'intervento dei sovrani spagnoli, i quali inviarono nell'isola un contingente guidato da Gonzalo de Córdoba che iniziò a risalire la penisola. Carlo ripartì il 24 maggio. A luglio Ferrandino rientrò a Napoli in trionfo ma nel resto dei territori restaurò il potere solo dopo lunghe e sanguinose campagne militari. Quando

¹ Per approfondimenti sulla storia di Napoli dalla conquista alla fine del regno di Alfonso I cfr. Pontieri (357-584); sui regni di Ferrante I, Alfonso II, Ferrandino e Federico I cfr. D'Agostino (595-672); sullo sfondo storico-politico alla vita e all'opera di Benet Garret cfr. Fenzi (2002, 121-126); sulle “Guerre d'Italia” (1494-1516), la cornice in cui s'inquadra la fine della dinastia cfr. Gaeta (2004a, 402-405; 2004b, 537-541); Proserpi (274-275; 283-288); Capra (61-63).

il Regno sembrava saldamente tornato nelle sue mani, il sovrano morì improvvisamente a soli ventinove anni (7 ottobre 1496).

In assenza di eredi diretti, la corona andò allo zio Federico d'Aragona (Federico I) che fu l'ultimo re della dinastia. All'interno, i rapporti difficilissimi tra corona e sudditi per problemi economici e sociali irrisolti da generazioni e l'opposizione della regina madre alle azioni di Federico; all'esterno, il convergere su Napoli delle mire di Luigi XII di Francia e di Ferdinando il Cattolico, che guardava a Napoli come ad un proprio protettorato ed era pronto ad inserirsi nel quadro della politica italiana. Tali mire si concretizzarono con la stesura del trattato di Granada per la conquista e la spartizione del Regno (1500)² mentre Federico fu dichiarato decaduto con bolla papale del 15 giugno 1501. Col fallimento della diplomazia sul fronte turco, degli appelli al baronaggio meridionale e di ogni piano di difesa militare, Capua fu presa e saccheggiata; per evitare a Napoli la stessa sorte, Federico poté solo stipulare con l'avversario una tregua di sei mesi e ritirarsi ad Ischia, che ospitava la corte dai tempi della prima invasione.

L'ingresso in Napoli dei Francesi avvenne ai primi di agosto: un mese dopo Federico lasciò l'isola per tentare un estremo accordo con Luigi XII ed intraprese un viaggio verso la Francia da cui non avrebbe fatto ritorno (morì a Tours nel 1504). In ottobre il viceré francese prendeva possesso di Napoli mentre Gonzalo de Córdoba, accampato nelle vicinanze, era pure in procinto di entrarvi. Nel volgere di un anno e mezzo, “aspettando il tempo”, gli Spagnoli del Gran Capitano riuscirono a vincere sui principali fronti della guerra, Calabria e Puglia, sconfiggendo i Francesi a Seminara e a Cerignola. Il 16 maggio 1503 Gonzalo fece il suo ingresso nella capitale, chiudendo un capitolo della storia del Regno di Napoli e di una dinastia.

Nei sessant'anni di governo del Regno, gli Aragonesi fecero di Napoli un centro culturale di prim'ordine con la costituzione di una ricca biblioteca (De Marinis 1950-1952), la promozione dello Studio e dell'accademia pontaniana e lo spessore degli umanisti che riuscirono ad aggregare grazie al loro mecenatismo, ai quali non mancarono di affidare incarichi di governo³ – il primo, emblematico passo lo compì Alfonso I quando commissionò al suo storiografo ufficiale, il ligure Bartolomeo Facio, un trattato *De viris illustribus* dal taglio tutto italiano e contemporaneo, che raggruppasse gli italiani eccellenti in categorie professionali, al fine di orientarsi nel nuovo panorama e tra cui scegliere eventuali collaboratori (Atti AMUL, 7-134). La corte ospitò tra gli altri Manetti e Poliziano, il Panormita, i già citati Facio e Pontano, Sannazaro e tra i greci il Tarcaniota e il Lascaris. Nella Napoli del secondo Quattrocento trovarono inoltre uno spazio di espressione poeti lirici in volgare – “la vecchia guardia aragonese” (Santagata, 1) – come il Galeota, il de Jennaro ed il Caracciolo.

Se tuttavia la corte aragonese ebbe un “poeta politico ufficiale” (Pèrcopo 1892a, I, XII)⁴, questi andrà individuato nel connazionale Benet Garret,⁵ il Cariteo,⁶ nato a

² Il trattato prevedeva l'assegnazione alla Spagna di Calabria e Puglia mentre ai Francesi spettavano Gaeta, Napoli, la Terra di Lavoro e gli Abruzzi. La divisione infrangeva l'unità politica del Regno ma soprattutto la separazione di Puglia e Abruzzi ne metteva in discussione l'unità economica, a tutto vantaggio degli Spagnoli. Da qui lo scontro franco-spagnolo del periodo 1502-1503 (D'Agostino, 655).

³ Un affresco del quadro culturale e letterario della Napoli aragonese si legge in Garin (159-164) e De Blasi-Varvaro (240-282) (sul Garret, le pagine 263-264).

⁴ Si ricordino le parole di Croce (38-39): “Egli non adula cortigianamente quei principi, quei sovrani, quei personaggi di grandi famiglie gloriosi nelle armi, immigrati dalla Spagna in Napoli, quegli uomini illustri, ma sinceramente li ama. [...] Di quei re e principi e regine e principesse della casa reale disegna in pochi tratti le fisionomie [...]. E celebra, come ho detto, ministri e capitani, gentiluomini e baroni, letterati e

Barcellona intorno al 1450 e morto, forse a Napoli, nel 1514. Il nome è noto agli studi italianistici perché legato alla fortuna di un canzoniere, l'*Endimione*, concepito e scritto integralmente in volgare toscano.⁷ La critica ha convincentemente dimostrato in che modo le fasi redazionali della raccolta e la gestazione dei componimenti extravaganti riflettano l'esperienza biografica e politica dell'autore, che non sarà inutile richiamare almeno per punti essenziali.⁸

Non sappiamo nulla su infanzia e giovinezza,⁹ eccettuati la nascita a Barcellona e gli studi classici intrapresi in patria.¹⁰ Dai versi s'inferisce che dovette lasciare la Catalogna intorno ai diciotto anni, tra 1467 e 1468,¹¹ mentre a partire dal 1486 sono documentabili rapporti intellettuali e di amicizia con molti accademici pontaniani: menzionato dal Pontano in alcuni dialoghi ed epigrammi,¹² il Garret figura tra i personaggi dell'*Arcadia* di Sannazaro col nome di "Barcinio",¹³ è dedicatario di alcuni sonetti di colleghi

poeti, che allora davano forma alla vita napoletana."

Puntualizza recentemente Fenzi (2002, 120) che "Più di qualsiasi altro – anche più del Sannazaro – a lui conviene infatti la qualifica di 'poeta aragonese', per l'ininterrotta fedeltà a quella Napoli e a quei re, e insomma a quella stagione chiusa dal crollo della dinastia, nel 1501, che egli ha vissuto immerso nella luce di un ideale di regalità [...] che la sconfitta finirà per sublimare e collocare in una prospettiva trascendente."

⁵ Anche se Benet fu italianizzato in Benedetto, adottò la forma del nome proprio in catalano, regolarizzata da Parenti. Nei documenti anche *Garrett, Garreth, Garet, Gareth, Garetho, Garetus* (Pèrcopo 1892a, I, XVII).

⁶ Cariteo o Chariteo, 'il diletto delle Grazie', era il nome che apponeva sui documenti e con cui era designato dagli accademici pontaniani e dagli emuli (Pèrcopo 1892a, I: XVII, n. 1-2 e CCLXXV-CCLXXVIII, appendice di documenti "Per il nome e cognome del Chariteo").

Sul significato del nome accademico cfr. la sintesi di Contini (1976, 554): "Metamorfosi classicheggiante (allusiva alle 'Chariti' o Grazie) del cognome catalano di Benedetto Gareth."

⁷ Sulla scelta del toscano cfr. Batllori (66-67); Parenti (33-34); Segarra Añon (1998, 86); Barbiellini Amidei (122-126). Quest'ultima è la sola a tenere in considerazione il fatto che "ancora all'inizio del Quattrocento, i poeti catalani componevano le loro liriche in lingua provenzale. [...] Quest'abitudine all'uso di un altro idioma veniva al Cariteo anche dalla sua stessa educazione catalana: solamente egli sostituisce una tradizione con un'altra, alla lingua provenzale, la lingua italiana" (187-188).

⁸ Per approfondimenti sulla biografia cfr. Pèrcopo (1892a, I, XV-XLII); Asor Rosa; Parenti (8-21); Barbiellini Amidei (3-5); Fenzi (2002, 118-120).

⁹ Almeno finché spogli archivistici non saranno condotti in loco.

