HAL
open science

Intorno alla produzione poetica in spagnolo di autori italiani nel Milanesado, fra Cinque e Seicento

Elvezio Canonica

To cite this version:

Elvezio Canonica. Intorno alla produzione poetica in spagnolo di autori italiani nel Milanesado, fra Cinque e Seicento. Andrea Baldissera; Giuseppe Mazzocchi; Paolo Pintacuda. Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi, III, Ibis, pp.393-409, 2011, 978-88-7164-287-1, 978-88-7164-305-2. hal-03271278

HAL Id: hal-03271278

https://hal.science/hal-03271278v1

Submitted on 25 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elvezio CANONICA

INTORNO ALLA PRODUZIONE POETICA IN SPAGNOLO DI AUTORI ITALIANI NEL *MILANESADO*, FRA CINQUE E SEICENTO

1. *Introduzione*

E' ormai assodato che la cultura lombarda del *Milanesado,* e quella letteraria in particolare, restó relativamente impermeabile alla cultura e alla lingua spagnole, come ha ben messo in luce Giuseppe Mazzocchi in un penetrante saggio, nel quale, ampliando il panorama a vari generi letterari, ha potuto condensare questa situazione in quattro "assiomi"[1], sui quali torneremo nelle conclusioni. Il presente contributo, che si limita al genere poetico, si situa nella prospettiva degli autori italiani appartenenti per nascita o per obblighi professionali all'area del *Milanesado*, che presentano un'opera essenzialmente in italiano, ma che usarono sporadicamente lo spagnolo come lingua poetica, un fenomeno che abbiamo definito con l'etichetta di "translinguismo"[2]. In questo senso, la produzione spagnola, pur ingente, di un Francesco Balbi, di un Massimiliano Calvi, o, in minor misura, di un Bartolomé Scarion, non rientra a pieno diritto in questa categoria, vista l'assenza di una loro produzione in italiano[3]. Se queste testimonianze di tipo "translingue" (cioè redatte in una lingua non materna e non sempre ben assimilata) siano opera di scrittori "eccentrici, e di norma di seconda fila, […] originali" che scelgono lo spagnolo "per ragioni di opportunità personale"[4] spetterà al lettore giudicare, anche se posso premettere che non ci sono riesumazioni così clamorose come quelle messe in luce dallo stesso Mazzocchi per ciò che concerne la produzione poetica e teatrale di Carlo Maria Maggi[5]. Ho scelto per l'esemplificazione dei casi nei quali fosse possibile ricostruire, anche se in modo a volte inevitabilmente sfuocato, un contesto biografico e culturale. Si tratta di un'operazione critica non sempre agevole, poichè precisamente queste testimonianze "eccentriche" sono generalmente opera di personaggi poco

[1] MAZZOCCHI 1999. Per una visione d'insieme, cf. *Presencia* 1995. Sul piano più strettamente letterario cf. CARAVAGGI 1995.
[2] CANONICA 1997, 2001a, 2002.
[3] Per un preciso inquadramento della figura e dell'opera del Balbi, accompagnato da un'aggiornata bibliografia critica, rimando a MAZZOCCHI 1996. Più scarsi gli interventi critici sul Calvi, autore del trattato neoplatonico *De la hermosura y del amor* (Milano, 1576) e del quale il Quadrio (1742, vol. III, p. 124) cita un'opera poetica che definisce come "una canzone molto morale di 43 stanze senza ripresa in verso spagnuolo", che mi risulta irreperibile (lancio un appello ai bibliofili!): *Del profundo pensamiento amoroso*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1579. Sul Calvi cf. CANONICA 2002, pp. 61-63. Lo Scarion, d'origine pavese, è autore del trattato in prosa *Doctrina militar* pubblicato a Lisbona nel 1598, un testo che forse meriterebbe uno studio, che ora si potrà valere dei contributi riuniti in *Espada* 2000.
[4] MAZZOCCHI 1999, p. 133.
[5] MAZZOCCHI 1987, 1989.

o nulla conosciuti, dei quali è perciò difficile ricostruirne la traiettoria vitale. La limitazione al genere poetico è dovuta, oltre che a ragioni di spazio, anche alla maggiore quantità di testimonianze in questo genere, perlopiù a carattere occasionale ed elogiativo. Questa prospettiva critica rende possibile, inoltre, un'accresciuta attenzione agli usi linguistici di questo spagnolo scritto "in partibus infidelium", e permette, grazie agli strumenti della metrica, della retorica e della stilistica, un'approssimazione ai testi più puntuale e minuziosa.

2. *Giambattista ed Isotta Brembati*

Uno dei primi casi di scrittura poetica spagnola di autore lombardo è da ricollegare all'attività dell'Accademia degli Affidati di Pavia, cui apparteneva Giambattista Brembati, *alias* "Gersone"[6]. Nel quarto volume delle *Imprese illustri del signor Ieronimo Ruscelli* (Venezia, 1584) scopriamo che il motto della sua impresa è in lingua spagnola ("Quanto puedo"), e dal commento del curatore del volume, Vincenzo Ruscelli, appaiono chiaramente i legami professionali del Brembati con la Spagna:

> Ma perchè oltre a ciò il detto Signore ha servito con onoratissimi gradi l'imperator CARLO V & serue tuttavia il Re FILIPPO, suo figliuolo, potrebbe forse più tosto con questa Impresa auer voluto inferire l'allegrezza dell'animo suo in conoscersi di seruire a i più alti, & degni Principi di tutto il mondo, & mostrar similmente a quella Maestà, che nel seruirle s'ingegneria & si sforzeria d'auanzare, & superar ogn'altro col desiderio, con la prontezza dell'animo, & con ogni effetto che a lui sarà mai possibile[7].

