

usc editora
académica

publica trabajos de investigación orixinalis nos diferentes eidos do coñecemento, de calidade e rigor contrastados por revisores independentes e editores propios. O selo USC Editora garante o nivel dos traballos que se publican baixo a súa marca e constitúe un compromiso de bo facer editorial.



IMPRESO EN PAPEL RECICLADO 100% LIBRE DE CLORO



«Huir procuero el encarecimiento». La poesía de *Hernando de Acuña* propone una visión actualizada y rigurosa de la obra poética de un autor que no ha recibido hasta el momento la merecida atención crítica. Con el objetivo de clausurar tópicos consideraciones que relegaban a Acuña a la condición de mero epigono de Garcilaso, el volumen reúne un conjunto de estudios a cargo de renombrados especialistas que trazan una relectura de su producción poética para reivindicar su lugar medial entre los patrones compositivos del Renacimiento, herederos de los códigos clásicos y petrarquistas, y novedosas tendencias de corte manierista, anticipo de las formulaciones barrocas. Al grupo de aportaciones originales, que constituyen la primera parte del libro, sigue una selección de trabajos clásicos que en su día contribuyeron a renovar la imagen del poeta. Por la coherencia y representatividad del elenco de poemas y enfoques aplicados, este volumen se convierte en la antología que se echaba en falta en el panorama de la crítica áurea y en el instrumento imprescindible para una mejor comprensión de la figura y obra poética de Acuña.

Huir procuero el encarecimiento

La poesía de Hernando de Acuña

EDICIÓN A CARGO DE
Gregorio Cabello Porras
Soledad Pérez-Abadín Barro

USC
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

usc editora

HUIR procuro el encarecimiento : la poesía de Hernando de Acuña / edición a cargo de Gregorio Cabello Porras, Soledad Pérez-Abadín Barro. – Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2011. – 460 p. ; 17 x 24 cm. – (USC, Editora. Académica ; 5). – Bibliogr.: p. 423-460. – D.L. C 1961-2011. – ISBN 978-84-9887-722-9

I. Acuña, Hernando de (1520?-1580?) – Crítica e interpretación. I. Cabello Porras, Gregorio, ed. II. Pérez-Abadín Barro, Soledad, ed. III. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. IV. Serie

860 Acuña, Hernando de
860-1"15"

© Universidade de Santiago de Compostela, 2011.

A Gabriele Morelli
A José Lara Garrido

Este libro ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación MICCIN (I+D+I *Recepción y Canon de la Literatura Española del Siglo de Oro en los siglos XVIII, XIX y XX* (FFI2009-10616/FILO), dirigido por José Lara Garrido

Edita

Servizo de Publicacións
e Intercambio Científico

Campus Vida

E-15782 Santiago de Compostela (Spain)

www.usces/publicacions

Imprime

Imprenta Universitaria

Pavillón de Servizos

Campus Vida

Dep. Leg.: C 1961-2011

ISBN 978-84-9887-722-9



Impreso en papel reciclado 100% libre de cloro

ÍNDICE

Introducción	9
GREGORIO CABELLO PORRAS y SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO.....	
PRIMERA PARTE. ORIGINALES	
Hernando de Acuña: Transmisión manuscrita e impresa	21
José J. LABRADOR HERRAIZ y RALPH A. DIFRANCO	
La deconstrucción de la <i>dispositio</i> impresa de las <i>Varias poesías</i> de Acuña (1591): la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado	43
GREGORIO CABELLO PORRAS.....	
El modelo dramático pastoril en las églogas de Hernando de Acuña	189
SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO.....	
Hernando de Acuña e il madrigale cinquecentesco	245
ANTONIO GARGANO	
La poesía octosilábica de Hernando de Acuña	261
ÁLVARO ALONSO	
Hernando de Acuña, traductor	277
MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ	

<i>Venus quaerens filium</i> : un poema griego de Mosco y su reelaboración en Acuña ÁNGEL RUIZ PÉREZ.....	319
SEGUNDA PARTE. ANTOLOGÍA DE LA CRÍTICA	
Las modalidades de escritura de un poeta soldado: Hernando de Acuña MARIA ROSSO.....	335
La poesía aulica: Hernando de Acuña e Alfonso D'Avalos, governatore di Milano GABRIELE MORELLI.....	351
Hernando de Acuña: <i>La Lira de Garcilaso contrahecha</i> ROMERA CASTILLO	361
Sobre el tema de las armas y las letras en la poesía narrativa de Hernando de Acuña RAMÓN MATEO MATEO.....	375
<i>Abstracts</i>	405
Índice onomástico TAMARA GARCÍA GARCÍA y LUIS LORENZO RIVAS.....	411
Bibliografía	423

Hernando de Acuña e il madrigale cinquecentesco

ANTONIO GARGANO

Università degli Studi di Napoli «Federico II»

1. Il madrigale libero cinquecentesco

Tra i generi poetici che i novatori spagnoli sperimentarono nel trentennio successivo al famoso incontro in Granada, il madrigale fu, senza alcun dubbio, quello che godette di un favore minore, tant'è vero che il numero di testi conosciuti supera di poco le dita di una mano, senza che sia possibile decidere con certezza a quale dei due poeti che lo saggiarono, Hernando de Acuña e Gutierre de Cetina, spetti il titolo di introduttore del genere nella poesia spagnola. Sebbene la modesta produzione madrigalistica dei poeti menzionati presenti caratteristiche formali e tematiche alquanto diverse, in ossequio peraltro alla gran varietà di forme che contraddistingue il metro, come presto vedremo, è però vero che in entrambi i casi essa si avvantaggiò dello stretto contatto che i rispettivi autori ebbero con la realtà culturale e letteraria italiana, dove in quegli anni, fino alla metà del secolo, «il madrigale — come è stato scritto di recente — resta sostanzialmente 'eine durchhaus ephemere Erscheinung', lasciato ai margini delle raccolte poetiche e dei canzonieri illustri, fra le *rime disperse o extravaganti*, e mostra, nella varietà dei suoi modelli metrici, una certa tendenza alla complicazione sintattica 'durch ein harmonisches Gleichmass von Form und Gedanken', in cerca di una 'diskursive Sinfalligkeit über melische Verzauberung und epigrammatische Verblüffung' »¹.

