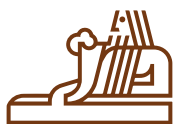


CRITICA LETTERARIA

174

JESÚS PONCE CÁRDENAS

*Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude
in un panegirico spagnolo*



PAOLOLOFFREDO

INIZIATIVE EDITORIALI - NAPOLI

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo

In questo articolo si analizza lo stretto rapporto del *Retrato Panegírico del conde duque de Olivares* del poeta sivigliano García de Salcedo Coronel con la sua fonte: il *Ritratto Panegirico di Carlo Emanuele duca di Savoia*. Lo studio si centra sulle diverse forme dell'*imitatio* e la ricezione del codice laudatorio mariniano nella Spagna barocca.

★

This paper focuses on the relationship between the *Retrato Panegírico del conde duque de Olivares*, written by the Sevillian poet García de Salcedo Coronel, and its model: the *Ritratto Panegirico di Carlo Emanuele duca di Savoia*. We analyse the *imitatio* in its different approaches and the reception of the Marinist eulogistic code in Spain during the XVIIth century.

Il successo riscosso dalle proposte liriche di Giovan Battista Marino nella letteratura spagnola è stato analizzato con maestria da filologi della fama di Dámaso Alonso, Joseph G. Fucilla o Juan Manuel Rozas. Sebbene le loro scoperte e i loro sforzi abbiano contribuito a gettar luce su alcuni aspetti, la vastità e la complessità dell'argomento han fatto sì che rimangano ancora in penombra numerosi punti di contatto tra i modelli mariniani e i testi dei suoi imitatori nella penisola iberica¹. In questa sede intendiamo occuparci di un capitolo finora sconosciuto.

AUTORE: Universidad Complutense de Madrid; professor titular; jesuspncecb@hotmail.com

* Questo articolo fa parte di un Progetto di ricerca finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-63554-P «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos» (ARELPH), inserito nel 'Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia'. Vorrei ringraziare i miei cari colleghi Mercedes Blanco, Clizia Carminati e Tobia R. Toscano per l'attenta lettura della redazione originale di questo studio e per i preziosi consigli che mi hanno offerto con tanta gentilezza.

¹ Idea già sottolineata da RAFAEL BONILLA CEREZO e LINDA GAROSI, 'Con arguta sambuca il fier sembante': la *Polifemeida* de Giovan Battista Marino, in *La Hidra bar-*

sciuto della ricezione creativa del Marino, identificando la fonte precisa di un testo encomiastico indirizzato al *valido* di Filippo IV: il *Panegirico. Retrato del conde de Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor*, pubblicato da García de Salcedo Coronel nel 1627.

A tal fine si tratterà un percorso d'indagine costituito da tre tappe fondamentali. In primo luogo, si effettuerà un'incursione, seppur fugace, nella vita e nella produzione lirica di Salcedo Coronel, scrittore di spicco della cerchia cultista, oggi più conosciuto per i suoi commenti all'opera di Góngora che per i volumi di poesia che aveva pubblicato nel Seicento². In seconda istanza sarà l'influsso esercitato da Marino sugli autori barocchi spagnoli della prima metà del secolo a essere oggetto di una breve valutazione in termini generali, per poi addentrarsi nello studio concreto del modello encomiastico costituito dal *Ritratto del serenissimo Carlo Emanuele, duca di Savoia* e l'imitazione che fece di questo poema lo scrittore savigliano all'interno del suo panegirico al conte-duca. L'ultima parte dell'articolo raccoglierà conclusioni e spunti di riflessione intorno ai contatti ispano-italiani nell'ambito della categoria eroico-encomiastica del panegirico barocco.

1. Salcedo Coronel: percorsi di un poeta cortigiano nel primo Seicento

Ogni ricostruzione degli itinerari biografici e poetici di don García de Salcedo Coronel (Sevilla, 1593-Madrid, 1651) deve prendere come punto di partenza la testimonianza dell'erudito Nicolás Antonio, che tra le pagine della *Bibliotheca Hispana Nova* forniva i seguenti dati:

D. Garsias de Salcedo Coronel, Hispalensis, Eques D. Iacobi, Ambrosio parente in hac urbe natus, qui cum Zafrensis esset civis ad id praetorium, acturus strenue advocatum, se contulit. Poeta fuit excultus et maiestate quadam, veluti caractere proprio, dignoscendus. Humaniora studia coluit historiamque li-

roca. Varia lección de Góngora, a cura di Rafael Bonilla Cerezo, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, pp. 181-218 (p. 187): «la herencia de Marino en España [conforma un] legado todavía espinoso y desprovisto de análisis puntuales».

² Lo studio della lirica di Salcedo è stato trascurato per decenni, come accennava JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998², vol. II, p. 135: «Este poeta no ha merecido todavía una mención en nuestras historias literarias, antiguas o recientes, sino como comentarista de Góngora. Sería desproporcionado presentarle como un gran lírico, de acento personal y poderoso, pero entre los poetas secundarios merece, sin duda, un puesto, tras Góngora o Jáuregui, como el que nadie ha regateado tras Lope de Vega a un Esquilache, por ejemplo».

bris, quos sedula et perpetua cura in bibliothecam bene instructam collegerat, navata omnis fere aetatis opera. Neapoli apud Ferdinandum de Ribera, ducem Alcalitanum, proregem, stipatoribus corporisque custodibus praefuit; Capuamque urbem administravit; inter stratores etiam Ferdinandi Austriaci Infantis serenissimi connumeratus. Poemata sua duobus voluminibus comprehensa voluit, quae hac nuncupatione nota in vulgus sunt: Rimas. Primera parte (ubi La Ariadna ni fallor est. Matrili edita 1624). Cristales de Helicon o segunda parte de las Rimas (Matrili apud Didacum Diaz de la Carrera 1649. in 4). Edidit etiam non dedignatus poetam illustrare poeta: Obras de don Luis de Góngora comentadas, quatuor voluminibus [...]. Inscrición del sepulcro de Saturnino, que se halló en Mérida año MDCL. ilustrada. Matrili in 4. Obiit disertus urbanusque, ac mihi amicissimus vir, Matrili anno MDCLI. Septima die Octobris, maligna febre correptus³.