Di lui ci sono stati tramandati due sonetti spagnoli, il primo dei quali è apparso nella prima parte di un'opera miscellanea di carattere encomiastico, promossa e curata da Girolamo Ruscelli: *Il tempio di Donna Giovanna d'Aragona* (Venezia, 1565). L'uso della lingua spagnola in quest'opera (come in altre dello stesso genere[8]) può essere giustificato dalla volontà di estendere l'elogio al maggior numero di lettori, idealmente a tutto l'universo, come si può dedurre dal sottotitolo: "Fabricato da tutti i più gentili spirti, ed in tutte le lingue principali del mondo". Il sonetto del Brembati si colloca infatti nella sezione di elogi in lingua spagnola, e si affianca ai nomi di verseggiatori spagnoli del tutto sconosciuti[9]. Da notare che

---

[6] Le sue composizioni italiane sono riunite nel volume delle *Rime* degli Affidati di Pavia (Pavia, 1565, pp. 179-82), sul quale rimando a *Sul Tesin* 2002 , pp. 114-116.
[7] RUSCELLI 1584, p. 451.
[8] CANONICA 2000.
[9] Odoardo Gomez, 2 sonetti.; Juan Garcia de Brihuega, 6 *octavas de arte mayor*; Ginés de Cañizares, 9 *octavas reales*; Hernando Afrodiseo d'Aragon, 3 *octavas de arte mayor*; Francisco Alonso, 2 sonetti; Marsilio de la Cruz, 1 sonetto.

nella seconda parte dello stesso volume ritroviamo un'altra composizione in spagnolo (il madrigale "¿Quién es esta Diosa?") ad opera di un autore italiano più conosciuto: Rinaldo Corso da Correggio. Ricopio il sonetto del Brembati tenendo alla vista un'esemplare della *princeps* conservato nella Biblioteca Braidense e confrontandolo con l'unica sua pubblicazione in epoca moderna ad opera del Vaganay, nel suo importante repertorio pubblicato nella *Revue hispanique*[10]. In assenza di varianti significative fra questi due testimoni, mi limito a modernizzare la grafia (accentuazione, punteggiatura e separazione delle parole) secondo l'uso moderno, conservando però le grafie con valore fonetico oppositivo.

Sabio Ruscel, que a tan alta Diosa
has un tan rico templo dirigido,
y a los misterios dél has escogido
de cada parte gente tan famosa, 4
requiéresme a tan divinal cosa;
y aunque indino, si no fuera ofreçido
a otro ídolo tal, que me ha perdido,
yo me esforçara a obra tan gloriosa, 8
no porque sea bastante a tal oficio,
que yo víctima soy más que ministro,
con que haze Amor cruel su sacrificio. 11
Pero no se me cuente a devaneo
si en esta religión no me registro,
mas reçibe por obra a mi desseo. 14

Dal punto di vista metrico, in questo sonetto a cinque rime spicca la distribuzione delle rime nelle terzine (CDC / EDE), non usuale nella poesia italiana (schema mai usato nel *Canzoniere* petrarchesco) e più frequente in quella spagnola[11]. Quanto all'uso versificatorio, le due dialefi in "que / a tan alta Diosa", v.1; e "requiéresme / a tan divinal cosa", v. 5, sembrano più giustificabili da un punto di vista spagnolo, dove, come sappiamo, la regolarizzazione della sinalefe è più tardia rispetto alla poesia italiana, anche se appaiono assai forzate per un componimento di metà Cinquecento. Si tratta probabilmente di un'irregolarità attribuibile allo stesso poeta, visto che negli altri casi la sinalefe è di norma, ad eccezione dei casi dove il secondo termine inizia per vocale tonica, nei quali, secondo l'uso spagnolo, si opera lo iato: "otro / ídolo", v. 7; "esforçara a / obra", v. 8. Delle oscillazioni, come si vede, che rendono manifesta una certa insicurezza nell'uso dello spagnolo come

[10] VAGANAY 1902-1910 . Il sonetto del Brembati si trova nel vol. X (1903), p. 256.
[11] Di frequenza media, secondo il NAVARRO TOMAS (1986, p. 252), che però non offre esempi, mentre questo schema non è contemplato dal BAEHR 1984.

lingua poetica, tutto sommato abbastanza normali da parte di un poeta italiano "translingue", che conserva cioè il suo orecchio italiano[12]. Quanto al lessico, si resta in un registro comune alle due lingue, con poche eccezioni ("escogido", v. 2; "requieresme", v. 5; "devaneo", v. 12). Il contenuto del sonetto è piuttosto curioso in questo contesto celebrativo, soprattutto se lo confrontiamo con le ampollosità delle composizioni degli autori spagnoli. Vi domina un tono autoreferenziale, per cui il Brembati pensa più alla difficoltà ad accettare l'invito poetico del Ruscelli (anche perchè si dichiara già schiavo d'amore: vv. 6-7), che a tessere l'elogio della dama celebrata, e il sonetto si chiude significativamente sul verso: "mas reçibe por obra a mi desseo". Si potrebbe pensare che l'arsenale metaforico della tradizionale "religio amoris", suggerito fin dal titolo della pubblicazione (il "tempio") dia fastidio al Brembati, che ne sfrutta l'intero campo lessicale ("Templo", "Diosa", "idolo", "oficio", "victima"; "ministro", "sacrificio") per concludere con un contundente: "en esta religion no me registro" (v. 13). Nessun riferimento di tipo metalinguistico circa la lingua impiegata, come se fosse normale che un autore bergamasco (il Brembati) si rivolga in spagnolo ad un romano fattosi veneziano (il Ruscelli).

Il secondo sonetto del Brembati è da inquadrare in un contesto leggermente diverso, e viene a confermare i legami esistenti fra questa casata bergamasca e la famiglia dei Ruscelli, d'origine viterbese ma ormai da tempo stabilitasi a Venezia. Infatti, il componimento è riportato da Vincenzo Ruscelli "da Viterbo", nel già citato quarto volume delle *Imprese illustri del Signor Ieronimo Ruscelli* (Venezia, 1584), dedicato al duca di Mantova, Guglielmo Gonzaga. Il Brembati compone il suo sonetto spagnolo sotto l'impresa della sorella Isotta, allusiva ai pomi d'oro del giardino delle Esperidi, il cui motto è pure in lingua spagnola: "yo mejor las guardaré", scelta che il Ruscelli giustifica nel seguente modo: "Sopra del qual pensiero è questo vago sonetto del Conte Gio. Battista Brembato in lingua spagnuola, della qual lingua intende, che quella Signora si diletta molto, & ne vanno attorno leggiadrissimi componimenti"[13]. L'attività poetica plurilingue di Isotta è ben messa in luce anche dai suoi principali biografi, come il Calvi:

> Fiorì in lettere humane sopra qualsivoglia astro de' suoi tempi, & specialmente nella lingua Spagnola in essa così leggiadramente verseggiando, che superò i più eccellenti Poeti di quella nazione [...] Quattro

[12] Sulla versificazione spagnola degli italiani, cf. CANONICA 2000.
[13] RUSCELLI 1584, p. 451.