¹⁰ "Virgilio, Lucrezio, Ovidio, Properzio, Orazio [...] forniscono continuo alimento al discorso, usufruiti per vistosi intarsi, e costituenti come un nuovo repertorio: nel che sta il tratto più caratteristico del suo petrarchismo. Cariteo è il primo, dopo Petrarca, a riaccostarsi ai testi cari al maestro, a ripercorrere le sue letture" (De Robertis, 708). Rispetto al Petrarca "l'espressione assunta [dalle fonti classiche] e ripetuta, non viene nascosta, ma messa in evidenza con precisa funzione allusiva" (Getto, 61) affinché "possa aver luogo [...] l'agnizione, il riconoscimento del nucleo di antica verità poetica nascosto – ma non troppo – sotto il velo opaco della scrittura" (Consolo 1978, 28). Santagata (319) interpreta tale intarsio di fonti come "la credenziale che il poeta volgare offre ai suoi interlocutori umanisti: la garanzia che la dignità del genere risiede in una concezione della poesia non dissimile da quella nutrita dai cultori volgari." Il Garret fu uno dei primi "a vivere l'equazione, poi bembesca, tra latino e toscano, non contrapposti come lingua di cultura e lingua naturale, ma entrambi coltivati e studiati come lingua d'arte" (De Blasi-Varvaro, 264). Il rapporto tra il canzoniere e i testi classici è oggetto di specifica trattazione nel contributo di Consolo (1978); Parenti (51-58) offre esempi di presenze classiche nell'*Endimione* a confronto col Sannazaro; interessanti osservazioni anche in Barbiellini Amidei (167-176).

La sua formazione giovanile in patria dovette abbracciare anche i classici volgari (oltre a Petrarca apprezzò certamente Dante), sui quali modellò la conoscenza tutta libresco, e perciò oltremodo puristica, del volgare toscano.

¹¹ Cfr. son. CCVII, 2-6, scritto a Roma tra 1501 e 1503 per Agostino Chigi (Pèrcopo 1892a, I: XIX).

¹² Citato nell'*Antonius*, nell'*Asinus*, nell'*Aegidius* e dedicatario del *De Splendore*. Cfr. Parenti (36-37); Barbiellini Amidei (12-15, 20-26); Fenzi (2002, 119).

¹³ Citato nell'*Arcadia* (prosa II 8, egloga XII) e nell'elegia I, 11. Cfr. Barbiellini Amidei (15-18); Fenzi

napoletani ed è ricordato con ammirazione da autori coevi anche fuori da Napoli (Parenti, 117-122; Barbiellini Amidei, 18-20). Col 1482 iniziano le testimonianze archivistiche del suo *cursus honorum*, al servizio di quattro dei cinque sovrani della dinastia: già scrivano e familiare del re, dal 18 agosto 1486 fu incaricato dell'ufficio di percettore delle entrate del regio sigillo, carica che mantenne sotto Ferrante I, Alfonso II e nella prima parte del regno di Ferrandino, mentre il Pontano ricopriva quella di segretario di Stato.¹⁴

Il nucleo primitivo dell'*Endimione*, concepito a partire dagli anni ottanta del Quattrocento, scaturì dal contatto con le coeve esperienze dell'umanesimo napoletano: l'amore non corrisposto per una donna celata sotto il *senhal* di Luna ispira il canto disperato del poeta-Endimione,¹⁵ che descrive uno stato di *impasse* dolorosa e caratterizza il primo canzoniere “come la raccolta delle *voci cignee* del poeta” (Fenzi 1970, 67) – nonostante vi sia un'inversione dei ruoli, sono palesi le reminiscenze properziane e petrarchesche del mito lunare, evocate dalla scelta dei nomi e dalle situazioni descritte.¹⁶

Di questa prima fase redazionale troviamo testimonianza in un unico manoscritto con le armi d'Aragona, passato in Spagna e in Inghilterra prima di essere acquistato da Tammaro de Marinis e descritto da Gianfranco Contini (1964):¹⁷ il codice tramanda canzoni, sonetti e strambotti d'argomento amoroso, con due sole – ma importantissime – canzoni politiche¹⁸ collocate in chiusura, per un totale di 99 componimenti. Fu confezionato prima del gennaio 1495 (Contini 1964, 17; Morossi, 178-179), per Ferrandino, quand'era ancora Principe di Capua o Duca di Calabria (erede designato). Dal codice furono tratti i testi che figurano nell'*editio princeps*, pubblicata a Napoli nel

(2002, 119).

¹⁴ Era abitudine che il percettore risiedesse presso il segretario “e di non poca importanza, specie in ordine alla frequentazione dei classici, dovette essere la convivenza col grande umanista, assai maggiore di quel che non appaia da qualche facile imitazione” (De Robertis, 706).

¹⁵ La critica propende per l'ipotesi d'identificazione del Pèrcopo (1892a, I: LXXVI): in base al son. XVIII: 9-10 pensò che appartenesse al casato dei Chiaromonte.

Il mito di Endimione e Diana assurge ad emblema dell'esperienza poetica del Garret (Barbiellini Amidei, 57-66 e bibliografia ivi indicata): da esso il poeta ricava il titolo della raccolta ed il suo proprio *senhal*, inventa *calembours* sul nome di Luna, evoca scenari notturni popolati da immagini oniriche, conscio delle implicazioni neoplatoniche del simbolo lunare e degli echi del racconto mitico nell'iconografia rinascimentale.

¹⁶ Properzio è il modello di riferimento della raccolta dal punto di vista tematico: Fanti (23-44) analizza i temi elegiaci del canzoniere e ne mostra l'attualizzazione entro i metri della lirica volgare. In Properzio (II: 15, 15-16) il personaggio di Endimione fa “la sola apparizione significativa nella poesia classica nota a Petrarca” (Parenti 1993, 71) e sarà superfluo ricordare la sinonimia tra *Luna* e *Cynthia* (Consolo 1978, 61-62).

Petrarca costituisce invece il modello formale: sui *Rerum vulgarium fragmenta*, il Cariteo plasma i metri e lo stile dei testi. Petrarca fu inoltre il primo autore volgare ad alludere al mito di Endimione (*RVF* CCXXXVII: vv. 31-35). Sul petrarchismo garretiano cfr. Getto (66-70); Santagata (297-300, 306-307); Parenti (49-50, 82-89); Barbiellini Amidei (129-133, 162-167).

Sui caratteri tematici e stilistici propri alla prima redazione cfr. Consolo (1978, 43-44); Fenzi (1970, 59-72; 2002, 128-129); Parenti (66-68); Morossi (185).

¹⁷ Per notizie più recenti sul “codice de Marinis” cfr. Morossi (il manoscritto è indicato come “codice Marocco” dal nome della Fondazione torinese Antonio Maria e Mariella Marocco per la tutela del libro manoscritto e stampato, che ne è attualmente custode).

¹⁸ La *Canzone di Chariteo della lode del serenissimo signor principe de Capua* (Ferrandino) e la *Canzone di Chariteo intitolata Aragonia* sono inizialmente estranee al *Libro de sonetti e canzoni intitolato Endimion a la luna*, per confluire in seguito nel canzoniere definitivo come canz. VII e VI.

1506 da Giovanni Antonio de Caneto¹⁹ e non sorvegliata dall'autore, se non addirittura stampata contro la sua volontà (Morossi, 186).

Con la calata di Carlo VIII il Garret lasciò la città al seguito di Ferrandino e sempre al suo fianco vi fece ritorno trionfalmente, avvicinandosi al Pontano in qualità di segretario di Stato (luglio 1495). Alla morte del giovanissimo sovrano e protettore, il Cariteo fu sollevato dalla carica: Federico I confermò il suo stipendio ma lo sostituì, allontanandolo dalla scena politica.

Dal 1496 il poeta dovette dunque ritirarsi a vita privata e dedicarsi allo studio e alla poesia. Osservatore partecipe dei destini sempre più incerti della Casa d'Aragona, a partire dall'anno 1500 compose una serie di testi di argomento politico e religioso che confluirono in appendice alla seconda edizione dell'*Endimione*, stavolta allestita sotto il suo controllo e per le cure dell'amico accademico Pietro Summonte.²⁰ Con la seconda stampa napoletana del 1509 per i tipi di Nicola Mayr, il poeta offrì ai lettori il frutto di un consistente rimaneggiamento: innanzitutto sottopose il testo ad una minuziosa revisione linguistica, modellandone la lingua sul fiorentino letterario del Quattrocento (Fenzi 1970). La seconda redazione accolse poi nuovi componimenti per un totale di 247 tra sonetti e canzoni; le aggiunte furono controbilanciate dalla soppressione totale di strambotti e frottole, da spostamenti strategici e dall'introduzione dell'elemento narrativo: la partenza di Luna per la Spagna al seguito del marito, databile con precisione al 10 ottobre 1492 (Pèrcopo 1892a, I: LXXV), segna un forte punto di rottura. Nel secondo *Endimione* la specificazione dei connettivi cronologici si fa costante e mette in risalto l'evoluzione dell'amore:²¹ *in absentia* della donna il sentimento si trasforma, virando gradualmente verso l'aspirazione all'immortalità garantita dalla gloria poetica.²²

Con la svolta narrativa, il canzoniere conosce un'ulteriore articolazione: la massiccia immissione dell'elemento politico entro la cornice del racconto d'amore tradisce il ripensamento ed il ridimensionamento dell'esperienza sentimentale del protagonista. La tematica politica, mai estranea alla sensibilità del poeta,²³ diviene una fonte d'ispirazione sempre più potente, anch'essa non immune da sviluppi: dapprima il Cariteo fa mostra di volerla contrastare e vi rinuncia, affidandola alla penna di altri poeti più

¹⁹ Il titolo complessivo è *Opere del Chariteo*: il volume si apre con il *Libro de sonetti e canzone di Chariteo intitolato Endimion a la Luna*, cui seguono l'appendice di 32 strambotti e le due canzoni politiche (Pèrcopo 1892b, 314-317).