¹ Ritrovato (2001: 131-154, 138). Per le citazioni in tedesco, Schulz-Buschhaus (1969: 68 e 80).

In Italia, in effetti, nonostante che già prima della metà del secolo l'iniziale fortuna del genere minore risulti attestata dal primo canzoniere composto di soli madrigali, che il suo autore, un modesto versificatore piacentino, Luigi Cassola, pubblicò a Venezia nel 1544, è stato opportunamente sottolineato che, fuori dall'isola geografico-culturale fiorentina, «il metro in questione è assente del tutto, o quasi, in canzonieri anche illustri (Francesco Maria Molza, Bernardo Tasso, Benedetto Varchi, Giovanni della Casa, Galeazzo di Tarsia, Annibal Caro, Giacomo Marmitta) oppure è marginale e ideologicamente poco resistente»². All'origine di questa presenza sporadica, c'è sicuramente la carenza di autorità del genere, a causa della scarsa autorizzazione offerta dal canzoniere petrarchesco, dove è presente con quattro soli componimenti (52, 54, 106, 121), a cui si somma la molteplice varietà di forme che può assumere il madrigale moderno, tale da indurre uno studioso a definirlo come «il componimento più informe di tutta la tradizione lirica italiana»³.

All'estremità inferiore dell'arco cronologico a cui siamo interessati, nel 1559, la foggia del madrigale trecentesco di soli endecasillabi disposti in terzine seguite da uno o due distici fu fatto oggetto di censura, insieme all'esplicita svalutazione degli scarsi esemplari del Petrarca⁴, da parte di Girolamo Ruscelli, il quale, nell'espungere i madrigali petrarcheschi dall'esemplarità del *Canzoniere* («per certo in tutti egli [Petrarca] è assai meno felice, che nell'altre cose, di pensieri come di testure»), indica nella rigidità isorimica la carenza stilistica del modello petrarchesco («non v'ebbe molta felicità, perché in effetto questa sorte di componimento più ricerca i versi corti, che niun'altra») e individua in Bembo l'esempio da imitare («segua più tosto quelli del Bembo, e d'altri moderni nostri che quelli del Petrarca, i quali in effetto in testura sono poco vaghi»)⁵. Al Bembo, difatti, appartiene il modello più suggestivo dei madrigalisti cinquecenteschi, anche se conviene subito precisare che tale modello non è da ricercare né, per la prassi poetica, nelle *Rime* del '30, i cui tre madrigali («Tutto quel che felice et infelice»,

² Ariani (1975: LXX).

³ Martini (1981: 529-548, 536).

⁴ Sul madrigale trecentesco e sulla sua sopravvivenza in epoche successive, si veda lo studio di Capovilla (1982: 159-252), dove non mancano cenni al fatto che «nella sterminata produzione madrigalistica del secolo XVI e oltre, ci si imbatteva in calchi non solo metrici sugli esemplari petrarcheschi» (186).

⁵ Ruscelli (1959), per le citazioni, si vedano le pp. CXX-CXXXI.

«Che ti val saettarmi, s'io già fore», «Se lo stil non s'accorda col desio»)⁶ segnano un recupero della sequenza petrarchesca di endecasillabi, con una rigidità dello schema strofico e una monotonia di risultati che tendono ad annullare quell'effetto di musicalità tipico del ritmo madrigalesco, ottenuto grazie soprattutto alla presenza del settenario o *verso rotto*; né, per la riflessione teorica, nelle *Prose della volgar lingua*, dove, attingendo in parte all'antica formulazione contenuta nel trattato di Antonio da Tempo (1332), il Bembo manifesta il suo poco entusiasmo nei confronti delle *rime madriali*, alle quali la sua definizione riconosce la proprietà formale di una «libertà intesa [...] come facilità» e la peculiarità tematica dei *pastorali amori* che «ritagliano una propria articolazione non riflessiva»⁷:

Libere poi sono quell'altre [rime], che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate, o perciò che prima cose materiali e grosse si cantassero in questa maniera di rime, sciolta e materiale altresì; o pure perché così, più che in altro modo, pastorali amori e altri loro boscarecci avvenimenti ragionassero quelle genti, nella guisa che i Latini e i Greci ragionano nelle egloghe loro, il nome delle canzoni formando e pigliando dalle mandre⁸.

L'esortazione del Ruscelli («segua piuttosto quelli del Bembo») indirizzata, evidentemente, ai madrigali che l'autore veneziano aveva inserito nella prosa degli *Asolani*, e nei quali, in effetti, è possibile trovare quella concomitanza di *testura* e *persiero* che i madrigalisti cinquecenteschi presero a modello. Nella serie anch'essa triplice dei madrigali che si leggevano nel dialogo sull'amore («Amor, la tua virtute», «Quand'io penso al martire», «Né le dolci aure estive»⁹), Bembo aveva rinnovato l'antico metro, offrendo dei testi nei quali si concentravano alcuni dei più significativi caratteri con cui si sarebbe presentato nei decenni a venire il moderno madrigale poetico cinquecentesco. Nell'operazione bembiana, in sostanza, l'introduzione dei *versi rotti* e la conseguente dicotomia settenario-endecasillabo determinava nell'organizzazione monostrofica, da un lato, la novità ritmica riassumibile

⁶ Per i testi dei tre madrigali, si veda Bembo (1966: 518, 555, 572).