> lingue in sommo grado possedeva: Latina, Italiana, Spagnola e Francese in ciaschuna di queste con la stessa facilità discorrendo che haverebbe fatto nella nativa[14].

Da un rapido sondaggio (che andrebbe approfondito), sembra però che della produzione poetica plurilingue (e in particolare quella spagnola) di Isotta Brembati non sia rimasto nulla, e forse la sua figura e la sua opera meriterebbero una ricerca[15]. Tornando al sonetto di Giambattista sull'impresa della sorella, il testo sembra aver sofferto parecchio dalla stampa. Mi limito a proporre un'edizione semi-diplomatica, con alcune osservazioni ecdotiche e critiche per cercare si ristabilire i passi degradati dalla stampa:

De las esperidas la famosa huerta
La hermosura de vos hermosa Iseo,
Y el arbol de las fructas d'oro veo
Que la cast[idad], que en vos resuerta. 4
Mas la serpiente aguardadora, muerta,
La honrra es del mu[n]do, que p[er]dida creo ;
Però es escripto en muy gentil rodeo
Mejor las guardarè, sobre la puerta. 8
Por que os mirais no en l'ho[n]rra, en que uoenea
El mundo vano, mas a la deuda,
En que sois al señor, que os donò tanto, 11
Y ansi os fian[çò] ? en el poder su santo
Señora, a guardareis mejor sin duda
El, que celosa ansì l'alma dessea. 14

Alcune *lectiones* sembrano doversi irrimediabilmente imputare all'autore: l'ipermetria del v. 1, come pure la parola-rima: "resuerta", probabile calco dell'italiano "risorta". Il v. 4, che presenta ipometria, potrebbe essere risanato introducendo la copula verbale, che permette di raddrizzare la sintassi della prima quartina. Leggerei, con due sinalefi: "Que *es* la castidad, que *es* en vos resuerta". L'intervento su "castidad" (v. 4) e su "perdida" (v. 6) sembra confermato dal commento del Ruscelli:

> Là onde si può andar considerando che per li Pomi d'oro questa Signora abbia voluto intendere *la castità*, & l'onore, che sono quelle due cose, che deue giudicar vere ricchezze ogni vera Donna [...] O fors'anco, che per il Serpente voglia intendere l'onor del mondo, il quale molte volte, o per una, o per altra cagione, *si lascia vincere nelle persone poco forti*, le quali attendono a mostrarsi buone & caste

[14] CALVI 1664, p. 341, vol. I.
[15] Ogni ricerca sulla Brembati dovrà cominciare dal volume pubblicato *in mortem*, cioè le RIME 1587.

solo con la rustichezza o ipocrisia, & dimostratione esteriore, sì come fuori della porta è figurato il serpente in quell'orto[16].

Quanto al v. 9, la misteriosa parola-rima "uoenea", sembra nascondere una forma verbale riferita al "mundo vano" (forse un *vanea, possibile calco dell'it. 'vaneggia'?). Il v. 12 presenta un altro anacoluto, forse risolvibile se riportato alla struttura italiana: "nel poter suo santo", con posticipazione dell'aggettivo possessivo, intendendo "fian[çò]" come variante di "afianzó". I due versi finali sembrerebbero formare una frase di senso compiuto, riferita al "Señor" del v. 11, che sembra alludere alla forse recente clausura di Isotta ("confidatasi nel fauor di Dio", osserva il Ruscelli nel suo commento). Anche qui, molte incertezze, come si vede, segno di una certa negligenza, di autori e di editori italiani, nel trattamento della lingua spagnola come lingua poetica.

3. *Lorenzo Toscano*

Un altro caso particolarmente interessante di attività poetica plurilingue e translingue è costituito dal cenacolo letterario che ruota attorno alla figura di Giovan Paolo Lomazzo e all'Accademia dei Facchini delle Val di Blenio, la cui produzione è riunita nelle due raccolte, quella individuale dello stesso Lomazzo (*Rime*, Milano, 1587) e quella collettiva dei *Rabisch* (Milano, 1589)[17]. E' ben nota la propensione per l'espressionismo linguistico che caratterizza l'attività di questo circolo poetico, soprattutto in quel che concerne i vari dialetti italiani, in concomitanza con la produzione teatrale della nascente commedia dell'arte. Lo spagnolo costituisce dunque, in questo contesto, un'ulteriore registro linguistico che viene ad affiancarsi ad un panorama già ben folto, fra lingue e dialetti. Ciononostante, il suo impiego in questo contesto è piuttosto limitato: possiamo citare, per le *Rime*, solo un sonetto di Juan Sedeño ("Homero y Zeusi diferentemente"), due di Cosme de Aldana ("La madre universal de los bivientes"; "Naturaleza se espantó de verte"), ed uno composto da Lorenzo Toscano , sul quale vorrei fare alcune considerazioni, visto che è l'unico che presenta un carattere propriamente translingue (Juan Sedeño, il celebre traduttore della *Liberata*, ha composto solo in spagnolo, cioè nella sua lingua materna[18]; Cosme de Aldana, d'origine spagnola, è invece poeta perfettamente bilingue, e in questa stessa silloge del Lomazzo pubblica altri cinque

[16] RUSCELLI 1584, p. 451.
[17] *Sul Tesin* 2002, pp. 142-147; pp. 469-471; per i *Rabisch*, cf. inoltre LOMAZZO 1993.
[18] Cf. SEDEÑO 1997; *Sul Tesin*, pp. 404-405.