García de Salcedo Coronel nacque a Siviglia nell'autunno del 1593, secondogenito di Ambrosio Coronel e Francisca de Salcedo. Il padre del futuro poeta si era trasferito nella città betica anni prima per lavorare come avvocato della Real Audiencia⁴. Secondo i registri ufficiali, il bambino fu battezzato nella chiesa della Maddalena il dieci ottobre di quell'anno⁵.

Al di là del breve cenno fatto da Nicolás Antonio («*Humaniora studia coluit*»), non son stati ancora reperiti documenti che ci orientino sui possibili studi del giovane Salcedo Coronel.

³ *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV florere notitia*, Matrili, Apud Ioachymum de Ibarra Typographum Regium, 1783, p. 516.

⁴ Il cronista reale José Pellicer de Salas dava puntuali informazioni sulla consanguineità di questo matrimonio: «Ambrosio Coronel, hijo segundo de Francisco Coronel y doña Leonor de Salcedo, juntó las Casas y Mayorazgos casando con doña Francisca Coronel de Salcedo, dos veces sobrina suya, [al ser] hija de Diego Coronel, su hermano mayor y de doña Leonor de Salcedo, su prima hermana». Il prologo di Pellicer *Al que leyere* è integrato nei paratesti dei *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649, s.f.

⁵ La scoperta del dato si deve a PEDRO IVÁN GARCÍA JIMÉNEZ. Questo studioso incorpora una breve biografia dello scrittore in *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 5-28 (tesi di dottorato, sotto la direzione di Juan Montero Delgado). JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, «García de Salcedo Coronel», in *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, vol. XLV, p. 421-422. Ringrazio J. M. Rico per avermi fatto pervenire copia di questo articolo. La critica recente ha sottolineato che il lignaggio dei Coronel-Salcedo era originario della città di Zafra in Extremadura e apparteneva a un ceto aristocratico con indubitabili origini converse (JOSÉ MARÍA MORENO GONZÁLEZ, *Educación y cultura en una villa nobiliaria: Zafra 1500-1700*, Huelva, Universidad de Huelva, 2014, pp. 155-160).

Tra i giardini dei Reales Alcázares, l'imponente Casa di Pilatos e la *casa-taller* di Francisco Pacheco gravitava allora la vita culturale della orgogliosa Nuova Roma spagnola⁶. I contatti di Salcedo Coronel con le *litterae humaniores* nella Siviglia dei primi anni del secolo si sarebbero potuti forgiare sia nelle accademie poetiche, sia nelle *justas* convocate dagli ordini religiosi⁷. Due figure della nobiltà sivigliana avrebbero potuto giocare un ruolo determinante nel noviziato poetico e nella futura carriera di Salcedo Coronel: il mecenatismo nella capitale andalusa in questo periodo è strettamente legato ai nomi di don Fernando Afán de Ribera Enríquez (1583-1637), III duca di Alcalá de los Gazules, e di don Gaspar de Guzmán y Pimentel (Roma, 6 gennaio 1587-Toro, 22 luglio 1645), III conte di Olivares ed Alcaide de los Alcázares Reales de Sevilla. In relazione a quest'ultimo, John H. Elliott indica come dal 1607 Olivares «empezó a proteger a poetas y artistas con una prodigalidad que le hizo ganar el sobrenombre de Manlio, en memoria del generoso patrono romano, Marco Manlio Capitolino»⁸. È probabile che in questo frangente cominciarono a stringersi i rapporti del colto e ambizioso nobiluomo con il *milieu* di poeti ed umanisti della capitale andalusa⁹.

Seppure nelle monumentali ricerche di Elliott sul *valido* non appaia tra l'elenco degli autori betici protetti nella corte madrilena dall'onni-

⁶ VICENTE LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

⁷ INMACULADA OSUNA, *Poesía y devoción pública en Sevilla en los inicios del siglo XVII*, in *La 'Idea' de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, a cura di BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 255-285.

⁸ JOHN H. ELLIOTT, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 53. Se consideriamo le affermazioni raccolte dal primo biografo del futuro *privado* di Filippo IV, Juan Antonio de Vera y Figueroa, don Gaspar de Guzmán scrisse poesie negli anni giovanili. In un brano dei *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares*, Vera afferma che il prolungato soggiorno in Italia (dalla nascita fino alla prima adolescenza), la solida formazione accademica (studi all'Università di Salamanca tra il 1601 ed il 1604) e la compagnia delle Muse portarono il conte a scrivere poesie, destinate poi al fuoco: «la peregrinación de fuera del reino y los estudios de Salamanca le habían formado una grande inclinación a todas las artes y buenas letras. Y las suyas las cultivaba con la comunicación de las Musas, como lo manifiestan ciertos versos que desde este tiempo existen en varios poderes, bien que los originales los quemó todos el año de 1626». *Semanario Erudito*, 2 (1787), p. 152.

⁹ VICENTE LLEÓ CAÑAL, *El círculo sevillano de Olivares*, in *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde duque de Olivares*, a cura di OLIVER NOBLE WOOD, JEREMY ROE y JEREMY LAWRENCE, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 47-69.

potente *privado* il nome di Salcedo Coronel, è lecito supporre che fosse stato proprio don Gaspar de Guzmán a favorire la sua carriera.

L'anno d'ingresso del poeta nei circoli olivariani di Madrid fu il 1624. Dai paratesti delle sue opere possiamo ricostruire il brillante percorso che don García de Salcedo Coronel cominciò nell'*aula regia* e continuò in Italia. La sua prima nomina conosciuta fu quella di *Caballerizo* del Cardinale-Infante don Ferdinando d'Austria e svolse le mansioni di questo incarico di rilievo tra il 1624 e il 1629. Al servizio del fratello minore di Filippo IV lavorava all'epoca un altro scrittore cortigiano destinato a diventare uno dei più cari amici di Salcedo: Gabriel Bocángel.