⁷ Per la doppia citazione, cfr. Ariani (1975: II).

⁸ Bembo (1966: 152).

⁹ I tre testi possono leggersi in Bembo (1966: 320, 341, 389). È noto, peraltro, che il curatore della citata edizione dell'opera, C. Dionisotti, interpreta i nostri tre componimenti come stanze di canzone o canzonette, anche se nella nota relativa all'ultimo aggiunge che «qui la stanza è usata come madrigale e ne ha il tocco leggero e preciso» (389, n. 5).

nei contrasegni di musicalità e di fluidità specificamente madrigalistiche, e, dall'altro lato, la concentrazione di pensiero; mentre la *brevitas* tipica del metro (sì il madrigale non vuole in alcun modo esser tanto lungo che ecceda il duodecimo verso, se pur vi arriva», prescriveva il Ruscelli) favoriva la serrata concettosità con cui il discorso madrigalesco soleva esprimere l'argomento concentrato sull'*eros*, con sottrazione dell'egemonia arcadico-pastorale.

Sebbene i tratti ora appuntati vadano sicuramente nella direzione di configurare il modello del moderno madrigale letterario, sarebbe sbagliato trascinare l'indicazione contenuta nell'*incipit* del passo citato delle *Prose bembiane* («Libere poi sono quell'altre...»), dov'è espresso un concetto mirante a rimarcare una libertà di scelte che, quasi quaranta anni dopo, risulta ancora vigente e perfino estremizzata nelle parole con cui Ludovico Dolce si riferisce al nostro genere poetico: «la regola dipende dal piacere dello scrittore»¹⁰. Insomma, dagli esemplari di Ariosto e Sannazaro di epoca immediatamente prebembesca¹¹, fino a quelli —non troppo numerosi, in verità— presenti nelle principali raccolte di rime dal '45 in poi¹², che ebbero una diffusa circolazione in ambito spagnolo e costituirono spesso il mezzo attraverso il quale si realizzò l'imitazione dei poeti iberici, il madrigale letterario risulta caratterizzato da una singolare varietà di forme, il che rende impossibile, al di là dei tratti segnalati, riconoscere una precisa caratterizzazione formale del genere, a proposito del quale è stato precisato che «la definizione data dal Bembo nelle *Prose*, e l'esempio portato negli *Asolani*, di un metro composto di 'rime libere', rendeva bene l'idea, per chi avesse voluto cimentarsi, della straordinaria libertà formale del madrigale», con la conseguenza segnalata dal medesimo studioso che «non è facile discernere in tale varietà di stili tipologie precise, né stabilire se le diverse forme in cui si articola il madrigale seguano una linea cronologica o coesistono un po' casualmente nello stesso periodo»¹³.

¹⁰ Dolce (1562: 227).

¹¹ Sui madrigali di Ariosto e Sannazaro, cfr. Capovilla (1982: 178-180).

¹² Sulla presenza del madrigale nelle antologie poetiche cinquecentesche, cfr. Ritrovato (2004: 115-136).

¹³ Ritrovato (2001: 135 e 132), rispettivamente. Una «sommatoria diacronia del madrigale letterario cinquecentesco» tenta, tuttavia, Ariani (1975: lxxix ss.).

2. Acuña, il madrigale e il cenacolo letterario di Alfonso d'Avalos

Con i titoli di *Madrigal*, il primo, e di *Madrigal a una señora*, il secondo, i componimenti occupano le cc. 139v e 147v, rispettivamente, nella *princeps* delle *Varias poesías* (Madrid, 1591), dove i 111 testi attribuibili ad Acuña danno luogo «a una variada colección de metros y estrofas», e costituiscono la produzione poetica che «don Hernando escribió a partir de su llegada a Italia, aunque lo más probable es que los poemas más antiguos no sean anteriores a 1541 ó 1542»¹⁴. Trascrivo i testi dei due madrigali, secondo l'edizione di Luis F. Díaz Larios:

Madrigal

En el tiempo, señora, que encubría
lo que publico agora,
no tuve de descanso sola un hora.
Lo que sentía me forzó a quejarme,
y quedo más quejoso,
porque lo que busqué para aliviarme
me da menos reposo;
y pues todo camino es tan dañoso,
yo tomo por mejor
dejarne en vuestra mano y la de Amor.

Madrigal a una señora

En un contino llanto
hasta acabar la vida,
¿quién no murió de ver vuestra partida?
Y es muy poca señal de mal tan fuerte
tal pérdida llorada,
pues con el postrer daño, que es la muerte,
aun no fuera igualada.

Solo puede igualarle mi quedada,
pues siendo vos partida,
quedé yo sin el alma y sin la vida»¹⁵.

In quanto indirizzati a una *señora*, Morelli sembra escludere che i madrigali facciano parte dei tre cicli poetici dedicati a Silvia, a Galatea e alla sposa, Juana de Zúñiga, che lo studioso italiano ipotizza a proposito della

¹⁴ Díaz Larios (1982: 47-48).