sonetti in italiano[19]). Il plurilinguismo del Toscano è attestato da altre composizioni presenti nelle due raccolte menzionate: nelle *Rime*, il sonetto spagnolo va preceduto da una canzone di sedici stanze e da un sonetto in italiano, e va seguito da un sonetto in francese ("Les haults Daimos nous font ueoir leur Masqures"); nei *Rabisch*, la sua produzione plurilingue è di tipo dialettale, essendo l'autore di quattro sonetti, in dialetto bolognese ("Messer l'Abad, bon zorno a l'insolenzia"), siciliano ("Fatevi in qua Bavecchi e Baluganti"), in "lingua gerga" ("Se questa Serpentina è Zoannesca") e finalmente in "lingua francesa" ("Cestui icy n'est point Bacchus ou Apollon"). Siamo cioè di fronte ad un poeta di schiette origini milanesi (discendente della famiglia dei Toscani, nobili milanesi, ebbe due figli che furono dell'ordine di Santo Stefano), che trova nel contesto letterario che gira attorno al Lomazzo un terreno ideale per fare sfoggio delle sue ampie conoscenze linguistiche. Se l'uso dello spagnolo può essere giustificato dal peculiare contesto storico, più sorprendente appare la scelta del francese, che si spiega forse attraverso la figura dello zio paterno, Paolo Toscano, arcidiacono e vicario generale dell'episcopato di Cahors (l'attuale capoluogo del dipartimento francese del Lot) [20]. Ci concentriamo dunque sull'unico testo del Toscano composto direttamente in spagnolo, cioè il sonetto che appare nelle *Rime* del Lomazzo e che fu riprodotto dal Vaganay, dove il componimento viene però erroneamente attribuito a "Luigi Groto cieco d'Hadria", un altro altro poeta cieco, com'è ben risaputo, ma di origini venete[21]. Il testo pubblicato dallo studioso francese costituisce un'edizione diplomatica della *princeps* delle *Rime* del Lomazzo che abbiamo consultato nell'esemplare posseduto dalla Biblioteca Braidense (segnatura: XX. XI. 17).

Del mismo

Aqueste autor con un pinçel delgado
traço laguila desapercibido
d'un ojo agudo; y en çabullido
de muy ojudo en ciego fue trocado.
En rincon de tiniebla apartado 5
amparo hallo al sagrado escogido
que dun relampago mas encendido
se quedo muy confusa, encandilado.
Aquel le hizo merced siendo subido
para espeiar el Ciel todo estrellado 10
lexos de suziedad, y fenecido.
Allí estudioso siempre, y sin cuydado,

[19] Cf. CANONICA 1997, pp. 89-103; CERRÓN PUGA 1988-89; *Sul Tesin* 2002, pp. 425-433; PINTACUDA 2005.
[20] LOMAZZO 1993, p. 21 n.
[21] Cf. VAGANAY 1902, p. 502. Da notare inoltre che il Groto è autore di tre sonetti italiani e di uno spagnolo, incompleto, pubblicati nelle sue *Rime* (Venezia, 1610) per la stessa Giovanna d'Aragona.

de desdicha olvidado, y muy sufrido,
a un ramo de Laurel queda arrimado.

Come si può notare, il testo della *princeps*, fedelmente riprodotto dal Vaganay, dev'essere ristaurato in vari punti, anche se premetto che ciò non mi ha permesso di scioglierne tutti i nodi (ma "forse altri canterà con miglior plettro"....). Appare innanzitutto la conservazione dei fonemi palatali fricativi con valore oppositivo sordo *vs* sonoro ("pinçel" v. 1, "traço" v. 2 , "çabullido" v. 3 *vs* "hizo" v. 9 , "suziedad", v. 11; "ojo" v. 3, "espeiar", v. 10 *vs* "lexos", v. 11); l'aspirazione di h- derivata da F- latina è sensibile nella dialefe in "amparo / hallo" (v. 6), ma non viene applicata in "le hizo" (v. 9), ciò che riflette un'esitazione ancora presente nella coeva poesia spagnola. Sul piano metrico, assai numerose le sinalefi, superiori alla media dei sonetti dei poeti spagnoli di quest'epoca; spicca in particolare la sinalefe "forzata" dalla congiunzione copulativa "y": "siempre-y sin cuydado", v. 12 e "olvidado-y muy sufrido", v. 13. Non si esagera però tale ricorso, e nel caso di parola precedente uscente in vocale si opera dialefe: "agudo; / y-en çabullido", v. 3. Ma la novità certo più sorprendente di questo testo si situa sul piano delle rime: il Toscano opta per il sonetto continuo, cioè continuando nelle terzine le stesse rime delle quartine, per cui si ottiene un sonetto a sole due rime (ABBA ABBA BAB ABA), oltretutto fra le più facili (due participi passati *-ado*, *-ido*). L'impiego del sonetto continuo, certo una rarità sia in italiano che in spagnolo[22], può forse essere giusitificato, oltrechè per la maggiore facilità di esecuzione, anche dal contesto delle "rime grottesche" del Lomazzo e dei facchini della Val di Blenio. Si tratterebbe cioè di una stravaganza metrica, coerente con la poetica del mondo alla rovescia caratteristica di quel contesto letterario. Il Toscano, stimolato dal contesto plurilingue delle esperienze lomazziane, decide di aggiungere un nuovo registro, lo spagnolo, al suo strumento espressivo, già ben stratificato in dialetti, gerghi e lingue (italiana e francese). Di fronte ad una lingua che non gli è famigliare opta per il sonetto continuo, riuscendo in tal modo a fare di necessità virtù. L'esempio del Toscano non passò inosservato a quell'acuto sperimentatore che fu il Lomazzo poeta: a due anni di distanza, nei *Rabisch*, il suo sonetto di risposta a Cosme de Aldana, in lingua facchinesca ("A quòsta nòsta etad ogn scioven Còsm"), è proprio un sonetto continuo, che riprende lo stesso schema metrico di quello del Toscano (ABBA ABBa BAB ABA).

[22] Per la poesia italiana, l'Elwert avverte che è una forma "che compare di rado, nel sec. XIII, fino a Cino" (ELWERT 1981, p. 130); per la spagnola, sia il NAVARRO TOMAS (1986, p. 253, n. 5) che il BAEHR (1984, p. 387) citano l'*Arte métrica española* del Rengifo (1592), che contempla questa peculiare forma del sonetto continuo. Ciononostante, come segnala il Baehr, "si Rengifo dedica una atención poco merecida a estos tipos especiales, se debe a que sin duda se atiene más a lo que dicen las poéticas italianas que al uso real de esta forma de soneto en España" (BAEHR 1984, p. 387).

Dante Isella, nel suo commento al sonetto del Lomazzo, avverte che è "tutto giocato su rime equivoche"[23]. Aggiungerei: su *due* rime equivoche (A: "Còsm" e B: "Mond"). Probabilmente, a seguito della stravaganza del Toscano, il Lomazzo associò il sonetto continuo con la poesia spagnola e se ne valse per comporre la sua risposta ai due sonetti spagnoli, ma non continui, indirizzatigli da Cosme de Aldana.