L'esordio poetico di Salcedo Coronel nella corte ebbe luogo con la pubblicazione di un epillio, non a caso dedicato a don Gaspar de Guzmán: *Ariadna* (Madrid, Juan Delgado, 1624)¹⁰. Non molto dopo sarebbe uscito il volume delle *Rimas* (Madrid, Juan Delgado, 1627), dove il poeta sivigliano includeva due testi encomiastici consacrati al primo ministro di Filippo IV: il *Panegírico. Retrato del conde duque* e la *Silva IV Al excelentísimo conde duque*. I possibili legami con altri membri dell'*entourage* olivariano si evincono da altre lodi, come la canzone I, indirizzata a don Manuel de Acevedo y Zúñiga, conte di Monterrey, cognato del *valido* e Presidente del Consiglio d'Italia. La reputazione di Salcedo come dotto umanista cominciò a consolidarsi allora, con la pubblicazione del *Polifemo de don Luis de Góngora comentado* (Madrid, Juan González, 1629). Risulta piuttosto rilevante che apra questo volume di commenti gongorini il *Panegírico a don Fernando Afán de Ribera Enríquez, duque de Alcalá, virrey y capitán general de Nápoles*¹¹.

Sotto la protezione del nobile sivigliano don Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583-1637), III duca d'Alcalá, García de Salcedo Coronel si dispose, tra il 1629 ed il 1631, ad affrontare un lungo soggiorno a Napoli, prima con la nomina di capitano della guardia del vicerè, poi come governatore e capitano d'armi della città di Capua¹². Non

¹⁰ JOAQUÍN ROSES LOZANO, *La Ariadna de Salcedo Coronel y el laberinto barroco*, in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 887-894.

¹¹ FLAVIA GHERARDI, 'La Fama que en ti advierto sucesiva'. *Estética laudatoria en la órbita virreinal: el caso del Panegírico al duque de Alcalá de Salcedo Coronel*, in *El duque de Medina Sidonia. Mecenas y renovación estética*, a cura di JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA e PEDRO RUIZ PÉREZ, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 189-201.

¹² Entrambi gli incarichi furono descritti da Nicolás Antonio in questi termini: «*Neapoli apud Ferdinandum de Ribera, ducem Alcalitanum, proregem, stipulatoribus corporisque custodibus praefuit; Capuamque urbem administravit*».

molto dopo l'arrivo nella capitale partenopea il poeta sivigliano celebrò le nozze della figlia del suo mecenate in un raffinato componimento encomiastico, l'*Epithalamio en las bodas de don Luis de Aragón y Moncada y doña María Enríquez de Ribera, príncipes de Paternò* (Napoli, Lazaro Scoriggio, 1630)¹³.

Durante il periodo trascorso a Capua, Salcedo ebbe qualche contatto con i membri dell'Accademia dei Rapiti, come prova il sonetto XVI dei *Cristales de Helicon*, dove si evocano una seduta accademica e una dissertazione in lode della poesia¹⁴. Tra le sue annotazioni alla *Soledad segunda* del Góngora affiorano occasionalmente ricordi delle esperienze vissute in area campana, ad esempio in questo brano piscatorio:

Y el sollo se coge en muchas partes y no poca cantidad, pues en una Cuaresma, siendo yo Gobernador y Capitán a guerra de la ciudad de Capua, en el reino de Nápoles, se cogieron diecinueve sollos en el Vulturno, río que ciñe aquella ciudad, y el que menos pesó de ellos tenía setenta rótulos, que son otras tantas libras que llamamos carniceras, y alguno tuvo ciento y veinte¹⁵.

Non si tratta dell'unico caso in cui emerge lo spiccato interesse che il poeta nutre nei confronti della realtà capuana. Così parla anche dei reperti archeologici della zona in un altro frammento:

Era costumbre entre los antiguos poner en la boca del difunto estas monedas para que pagasen el pasaje, lo que yo observé siendo gobernador de Capua en algunos sepulcros que descubrí, de los muchos que se hallan donde ahora está el casal que llaman de Santa María la Mayor, donde fue la antigua población. Fue que en todos estaba una moneda junto a la urna donde se conservaban las cenizas, por ventura la ponían los gentiles creyendo necesitaban las almas de ella para el fin referido¹⁶.

¹³ L'unica copia conosciuta dell'edizione esenta di questo poema si trova nella Biblioteca Nazionale di Napoli, coll. 74.C.5(6). Il testo è stato reperito da ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA, *Ecos gongorinos en la Nápoles del III duque de Alcalá: el Epithalamio de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada*, in *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco*, a cura di E. SÁNCHEZ GARCÍA, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 241-272.

¹⁴ «Habiéndose discurrido en la Academia de los Arrebatados de la ciudad de Capua sobre cuál merecía mayor gloria el Historiador, el Orador o el Poeta, escribió el autor en alabanza del que defendió la poesía». *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649, c. 7r.

¹⁵ *Soledades de don LUIS DE GÓNGORA comentadas*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1636, cc. 214r-215r.

¹⁶ *Soledades de don LUIS DE GÓNGORA comentadas*, cit., c. 106v.

Questo gusto per le antichità sfocerà nella redazione di un sonetto di tematica amorosa consacrato *A las ruinas del anfiteatro de Capua*¹⁷.

Nell'orbita dei rapporti di carattere poetico ed intellettuale che Salcedo coltivava non è trascurabile il nome di Fernando Afán de Ribera (Sevilla, 21 settembre 1614-Nápoles, 19 novembre 1633), erede del vicere di Alcalá, conosciuto per le sue inclinazioni alle *litterae humaniores*, il che contribuisce, fra l'altro, a consolidare l'idea di uno stretto legame con il lignaggio degli Afán de Ribera, basato sulla fedeltà e sull'amicizia. Prova di questo sodalizio è la *Fábula de Mirra, escrita por el excelentísimo señor don Fernando Afán de Ribera Enríquez, marqués de Tarifa. Hecha dar a la estampa por don García de Salcedo Coronel, caballero del Serenísimo Infante Cardenal, Gobernador de Capua*, data alle stampe di Lazzaro Scoriggio, pubblicata nel 1631 e curata proprio da Salcedo Coronel¹⁸. Le pagine dei *Cristales de Helicon* contengono una lettera poetica in terza rima, indirizzata da Salcedo al suo nobile amico: *Habiéndose retirado a Caserta el marqués de Tarifa (mientras el excelentísimo duque de Alcalá, virrey de Nápoles, vino a España por orden de su majestad) compuso la Fábula de Mirra y, sabiéndolo el autor, le escribió desde un lugar de la jurisdicción de Capua, donde era gobernador, exhortándole a que se divertiese con éste y otros ejercicios*¹⁹. L'esortazione a perseverare nel culto delle Muse si accompagna nelle strofe di quest'epistola poetica all'invito a trascorrere un soggiorno a Capua, per apprezzare la bellezza del luogo e contemplare le antiche rovine: «Visitar puedes con mayor decoro / estas campañas, donde apenas miro / igual ejemplo al que infelice lloro. / En vano hallar a mi dolor aspiro / consuelo, aunque por tierra derribados / bronces contemplo y mármoles admiro. / Aquí donde los muros levantados / de aquella antigua Capua florecieron / otro siglo, de estrellas coronados. / Donde gloriosos fines consiguieron / cuantos felicemente a su riqueza / los ambiciosos pasos dirigieron. / Aquí donde la heroica fortaleza / con igual premio se miró aplaudida / y en aras venerada la belleza, / de rústicos arados confundida / la alta memoria, apenas las señales / se miran de su luz