¹⁵ Acuña, *Varias poesías* (1982: 319, 332). I due testi possono leggersi anche nelle moderne edizioni di Catena de Vindel (1954: 330, 347) e di Rubio González (1981: 232, 244).

produzione lirica amorosa del nostro poeta¹⁶. Partendo dalle considerazioni dello stesso Morelli¹⁷, Díaz Larios individua un gruppo di una ventina di componimenti che includono i due madrigali, e nei quali «no se alude a la amada con los nombres pastoriles de *Silvia* y *Galatea*, sino que se le apostrofa con un *vos* y/o *señora*, que, juntamente con el correspondiente empleo verbal, determina un tono íntimo que faltaba en las formas elusivas de los poemas pastoriles». Dal punto di vista cronologico, poi, il moderno editore di Acuña precisa che, in relazione a questo gruppo di componimenti, «no importa tanto proponer unas fechas próximas para todos estos poemas [...] como recalcar su relación con los dedicados a Galatea»¹⁸. Orbene, nell'accurata *deconstrucción* a cui Cabello Porras ha sottoposto l'edizione postuma delle *Varias poesías* nel contributo contenuto in questo volume, a proposito del primo madrigale, ma con esplicito riferimento anche al secondo, lo studioso si è pronunciato nei seguenti termini: «podría optarse por considerarlo como una manifestación más del interés por los metros más diversos que preside el corpus poético de Acuña, y en este caso particular, como en el del otro madrigal, de un signo evidente de la imbricación entre la 'cortesanía' del poeta, como individuo inmerso en una vida pública y privilegiada, y el espacio lírico en el que se nos muestra a sí mismo desde la reclamación de valores como la expresión 'verdadera' y 'sincera' de su sentir»¹⁹. Effettivamente, sia per i temi trattati che per le maniere di esprimerli, i due madrigali di Acuña sembrano essere tipiche manifestazioni di un ambiente cortigiano e, nel caso particolare, sembrano riportarci alla capitale milanese, dove, a partire dal '38, attorno ad Alfonso d'Ávalos, marchese del Vasto, si organizzò «un importante cenacolo frequentato da dame e gentiluomini,

¹⁶ Morelli (1977: 17, n. 19). Alla monografia di Morelli e all'introduzione di Díaz Larios, sulla poesia di Acuña in generale, si aggiungano le essenziali sintesi di Prieto (1984: 122-134) e Alonso (2002: 135-141).

¹⁷ Véase Morelli (1977: 43 ss).

¹⁸ Díaz Larios (1982: 55), dove si legge anche l'elenco della ventina di componimenti che presentano «este nuevo enfoque»: «sonetos XXI, XXII, XXXVI, XXXVII, XLVIII, LII, LVII, LIX, LXI, LXII, LXX, LXXI, LXXX, LXXXII, LXXXIII, XCVII; 'La fábula de Narciso' (III); 'Elegía a una partida' (VII); las dos estancias (XX y CIV); dos canciones (I y LI); la 'Carta en tercía rima' (LVIII); y los madrigales (LXXXVIII y XCVIII)».

¹⁹ Cabello Porras, «La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias Poesías* de Acuña (1591): la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado» (in questo stesso volume: 166).

militari e letterati legati al servizio della cancelleria imperiale»²⁰, del quale —com'è noto— fecero parte sia lirici italiani come Luca Contile, Anton Francesco Rainieri, Girolamo Muzio, che soldati-poeti spagnoli, come il nostro Acuña e l'altro introduttore del genere madrigalistico in Spagna, Gutierre de Cetina. Cosicché, tenendo conto, da un lato, della citata indicazione cronologica di Díaz Larios a proposito dei «poemas más antiguos» scritti da Acuña a partire dal suo arrivo in Italia, e, d'altro lato, del carattere tipicamente «cortigiano» sottolineato da Cabello Porras, che sembra vincolare la composizione dei due madrigali all'ambiente cortigiano e al cenacolo culturale milanese del marchese del Vasto²¹, è possibile ipotizzare che i madrigali siano stati prodotti negli anni tra il 1541 o '42 e il 1546, l'anno della morte del Marchese e dell'incorporazione della compagnia di Acuña agli eserciti di Flandes.

Nel lustrò in questione o, in ogni caso, all'altezza dell'ultimo anno del suo soggiorno italiano, prima del passaggio in terra tedesca, Acuña disponeva già di una gran varietà di forme del moderno madrigale letterario, sperimentate da poeti italiani: dai menzionati esemplari in cui si cimentarono Ariosto e Sannazaro in epoca prebembiana ai diciannove madrigali presenti nella prima antologia giolitina, curata da Ludovico Domenichi, passando —com'è ovvio— per il doppio modello madrigalesco saggiato da Bembo negli *Asolani* e nelle *Rime*, a cui mi sono già riferito. Tuttavia, se —come abbiamo ipotizzato— i due madrigali furono realmente composti da Acuña prima del suo allontanamento dall'Italia, che avvenne dopo la morte del suo amico e protettore, Alfonso d'Ávalos, per la loro composizione non dovette risultare un fattore secondario una serie di circostanze letterarie che si verificarono presso la corte milanese del vivace marchese, e che forse possono contribuire a spiegare come due poeti soldati equiparabili in tante cose, per età, professione e gusti letterari, e con un'esperienza italiana in parte coincidente per cronologia e geografia culturale —Acuña e Cetina— siano gli introduttori

²⁰ Morelli (2000: 361-368, 364). Sulla corte milanese e sui rapporti tra Alfonso d'Ávalos e Hernando de Acuña, si vedano anche Morelli (1977: 36-39), Morelli (1989: 232-255), Gargano (2000: 347-360) (raccolto in Gargano, 2005: 203-216); Lefèvre (2006: 90-100, 106-109).