Tornando al sonetto del Toscano, e passando ora a considerare gli usi linguistici, si osserva in generale la presenza di un lessico spagnolo assai peculiare: "desapercibido", "çabullido", "trocado", "rincon", "amparo", nella locuzione: "hallar amparo al sagrado", "relampago", "encandilado", "suziedad", "cuydado", "arrimado". Sono tutti termini che non posseggono un'equivalente letterale in italiano e che indicano perciò una buona conoscenza della lingua spagnola, il che conferma l'ipotesi di un ricercato effetto grottesco nella scelta metrica. Un solo italianismo ("Ciel", v. 10), che permette di evitare l'ipermetria, con troncamento tutto italiano, un fenomeno perlaltro assai caratteristico della scrittura poetica spagnola degli italiani, come bene ha messo in luce Mazzocchi nel caso del Balbi[24]. Più ardua risulta la ricostruzione logico-sintattica: se il contesto generale non offre grandi difficoltà, ed è totalmente scontato, tutto giocato com'è sull'improvvisa cecità che colpì il grande pittore e che, paradossalmente, gli scoprì la vista interiore, permettendogli di elevarsi spiritualmente con le sue opere letterarie e poetiche (un discorso, peraltro, ripetuto da tutti i poeti che rendono omaggio al Lomazzo), il senso letterale resta a volte oscurato da una sintassi e da certi collegamenti logici poco chiari. La prima quartina sembra operare una similitudine fra la vista penetrante ("ojo agudo") del pittore e quella topica dell'aquila, mentre l'improvvisa cecità è sviluppata mediante l'immagine del volo in picchiata ("çabullido"); la seconda quartina, fa riferimento alle conseguenze della cecità, che provoca il ritiro del pittore nelle tenebre ("tiniebla"). L'allusione al "sagrado" sta a giustificare la trasformazione improvvisa (l'immagine del "relámpago más encendido") e quasi miracolosa della cecità del corpo in lungimiranza dell'anima, ciò che lascia confuse le tenebre ed abbagliato ("encandilado") il pittore; le terzine alludono (mediante il deittico "aquel", che allude al "relámpago") all'elevazione spirituale provocata da tale trasformazione, e al consecutivo abbandono della bassa realtà terrestre e corporea ("lexos de suziedad") per prendere posto nel "Ciel todo estrellado" da dove ("allí") può dedicarsi pienamente all'attività letteraria, che gli garantirà la gloria poetica ("Laurel").

[23] Cf. LOMAZZO 1993 , p. 142.
[24] Cf. MAZZOCCHI 1996, p. 568.

4. *Cesare Parona*

Per finire, vorrei soffermarmi sui versi spagnoli presenti in un testo in prosa italiana, ancora pressochè inesplorato e ben rappresentativo del plurilinguismo poetico caratteristico del contesto letterario del *Milanesado* fra Cinque e Seicento. Si tratta del volume pubblicato a Milano nel 1607 da Cesare Parona per i tipi di Girolamo Bordone e Pietro Martire Locarni e intitolato: *Feste di Milano nel felicissimo nascimento del Serenissmo Principe di Spagna Don Filippo Dominico Vittorio.* Su questo stesso avvenimento (la nascita di Filippo IV, erede al trono di Spagna, avvenuta l'8 aprile 1605) era fresca di stampa la *Pavia trionfante* di Antonio Maria Spelta, volume pubblicato da appena un anno (Pavia, 1606)[25]. Quanto il testo del Parona debba alla *Pavia trionfante* sarà cosa da accertare: rileviamo, per il momento, l'esistenza di uno stesso contesto plurilingue, che è ancora più marcato nell'opera dello Spelta. Poco o nulla è ciò che sappiamo su Cesare Parona (forse originario dell'omonima località lomellinese?). Della sua attività letteraria, oltre le *Feste*, conosciamo solo una sua traduzione italiana di un'opera tradizionalmente attribuita a Cervantes, la *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid* (Valladolid, 1605)[26], una cronaca delle festività svoltesi nella corte per la nascita del futuro Filippo IV, che tratta dunque lo stesso contenuto della *Pavia troinfante* e delle *Feste di Milano*. La traduzione italiana del Parona esce presso gli stessi stampatori della sua opera originale (Bordoni & Locarni) nel 1608, cioè appena un'anno dopo la pubblicazione delle *Feste*, con il titolo: *Relatione di quanto è successo nella città di Vagliadolid dopo il felicissimo nascimento del Principe di Spagna Don Filippo Domenico Vittorio*[27]. Sembra evidente che i patrocinatori della pubblicazione vollero approfittare del successo delle *Feste* richiedendo al Parona la traduzione di un'opera che trattava dello stesso avvenimento. Se il testo originale è effettivamente di Cervantes, si tratterebbe della prima traduzione in assoluto di un'opera dell'autore del *Quijote*. Tornando alle *Feste*, vorremmo insistere in particolare sull'alternanza di registri linguistici (italiano, spagnolo e dialetto milanese) che vi si riscontra in alcuni passi. Nella cronaca delle *Seconde feste de' calzolari*, ad esempio, il Parona attribuisce a "un contadino di Milano che fuori da' rustici si chiama il reggiò, che vuol dir reggitore della famiglia", un elogio del futuro Filippo IV "in linguaggio di nativo rustico milanese"[28] che si compone di 230 versi a rima baciata, stampati a doppia

[25] Sul volume dello Spelta, cf. *Sul Tesin* 2002, pp. 445-448.
[26] Testo accessibile in formato Pdf sul sito della Cervantes Society of America: http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf05.htm, cui rinviamo per questa discussione.
[27] Su questa traduzione, vedasi le brevi annotazioni di DE ARMAS-MAGGI 2006.
[28] PARONA 1607, p. 23.

colonna (pp. 23-27) e oscillanti tra le sei e le nove sillabe. Si tratta cioè di uno dei primi testi poetici in dialetto milanese (di poco posteriore ai testi in "facchinesco" del Lomazzo)[29].