¹⁷ *Cristales de Helicon*, cit., c. 3r. Salcedo Coronel avrebbe riprodotto l'intero sonetto di nuovo nel volume delle *Soledades de don LUIS DE GÓNGORA comentadas*, cit., c. 57r.

¹⁸ JOSÉ LUIS GOTOR, *La Fábula de Mirra, dilatada en español de Valladolid a Nápoles, in Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 20-22 Novembre 1994)*, a cura di GIUSEPPE PAPPONETTI, Sulmona, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, 1997, pp. 405-418.

¹⁹ *Cristales de Helicon*, cit., cc. 44r-46v.

esclarecida. / Y donde preciosísimos metales / expendió noble afán, cuidado rudo, / tardas espigas coge desiguales [...]»²⁰. La parentesi italiana di Salcedo Coronel forse si prolungò, al servizio del duca di Alcalá, che fu destinato in Sicilia tra il 1632 ed il 1635, e più tardi a Milano (1635-1636). Tra i commenti alla *Soledad segunda*, Salcedo Coronel faceva un breve riferimento alle attività piscatorie nella zona di Messina²¹.

I progressi dello scrittore andaluso nel *cursus honorum* dell'epoca non si esaurirono con il ritorno alla penisola iberica. L'8 agosto del 1638 Filippo IV firmò infatti la *Real Cédula* notificando a don Juan de Chaves y Mendoza, marchese di Santa Cruz de la Sierra, conte della Calzada, presidente del *Consejo de Órdenes*, la nomina di don García de Salcedo Coronel a cavaliere dell'Ordine di Santiago²². La preziosa documentazione conservata nell'Archivio dei Conti di Luque permette di ricostruire le tappe di questo procedimento che tardò, forse a causa di una malattia del poeta, dato che il sovrano dovette emanare una nuova *Real Cédula* il 15 agosto 1639, affinché don García «pudiera tomar hábito de la Orden de Santiago desde la ciudad de Baeza (Jaén), sin desplazarse al convento por estar enfermo»²³.

Il rientro in patria dello scrittore sivigliano non è databile con certezza, ma probabilmente avvenne verso il 1636. Da questo momento in poi si succedono a buon ritmo i volumi consegnati alla stampa: *las Soledades de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel* (Madrid, Imprenta Real, 1636), *la España consolada. Panegírico al serenísimo Infante Cardenal* (Sevilla, Simón Fajardo, 1636), *los Sonetos de don Luis de Góngora comentados. Primera parte del tomo segundo de las Obras* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644), *las Canciones y otros poemas de Luis de Góngora comentados. Segunda parte del tomo segundo de las Obras* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648). Il coronamento o l'epilogo lirico della sua carriera coincide con la pubblicazione dei *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650). Don García de Salcedo Coronel muore nella corte di Madrid il sette ottobre del 1651.

²⁰ *Ivi*, cc. 45v-46r.

²¹ «En el mar de Sicilia, en la costa de Messina, se coge grande abundancia de este pescado [si riferisce al pesce spada]. Siendo yo capitán de la guardia del excelentísimo duque de Alcalá [...] le vi vender a muy bajo precio, respeto de la mucha cantidad». *Soledades comentadas*, cit., c. 257r.

²² Archivio dei Conti di Luque (AHN, Luque, C. 883, D. 60-61).

²³ Archivio dei Conti di Luque (AHN, Luque, C. 883, D. 121-123).

2. *Imitazione e panegirico: dal Ritratto del duca di Savoia al Ritratto del conte-duca di Olivares*

La nutrita bibliografia sulla fortuna di Giovan Battista Marino in Spagna ha messo in luce il grande e precoce interesse riscosso dalla sua opera multiforme presso autori quali don Juan de Tassis y Peralta, conte di Villamediana, Pedro Soto de Rojas, Francisco de Quevedo²⁴. Il presente studio intende segnalare un nuovo episodio di questa vasta ricezione che vede protagonista García de Salcedo Coronel, noto commentatore di Gongora e autore di varie opere poetiche. Negli ultimi decenni nessuna ricerca comparatistica ha intrapreso lo studio della fortuna dei panegirici del Marino nella penisola iberica. Vista l'ammirazione suscitata dai sonetti, madrigali, epitalami, inni ed epilli dell'autore partenopeo tra gli autori castigliani, non risulta azzardato indagare anche su questo argomento. Conviene, inoltre, considerare l'importanza che avrebbe assunto la scrittura d'encomio nella cultura europea della prima metà del Seicento. Nelle pagine successive si offrirà una prima riflessione su questa materia.