²¹ A proposito delle due tappe italiane di Gutierre de Cetina (Milano e Palermo), nella prima metà del Cinquecento, López Suárez ha osservato che «questo periodo coincide allora con il momento del ripristino e revitalizzazione del madrigale in Italia, o per essere più precisi, con una nuova tappa del madrigale come poesia musicale che trionfa nei raffinati ambienti cortigiani» (2004: 9).

nella poesia spagnola di un genere come il madrigale che risultava assente nel sistema dei generi poetici divenuto canonico a partire dall'edizione del '43 de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*²².

Sebbene, com'è stato giustamente sottolineato, «presso la corte *bilingue* radunata intorno ad Alfonso d'Ávalos circolavano [...] tutti i volumi più importanti che i torchi delle tipografie veneziane e milanesi dettero alla luce in quegli anni»²³, occorre dar la ragione a un italianista interessato alle cose spagnole, come Tobia Toscano, il quale ha recentemente avvertito che, oltre a tener conto delle stampe, «bisogna seguire i transiti dei poeti (e dei manoscritti di rime) quasi sempre vagando da una corte all'altra, dalla Sicilia di Ferrante Gonzaga, alla Milano di Alfonso d'Ávalos, dalla Napoli di Pedro di Toledo alla Siviglia del Duca di Sessa»²⁴. E, naturalmente, nell'epoca che c'interessa, tra gli anni trenta e quaranta del secolo, tra la capitale partenopea del marchese di Villafranca e quella lombarda del marchese del Vasto, i passaggi non dovettero essere rari. Tra le altre cose, perché, in aggiunta a Napoli, «un altro centro di sicura lettura di manoscritti tansilliani era Milano»²⁵. A uno di questi manoscritti ebbe accesso sicuramente Acuña, quando tradusse l'elegia in terzine del napoletano, «Se quel dolor che va innanzi al morire», che nel volume delle *Varias poesías* compare col titolo di *Elegía a una partida*. Pubblicata per la prima volta nella miscellanea di Ludovico Dolce, *Rime di Signori Napoletani ed altri nobilissimi ingegni* (Napoli, 1552), compare anche in un manoscritto di rime che Tansillo inviò nel gennaio del 1546 a Gonzalo Fernández de Córdoba, III duca di Sessa, che ora si conserva presso la Biblioteca dell'Università di Coimbra (Cu)²⁶. A tale proposito, lo stesso Toscano osserva che «la dipendenza del testo di Acuña da Cu, o da un testimone affine, si spiega con la lunga consuetudine che egli, in qualità di capitano dell'esercito imperiale in Italia, ebbe modo di maturare con Alfonso d'Ávalos»²⁷. Il fatto è che in questa tradizione manoscritta delle

²² Per López Suárez (2002: 51-63; 2004: 9-15) la fonte principale di Cetina sono i madrigali di Girolamo Parabosco. Sui madrigali di Cetina, si veda anche López Bueno (1978: 240-249).

²³ Lefèvre (2006: 109).

²⁴ Toscano (2006: 217-238, 232).

²⁵ Toscano (2006: 227).

²⁶ Rossebastiano (1974: 383-390), e soprattutto, Toscano (2000: 146-182).

²⁷ Toscano (2006: 228).

rime tansilliane, i madrigali «godono di un favore affatto inusuale»²⁸, dal momento che con 15 testi il genere si attesta come una delle forme metriche di maggiore presenza. Del resto, se si considera che le *Rime* del Sannazaro contengono 4 madrigali, e che ben 8 del medesimo genere figurano tra le *Disperse*, risulta confermato il «ruolo di anticipatore, di inventore consapevole e acuto»²⁹ che gli studiosi riconoscono al poeta napoletano e, in particolare, per quel che concerne il nostro genere poetico, possiamo consentire con Santagata, il quale scrive che «proprio nel Sannazaro siano da ravvisare i prodromi di quella moda madrigalistica che di lì a poco scoppierà a Napoli e vivrà a lungo nel Cinquecento»³⁰, e di cui Tansillo può essere considerato uno dei più significativi interpreti³¹. Né va trascurato, infine, che nella non troppo ampia produzione letteraria di Alfonso d'Ávalos³², accanto ai 38 sonetti e a un'epistola in versi sciolti, si colloca il celeberrimo madrigale «Il bianco e dolce cigno», posto in musica dal fiammingo Jacques Archadelt nel *Primo libro di madrigali a quattro voci* (1539)³³. Insomma, se è vero, come ben sintetizza Lefèvre, che tra i rimatori contemporanei italiani che esercitarono la loro influenza su Hernando de Acuña «figurarono, senza dubbio, i 'soliti' Bembo e Sannazaro, ma anche personaggi minori di ambiente prevalentemente lombardo-veneto, o comunque padano, e partenopeo»³⁴, è altrettanto certo che, almeno per quel che riguarda la pratica del genere madrigalistico, non è necessario, al fine di coniugare questa doppia influenza, pensare ai due periodi italiani di Acuña —il lungo soggiorno nei territori dell'ex ducato milanese, il primo, e le più brevi e frammentarie soste nella città partenopea in occasione della missione nel Nord d'Africa, il secondo—, ma è sufficiente tener conto dei soli anni del servizio presso Alfonso d'Ávalos, il quale, oltre a svolgere il ruolo di «importante intermediario tra le due culture e lingue»³⁵ (italiana e spagnola), in virtù della sua origine e formazione, negli anni del suo governatorato, esercitò anche la funzione di collegamento tra le due culture letterarie, padana e napoletana.

²⁸ Toscano (2000: 180).

²⁹ Raimondi (1994: 267).

³⁰ Santagata (1979: 265).

³¹ Per i testi dei madrigali del Tansillo, si veda Tansillo (1996).

³² Cfr. Morelli (1989: 235, n. 5).