A quest'alternanza intralinguistica di natura diglossica fra lingua e dialetto ne corrisponde un'altra di natura interlinguistica fra due lingue vere e proprie, cioè l'italiano e lo spagnolo. La modalità privilegiata e quasi esclusiva di questa seconda alternanza consiste nella traduzione di alcuni passaggi delle *Quarte feste*, sempre nella direzione spagnolo – italiano. Si tratta perlopiù di testi in prosa che, rispettando la verosimiglianza linguistica, riferiscono il discorso diretto pronunciato da personaggi ispanofoni. La traduzione italiana che ne segue immediatamente va dunque diretta ai lettori milanesi dell'opera, ciò che è la dimostrazione del terzo assioma proposto da Mazzocchi: "interferenza linguistica non vuol dire bilinguismo"[30]. La proporzione di passi tradotti sta in funzione del tipo di discorso prodotto: la prosa o il verso. La prosa spagnola, non sempre esente da italianismi, va accompagnata da una traduzione, generalmente abbastanza letterale; per i versi, invece, in un solo caso abbiamo un doppia versione, spagnola e italiana, di una composizione. Si tratta di un madrigale pronunciato da Venere nelle *Quarte feste*, che consta di dieci versi in entrambe le versioni, che riproduciamo a seguito mantenendo la grafia originale:

En el gozo, que en Cielo
Se tiene de haver dado
Príncipe a España para Rey del Mundo,
Muestra el illustre suelo
De Insubria en sumo grado; 5
A cuya causa con amor profundo,
O' mi fiel, o mi heroico Cauallero,
Que vais a su Ciudad famosa quiero,
Y al general contento
Mostreys vuestro valor, y nuestro intento. (p. 132)

Colà dove festeggia
Con suoni, & fiamme tante
La gran Città, che del'Insubria è Reggia,
Itene, o fido mio Guerrier Amante;
Iui in aperto Campo, o 'n chiuso chiostro 5
Gioia a la gioia accresca il valor vostro;
Che se a gioia infinita

[29] Non potendo soffermarci su questo testo, ne riproduciamo solo i primi quindici versi, a modo di illustrazione: "1605 à dì 8. d'Aurì / Al fû in quel gran dì, / Che honora i Christian, /A confusiò di Luteran, / E Turch, e mala gent, / E tut quei, che sò 'ncredent / De le cos de verità; / Pom ben dì, che sem iutà / De aiut celestial, / A' vedè ind'un dì tal / Nass'un fiù à quel gran Rè; / Ch'è pur quel, che tè el pè / Sù la gora à l'Heresia, / Che travaia la Turchia, E destruga gl'infedel" (PARONA 1607, p. 23).

[30] MAZZOCCHI 1999, p. 131.

Alta cagion inuita;
ecco veder già parmi
nascer gioia infinita al suon del'armi. (p. 135)

Il testo spagnolo si costruisce su cinque rime, e alterna un numero equivalente di settenari ed endecasillabi (abCabCDDeE); quello italiano mantiene la ripartizione dei due metri, variandone la distribuzione ed aggiungendo una rima (abABCCeefF). Da notare, nel testo spagnolo, la rima non totalmente *consonante* "Cielo : suelo". Una caratteristica tipicamente melica del madrigale, cioè la ripetizione di una parola-chiave ("gioia", ripetuto quattro volte, di cui due nello stesso verso 6), si ritrova unicamente nella composizione italiana, mentre è assente in quella spagnola dove questa ripetizione non riguarda il significante bensì il significato ("gozo", v.1 e "contento", v.9). In generale, il tessuto fonico è più ricco nel testo italiano: la paronomasia "chiuso chiostro" (v. 5); l'allitterazione "valor vostro" nel verso che ripete la parola-chiave; la distribuzione calibrata del fonema palatale "gi", rappresentante di "gioia", in vari termini disseminati in posizioni significative, come nella rima a ("festeGGIA : reGGIA", vv. 1-3), in "caGIOn", (v. 8) e in "GIA" (v. 9). Da notare inoltre l'arricchimento fonico arrecato dalla ripetizione del sintagma "gioia infinita" (vv. 7-10), che introduce una rima interna con "invita" (v. 8). Il testo spagnolo, a livello fonico, è assai meno elaborato, limitandosi ad un'allitterazione della sibilante (un fonema peraltro molto frequente in questa lingua) fra i versi 4-5 ("mueStra el illuStre Suelo / de InSubria en Sumo grado"). Anche per ciò che riguarda gli usi metrici, e in special modo il trattamento della sinalefe, il testo italiano risulta più fluido e come predisposto all'esecuzione musicale (vedasi le sinalefi incatenate ai vv. 5-7, fenomeno assente nel testo spagnolo). Insomma: il confronto far i due testi rivela chiaramente la lingua materna dell'autore, com'è il caso per i verseggiatori italiani che compongono direttamente in spagnolo, soprattutto nel caso di strofe così legate alla lingua che le ha viste nascere, come il madrigale. E non è un caso che l'altro madrigale che appare nel volume esista solo nella versione italiana. Si tratta della risposta di Mercurio alle dame, che fa seguito a quella data dallo stesso personaggio in un sonetto spagnolo diretto "a los cavalleros". Riproduciamo di seguito i due testi mantenendo la versione originale:

MERCURIO A LOS CAVALLEROS

Al punto llego, ya que Marte, y Muerte
Han dilatado con sus fieras manos,
Embidiando los triunfos soberanos
Del valedor de Venus justo, y fuerte.

En el Campo està, que es quien convierte 5
En hechos varoniles dichos vanos,
Altos montes bolviendo humildes, llanos,
Dichoso quien en él a obrar acierte.
Si al dezir el hazer siguiere, a ora
El Campo mostrarà, donde a despechio 10
De Embidia, y Muerte, y Marte se presenta.
La Diosa, que os enciende, y enamora,
Y que rindiò del mismo Marte el pecho,
Es quien su esfuerzo, y su valor alienta. (p. 145)

MERCURIO ALLE DAME

Donne, che questo Cielo
Co'l vostro vago, un vago Ciel rendete;
Donne, che mentre sete
Rigide a la pietade
Cresce Amor ne gli Amanti, in voi beltade; 5
Già suonan l'armi; hor ne la pugna siate
Miratrici mirate;
Che' l vostro almo splendore
Porgerà ne' Campioni il core al core. (p.145)