Per le differenze tra il codice e la stampa cfr. Contini (1964, 18-19); Fenzi (1970, 10); Parenti (17 n. 17); Barbiellini Amidei (31-38); Morossi (187-194).

Della stampa napoletana del 1506 rimane un esemplare presso l'Estense di Modena. Fu seguita da quattro ristampe venete, due presso Manfrin Bon, non datate, e due presso Giorgio de Rusconi (1507 e 1519) (Parenti, 6).

²⁰ Il titolo complessivo è *Tutte le opere volgari di Chariteo* mentre *Primo libro di sonetti e canzoni intitolato Endimione* è quello del canzoniere. Cfr. Manzi (Mayr, n. 17); Barbiellini Amidei (28-31; 134-142) e Fenzi (2002, 127-130).

Sulla stampa del 1509 si basa l'edizione Pèrcopo (1892a), con varianti dalle venete di Manfrin Bon poiché prima della pubblicazione l'editore non rintracciò esemplari dell'originale napoletano (1506) (Pèrcopo 1892b, 314-317).

²¹ Cfr. son. LIX: 5-8; CXLV: 1-2; CLXIV: 7-8; CXXIII: 14; canz.: X: 24-25; XV: 14-16.

La partenza di Luna “finisce per far saltare il primitivo impianto del libro [...], determinando [...] il manifestarsi nel canzoniere di quelle tendenze narrative che sono caratteristiche dell'ultima produzione del Cariteo e trovano la loro espressione nei poemetti in terza rima” (Consolo 1978, 75).

²² Orazio è il modello classico dell'ultima produzione garretiana confluita nell'*Endimione* (Consolo 1978, 82; Barbiellini Amidei, 113-118 e soprattutto Segarra Añón 1994).

²³ Si ricordino le due canzoni encomiastiche già presenti nel manoscritto.

degni del “grandiloquo stil”, su tutti il Sannazaro;²⁴ a partire dagli anni 1494-1495 il *coté* politico diviene progressivamente l'oggetto privilegiato del canto, giungendo a maturazione con la stesura di importanti canzoni dedicate ai sovrani e alle figure più influenti dell'*entourage* napoletano-aragonese.²⁵ Il poeta indirizza numerosissimi sonetti a colleghi e amici (Pèrcopo 1892, I: CXLII-CLIV): nei versi incipitari gioca volentieri coi loro nomi e vi costruisce attorno *calembours* evocativi (Barbiellini Amidei, 217-218), tanto che è lecito notare col Fenzi (2002, 139) che “tutta l'ultima parte dell'*Endimione* è piena di nomi, e di tali nomi vive.” La produzione storico-politica e mondana costituisce circa un terzo dell'*Endimione* del 1509 nonché uno dei caratteri più originali di un canzoniere “che non percorre l'arco di un amore ma di una vita” (Fenzi 2002, 133) e in cui, per giungere a una sintesi, l'impianto petrarchesco è stemperato e movimentato dai continui rinvii all'affollato panorama contemporaneo, dal riuso massiccio dei classici rispetto ai coevi esperimenti lirici volgari e dalla presenza originale dell'elemento neoplatonico, introdotto a Napoli con le opere di Egidio da Viterbo, dopo l'esperienza fiorentina di Marsilio Ficino (Barbiellini Amidei, 47-89).

Nel momento di massima crisi del Regno, dopo la stipula del trattato di Granada e il ritorno dei Francesi a Napoli, il poeta lasciò nuovamente la città e trascorse il breve esilio a Roma, sino al 1503. Qui conobbe e frequentò, tra gli altri, Agostino Chigi ed Angelo Colocci che fu instradato agli studi trobadorici proprio dal barcellonese: oggetto del fitto dialogo attorno alle *cose Limosine* tra il Colocci, il Garret e il nipote Bartolomeo Casassagia, pure catalano, fu in particolare il canzoniere provenzale M (Paris, BnF, fr. 12474), appartenuto al Cariteo finché fu in vita e poi acquistato alla vedova dall'erudito jesino per tramite del Summonte. A questi dobbiamo la testimonianza scritta sia del passaggio di proprietà del codice sia dell'attività del Garret come traduttore in italiano di alcune liriche di Folquet de Marselha.²⁶ Nell'epistola in questione, inviata al Colocci il 20 luglio 1515, l'autore menziona “lo bon messer Chariteo di felice memoria”, permettendo di fissare il *terminus ante quem* per la morte avvenuta verosimilmente a Napoli.²⁷

²⁴ Cfr. son. LXXX: 1-11; CI: 12-14; canz. VIII: 46-48; X: 41-45: 55-60, 97-114. Cfr. Fenzi (1970, 74-75); Santagata (313-318); Parenti (22-24).

²⁵ Cfr. son. CLXVIII, CLXXI; canz. XVI.

²⁶ L'importanza del Cariteo per la provenzalistica è di prim'ordine, se col suo nome si apre l'affresco tracciato da Debenedetti: il Garret fu il primo possessore noto di M, esemplato tra XIII e XIV secolo. L'origine italiana del canzoniere (Brunel, 53; Avalle, 92) è stata precisata e la sua compilazione è stata fissata a Napoli da Lamur-Baudreu che propende per l'acquisto del manoscritto in loco da parte del Garret (Lamur-Baudreu, 187). La presenza del codice a Napoli sullo scorcio del Quattrocento assurge, nel saggio, a *prova* della sua 'napoletanità'. In realtà non se ne conosce la storia prima della fine del XV secolo e non è lecito escludere a priori che l'erudito lo avesse portato con sé dalla regione natale.

L'epistola originale del Summonte è conservata a carta 352 del ms. Vat. Reg. Lat. 2023. E' pubblicata integralmente da Pèrcopo (1892a, I: CCXCIII-CCXCVI) e parzialmente da Debenedetti (257-258).

La traduzione di Folchetto e di Arnaldo eseguita dal Garret, contenuta “in un poco di quaderno in quarto di foglio” e richiesta dal Colocci, non fu mai trovata dal Summonte né in casa della vedova Petronilla Vinyoles né altrove. Fu dunque condotta *ex novo* dal Casassagia e allegata all'epistola (è conservata nel ms. Vat. Lat. 4796).

Sulle abbondanti glosse nei margini di M, di mano del Colocci, del Casassagia e forse dello stesso Cariteo cfr. Debenedetti (61 n.1) e Careri (746-748). Sull'influenza della lirica trobadorica nella produzione del Garret cfr. Pèrcopo (1892a: I: CCXXIV-CCXVI); Debenedetti (105) e la ricca trattazione di Barbiellini Amidei (184-202).

²⁷ In assenza di documenti Pèrcopo (1892a, I: XLI-XLII) ipotizza che il poeta sia morto a Napoli nel dicembre del 1514. Fenzi (2002, 138) sospetta tuttavia che “il poeta, vicino alla fine, abbia realmente progettato di tornare a Barcellona, per morirvi.”

Tra le opere del Garret che esulano dall'esperienza dell'*Endimione*,²⁸ vale la pena riservare un piccolo spazio al *Libro de la Methamorphosi*, un poemetto in terza rima composto da quattro cantici²⁹ di lunghezza variabile, per un totale di 713 versi.

La canzone *intitulata Aragonia*³⁰ già mostrava la precipua attitudine dell'autore a piegare materiali e situazioni mitologiche al servizio della causa aragonese, fornendo una giustificazione divina per l'ascesa del ramo cadetto dei Trastámara al trono napoletano. A tale scopo il Cariteo finge di esperire una reminiscenza platonica, descrivendo i ricordi dell'anima prima dell'incarnazione. Tra le immagini dello stato primigenio che affiorano alla sua memoria vi è quella di un consiglio sul monte Olimpo: con evidente ripresa omerica, gli dèi sono colti mentre affrontano la questione della vacanza del trono di Napoli, una volta redenta “dai fieri dominî che l'avevano per secoli straziata” (Croce, 38). Per decisione di Giove in persona il Regno è affidato al Magnanimo al quale, almeno in parte, è predetta la futura discendenza sulla falsariga del discorso di Anchise al figlio disceso agli inferi (*En. VI: 756-787*).

Se l'espedito consentiva al Cariteo di legittimare in forma poetica la conquista del Regno da parte di una stirpe straniera, il *Libro de la Methamorphosi* abborda con strumenti affini il problema opposto e assai più doloroso della scomparsa della gloriosa famiglia come dinastia indipendente e sovrana. “Prendendo criticamente atto della situazione nella stessa pratica poetica” (Parenti, 22), il Garret conferma la devozione costante per i *suoi* re e concepisce un'estrema difesa della causa aragonese ormai irrimediabilmente perduta.