Alla luce dei dati biografici ed editoriali, l'attività del Marino come

²⁴ JOSEPH G. FUCILLA, *Giovan Battista Marino y el conde de Villamediana*, in ID., *Relaciones hispano italianas*, Madrid, C.S.I.C., 1953, pp. 154-162; DÁMASO ALONSO, *Marino deudor de Lope (y otras deudas del poeta italiano)*, in ID., *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 741-833; JUAN MANUEL ROZAS, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978; CLIZIA CARMINATI, *Marino e la Spagna nel Seicento*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di VALENTINA NIDER, Trento, Università di Trento, 2012, pp. 307-320; JOSEPH G. FUCILLA, *Riflessi dell'Adone di Marino nelle poesie di Quevedo*, in *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli, Armanni, 1962, pp. 279-287; ENCARNACIÓN JUÁREZ, *Algunas notas más sobre Quevedo y Marino*, «RILCE», V, 2 (1989), pp. 285-290; GIULIA POGGI, *Ruiseñores y otros músicos naturales. Quevedo entre Góngora y Marino*, «La Perinola», 10 (2006), pp. 257-269; MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO, *Los madrigales de Quevedo*, «Bulletin Hispanique», 114, 2 (2012), pp. 621-644; RODRIGO CACHO, *La poesía entre las estrellas*, in ID., *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, pp. 159-184. Lo studioso rintraccia pure in questa monografia il modello mariniano della canzone *Il ferro nella silva* di Quevedo intitolata *Execración contra el inventor de la artillería* (pp. 134-146). J. M. ROZAS, *Marino frente a Góngora en la Europa de Villamediana*, in ID., *Sobre Marino y España*, cit., pp. 69-88; CRISTINA BARBOLANI, *Ancora sul Marino in Spagna: il rapimento d'Europa*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 4 (1994), pp. 53-71; JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Sobre amplificatio y minutio. El rapto de Europa en los versos de Marino y Villamediana*, «Il Confronto letterario», 33 (2000), pp. 127-147; PAOLO CHERCHI, *El sueño de Adonis en Marino y Soto de Rojas*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LXV (1989), pp. 97-108.

panegirista comprende un periodo di poco più di un decennio. La serie di testi nei quali il *cavaliere* assume l'eredità del modello tardo-antico di Claudiano si trova in un noto frammento epistolare del 1614, contenuto nella famosa *lettera Claretti*:

Sonvi cinque Panegirici, parte in ottava e parte in sesta rima, della quale egli ancora è stato il primo ritrovatore. *Il Ritratto di D. Carlo Emanuele duca di Savoia*, indirizzato al Figino, e questo fu già stampato in Torino. *Il Tebro festante* nella creazione di Papa Leone Undecimo, parimente stampato in una scelta di Pier Girolamo Gentile, ma poco corretto e molto alterato dal primo esemplare. *La Fama*, composto già per la Reina d'Inghilterra nel tempo che correva voce ch'ella fusse catolica; et esso introduce la Fama che passando l'Oceano Britannico viene a dargli in Roma relazione delle sue qualità. *Il Tempio*, nel quale invitando le Muse a fabricare un Tempio alla Cristianissima Reina di Francia Maria de' Medici, disegna l'Architettura di esso e scolpisce nelle porte molte azioni principali d'Arrigo Quarto. *Il Destino*, dedicato a Filippo terzo Re delle Spagne, dove poeticamente descrivendo l'abitazione, il trono, l'abito e le fattezze del Destino, canta le grandezze della casa d'Austria²⁵.

Dei cinque panegirici citati in questo brano, oggi se ne conoscono soltanto quattro, indirizzati nell'ordine alla regina Anna di Danimarca, sposa di Giacomo I d'Inghilterra e V di Scozia (verso il 1604); al cardinale Alessandro de' Medici, creato Papa Leone Undecimo (databile con precisione nell'aprile del 1605 e corretto negli anni successivi, fino al 1608); a Carlo Emanuele, duca di Savoia (composto nel 1608 e stampato lo stesso anno) e a Maria de' Medici, regina di Francia (1615)²⁶. Purtroppo possediamo dati molto scarsi sull'encomio consacrato a Filippo Terzo di Spagna, *Il Destino*, testo avvolto nel mistero, del quale non è rimasta alcuna traccia. Solo in poche righe di una lettera al Ciotti, databile forse al 14 giugno 1620, Marino avrebbe fatto qualche riferimento – poco chiaro – a questo encomio:

i Panegirici di Spagna e di Roma non posso né voglio per ora pubblicare, per alcuni degni rispetti di mio interesse importante; onde potrete

²⁵ EMILIO RUSSO, *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della Lettera Claretti*, in *Id.*, *Studi su Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 2005, pp. 101-184. Il testo della *Lettera Claretti* si legge a pp. 138-184 (il frammento citato a pp. 153-154).

²⁶ E. Russo, *Le prime prove encomiastiche, L'arrivo a Torino, Il Ritratto per Carlo Emanuele, e Il Tempio e l'arrivo a Parigi*, in *Id.*, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 75-81, 87-96 e pp. 149-157.

ristampargli uniti insieme con gli *Epitalami*, ma vorrei che facessi senza altro titolo generale nel principio, come già fu fatto. Basterà solo legargli insieme, che faranno un volumetto onesto²⁷.

Questa enigmatica situazione del panegirico a Filippo III ha portato gli studiosi a chiedersi se questa composizione «rimase prudentemente nel cassetto» oppure se restò semplicemente «nelle intenzioni dell'autore» e non fu mai scritta²⁸.

Le varie incursioni del Marino nell'antico genere laudatorio inaugurato da Claudiano furono lette e ammirate in Italia e in altre nazioni europee. Per capire l'ampia diffusione dei testi mariniani a stampa, citerò unicamente due casi rilevanti. Dovremmo aver presente che *Il Tebro Festante. Panegirico del Marino a Leone XI* fu stampato otto volte nell'arco di un ventennio, dall'*editio princeps* del 1608 fino alla tiratura veneziana del Ciotti nel 1628²⁹. Un successo editoriale di maggiori proporzioni fu quello del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia. Panegirico del Marino al Figino*, che conobbe ben nove edizioni tra il 1608 ed il 1624 (Torino, Venezia, Milano, Macerata, Torino, Venezia, Napoli, Venezia, Venezia)³⁰. Se si considera che una parte delle suddette edizioni fu stampata nelle capitali sotto il controllo della corona spagnola (Milano, Napoli), sembra lecito immaginare che i poeti iberici interessati alle novità liriche italiane potessero avere facile accesso ai panegirici del Marino.

Una volta chiarita l'importanza che poterono assumere i testi encomiastici dello scrittore partenopeo e l'inarrestabile divulgazione dei

²⁷ E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, cit., p. 154-155, n. 82.

²⁸ GIUSEPPE ALONZO, introduzione a GIOVAN BATTISTA MARINO, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, Roma, Aracne, 2011, p. 38.