³³ Cfr. Fabbri (2005: 29-33, 30-32).

³⁴ Lefèvre (2006: 106).

³⁵ Morelli (1989: 235); sulla formazione letteraria del marchese ricevuta a Napoli, si vedano le pp. 235-241.

3. Lo sperimentalismo madrigalesco di Acuña

Entrambi di dieci versi, i madrigali di Acuña si mantengono nei limiti prescritti dal Ruscelli del «duodecimo verso», e sembrano rientrare a pieno titolo nella forma breve, libera e dutilmente aperta del madrigale cinquecentesco che, come ben sintetizza Ritrovato, presentava un' «organizzazione monostrofica, di lunghezza variabile da cinque a quindici versi (preferibilmente da sette a undici), con libera disposizione di rime (da tre a nove tipi di versi, compresa eventualmente una rima irrelata) ed alternanza — consueta, ma non obbligatoria — di settenari ed endecasillabi (non esclusa la possibilità di quinari)»³⁶. Nella doppia tipologia adottata da Acuña, il madrigale assume una forma perfettamente bipartita, nel senso che conta un egual numero di endecasillabi e settenari, con quattro rime e due parole-rima (*vida e partida*) che si ripetono in ordine inverso nei versi iniziali e finali del componimento, come avviene nel *Madrigal a una señora*: abBCdCdDbB; oppure, come nel caso di «En el tiempo, señora, que encubría», concede un leggero predominio al verso lungo rispetto a quello *rotto* (sei e quattro rispettivamente), con un numero di rime superiore di una unità rispetto all'antecedente: AbBCdCdDe. Orbene, in un recente e interessante articolo, il suo autore, Álvaro Alonso, a proposito della struttura metrica dei madrigali di Acuña ha sottolineato «la convergenza del villancico y del madrigal» e, in particolare, per quel che riguarda lo schema adottato da quello che comincia «En un contino llanto», ha sostenuto che «ese esquema [...] está mucho más próximo al esquema de rimas de terceto + cuarteta (o redondilla) + terceto, típico de muchos villancicos. La prueba de que Acuña tenía en el oído el esquema del villancico es que los dos últimos versos retoman las rimas de los versos 2 y 3, de manera que puede hablarse de cabeza, mudanza y vuelta. Esta, además, aparece precedida por un verso que rima con la mudanza, es decir, que actúa como el verso de enlace del villancico: cabeza (ABB), mudanza (CDCD), verso de enlace y vuelta (DBB)». Non si direbbe lo stesso del secondo madrigale, la cui struttura metrica — secondo Alonso — «se aleja del villancico castellano y se aproxima al madrigal canónico italiano», dal momento che i versi finali non riprendono la rima di quelli iniziali e, pertanto, «no puede interpretarse como una vuelta», il che consente al menzionato studioso di esporre l'ipotesi secondo la quale, sebbene si ignori la cronologia relativa dei due

³⁶ Ritrovato (2001: 131).

componimenti, «es tentador suponer que ésta [‘En el tiempo...’] es posterior a la que he analizado en primer lugar [‘En un contino...’]. Inicialmente Acuña habría equiparado el madrigal a una forma métrica, la del villancico, que le resultaba infinitamente más familiar. Solo más adelante habría advertido que madrigales y villancicos diferían por algo más que la medida de sus versos»³⁷. Non è difficile condividere le osservazioni di Alonso, essendo chissà inevitabile che un poeta che intenda sperimentare una nuova forma poetica, abbia in mente, nelle primissime fasi almeno, schemi e moduli a lui più familiari, specie quando tra i generi interessati ci siano significative zone di contatto, sia per l'aspetto formale che tematico. Tuttavia, forse non è del tutto inutile aggiungere poche considerazioni, allegando qualche dato che possa contribuire ad arricchire il quadro nel quale si colloca la novità sperimentale di Acuña. In effetti, nella gran varietà di forme nelle quali trovò espressione il madrigale cinquecentesco italiano, e delle quali Acuña dovette avere parziale conoscenza, non è da escludere — per i motivi esposti nel paragrafo precedente — che il poeta spagnolo possa aver avuto accesso alla lettura di un madrigale che figura tra le *Disperse* del Sannazaro e che presenta uno schema metrico (AbBCdCdBb) assai simile a quello del madrigale di Acuña più prossimo al *villancico*, secondo Alonso:

—A che pur sempre piangi, anima triste,
se, per sempre languire,
d'amor non si può mai voglia finire?

—Io piango, aimè, perché piangendo io trovo
breve riposo alla mia eterna doglia,
e con parole provo
di palesar altrui quel che mi addoglia.

—Deh, cangia, anima, ormai questa ria voglia
e cerchian di morire,
c'altro fin non si scopre al tuo martire»³⁸.

È appena il caso di notare, dato l'altissimo grado di tipicità dell'argomento trattato, che, sebbene attraverso il ricorso a due diversi motivi: il dialogo tra l'io e l'anima innamorata, nel testo italiano, e il dolore della separazione, in quello spagnolo; il tema del tormento d'amore che accomuna i due madrigali sembra alimentarsi della compresenza di fattori come il pianto,

³⁷ Alonso (2006: 9-20, 12-14).