L'incipit³¹ del poemetto è affidato ad una successione di interrogative, che anticipano il tenore dell'intero componimento e tradiscono una serie di calchi da fonti variegiate, mostrando una tendenza propria di tutto il testo e in generale di tutta la maggiore produzione lirica del poeta. La resa dei modelli, allusi o tradotti *verbum de verbo*, punta sempre alla loro “immediata riconoscibilità [...] e raggiunge la novità attraverso la palese contaminazione di tradizioni non sempre omogenee, come quella classica e quella petrarchesca” (Parenti, 60), al punto da costituire forse la principale cifra stilistica del suo poetare:

Sovente un dubio grande il cor m'assale:
perché l'alto rettor de la natura
supporta un lungo, inemendabil male?
Benché pensier sî vano in me non dura,
ché 'l caldo di ragion suscita un vento
che fuga da la mente ogni aria oscura,

²⁸ Le altre sono le sei canzoni sulla *Natività de la gloriosa Madre di Jhesu Christo* e la canzone sulla *Natività di Jhesu Christo*, il canto *In la morte de don Innico de Avelos*, la *Resposta contra li malivoli* e il poemetto in terza rima intitolato *Pascha*.

²⁹ Le quattro parti sono designate dall'autore come “Cantico primo (secondo, terzo o quarto) de la Methamorphosi di Chariteo.”

³⁰ Canz. VI. Cfr. Fenzi (1970, 50 n. 75) per l'aggiornamento storico e stilistico dalla prima alla seconda redazione; Segarra Añón (1997) per i *loci* virgiliani rintracciabili; Scarlatta Eschrich per le finalità propagandistiche.

³¹ Manifesto in limine il debito nei confronti degli autori della bibliografia relativa al Garret, in particolare all'erudito commento del Pèrcopo, cui non potrò evitare di riferirmi, anche implicitamente. Rimando ad esso per una puntuale analisi delle fonti che di seguito cercherò di approfondire in qualche punto.

chi pensa a vinti, a trenta, ad anni cento
 se 'n mente di colui, che fece il sole,
 mille e mill'anni, e più, son un momento?³² (I: 1-9)

Pèrcopo (1982a, II: 299) informa in nota che l'incipit è mutuato dai versi iniziali dell'invettiva *In Rufinum* di Claudiano:³³ nato ad Alessandria d'Egitto nella seconda metà del IV secolo, il greco Claudiano si spostò a Roma, dove compose le sue opere in latino, una lingua straniera che aveva appreso sui testi degli autori classici (Levy, 38-39). Il Garret dovette percepire un'affinità profonda con l'autore tardo-antico e non solo per l'esperienza biografica e linguistica in tutto simile: l'*invectiva* fu composta in esametri e distici e concepita dopo la morte di Teodosio a favore della causa stiliconiana, in un frangente cruciale per l'impero romano.³⁴ La vicenda narrata nel testo epidittico è ambientata in uno scenario totalmente pagano, congegnato *ad hoc* da un suddito di Teodosio, il primo garante del Credo niceno, che nel 392 aveva abolito la celebrazione dei culti pagani. Dall'*In Rufinum* il Garret potrebbe dunque aver ricavato l'idea della traslazione della vicenda in un contesto mitico (dal breve preambolo l'atmosfera paganeggiante ancora non traspare ma il titolo scelto è quantomai evocativo dell'omonimo poema ovidiano).

La voce narrante appartiene al poeta, personaggio attivo e gestore di una parte della narrazione: il luogo in cui si trova quando cade in simili ragionamenti è fatto oggetto di una lunga descrizione (I: 13-30). “A lo scoglio, che 'n mare il braccio estende” (I: 15), ovvero dal promontorio di Posillipo, il poeta sta ammirando la città, il golfo e la penisola sorrentina “de le Sirene almo ricetto” (I: 21); su tutto domina il Vesuvio, paragonato al Parnaso perché similmente “bello e bifronte” (dalla vetta bifida), e perché, essendo ormai un vulcano spento,³⁵ ha mutato la propria natura al pari del mitico monte che un tempo stillava acqua dalla fonte Ippocrene, ora estinta, grazie all'originario colpo di zoccolo di Pegaso. Le similitudini così istituite servono ad effondere sul paesaggio napoletano una prima, nebulosa atmosfera mitica, che è però improvvisamente solcata da un “portento di morte” (I: 40): Giunone, “del gran Giove [...] l'aspra consorte” (I: 38), mena venti di tempesta sul bel panorama. In poche terzine (I: 46-51) risuonano i nomi di Venere,³⁶ simbolo della perdita bellezza di quei luoghi, di Aletto, la furia ardente, emblema di morte e distruzione, e di Arione: il poeta, sconvolto e in pena per la sua stessa vita, immagina persino di poter dialogare col mitico delfino che portò in salvo il musicista caduto in mare lungo la rotta per Corinto, per essere salvato da tanta disperazione.

Improvvisamente un fragore supera il rimbombo dei tuoni – più forte di un grido di Stentore (*Il. V:* 1047) – e un urlo riecheggia nel nulla: “Maladetto quel huom che n'huom si fida!” (I: 57). La citazione, importata di peso dal *Libro di Geremia* (*Ger.* 17, 1), sarà da riferire alla fiducia mal riposta di Federico I nel cugino Ferdinando il Cattolico che promise sostegno e inviò Gonzalo de Córdoba mentre, sin dai tempi di Carlo VIII, tramava col francese per conquistare il regno (D'Agostino, 657-658).

³² Nelle citazioni propongo una revisione della punteggiatura rispetto a Pèrcopo 1892a, II, sciolgo *-xt-* in *-st-* (*extende* > *estende*), *-xc-* in *-cc-* (*excelse* > *eccelse*), scrivo *ha* per *à*, *hai* per *ài* e sciolgo sempre *&* in *e*.

³³ “Saepe mihi dubiam traxit sententia mentem, | curarent superi terras, an nullus inesset Rector, | et incerto fluerent mortalia casu” (*Ruf.* I, 1-3).

³⁴ Cfr. Levy (7-26); Garambois-Vasquez (14-15).

³⁵ Il Vesuvio era in stato di quiescenza da secoli ma non estinto. Ambrogio Leone da Nola testimonia di un'eruzione per l'anno 1504 (Pèrcopo 1892a, II: 301), che sarà *terminus ante quem*.

³⁶ Indicata con la perifrasi “la prole de Dione.”

Il grido sovrumano atterrisce il poeta che si volge verso la penisola sorrentina detta, con calco ovidiano (*Met.* xv: 709), “promontorio di Minerva.” Dal mare vede venire “una admiranda e gran caterva” (I: 66) che all'approssimarsi si rivela “di Sirene un drapello” (I: 74): in testa spicca Partenope, la mitica protettrice di Napoli o, stando ad alcune versioni del mito, la fondatrice della città (Cinti, II: 227).³⁷ La descrizione (I: 70-84) tradisce il modello omerico (*Od.* XII: 39-45) ma su di esso sono innestati sintagmi danteschi e petrarcheschi, secondo i canoni dell'umanesimo volgare del Garret (Pèrcopo 1892a, II: 303).

Il poeta finge di non averla vista: memore della sorte di Atteone, teme che la creatura divina lo punisca trasformandolo in un mostro orrendo. Il racconto ovidiano (*Met.* III: 155-252) viene così sintetizzato ed inserito nel poemetto:

Non voglia il fato che costei mi veggia,
e mi trasformi in qualche orrendo mostro,
e d'alcun fallo antiquo hor mi correggia. -
Per simil sorte in quel Gargaphio chiostro
fu devorato Attëón da suoi cani,
dicendo: - Conoscete il signor vostro! - (I: 88-93)

Per un istante i peggiori timori paiono fondati e sembra che lo attenda la stessa sorte del mitico cacciatore: se infatti Diana “ut vellet promptas habuisse sagittas | quas habuit, sic hausit aquas, vultumque virilem | perfudit spargensque comas ultricibus undis” (*Met.* III: 188-190), similmente il poeta ha l'impressione di sentire “le guancie [...] d'acqua perfuse, | e [...] i sensi [...] tutti cangiati” (I: 101-102). Si sta trasformando!³⁸

Nel suo caso, però, la metamorfosi non è sostanziale ma agisce sul fisico e sull'età e ne determina il repentino invecchiamento. Finalmente il poeta si pone in modo esplicito sotto il segno di Ovidio, invocando il sostegno delle “sacrosante, *ovidiane* Muse” (I: 103), non a caso prima di modellare la descrizione della propria trasfigurazione su quella di Atteone in cervo,³⁹ prendendo il lessico e i sintagmi dal poema latino:

Da biondo in bianco il pelo era rivolto,
infrigidòsi il sangue, e mi trovai
da giovenil pensier libero e sciolto.
Quanto huom si può mirare, io mi mirai,
e, poi che 'l primo mio volto non persi,
il mal volgendo in ben, m'acconsolai.
D'un'aspra e dura cute mi coversi,
caligavanmi gli occhi: in summa in vecchio,
non vecchio anchor, del tutto mi conversi.
Havrei voluto allhora in man lo specchio,
sol per veder, sì come mi sentea,
rugar la fronte e inclinar l'orecchio.

³⁷ Cfr. *Georg.* IV: 563-566; canz. VI: 91-96.

³⁸ Il travestimento mitologico dello stesso poeta è altra cifra stilistica sia a livello macrotestuale (emblematica l'identificazione con Endimione), sia all'interno dei singoli testi.

³⁹ “Dat sparso capiti vivacis cornua cervi, | dat spatium collo summasque cacuminat aures | cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat | cruribus et velata maculoso vellere corpus; [...] Ut vero vultus et cornua vidit in unda, | ‘me miserum’ dicturus erat; vox nulla secuta est. | Ingemuit; vox illa fuit, lacrimaeque per ora | non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit” (*Met.* III: 194-203).