²⁹ EMILIO RUSSO, *Per il Tebro Festante del Marino*, «L'Ellisse», V (2010), pp. 121-143. L'elogio indirizzato al Somo Pontefice e alla Casa dei Medici si conserva in un importante manoscritto della Biblioteca Vaticana (Barb. Lat. 3978), in una redazione di trenta strofe. «L'importanza del manoscritto è duplice: da un lato trasmette una redazione fin qui ignota del panegirico, 30 ottave contro le 28 del testo a stampa lungo tutto il Seicento; d'altra parte riporta non soltanto il testo delle ottave, ma anche, a margine, una serie dei varianti e lezioni alternative» (EMILIO RUSSO, *art. cit.*, p. 124). Per capire la distribuzione dell'encomio, il testo fu stampato a Venezia, Macerata, Napoli, Milano, in successive ristampe il 1608, 1610, 1614, 1615, 1616, 1616, 1619, 1624, 1628. Oggi il testo del *Tebro festante* si può leggere alle pp. 128-143 del citato studio di Emilio Russo.

³⁰ Una «panoramica comparativa, ordinata cronologicamente, delle impressioni a stampa del *Ritratto*» è offerta da G. ALONZO, introduzione a G. B. MARINO, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, cit., pp. 39-58.

suoi volumi, passiamo a mettere a fuoco il contesto del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*. Com'è noto, dopo il soggiorno a Ravenna, Marino aspirò ad «ottenere una sistemazione» nella corte di Torino e a tal fine cominciò la redazione di un panegirico in sesta rima, rivolto al duca di Savoia (Carlo Emanuele) e al pittore milanese Giovanni Ambrogio Figino (1553-1608), figura molto apprezzata nei circoli artistici ed intellettuali della corte sabauda³¹. A questo proposito, Emilio Russo precisa che «il dato di partenza della matrice figurativa, e dell'encomio come ritratto, determinava non solo la triangolazione con il Figino e con i progetti iconografici di casa Savoia ma anche quel reciproco inseguirsi e specchiarsi di pittura e poesia che Marino proprio in quegli anni prendeva a meditare e praticare con insistenza»³². Tra poesia e pittura, la *dispositio* dell'ambizioso panegirico si sviluppa secondo un complesso disegno strutturale, in cui il moderno editore ha individuato diciannove sezioni:

1. Invocazione encomiastica al Figino (1-11), 2. Descrizione dell'Italia, delle Alpi e del Po (12-30), 3. Carlo Emanuele fanciullo erculeo (31-53), 4. pinacoteca sabauda e nuova esortazione al Figino (54-69), 5. ritratto fisico di Carlo Emanuele: volto, attributi ducali, destriero (70-86); 6. prologo al ritratto delle virtù del duca: pittura vs. poesia (86-93); 7. prudenza in politica (94-102), 8. temperanza con *exempla* di moderazione (103-113), 9. fatiche e forza nelle imprese militari (114-136), 10. giustizia, clemenza, equità (137-156), 11. formazione umanistica del duca (157-166), 12. generosità, prodigalità e rifiuto della corona reale (167-180), 13. il duca religioso ed antieretico che muove contro Ginevra (181-196), 14. Sindone (197-204), 15. Santuario di Vicoforte (205-213), 16. intercessione del beato Carlo Borromeo per la guarigione-rinascita di Carlo Emanuele (214-222), 17. profezia di una nuova crociata anti-turca con a capo Carlo Emanuele (223-230), 18. sublimazione di Carlo Emanuele ad astro della costellazione del Centauro (231-235), 19. dichiarazione d'ineffabilità (235-238)³³.

Com'è proprio del *rampino* del cavaliere, la scrittura del *Ritratto* parte dalla ricreazione di numerose tessere provenienti da «una fonte» principale «rappresentata da un solo autore: Claudiano». La tecnica d'intarsio di *fragmenta* memorabili estratti dagli «scritti dichiaratamente encomiastici» del poeta alessandrino s'identifica senza proble-

³¹ Giovanni Ambrogio Figino, pittore (1553-1608), Pisa, Università di Pisa, 2012.

³² E. Russo, *Marino*, cit., p. 92.

³³ G. ALONZO, introduzione a G. B. MARINO, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, cit., pp. 14-15.

mi nella combinazione di passaggi, immagini e tòpoi che procedono dal *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus*, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti*, *Panegyricus de quarto consulatu Honori Augusti*, *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli*, *De consulatu Stilichoni*, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*³⁴. Grazie alle «postille di Stigliani vergate su un esemplare dell'*editio princeps* del *Ritratto*» disponiamo oggi di una panoramica più completa delle fonti imitate dal Marino, che oltre ai panegirici di Claudiano, avrebbe recuperato diversi passaggi intertestuali del suo ricchissimo zibaldone. Tra le fonti classiche rispondono all'appello Virgilio e Marziale, tra gli autori italiani vanno citati Petrarca, il Tasso epico, Giovanni della Casa, Luigi Tansillo, Antonio Ongaro e lo stesso Stigliani³⁵.

Per avviare la comparazione del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele* ed il *Retrato del conde duque de Olivares* dobbiamo innanzitutto evidenziare che le dimensioni di entrambe le poesie encomiastiche rilevano palesemente la disparità dei due intenti. In effetti, il maestoso panegirico mariniano è composto da 238 sestine narrative (1428 endecasillabi), mentre il testo di Salcedo Coronel risulta, invece, molto più succinto (solo trentasei stanze: 288 endecasillabi). Il parallelismo tra le sezioni dei poemi getterà più luce su questo aspetto concreto:

1. Invocazione ad un «Sabio pintor» innominato (1-6), 2. Descrizione della Spagna e della Mantua Carpetana – Madrid – (7-11), 3. Presentazione dell'eroe della Casa di Guzmán modulata con qualche dichiarazione d'ineffabilità (12-17), 4. Esortazione al pittore (nuovo «Apeles» e «Prometeo») per cominciare l'opera d'arte (18-19), 5. Prosopografia del conte-duca: fronte, occhi, bocca, destriero (20-23), 6. prologo al ritratto delle virtù del duca: superiorità della poesia (24-27), 7. elogio della prudenza del *valido* (28-33), 8. formazione umanistica del *privado* (34-35), 9. auguri di buona fortuna al mecenate (36).