³⁸ J. Sannazaro, *Opere volgari*, ed. di Mauro (1961), *Disperse*, xxxiii.

nel primo verso di entrambi («pur sempre piangi», «un contino llanto») e la morte, più diffusamente nel madrigale di Acuña («acabar la vida», «muero», «muerte», «sin la vida»), soprattutto nella parte conclusiva in quello di Sannazaro («morire»). E, a proposito dei versi finali, è degno d'attenzione che l'artificio delle parole in rima nel preludio e al termine del testo italiano («languire-finire» / «morire-martire»), dove l'ordine dei termini quasi sinonimici risulta rovesciato, si ritrovi nel testo spagnolo trasformato nel più puntuale fenomeno del *retroix*, con le parole-rima in ordine inverso; un ricorso strofico caratteristico della canzone e del villanico³⁹, trattandosi —in quest'ultimo—, com'è stato osservato di recente, «de la modalidad más sofisticada, atestiguada en las composiciones provistas de mayor elaboración formal»⁴⁰.

Naturalmente, è verosimile che, volendo comporre nella sua lingua uno dei primi madrigali, se non il primo in assoluto, Acuña fosse indotto a prendere a prestito lo schema metrico del testo sannazariano per i motivi messi in luce da Alonso, ossia per la forma che egli poteva avvertire come prossima a quella del villanico, a lui più familiare, il che non toglie, tuttavia, che soluzioni metriche prossime o assimilabili a quelle del genere poetico spagnolo fossero indipendentemente presenti anche nella gran varietà di stili che caratterizza il madrigale italiano, a cui non può neppure dirsi che sia sempre estranea la bipartizione strutturale tipica del villanico, com'è del tutto evidente nel citato madrigale del Sannazaro. Piuttosto è da sottolineare come, nella sperimentazione di Acuña, manchi quasi completamente quell'effetto di musicalità e di fluidità tipico del ritmo madrigalesco, alla cui creazione offre un contributo essenziale l'uso dell'eterometria. Ci si soffermi, per esempio, brevemente sui vv. 6-7 del madrigale del Sannazaro: «e con parole provo / di palesar altrui quel che mi addoglia», dove l'alternanza di metro, unita alla perizia nella costruzione sintattica e a un uso accorto della spezzatura, crea una perfetta cadenza ritmica. Se si leggono i corrispettivi versi del madrigale di Acuña: «pues con el postrer daño, que es la muerte, / aun no fuera igualada», è facile rendersi conto come la rigidità delle unità sintattiche implicate, ognuna delle quali risulta rinchiusa nello spazio testuale che occupa, impedisca l'effetto di fluidità nel passaggio da una misura all'altra

³⁹ Si veda Beltrán (1988: 51-53, 104-108 *passim*).

⁴⁰ Tomassetti (2008: 102).

del verso, con la conseguenza che l'alternanza di endecasillabi e settenari finisce col perdere la singolare capacità di produrre cadenze ritmiche musicali. In questa prospettiva, le cose non sembrano mostrare segni di cambiamento neppure nell'altro madrigale, dove Acuña adotta un diverso schema metrico che «se aproxima al madrigal canónico italiano», secondo Alonso⁴¹. Lo aveva già sinteticamente segnalato Mercedes López Suárez, la quale, nell'attendere le sue conclusioni da un madrigale all'altro di Acuña, aveva osservato che «manca quella musicalità ritrovata nei madrigali cetineschi provocata da un'espressività lirica priva di freschezza, quasi un linguaggio forzato o poco felice nella scelta dei valori ritmici»⁴². E di un «linguaggio forzato» si tratta, in effetti: l'espressione risulta del tutto adeguata, se con essa si intende che uno stile lirico nato e sviluppatosi in funzione di un determinato codice poetico mal si adatta, dando luogo così agli inevitabili effetti di forzatura, se esso è impiegato nella creazione di generi nuovi che, in quanto appartengono a un distinto codice poetico, mal sopportano o, perfino, rifiutano stili e maniere a questo estranei. Un fenomeno analogo, del resto, si era già verificato nella seconda metà degli anni venti, in occasione delle prime sperimentazioni del sonetto in lingua spagnola da parte di poeti come Boscán e Garcilaso, i quali, sebbene in misura assai diversa —come ben si sa—, ricalcarono un linguaggio tipico della tradizione autoctona nella produzione dei loro primi esemplari del nuovo genere. Succede di nuovo un paio di decenni dopo, al tempo della sperimentazione del madrigale da parte di Acuña. Sull'aspetto metrico ci siamo già soffermati; il fatto è che anche per le considerazioni di struttura, contenuto e lingua —forse ancor più che per quelle metriche— vale il giudizio del menzionato Alonso, secondo il quale «los dos madrigales de Acuña siguen siendo marcadamente cancioneriles»⁴³. Tanto più se si tiene conto di un fenomeno che, al tempo di Acuña, si era già abbondantemente consumato, e che Isabella Tomassetti, nelle conclusioni del suo recente libro sul villanico, ha sintetizzato nella seguente forma: «la práctica poética de la corte no mantuvo nítidos los confines y llegó a extender al villanico —que mientras tanto había adoptado, junto con la estrofa zejelesca, el tipo estrofico románico con mudanza de más rimas— tipologías temáticas y expresivas características de la canción, mitigando la oposición inicial», con

⁴¹ Alonso (2006: 14).

⁴² López Suárez (2004: 16).

⁴³ Alonso (2006: 18-19).

L'ulteriore conseguenza che «la presenza de la temática amorosa-cortesana en el villancico por otra parte, contribuyó pronto a producir el eclipse de la canción, favoreciendo así el auge de aquél como vehículo privilegiado de la lírica cortesana del Primer Renacimiento»⁴⁴. D'altronde, è anche vero che, come per l'aspetto metrico e, perfino, per quello strutturale, l'assimilazione al genere autoctono del villancico era giustificata dalla presenza di alcune tipologie di madrigale italiano, entro la gran varietà di questo metro, tranne, poi, riuscire a rendere a mala pena — o non rendere affatto — quella novità ritmica consistente in musicalità e fluidità, che era determinata dall'introduzione dei *versi rotti* — come abbiamo avuto modo di vedere finora —; così la concettosità con cui spesso nel madrigale italiano si esprimeva l'argomento amoroso, e alla cui origine si trovavano sia la concentrazione di pensiero a sua volta dovuta all'alternanza di endecasillabi e settenari sia la *brevitas* tipica del genere, favoriva inevitabilmente l'adozione di un registro stilistico con molti tratti simili a quello che il villancico del filone amoroso-cortigiano condivideva col genere affine della canzone.