Voglia di parlar sempre m'accendea,
 et mentre volea dir mille fabelle,
 la tosse il mio parlare interrompea.
 Ma da la mente uscian vive facelle,
 che dal voler le tenebre fugaro,
 e quanto a la ragione era rebelle. (I: 106-123)

Da vecchio non può far loro alcun male: che stiano pur sicure e gli spieghino chi sono e il perché della loro venuta. Prima di ottenere risposta vede Partenope “i capei con man dilaniare” (I: 131), gettare in mare la corona e sciogliersi in un pianto amaro.

Il secondo cantico coincide quasi interamente col discorso di Partenope, Napoli personificata, che ricorda i tempi felici del Regno sotto la dinastia aragonese, dando voce ai sentimenti del poeta. La sirena – la città – si definisce “piena di duolo”, “infelice”, “misera”, “cattiva”, non più capace di godere della primavera (II: 1-7), in mano di “feri monstri, horrendi e diri” (II: 8).

I lamenti forniscono la cornice ideale per accogliere un topos perfettamente congruo con il tenore nostalgico del poemetto. Il motivo dell'*ubi sunt* si dipana in un intarsio di tessere ovidiane e petrarchesche, con echi dell'*Arcadia* di Sannazaro (egloga VI: 100-102), e il ricorso ai latinismi⁴⁰ si fa più fitto:

Ov'è 'l triumpho, ov'è l'egregio honore,
 che tant'anni mi tenne in gran letitia,
 sotto 'l paterno Aragonese amore?
 Ai!, magnanimi Re, pien di giustitia:
 Ferrandi, Alfonsi; e tu, primo Ferrando,
 per cui virtù col fato ebbe amicitia;
 non turba hor vostra gloria il danno infando,
 ch'io sento per la vostra, inclyta prole,⁴¹
 ch'incerta va per l'onde horrende errando?⁴²
 Ond'io rimasa son senza 'l mio sole,
 talché temo tornare al volto antico
 del chaos, rude e indigesta mole.
 Ai! Ai! Perduto ho 'l mio gran Federico!
 Con lui ne porta il vento le mie glorie,
 la mia bona fortuna e 'l fato amico. (II: 16-30)

La sirena trova impossibile non commuoversi “solo in veder di qua, di là disperse | quattro Regine eccelse!” (III: 40-41). Si susseguono in una triste rassegna le “Ioänne, ambe Regine | d'Ausonia e d'Aragonia ambe ornamento, | per vertute e bellezza ambe divine” (III: 46-48). La madre, Giovanna di Trastámara (1455-1517), fu la regina consorte di Ferdinando I, a Napoli dal 1476 al 1499 quando fece ritorno in Spagna per consolare il fratello Ferdinando della morte del figlio, l'erede al trono di Castiglia

⁴⁰ Il ricorso ai latinismi è costante anche nell'*Endimione*: essi dipendono dalla stratificazione delle fonti (classiche e neolatine) all'interno del libro; l'aumento nella sezione finale del canzoniere e in modo vistoso nei poemetti è stato spiegato come un sintomo della “degradazione semantica del linguaggio poetico” (Consolo 1978, 90), conseguente al dissolversi dell'ambiente cortigiano tra 1495 e 1501. Cfr. inoltre Fenzi (1970, 81-82); Segarra Añón (1994, 509) e Barbiellini Amidei (177-181).

⁴¹ L'“inclyta prole” è Federico, nominato poco dopo, salpato da Ischia alla volta della Francia nel 1501.

⁴² Si noti almeno il bisticcio prodotto dalla successione “onde horrende errando.”

(Doria, 488-489). La figlia, l'altra Giovanna, sposa di Ferrandino e regina consorte per pochi mesi, “visse all'ombra della forte personalità della regina madre e fu testimone, ma non protagonista, degli avvenimenti che caratterizzarono in quegli anni il Regno” (Doria, 489).

La terza è Beatrice d'Aragona, altra figlia di Ferdinando I e regina d'Ungheria dal matrimonio con Mattia Corvino. Mecenate di artisti e letterati, dopo la morte del marito senza eredi sposò Ladislao Jagellone, re di Boemia. Impugnando però il cerimoniale delle nozze, Ladislao ne ottenne l'annullamento da papa Alessandro VI e la costrinse a far ritorno a Napoli, dove morì nel 1508.

Paragonata alla stella che guidò i Magi, Isabella del Balzo fu la quarta e ultima regina di Napoli, dal 1496 fino alla deposizione del marito. Seguì in Francia Federico I ma quando questi morì nel 1504, Isabella tornò in Italia e si stabilì presso gli Estensi. Per bocca di Partenope, è tratteggiata come una donna-angelo e il poeta riconosce in lei “cosa divina” giacché ha assistito, senza morire, alla partenza del marito da Ischia:

Hor per te cresce il duolo, alma Ysabella,
di Re feconda madre e de vertute,
e di Re guida, orïentale stella!
Le più diserte lingue sarian mute
per dire il tuo valor: ché 'l sol non vede
sì saggio petto in tanta gioventute!
Da i capei santi al bel candido pede
infundon tal bontà gratie celesti,
che la speme del ben di te procede. (II: 52-60)

La sirena ricorda infine le nobildonne Isabella d'Aragona, duchessa di Milano (II, 76-84) e Costanza d'Avalos (II: 85-93), reggente di Ischia per concessione dei Francesi dopo la partenza di Federico, entrambe legate alla famiglia e per questo trascinate nel declino. La seconda, in particolare, è una delle figure più ricorrenti nella sezione storico-politica dell'*Endimione*⁴³ e in questa sede è paragonata a una dolce sirena, a Diana, a Vesta e ad una delle Grazie.

Al ricordo del marchese di Pescara, i lamenti delle sirene toccano il culmine e sovrastano la voce di Partenope, che s'interrompe. Nell'ultima parte del cantico (e nella prima del successivo), il poeta riporta in vita la figura di Alfonso d'Avalos, capitano dell'armata aragonese durante il regno di Ferrandino mentre il Garret era segretario di Stato: durante l'assedio del monastero di Santa Croce a Pizzofalcone, Alfonso fu ucciso a tradimento da una freccia nemica, nella notte del 7 settembre 1495.⁴⁴ L'episodio dovette segnare profondamente il nostro che nel canzoniere aveva indirizzato all'amico diversi sonetti e composto rime per commemorarne la fine.⁴⁵

Nel *Libro de la Methamorphosi* l'Avalos mitizzato è protagonista di un racconto nel racconto, annunciato dai lamenti delle sirene che risuonano in ogni antro fino a commuovere Plutone e Megea e raggiungere in Sicilia i suoi parenti.

⁴³ Cfr. son. XCVIII, CX, CXI CXIII; il canto *In la morte de don Innico de Avelos* e la *Pascha* (VI: 107-147), dove il poeta ne tesse le lodi con espressioni affini alla *Methamorphosi*.

⁴⁴ “L'Ávalos era infatti accorso sulle mura del monastero, posizione fortificata dei nemici, per incontrare uno schiavo moro dei francesi, che avrebbe dovuto mostrargli il modo di introdurre gli aragonesi, ma fu invece ucciso a tradimento da un colpo di balestra tiratogli alla gola” (Barbiellini Amidei, 4 n. 5).

⁴⁵ Cfr. son. XCI, CXXVI, CXXVIII, CXXLI, CLII, CLXXXIII; canz. XII, XIII, XIX; canto *In la morte de don Innico de Avelos* e *Resposta contra li malivoli*.

Partenope tace e il poeta ricorda di un antico dialogo con Alfonso, che nell'assedio della rocca si esponeva ai pericoli più del dovuto. Il Garret,⁴⁶ Ferrandino, Sannazaro, tutti lo rimproveravano ma egli, richiamando gli *exempla* eroici di Ercole, Memnone ed Achille, si opponeva con ostinata perseveranza e nemmeno il pensiero dei figli riusciva a distoglierlo.

I ricordi sono così vividi che il Garret crede di vedere davvero l'amico ma è presto smentito da un altro terribile urlo soprannaturale, che squarcia il cielo e gli fa perdere i sensi: “– Mort'è quel gran Marchese Avelo, insigne! –” (II: 165).

Nei versi finali della seconda sezione, gli echi virgiliani assolvono a una funzione precisa: preparare il terreno per il racconto della faticosa notte del 7 settembre (“O notte atra, crudel, notte homicida!, II: 112), concepito come un episodio da poema epico, sul modello dei numerosi combattimenti tra eroi mortali e divinità che costellano l'*Illiade* e l'*Eneide*. Per la stessa ragione, in apertura del cantico III: il Cariteo invoca una seconda volta il sostegno delle Muse.

La narrazione riprende subito *in medias res*, le riprese omeriche e virgiliane si moltiplicano inframmezzate da calchi petrarcheschi (Pèrcopo 1892a II: 319-323). Se durante la guerra di Troia Atena combatteva dalla parte dei Greci, il poeta immagina ora che supporti lo schieramento aragonese e presenta così il traditore:

L'invido Marte intento un di mirava
tra l'Aragonee squadre il gran Marchese,
che Pallade, più ch'altro al mondo, amava;
 coverto d'arme fiammeggianti, accese
d'un ardente splendor d'oro e di smalto,
e 'l cor li fulgurava intro l'arnese. (III: 4-8)

[...]