La mera successione delle sequenze della *laudatio* mette in rilievo l'operatività del modello mariniano e nello stesso tempo evidenzia importanti soppressioni e adattamenti. Ad esempio, le lunghe sezioni 3-4, 8-10, 12, 13-18 del *Ritratto* spariscono dal panegirico di Salcedo

³⁴ MARCO CORRADINI, *Forme dell'intertestualità nel Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, a cura di EMILIO RUSSO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 57-100 (p. 71).

³⁵ CLIZIA CARMINATI, *Le postille di Stigliani al Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele del Marino*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di ERALDO BELLINI, MARIA TERESA GIRARDI e UBERTO MOTTA, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 443-477.

senza lasciar traccia. Come si vedrà, i passaggi restanti si adattano all'encomio del primo ministro di Filippo IV in modo amplificativo a volte, e in occasioni opportune riducono alla minima essenza i prelievi di quegli elementi ritenuti nucleari. A seguire, il confronto di otto frammenti disposti in parallelo ci permetterà di individuare quali furono le principali tecniche imitative messe in atto dal *Caballerizo* del Cardinal-Infante.

Le quattro stanze iniziali del *Ritratto*, indirizzate al pittore Giovanni Ambrogio Figino, si sottomettono ad un esercizio di riscrittura amplificativa, notevolmente fedele al modello³⁶:

Saggio Figin, che per fatal mistero
hai dal fingere il nome, e mentre fingi
rendi in guisa il tuo finto eguale al vero,
ch'altrui sembri crear ciò che depingi;
e da gli essempli della tua pittura
quanto forma di bel prende Natura.

Se'l ciel depingi, il ciel si move e gira,
se'l sol figuri, il sol splende e sfavilla,
se formi il vento, il vento soffia e spira,
se fingi il lampo, il lampo arde e scintilla,
se le stelle descrivi, ecco le stelle
rotano i raggi lor tremule e belle.

S'arboscelli, se fior, s'erbette ombreggi,
vivon l'erbette, i fiori e gli arboscelli.
S'augelli o fere in vaga guisa atteggi,
scherzan le fere e volano gli augelli;
e la voce, ch'espressa in lor si vede,
udir l'un senso nega e l'altro crede.

Se prendi ad imitar liquido argento,
già già ne l'onde sue mi lavo e specchio,
correre il veggio e mormorar le sento
con inganno de l'occhio e del'orecchio.
E nele carte tue tranquillo il mare
(come a te piace) e tempestoso appare.

Sabio pintor, en quien gloriosa el arte
es suspensión a la Naturaleza,
que preferirte en vano, que igualarte
prueba engañada en la mayor belleza,
cuando imitas parece que imitarte
solicita su prósida destreza,
debiendo algún engaño a tus colores
repetida ocasión de sus amores.

Si el cielo pintas, grato el cielo gira;
si el sol, el sol hermoso resplandece;
si figuras el viento, el viento expira;
si el rayo ardiente, fulminar parece;
si obscura noche, su horror admira
y el ánimo en tinieblas desfallece;
y cuando tú describes las estrellas
conozco en tu pincel sus luces bellas.

Si la yerba, los árboles las flores,
viven las flores, árboles y yerba;
si ya las fieras copias, sus rigores
huye medroso quien su edad reserva;
si los canoros dulces ruiseñores,
no expresas voces la atención observa,
creyendo el un sentido dulcemente
lo que infelice el otro no consiente.

Si el río imitas, a tu noble engaño
se sujetan los ojos y el oído,
imposible juzgando el desengaño
de la razón apenas prevenido;
si airado el mar, a su furor extraño
se niega el que fiar quiso atrevido
a su inestabilidad en tabla breve,
la dulce vida que a los cielos debe.

³⁶ *Ritratto*, p. 71. *Rimas*, pp. 351-353.

Nella prima stanza mariniana assistiamo al contrasto tra *Ars* e *Natura*, quest'ultima vinta dal genio creativo del maestro lombardo. Il gioco della *interpretatio nominis* si colloca proprio nell'*incipit* della lode a Figino, che assume così le vesti di un *figulus* (come Prometeo) o quasi di un *deus pictor* («sembri crear ciò che depingi»). Salcedo Coronel evita di nominare l'artista spagnolo – la cui identificazione resta nel mistero – ma riesce a prendere i concetti della strofa del modello italiano, alleggerendo alquanto le implicazioni divine dell'elogio³⁷.

Le sestine II-IV si rispecchiano fedelmente nelle ottave castigliane II-IV, dato che tutte si strutturano sulla scansione anaforica delle orazioni condizionali, in una lunga catena di otto giochi bimembri di protasi-apodosi. Inoltre va notato che la trasformazione strofica (sesta rima > ottava rima) implicherà occasionalmente l'addizione di un elemento nuovo nella serie forgiata dal modello. Così l'elenco «ciel / sol / vento / lampo / stelle» diventa nel panegirico spagnolo «cielo / sol / viento / rayo / noche / estrellas», con l'aggiunta della «oscura noche» il cui «horror admira» e nella quale «el ánimo en tinieblas desfallece». In altri casi, un elemento semplice va amplificato significativamente (cfr. III 3-6 del modello con III 3-8 di Salcedo). L'*amplificatio* può interessare delle unità nominali isolate, come il nome generico («augelli»), sostituito dalla specie concreta con doppia epitesi («los cano-

³⁷ Anche se non esistono dati storici o testuali per confermare con assoluta certezza questo particolare, Pierre Civil ritiene che il destinatario intratestuale del panegirico di Salcedo non fosse altro che Velázquez: «Dans un recueil de pièces poétiques publié en 1627, le sévillan García de Salcedo Coronel inclut un long panégyrique intitulé *El Retrato del Excelentísimo Señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar*. Cet éloge convenu du tout-puissant favori de Philippe IV s'inspirait directement d'un portrait équestre peint par Diego Velázquez, oeuvre aujourd'hui perdue». PIERRE CIVIL, *L'image du favori à travers la gravure. Iconographie et politique dans l'Espagne de la première moitié du XVII^e siècle*, in *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, a cura di HÉLÈNE TROPÉ, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 197-219 (p. 197). Se non si perde d'occhio il modello letterario che Salcedo Coronel stava imitando allora, la prima questione che andrà notata è che il panegirista napoletano, nelle prime sestine del poema, esortava Figino a dipingere un ritratto del duca di Savoia. In secondo luogo, bisognerebbe sottolineare che tale pittura non fu nemmeno iniziata, perché l'artista milanese morì anche prima della diffusione della versione a stampa del *Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele*. Con questi antecedenti, che riguardano la fonte letteraria, sembra lecito dedurre che lo scrittore savigliano si disponeva anche a formalizzare con le stanze del suo *Retrato* un invito a un pittore innominato per cominciare un dipinto, che oggi non abbiamo modo di identificare. Per questa ragione non sembra del tutto corretto pensare che il panegirico salcediano parli di un'opera di Velázquez allo stato perduta.