Ci troviamo cioè di fronte ad un dittico poetico bilingue, indirizzato a destinatari di sesso opposto (sonetto in spagnolo per i "cavalleros" *vs* madrigale in italiano per le "dame"). Attraverso le forme scelte e malgrado un'identico contesto, esso si carica di connotazioni che bene illustrano la storia delle ricezione di questi generi poetici. Il sonetto, ormai ben acclimatato alla poesia spagnola, presenta una scrittura caratteristica dei poeti italiani translingui. Sulle sedici sinalefi, ben sei conivolgono la congiunzione copulativa "y" (vv. 1, 4, 11 –due casi- , 12 e 14) in sintagmi legati da dittologia ("Marte y Muerte"; "justo y fuerte"; "de Embidia y Muerte y Marte"; "su esfuerzo y valor") come se questa figura si giustificasse *in primis* su un piano metrico e ritmico, cioè come una possibilità di trasporre il *modus operandi* della lingua materna in una lingua diversa, ma così affine all'italiana. Un'altra caratteristica compositiva che ritroviamo in modo assai massiccio nel sonetto spagnolo sta nell'*enjambement*, che unisce dieci versi su quattordici e che crea una fluidità ritmica e sintattica abbastanza notevole, malgrado il rispetto dei tradizionali confini sintattici tra le quattro parti del sonetto. L'*enjambement*, com'è risaputo, è fenomeno tipicamente musicale. Nella fattispecie, il confronto con il madrigale può offrire una prima giustificazione in merito: infatti, questa figura metrico-sintattica trova in questa strofa il suo contesto più naturale, e non stupisce la sua alta concentrazione nel madrigale italiano. Anche qui, a livello degli usi retorici, spicca l'elaborato tessuto fonico, grazie alle ripetizioni di voci espressive (sia sul

piano fonico che su quello semantico), come nei primi tre versi, con la ripresa a chiasmo, arricchito da allitterazione e anafora: "*Donne*, che questo *Cielo* / Co'l *v*ostro *vago*, un *vago Ciel* rendete; / *Donne*, che mentre sete" (vv. 1-3), mentre nella parte conclusiva le ripercussioni foniche si fanno più ravvicinate e riproducono sul piano musicale la figura dello specchio, a cui si allude: "miratrici mirate" (v. 7) , "il core al core" (v. 9). Nulla di tutto ciò nel sonetto, se non la ovvia paronomasia "Marte / Muerte", sfruttata due volte (vv. 1 e 11), e le ripetizioni letterali di termini-chiave come "Campo" (vv. 5 e 10) o per poliptoto ("embidiando" – "embidia", vv. 3 e 11). Come direbbe il Croce, il Parona "tira giù bravamente"[31] il suo sonetto, mentre che nel madrigale dà prova di una certa finezza di esecuzione, dimostrando di dominare le principali caratteristiche della strofa. Comparandolo con il precedente *specimen*, si direbbe anzi che proprio l'assenza di un confronto diretto con la versione spagnola sia uno stimolo per un'accresciuta qualità della composizione italiana. Il madrigale, cioè, resta forma italianissima e come sappiamo non riuscì mai ad imporsi nella lirica spagnola, dove il poeta più fecondo (il Quevedo) non supera la decina di composizioni. Altra strofa d'origine italiana usata dal Parona in spagnolo è l'ottava. Ne compaiono sette nelle *Quarte feste*, che non vengono tradotte. La *octava real* ha conservato in spagnolo il carattere narrativo permutato dal poema epico italiano e in questo senso viene usata dal Parona. Il raffronto con il sonetto mostra una grande continuità, segno che l'autore non opera una distinzione molto nitida fra i valori narrativi dell'ottava e quelli epigrammatici del sonetto.

5. Conclusione

Giunti al termine di questo breve percorso attraverso alcune delle testimonianze poetiche in lingua spagnola ad opera di poeti italiani legati al *Milanesado*, possiamo riprendere i quattro "assiomi" osservati da Mazzocchi nel contributo che ha dato lo spunto a queste pagine. Il primo di essi veniva formulato dall'autore in questi termini: "lingua nota non significa lingua usata"[32], in riferimento allo scarso uso dell'italiano da parte degli spagnoli. Le testimonianze qui raccolte sono una prova dell'assioma inverso, e in questo senso si potrebbe dire che "lingua più o meno nota può significare lingua usata", a condizione di legarlo strettamente con il terzo assioma: "interferenza linguistica non vuol dire bilinguismo"[33],

[31] E' formula che il Croce applica alle terzine spagnole del Tansillo (cf. CROCE 1953, p. 142, vol. I).
[32] MAZZOCCHI 1999, p. 125.
[33] MAZZOCCHI 1999, p. 131.

com'è dimostrato non solo dalle imperfezioni constatate a livello degli usi linguistici (italianismi) ma anche, e soprattutto, dalla presenza di una traduzione italiana della prosa spagnola (le *Feste* del Parona). Direi però che, nella prospettiva presente, ci troviamo di fronte ad una situazione di carattere più diglossico che bilingue, anche se paradossalmente ad essere usata letterariamente non è la lingua egemonica del contesto (l'italiano) bensì la lingua che vi è minoritaria (lo spagnolo), ma che funge da lingua ufficiale. Anche il secondo assioma: "la mancata conoscenza della lingua non implica una mancata conoscenza della cultura"[34], può essere parzialmente ribaltato se si focalizza la situazione dal punto di vista degli italiani che scrivono occasionalmente in spagnolo. Infatti, la conoscenza parziale ed imperfetta dello spagnolo implica una conoscenza ugualmente deficiente della cultura, in particolare quella letteraria, com'è dimostrato dalla versificazione e dalle scelte metriche che implicano una chiara italianizzazione delle forme : nessun "romance", nessun "villancico", nessun "verso de arte mayor" - come avviene invece nel caso del Basile [35] -, scarsi riferimenti alla realtà storica e letteraria spagnola, un'intertestualità con fonti spagnole banale – i romanzi di cavalleri nel Parona – e assai ridotta, ecc. Ciò è dovuto, naturalmente, in gran parte all'italianizzazione della poesia spagnola da Garcilaso in giù, per cui anche scrivendo in spagnolo, l'autore italiano conserva "un senso di appartenenza ad una tradizione che poco ha da imparare"[36]. L'ultimo assioma ("indipendentemente dalla lingua, a non essere messo in discussione è il consenso"[37]) trova una conferma nei testi qui analizzati, visto che lo spagnolo riveste sempre una funzione celebrativa ed encomiastica, che a volte comparte con il dialetto e l'italiano (come nelle *Feste* del Parona, ma anche nel caso del Brembati). Più originale e specifico del contesto linguistico dell'Italia dell'epoca è l'uso dello spagnolo in funzione espressionista (il Toscano), il che significa il recupero della lingua straniera come un nuovo registro, che viene integrato in uno strumento espressivo basato essenzialmente sulla stratificazione in lingue e dialetti, un fenomeno che, proprio in questo giro d'anni e in ambito drammatico, è caratteristico degli scenarî della *commedia dell'arte.*