Qual nel Pegaso fu Bellerophonte,
tal si mostrava; e eragli scolpito
in cima a l'elmo il carro di Phetonte. (III: 13-15)⁴⁷

Marte assume le sembianze di uno dei Cimbri, i mercenari tedeschi al soldo di Carlo VIII e i due iniziano un duello che il Cariteo ricalca dallo scontro omerico tra Ares e Diomede (*Il. V*: 846-863). In un punto, mentre un colpo del Marchese va a segno, il dio rivela la sua vera natura:

Al primo colpo Marte la cimera
gli fe' volar, né danno altro gli diede;
ma quel gli ruppe l'hasta in la visera.
 Poi sovra Marte volge, e chiaro vede
che contra Marte pugna, e nulla teme;
e Marte sente un altro Diomede. (III: 28-33)

⁴⁶ “A tai perigli il bel corpo offerrea, l ch'io l'incapai col mio volto dimesso, l qual fido Achate un animoso Enea” (II: 118-120).

⁴⁷ Ogni spunto è valido per costruire agganci col poema epico-mitologico di Ovidio. I versi richiamano sia l'episodio di Pegaso e della fonte Ippocrene (*Met. v*: 250-268), già evocato nel primo cantico (I: 27), sia quello di Fetonte che apre il secondo libro delle *Metamorfosi* (il carro del Sole è descritto in particolare in *Met. II*: 107-110).

Smascherato e offeso, Marte vola sulla cima dell'Olimpo al cospetto del padre (*II*: V: 864-898), per ottenere il permesso di vendicare il torto subito. Le lamentele in realtà sono funzionali a sviluppare ulteriormente l'elogio del Marchese, “un altro dio di guerra | ch'ha avuto ardir di me ferir nel viso, [...] | e, s'io non fusse dio, mi havrebbe ucciso” (*III*: 46-49). Giove acconsente alla vendetta e l'implacabile arciere

[...] corre a l'arte fraudulenta.⁴⁸
 D'invidia pieno e d'ira in terra scende,
 prendendo in compagnia maligna sorte,
 che va con lui, quando i migliori offende.
 E vedendo il Marchese invitto e forte,
 sotto l'insidie de la notte incerta,
 li dié da lunge inopinata morte.
 Subito fu la frode scoperta,
 ché non fu quella impresa d'huom mortale,
 né d'esso Marte anchora in pugna aperta.
 Nasconda pur quel clandestino strale,
 ché quel, tradito in notte insidiosa,
 lo vence in ciel, ché 'n ciel fraude non vale!
 Hor ti conforta, o mente dolorosa:
 ché la morte di quei, che son fattura
 santa de dio, nel cielo è pretiosa. (*III*: 66-81)

L'ultima terzina offre lo spunto per commemorare con vigore la morte di Ferrandino, pure sopraggiunta in gioventù. Al suo brevissimo regno il barcellonese legò la propria fortuna tanto che – scrive – “io, miser, per tua morte caddi al fondo | e vidi in punto secco il fiore e 'l verde” (*III*: 101-102), perse cioè ogni speranza di ottenere una ricompensa per le fatiche del suo servizio (*Pèrcopo* 1892a *II*: 323):

Onde 'l mio gran Ferrando in ciel fiammeggia,
 nova stella c'humani e divi abbaglia,
 che più che Marte luce e 'l sol pareggia.
 O destra invitta, o fulgur di battaglia,
 nel vincer e nel dar sempre più verde
 teco la tua vertù sola s'agguaglia. (*III*: 94-99)

Non mancano parole d'affetto per le “anime grandi d'Avelo e d'Aquino” (*III*: 130-135)⁴⁹, che, continua il poeta idealmente rivolto a Ferrandino, “del tuo padre immortal cantan l'istoria, | ch'Italia liberò da Turchi immani; | onde in silentio lui lieto si gloria, | e spregia i perituri regni humani!” (*III*: 139-142). L'unico accenno ad Alfonso II è affidato alle due terzine che chiudono il canto: del resto il sovrano regnò solo un anno prima di abdicare e la canzone *XVI* dell'*Endimione* era dedicata interamente a lui.⁵⁰

⁴⁸ Cfr. son. CLII.

⁴⁹ Gli altri figli di Inico d'Avalos (Gran Camerlengo dai tempi di Alfonso I e a cui il Garret dedicò un *planh*, il canto *In la morte de don Innico de Avelos*), tutti morti entro il 1501.

⁵⁰ Anche in quel caso celebrato specialmente per la vittoria contro gli Ottomani (canz. *XVI*: 55-60). La conquista turca e la successiva liberazione di Otranto si svolsero tra 1480 e 1481: l'esercito cristiano era comandato da Alfonso, allora duca di Calabria.

Il passaggio dal III all'ultimo cantico coincide con un cambio di scena: all'alba il poeta si sposta dal luogo dell'incontro con le sirene verso la foce del fiume Sebeto e finalmente si addormenta, cullato dal rumore delle onde. Lo snodo offre al Garret l'occasione per tornare ancora una volta – e fuori dal canzoniere – sul suo “settore principale di specializzazione stilistica” (Consolo 1978, 67), il motivo del notturno.⁵¹ In sogno, “tra le populee fronde ombrose”, gli si mostra il dio del fiume, esattamente come il dio Tiberino apparve ad Enea, dormiente lungo il Tevere, “populeas inter frondes” (*En.* VIII: 26-35). La tecnica compositiva che domina il poemetto, secondo la quale dietro a ciascun verso e a ciascun sintagma si cela una precisa fonte o un compendio di fonti diverse, si applica anche alla descrizione del Sebeto, ottenuta mescolando soluzioni virgiliane, fraseggi di Claudiano, del Sannazaro e del *Purgatorio* di Dante (Pèrcopo 1892a, II: 327):

Ivi, tra le populee fronde ombrose,
veder mi parve il dio del sacro fiume,
cinto di gionchi e di canne frondose.
Tutto covertò d'un ceruleo lume,
ch'a guisa di Zaphiro era fulgente,
nel cui volto splendea divino nume.
E cominciò a parlar sì dolcemente,
che 'l molle mio dormir fe' più profondo,
e 'l suono anchor mi suona entro la mente. (IV: 16-24)

Il passo contiene una prima, lapidaria autocitazione: le “populee fronde ombrose”, che in filigrana lasciano intravedere la sovrapposizione di due distinti modelli virgiliani,⁵² evocano in realtà immagini care al poeta, che su di esse aveva costruito il paesaggio notturno del sonetto CXXXVIII:⁵³ la vena autobiografica che percorre tutto il testo si accentua negli ultimi due canti e se nel III tocca fatti estrinseci (la vita politica, la fortuna materiale, la morte delle persone più vicine), indugia nel IV su motivi chiave della sua produzione passata, come se le terzine – spesso stanche e per lo più bollate come il frutto di un estro ormai sterile – fossero in realtà il luogo deputato ad accogliere un complessivo bilancio finale dell'arte e della vita.

Il dio fluviale prende la parola: si fa terza ed ultima voce narrante dell'operetta e, col vano proposito di consolare il protagonista, intende narrare la triste sorte per cui “Amor, che fece me liquido rivo, | Inarime hor ha volta in duro scoglio” (IV: 29-30).

Dall'anticipazione, il lettore si aspetta di conoscere il destino sfortunato di un amore reciproco, sfociato in una doppia metamorfosi. Al contrario, il Sebeto riserva alla propria trasformazione solo allusioni vaghe (46-48): il lungo pianto “per Napol, che cangiò volto e fortuna”⁵⁴ – dice – gli “fe' cangiar figura.”

⁵¹ Il topos percorre l'intero *Endimione* (son. XIV, XV, XVI, XXIII, XXXV, LXXVIII; canz. VII e XI; sest. I, II, III, IV), aggregato attorno ai motivi del sonno e del sogno, ai paesaggi notturni, in perfetta coerenza con il mito da cui il poeta trae ispirazione. Cfr. Consolo (1978 e 1979).

⁵² *Georg.* IV, 511-515 e *En.* VIII: 32.

⁵³ Nel sonetto gli elementi non sono attigui: il primo è nell'incipit, in punta di verso: “Hor che 'l silentio de la notte ombrosa” (CXXXVIII: 1); l'altro apre la prima terzina: “Qual roscigniuol sotto populea fronde” (CXXXVIII: 9).

⁵⁴ Che passò, cioè, alla dominazione francese. Non è chiaro se si riferisca all'impresa di Carlo VIII oppure alla conquista di Luigi XII.

Disponendosi allora a narrare la metamorfosi della sirena Inarime nell'isola di Ischia (che occuperà il cantico IV sino alla fine), il Cariteo affida al fiume la seconda autocitazione, sempre fulminea ma stavolta evidentissima:

Non fu d'*Endimione* il duol sì horrendo,
quando in occaso il mar prese la *Luna*,
e 'l misero ne pianse, amando, ardendo; (IV: 43-45)

[...]

quanto d'Enarie ria fu la ventura,
partendosi di lei l'unica luce;
onde s'è convertita in petra dura. (IV: 49-51)⁵⁵

Il paragone non è istituito con il mito di Endimione nella sua versione corrente (esso narrava infatti del folle innamoramento di Diana per il bellissimo pastore, scorto che dormiva in una grotta del monte Latmo: temendone la mortalità, Diana suggellò coi suoi baci il sonno eterno del giovinetto, per tornare ad unirsi a lui ogni notte) bensì con la rielaborazione che il racconto classico subisce nell'esperienza lirica del Garret: l'Endimione mitico non soffre, soffre invece l'Endimione-alter ego dell'autore

che vive in una situazione contrapposta [...] e ne invidia la sorte: Luna non ama e nella sua inesorabile negazione provoca la costante sventura del poeta. [...] L'unico compenso concesso all'amante è nella prigione di illusioni che è il sogno. Nel sonno [...] Endimione può sognare l'abbraccio di Luna. (Morossi 2000, 186).