Non meraviglia, dunque, che quando Acuña decide di introdurre il madrigale nel nuovo sistema di generi poetici che andava gradualmente costituendosi e arricchendosi nel corso del secondo quarto del secolo, finisca per realizzare due brevi componimenti il cui discorso poetico non si distacca molto né dalla concettosità tendenzialmente paradossale né dalle specifiche trame retoriche che dominavano nei due generi poetici spagnoli ora menzionati, anche se bisogna dire che senza mai raggiungere le forme estreme così frequenti, invece, nelle canzoni e, perfino, nei villancicos. Così, nutrito da un lessico sostanzialmente povero e prevalentemente astratto, il discorso poetico di entrambi i madrigali si muove nella cornice di una formulazione di chiara impostazione concettosa, a cui non è neppure estranea una certa tendenza all'adozione del paradosso, come accade nel pensiero a cui dà voce «En un contino llanto», secondo il quale, ancor più che la stessa morte dell'innamorato, è la sua permanenza a uguagliare il male estremo prodotto dalla partenza dell'amata: «pues con el postrer daño, que es la muerte, / aun no fuera igualada. // Solo puede igualarle mi quedada», con l'ultimo verso («quedé yo sin alma y sin la vida») che allude a un celebre concetto glossato

⁴⁴ Tomasetti (2008: 170-171).

in numerosi componimenti⁴⁵ lungo quasi due secoli; e come si verifica ancora più nettamente, forse, nell'idea che il rimedio del male si rivela peggiore dello stesso male, dal momento che, invece di dare sollievo, la decisione di pubblicare il mal d'amore accresce sia il danno che il lamento: «Lo que sentía me forzó a quejarme, / y quedo más quejoso, / porque lo que busqué para aliviarme / me da menos reposo». Nulla di paragonabile, come si vede, alle bizzarrie concettose a cui era abituato il lettore di certe canzoni e villancicos, ma è pur vero che una tale attenuazione è, senza dubbio, il risultato dell'adozione del nuovo genere a cui mal si confaceva, in realtà, un elevato grado nell'uso del concetto e del paradosso. Naturalmente, laddove il discorso poetico si alimenta di queste risorse, sebbene nella misura attenuata di cui si è detto, è impossibile che esso rinunci alla complementare trama retorica fatta di figure di ripetizione e di opposizione. Difatti, anche la più rapida e superficiale delle letture non può fare a meno di notare come nei venti versi appena che si ottengono sommando i due testi, intorno al tema comune del tormento d'amore declinato col ricorso a due distinti e topici motivi, il poeta ordisce una rete di figure dove, a partire dalla doppia antitesi su cui si costruiscono rispettivamente i componimenti (*partida / quedada*, da un lato, e *encubrir / publicar*, dall'altro), si riconoscono i tropi più propri della lirica amorosa cancioneril, come il polittoto e la figura etimologica (*igualada / igualarle, murió / muerte, llanto / llorar, quejarme / quejoso, partida* come sostantivo e participio), con una maggiore concentrazione di essi nel madrigale che comincia «En un contino llanto», anche se il caso più forte di ripetizione si deve alla combinazione di allitterazione e figura etimologica (*quejarme / quedo / quejoso*), presente nei versi centrali dell'altro madrigale, «En el tiempo».

Ogni sforzo di rinnovamento in poesia, come in qualsiasi altro prodotto dell'attività umana che abbia a proprio fondamento la tradizione, difficilmente potrebbe prescindere da fasi più o meno prolungate di adattamento, durante le quali le forme dell'antico e del nuovo si vanno combinando, dando origine a risultati che ci appaiono come il frutto di un processo di ibridazione. È il prezzo che deve pagare chiunque si proponga di rinnovare, in ciò

⁴⁵ Mi riferisco, naturalmente, al «mote que, glosado ya en tiempos de Enrique IV, continuó siendo tema de inspiración durante más de un siglo y medio», sul quale si veda lo studio classico di Lapesa (1967: 145-171, esp. 164-171).

consistendo il senso stesso della sperimentazione. Ci sono, tuttavia, poeti i quali, dando prova di una personale genialità, sorprendono per la rapidità e la facilità con cui dai primi saggi dove si misurano col nuovo pervengono a risultati di piena maturità, come succede a Garcilaso, quando dai primissimi balbettanti sonetti sembra balzare a quelli che si collocano all'origine di una nuova secolare tradizione. Ce ne sono altri, poi, che, senza raggiungere le vette dell'eccelsa poesia, mostrano, comunque, di possedere un'abilità tale da imprimere una svolta decisiva al processo innovativo di cui sono protagonisti, com'è il caso di alcuni madrigali di Cetina, che il poeta sivigliano compose nello stesso giro d'anni in cui il nostro Acuña era impegnato a elaborare i suoi, e che pure portano i segni della vecchia maniera, anche se molto meno accentuati di quelli riconoscibili nei madrigali del vallisoletano. Di costui e dei suoi madrigali, se le cose finora esposte sono attendibili, possiamo dire che nella lotta con la tradizione, questa seppa prendersi la sua rivincita.