Per concludere, sebbene queste testimonianze poetiche "translingui" prodotte nel *Milanesado* fra Cinque e Seicento siano significative di un clima e di una idiosincrasia specifiche alla Lombardia spagnola, dove però questo particolare tipo di produzione non è di molto superiore quantitativamente a quella di altre regioni italiane non direttamente sotto

[34] MAZZOCCHI 1999, p. 129.
[35] Cf. CANONICA 2001b.
[36] MAZZOCCHI, 1999 , p. 133.
[37] *Ibidem.*

dominazione spagnola (la Liguria, per esempio), possiamo affermare che esse, più che la punta di un "iceberg", costituiscono la classica eccezione che conferma la regola.

BIBLIOGRAFIA

BAEHR 1984 = Rudolf BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1984.
CALVI 1664 = Donato CALVI, *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bergamo,1664.
CANONICA 1997 = Elvezio CANONICA, *Esudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Zaragoza, Pórtico, 1997.
CANONICA 2000 = Elvezio CANONICA, *Disfraz lingüístico y verdad métrica. Los sonetos en español de propuesta y respuesta entre Scipione de' Monti y los poetas españoles en el Cancionero napolitano en homenaje a Giovanna Castriota (1585)*, "Il confronto letterario", XXXIV (2000), pp. 347-368.
CANONICA 2001a = Elvezio CANONICA, *Poesia translingue italo-spagnola fra Cinque e Seicento : alcune prospettive di ricerca* , in *Italiano e spagnolo a contatto*, Padova, Unipress, 2001, pp. 85-95.
CANONICA 2001b = Elvezio CANONICA, *Le poesie spagnole del Basile nel canzoniere del duca d'Alba*, in *Canzonieri iberici*, Noia, Toxosoutos, 2001, pp. 167-188, vol. II.
CANONICA 2002 = Elvezio CANONICA, *Venere translingue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, fra Cinque e Seicento"* in *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche,* Messina, Lippolis, 2002, pp. 59-71.
CARAVAGGI 1995 = Giovanni CARAVAGGI, *La letteratura spagnola in Lombardia*, in *Lombardia borromaica Lombardia spagnola 1554-1659*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 233-246.
CERRÓN PUGA 1988-1989 = *Itinerario editorial de Cosme de Aldana, 'Gentilhombre entretenido de su Majestad Católica'*, "Studi ispanici", 1988-89, pp. 181-240.
CROCE 1953 = Benedetto CROCE, *Italiani che scrissero in ispagnuolo nel Cinque e Seicento*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953.
DE ARMAS – MAGGI 2006 = Frederik DE ARMAS-Armando MAGGI, *An Early Translation of a Text Attributed to Cervantes: Cesare Parona's 'Relatione di quanto è successo nella città di Vagliadolid*", in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXV 2 (2006), pp.303-06.
Espada 2000 = *La espada y la pluma: il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Viareggio-Lucca, Baroni, 2000.
ELWERT 1981 = W. Th. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1981.
LOMAZZO 1993 = Giovan Paolo LOMAZZO e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch*, ed. Dante ISELLA, Torino, Einaudi, 1993.
MAZZOCCHI 1987 = Giuseppe MAZZOCCHI, *Rime spagnole di Carlo Maria Maggi*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino*, Pavia, 1987, pp. 165-183.
MAZZOCCHI 1989 = Giuseppe MAZZOCCHI, *El teatro español en Lombardía a fines del siglo XVII*, in *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam; Rodopi, 1989, vol. III, pp. 691-714.
MAZZOCCHI 1996 = Giuseppe MAZZOCCHI, *"Sulla 'Historia de los amores del valeroso moro Abindarráez' di Francesco Balbi da Correggio*" in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana,* Milano, Mondadori, 1996, pp. 547-572.
MAZZOCCHI 1999 = Giuseppe MAZZOCCHI, *Lo spagnolo in Lombardia: assiomi sulla situazione linguistico-letteraria*, in *Cultura e potere nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 1999, pp. 123-135.

NAVARRO TOMAS 1986 = Tomás NAVARRO TOMAS, *Métrica española*, Madrid, Labor, 1986[7].
PARONA 1607 = Cesare PARONA, *Relatione di quanto è successo nella città di Vagliadolid dopo il felicissimo nascimento del Principe di Spagna Don Filippo Domenico Vittorio*, Milano, 1607.
PINTACUDA 2005 = Paolo PINTACUDA, *Algunos sonetos de Cosme de Aldana (1595-1596): una reimpresión organizada y puesta al día por el autor*, in *Filologia dei testi a stampa: area iberica*, Bologna, Mucchi, 2005, pp. 439-449.
Presencia 1995 = *La presencia de la cultura española en Lombardía (siglos XVI y XVII)*, "Quaderni di Letterature Iberiche e Iberamericane", XXIV (1995).
QUADRIO 1742 = Francesco Saverio QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Bologna, Pissarri, 1742.
RIME 1587 = *Rime funerali di diversi ingegni, composte in volgare e latina favella in morte della molto illustre signora Isotta Brambati Grumelli*, Bergamo, 1587.
SEDEÑO 1997 = Juan SEDEÑO, *Poesia originale*, ed. G. MAZZOCCHI, Viareggio, Baroni, 1997.
SIMÓN DÍAZ 1950-1992 = José SIMON DIAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1950-1992.
Sul Tesin 2002 = *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra, Pavia, Cardano, 2002.
VAGANAY 1902-1910 = Hugues VAGANAY, *L'Espagne en Italie*, « Revue Hispanique » IX (1902), pp. 489-511 ; X (1903), pp. 246-268 ; XI (1904), pp. 541-565 ; XII (1905), pp. 261-273 ; XXIII (1910), pp. 265-306.