Venendo all'ultima parte del poemetto, il racconto mitologico della trasformazione della sirena Inarime in Ischia⁵⁶ è inventato *ex-novo* dal Garret e si fa punto di incontro di più istanze: la sirena aveva stretto un rapporto esclusivo di amorosa amicizia con una ninfa di nome Febe e assieme avevano attraversato il burrascoso periodo della prima occupazione francese. Si consolavano e vezzeggiavano a vicenda quando all'improvviso, senza alcuna ragione, “Phebe volse lasciar l'Enaria corte” (IV: 76). Poiché l'autore sembra identificarsi con colei che resta, il Pèrcopo ritiene che Febe sia “l'istessa Luna cantata dal nostro” (1892a, II: 329). Le date tuttavia fanno difficoltà. Se infatti la partenza di Luna da Napoli è datata al 10 ottobre 1492, la separazione delle fanciulle si colloca dopo la riconquista del Regno (1495), come s'intende dai vv. 55-57: “Era il dolore alquanto mitigato | de la comune Italica pernicie, | scesa dal ciel per implacabil fato.”⁵⁷

Pertanto vale forse la pena tentare d'interpretare l'apologo e non limitarsi a cogliere l'innegabile autocitazione.⁵⁸ È piuttosto chiaro che la sostanza della questione non sia tanto l'allontanamento di Febe quanto l'allontanamento di Febe *da Ischia* e poiché le

⁵⁵ Corsivi miei.

⁵⁶ Il nome latino che la designava, *Aenaria*, da cui i ripetuti “Enaria corte,” “Enario ciel,” si fa tradizionalmente risalire a quello di *Aenea* giacché l'isola fu uno dei luoghi toccati dall'eroe nel viaggio dall'Africa al Lazio. Il nome di Inarime, d'incerta origine, è invece attestato nella sola Eneide (*En.* IX: 716).

⁵⁷ E in questo senso li recepisce anche il Pèrcopo che annota: “Era alquanto mitigato il dolore dei danni sofferti dall'Italia tutta per l'invasione di Carlo VIII” (1892a, II, 329).

⁵⁸ Cfr. canz. XI: “Io possetti mirarla in l'alta nave | [...] senza morire” (49-51); “Ma poi che più mirarla io non potei | per la distantia, [...] | tutti eran ne la vela i sensi miei, | finché la vista tenebrosa, oscura | altro che 'l largo mar più non comprese (91-96).

allusioni a personaggi e accadimenti consentono di datarne la stesura dopo il 1501, la partenza della ninfa non può non ricordare la partenza *da Ischia* prima di Federico, poco dopo della moglie Isabella e nei mesi successivi di altri membri dell'*entourage* – tra cui il Sannazaro. Il breve racconto mitologico contiene sì un'autocitazione (e nemmeno l'ultima), ma assume anche ad immagine-simbolo della dissoluzione della corte.

A sostegno di questa lettura – che del resto è maggiormente in linea con la materia trattata nei primi tre cantici e spiega l'ideazione *ad hoc* della favola – si notino i seguenti blocchi di terzine. Racconta il Sebeto che

*Discese Phebe dunque al lito in fretta
mischiando con parlar lagrime amare
et per pianto ogni voce era imperfetta. (IV: 79-81)*
[...]

Andava per duo volti un color vario,
che mostrava d'angoscia *il cor compunto*;
così *scendero al mar dal colle Enario*.

Le voci di nocchier fur in quel punto,
qual fia la tromba a l'ultimo giuditio,
che destarà sotterra ogni defunto.

Non dando di sua vita alcuno inditio,
fu posta l'aurea Phebe in l'alta nave,
qual *màrtyr* tratto al duro, impio supplitio.

*Vedendo Enarie in mar, turbato e grave,
ogni letitia sua commessa al vento,
persa la gloria e la vita soäve*

allargò 'l freno al suo flebil lamento. (IV: 95-107)

I passi appena citati richiamano i versi di questo stesso poemetto in cui “l'intensità dell'affetto [...] si esprime in robuste terzine: allorché egli ricorda la sua ultima regina, Isabella del Balzo, nel momento in cui vede, dall'isola in cui si era rifugiata, il buon re Federico staccarsi dalla terra napoletana ed entrare nella nave che lo porta all'esilio nelle lontane terre francesi” (Croce, 42-43) e non possono non costituire il travestimento mitologico di un fatto grave e definitivo come l'abbandono forzato del Regno da parte del sovrano:

Poiché, viva, il tuo Re veder potesti,
pien di sdegno, d'amore e di pietate,
scender al mar con gli occhi alteri e mesti;
e de l'Enario ciel le vele infiate
con gli occhi prosequir per l'onde amare,
che ne portâr le tue ricchezze amate;
poiché, senza morir, potesti stare
col viso forte, intento a la marina,
finché già non vedesti altro che 'l mare,
indici son, che sei cosa divina. (II: 61-70)

I versi centrali del cantico IV (134-139) informano che si fa sera anche nella dimensione onirica in cui il fiume sta raccontando la metamorfosi della sirena. Il canto lamentoso dell'usignolo che riempie la notte è l'occasione ideale sia per inserire nel testo l'allusione alla famosa e triplice trasformazione di Tereo in upupa, di Filomena in

usignolo e di Procne in rondine, raccontata splendidamente da Ovidio (*Met.* VI: 412-674) e qui riproposta in una “coreografica accumulazione di fantasmi classicheggianti” (Consolo 1978, 79); sia per ammiccare nuovamente al lettore: ben due luoghi del poema (vedi nota 53) riecheggiano le terzine del sonetto CXXXVIII (riportate a fianco del passo in esame):⁵⁹

Ed occupavan già l'hore notturne
il dì, con loro hombrose e humide ali,
togliendo l'huom da le cure diurne. (IV: 134-136)

[...]

Tra i rami il *roscigniuol*, che 'l nido ha perso,
piange la notte, ed *empie di lamenti*,
le selve e i campi, in *lagrimabil verso*.
Quel Tèreo miserando, a i sordi venti
ululando, di due donne si lagna,
ma più di suoi voraci e feri denti.
(IV: 140-145)

Qual *roscignuol* sotto populea fronde
piange i suoi figli, che 'l duro aratore
gli ha tolti, *insidiando al caro nido*,
lui repetendo il *miserabil grido*
chiama *la notte* e nullo gli risponde
empiendo i boschi e'l ciel del suo clamore
(CXXXVIII: 9-14)

Ma il poeta non si limita a questo: come intermezzo del mito di Febe e Inarime, inserisce infatti l'ultima autocitazione, stavolta decisamente più lunga (IV: 134-154), nella quale “risultano contaminati, piuttosto che i modelli, alcuni luoghi della sua produzione lirica, ripresentati in una summa esaustiva e un po' cavillosa” (Consolo 1978, 72):

Il captivo d'Amor senza compagna,
ante le chiuse porte, ardendo, giace,
e cantando di lagrime si bagna.

Tutto lo resto si riposa e tace,
se non colui, che per perduta cosa,
piange, ché senza lei no' spera pace.

Quella infelice amante e dolorosa:
– Ai!, Luna, ai!, Luna!, Ai!, Ai!, – chiamar non cessa
né chiude gli occhi in somno, né riposa (IV: 146-142)

[...]

– A Napol la bellezza, a me la vita
togliesti in tutto, o sol de gli occhi miei,
nel punto de la tua dura partita. (IV: 158-160)

Nei versi parla di sé, protagonista dell'*Endimione*, e conferma la duplice interpretazione del mito di sua invenzione: il racconto (incentrato non a caso sui temi della partenza e della separazione) è connesso in modo evidente sia con la sua poetica, che per l'assenza di Luna conosce una frattura, sia con il crollo della dinastia e i fatti recenti mitizzati nella prima parte del poemetto (il v. 141 è una eco dell'esclamazione delle sirene: “– Ai!, Marchese!, Ai!, Marchese!...” – II: 105).⁶⁰

⁵⁹ Il modello è virgiliano (*Georg.* IV: 511-515), passato per Petrarca (*RVF* CCCXI: 1-6).

⁶⁰ Partenope non a caso è l'unica sirena che nel finale non unisce il proprio pianto a quello delle compagne

La metamorfosi di Inarime, l'ultima, è costruita sovrapponendo due modelli ovidiani, il pianto di Orfeo che durò sette giorni quando per sempre perse Euridice⁶¹ e il disseccamento di Eco che dal dolore divenne pietra e poi pura voce:⁶²

Sette notti ivi pianse, e giorni sette,
 finché restando la fiamma assoluta
 nel cor, li fur le lagrime interdette.
 E quale, cigolando in voce arguta,
 spira Aquilon, poi d'una pioggia immensa,
 ch'ogni liquido humore in vento muta;
 tal di sospir la tempestade intensa
 fe' disseccare il sangue e le medolle,
 onde si fe' maggior la fiamma accensa.
 Tanto che 'l cor gentil, soäve e molle,
 divenne duro scoglio a poco a poco,
 e 'l bel corpo in acuto e alto colle. (IV: 212-223)

Il finale è rapido: il Sebeto aveva promesso consolazione ma al contrario il dolore è rinnovato perché la sorte della “honesto e candida Sirena” (IV: 238) ha ricordato al poeta le sue sventure, esistenziali e amorose.

Il genere visionario e narrativo-encomiastico cui il Cariteo aderisce nell'operetta richiede il ricorso a modelli diversi (o parzialmente diversi) da quelli adottati nel canzoniere: il poeta allora s'ispira ostentatamente ai poemi epici o epico-mitologici (*Illiade* e *Odissea*, *Eneide* e le *Metamorfosi*), “pur facendo posto ai più disparati intarsi” (De Benedetti, 713), dalla *Commedia* a Petrarca, con un occhio fisso ai contemporanei.

Se il risultato non gode del pregio dell'originalità letteraria, il poemetto è interessante soprattutto come *documento*. Il testo conferma le letture più acute che i critici hanno dato dell'*Endimione* e ne estende la validità anche oltre i confini del canzoniere. Le autocitazioni che il Garret ricama in tutto il poemetto e in modo più evidente nel cantico IV confermano che “l'amore per Luna e l'amore per i re aragonesi e quello per gli amici e quello per Napoli hanno uno spazio certamente diverso, ma non sono, in essenza, cose diverse” (Fenzi 2002, 133).

Canto disinteressato del ricordo, testimonianza della vivida riconoscenza per la città che lo aveva accolto e che era ormai solo un “luogo dell'anima” (Fenzi 2002, 138), il *Libro de la Methamorphosi* mostra ancora la fedeltà alla causa aragonese e la fervida passione dell'uomo politico; che è anche un poeta e usa gli strumenti di cui dispone per

poiché “de l'altre pria Regina, [...] hor si trova l in crudel servitù, di vita stanca” (IV: 189-190): Partenope-Napoli al momento della stesura è infatti schiava dei Francesi (1501-1503).

⁶¹ “[...] Septem tamen ille diebus l squalidus in ripa Cereris sine munere sedit; l cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere” (*Met.* X: 73-75).

Orfeo, l'artista per eccellenza, è figura cara al Garret che lo menziona in vari luoghi della sua produzione: nella canzone VII in lode di Ferrandino, rivolgendosi al re-poeta: “Phebo ti die' la dotta lyra in dono, l per man del gran Barrhasio, e 'l dolce canto l che diero al Thracio Orptheo il primo vanto: l Orptheo che col soave e alto tono l di sua voce, e col sono l d'esta lyra immortal, movendo i passi, l si traeva presso i boschi, i monti e i sassi” (105-122); nei sonetti LIV: 5-11; XCVII: 5-7; CCIII: 9-14; *Pascha*, VI: 136-138. Cfr. Barbiellini Amidei (108-110).

⁶² “Attenuant vigiles corpus miserabile curae l adducitque cutem macies et in aera sucus l corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt: l vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram. l Inde latet silvis nulloque in monte videtur, l omnibus auditur; sonus est qui vivit in illa” (*Met.* III: 395-401).

mitizzare le imprese dei suoi signori, offrendoli ai lettori in veste di eroi che guerreggiano con gli dèi o sono da questi difesi. Né nasconde la propria riprovazione per le manovre dei reali di Spagna, solo la affida ad una misteriosa voce soprannaturale.

Opere citate

- Asor Rosa, A. "Gareth (o Garret), Benet (Cariteo, Chariteo)." In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999. Vol. LII: 285-288.
- Atti AMUL = B. Facii. *De viris illustribus*. Florentiae: ed. Mehus, 1745 [ristampa anastatica in appendice a *La storiografia umanistica*, Atti del Convegno AMUL, 22-25 settembre 1987. Messina: Sicania, 1992. II: 7-134].
- Avalle, Silvio. *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc. Nuova edizione a cura di LinoLeonardi*. Torino: Einaudi, 1993.
- Barbiellini Amidei, B. "Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo." Firenze: La Nuova Italia, 1999.
- Batlloori, M. "La cultura de Sardenya, Sicilia i Nàpols al segle XVI en relació amb els estats Catalano-Aragonesos." In *La corona de Aragón en el siglo XVI*. Valencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1973. Vol. III/2: 37-70.
- Brunel, C. "Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal." Paris: Droz, 1935.
- Capra, C. *Storia Moderna*. Firenze: Le Monnier, 2004.
- Careri, M. "Bartolomeo Casassaglia e il canzoniere provenzale M." In *La filologia romanza e i codici*. Atti del convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991). Messina: Sicania, 1993. 743-752.
- Cinti, D. "Dizionario mitologico." Milano: Sonzogno, 1989.
- Consolo, R. "Il libro di Endimione: modelli classici, 'inventio' ed 'elocutio' nel canzoniere del Cariteo." *Filologia e critica* 3 (1978): 19-94.
- . "Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana della Napoli aragonese." *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 156 (1979): 524-533.
- Contini, G. "Il codice De Marinis del Cariteo." In *Studi di bibliografia e storia in onore di Tammaro de Marinis*. Verona: Valdonega, 1964. II: 15-31.
- . "Letteratura Italiana del Quattrocento." Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- Croce, B. "Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento." Bari: Laterza, 1958.
- D'Agostino, G. "Il mezzogiorno aragonese (Napoli dal 1458 al 1503)." In *Storia di Napoli*. Napoli: Società Editrice Storia di Napoli, 1975-1981. Vol. II: 595-672.
- Debenedetti, S. "Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento." Torino: Loescher, 1911.
- De Blasi, N. & A. Varvaro. "Gli Aragonesi a Napoli." In A. Asor Rosa ed. *Letteratura Italiana*. Torino: Einaudi, 1982-2000. II/1: 240-315.
- De Marinis, T. *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*. Milano: Hoepli, 1950-1952.
- De Robertis, D. "L'esperienza poetica del Quattrocento." In E. Cecchi & N. Sapegno eds. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Garzanti, 1965-1969. Vol. III: 355-784.
- Doria, P. "Giovanna d'Aragona, regina di Napoli." In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000. Vol. LV: 486-489.
- Fanti, C. "L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo." *Italianistica* 14 (1985): 23-44.
- Fenzi, E. "La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione." *Studi di Filologia e Letteratura* 1 (1970): 9-83.
- . "'Et avrà Barcellona il suo poeta.' Benet Garret, il Cariteo." *Quaderns d'Italià* 7 (2002): 117-140.
- Gaeta, Franco. "Il tramonto del Medioevo." In *La Storia*. Torino: UTET, 2004a. Vol. VI: 288-405.
- . "Le guerre d'Italia." In *La Storia*. Torino: UTET, 2004b. Vol. VI: 499-573.

- Garambois-Vasquez, F. *Les invectives de Claudien. Une poétique de la violence*. Bruxelles: Latomus, 2007.
- Garin, E. "La letteratura degli umanisti." In E. Cecchi & N. Sapegno eds. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Garzanti, 1965-1969. Vol. III: 5-353.
- Getto, G. "Sulla poesia del Cariteo." *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 123/1 (1945-1946): 53-68.
- Lamur-Baudreu, A. C. "Aux origines du chansonnier de troubadours M (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474)." *Romania* 108 (1988): 183-198.
- Levy, H. "The invective in Rufinum of Claudius Claudianus." New York: The W. F. Humphrey Press, 1935.
- Manzi, P. *La tipografia napoletana nel '500. Annali di Sigismondo Mayr, Giovanni A. De Caneto, Antonio De Frizis, Giovanni Pasquet De Sallo (1503-1535)*. Firenze: Olschki, 1971.
- Morossi, P. "Il primo canzoniere del Cariteo secondo il codice Marocco." *Studi di Filologia Italiana* 58 (2000): 173-197.
- Parenti, G. "Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta." Firenze: Olschki, 1993.
- Pèrcopo, E. "Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali." Napoli: Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892a. Vol. I: Introduzione; Vol. II: Testo.
- . "La stampa napoletana del 1506 delle Rime del Cariteo." *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 20 (1892b): 314-317.
- . "Lettere di Giovanni Pontano a principi ed amici." Napoli: Giannini, 1907.
- Pontieri, E. "Dinastia, regno e capitale nel Mezzogiorno aragonese." In *Storia di Napoli* Napoli: Società Editrice Storia di Napoli, 1975-1981. Vol. II: 356-592.
- Prosperi, A. "Storia Moderna e Contemporanea. Dalla Peste Nera alla Guerra dei Trent'anni." Torino: Einaudi, 2000.
- Santagata, M. "La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento." Padova: Antenore (1979).
- Scarlatta Eschrich, G. "Cariteo's 'Aragonia': the language of power at the Aragonese Court." *Forum Italicum* 37 (2003): 329-344.
- Segarra Añon, I. "El tema del monumentum horaciano en Benet Garret, 'il Cariteo', poeta y humanista catalán en la corte catalano-aragonesa de Nápoles." In *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. 505-512.
- . "Virgili en l'Aragonia de Chariteo: una lectura política." *Anuari de filologia. Secció D, Studia graeca et latina* 8 (1997): 67-74.
- . "A propòsit d'una lectura sobre Benet Garret 'Il Cariteo' (1450-1514)." *Faventia* 20/1 (1998): 85-94.