ros dulces ruiseñores»). Salcedo Coronel s'avvale anche del procedimento contrario, eliminando talvolta la potenza metaforica dell'ipotesi, riducendo i materiali alla minima essenza: «Se prendi ad imitar liquido argento» > «Si el río imitas». Le capacità illusionistiche dei quadri del Figino vengono esaltate a proposito delle acque: per questo motivo se lui dipinge un mare o un fiume l'io lirico afferma: «già già ne l'onde sue mi lavo e specchio, / correr le veggio e mormorar le sento». È da notare che questa ponderazione iperbolica risulta del tutto soppressa nella quarta strofa di Salcedo, forse poco incline a queste espressioni proprie della 'meraviglia'.

Nelle stanze VIII-X, Marino proponeva al pittore milanese una materia degna della sua genialità, esortandolo a dipingere un ritratto del duca di Savoia, opera che gli avrebbe assicurato una fama eterna. Salcedo Coronel prese quasi alla lettera una buona parte del contenuto di questo passaggio e adattò diversi elementi nelle ottave V-VI, applicando delle strategie di *minutio*³⁸:

Or, se per degna e non vulgare imago
giamai t'alzasti a gloriosa fama,
e se di novo onor cupido e vago
vigili e sudi e d'eternarti hai brama,
o qual materia ingiuriosa a Morte
d'essercitar la man t'offre la sorte!

Sembiante tal, c'han di restarne impresse
ambizion non pur tavole e cere,
ma'l terso avorio e, con le gemme istesse,
qual più fin'or del'indiche miniere.
Degno, per cui Mirone i bronzi affini,
Lisippo i marmi, Apelle i legni e lini.

Figin, già di saver forse ti cale
più oltre alquanto, e brami pur ch'io scopra
in più distinto stil chi siasi e quale
il soggetto gentil di sì bell'opra.
Or la mente solleva in sé raccolta,
e tutto ciò ch'io ti diviso ascolta.

Tú, pues, de cuyas altas atenciones
se ilustra el mundo generosamente
hallando las heroicas perfecciones
eterna vida en tu pincel valiente;
si a mayor gloria el ánimo dispones,
¡oh cuán dichoso el hado te consiente
digna ocasión para lograr gustoso
efectos de tu brío generoso!

Héroe feliz, cuyo real semblante
diestro animara en mármoles Lisipo;
en lino, en tabla Apeles vigilante,
mejor que al hijo magno de Filipo.
Si el alto nombre esperas anhelante
de este cuyos honores anticipo,
escucha grato, cuidadoso atiende
cuanto informarte flaca voz emprende.

Il nucleo dell'idea mariniana risiede nella capacità dell'opera pitto-

³⁸ *Ritratto*, p. 72. *Rimas*, p. 353.

rica di rendere immortale non solo il nobile che ritrae, ma anche l'artista, che così aderisce ad una sorta d'ideale oraziano (*Exegi monumentum aere perennius*). Le nozioni di «gloriosa fama» e di «brama d'eternarti» si rispecchiano nella «mayor gloria» e nella «eterna vida» evocate dal poeta sivigliano. L'*exclamatio* dei due versi finali della sestina VIII («O qual materia ingiuriosa a Morte / d'essercitar la man t'offre la sorte!») si trova rispecchiata, con qualche amplificazione che sa di formule proprie del *makarismòs*, nei tre endecasillabi finali della ottava V («¡Oh cuán dichoso el hado te consiente / digna ocasión para lograr gustoso / efectos de tu brío generoso!»).

Nella strofa IX del *Ritratto* troviamo un piccolo elenco dei grandi artisti della Grecia classica, identificando le loro opere attraverso le corrispondenti sineddoci di materia: Mirone-bronzi, Lisippo-marmi, Apelle-legni e lini. Dei tre maestri ellenici soltanto due saranno menzionati nell'ottava di Salcedo: «diestro animara en mármoles Lisipo; / en lino, en tabla Apeles vigilante», un processo di selezione ed eliminazione nel quale lo scrittore betico cancellerà anche tutta la serie di materiali preziosi raccolti nella sestina («terso avorio», «gemme», «fin'or») così come i riferimenti antiquari considerati superflui («delle indiche miniere»). Si rintracciano peraltro sottili sfumature e piccoli cambiamenti, al di là della somiglianza di certi sintagmi («Sembiante tal» / «real semblante»), che fanno affiorare una diversa intensità della curiosità che nutre il pittore ansioso di conoscere il nome del nobile personaggio: «già di saver forse ti cale [...] e brami pur ch'io scopra [...] chi sia» > «el alto nombre esperas anhelante».

La seconda sezione ha un carattere che potremmo definire 'geografico'. L'ampia topografia d'Italia che occupa le sestine XII-XIII si trasforma in una sintetica descrizione di Spagna nell'ottava VII³⁹:

Simulacro del ciel, piazza del mondo,
tra le braccia d'Europa Italia stassi,
Italia bella, al cui terren fecondo
con schermo natural d'acque e di sassi,
perch'al barbaro ardir si possa opporre,
il mare è fossa e l'Appennino è torre.

Giace angolare il suo gran corpo, e quasi
abbattuta piramide si stende,
le cui superbe e smisurate basi
son l'Alpi innaccessibili et orrende [...].

Yace en Europa, extremo a su grandeza,
España, cuyo término glorioso
por la parte oriental sublime alteza
del francés le defiende belicoso.
Ciñe cuanto perdona la aspereza
del monte excelso el elemento undoso,
sirviendo contra el bárbaro deseo
de foso el mar, de muro el Pirineo.

³⁹ *Ritratto*, pp. 72-73. *Rimas*, p. 354.

La strofa salcediana combina i materiali di partenza alterando liberamente la disposizione originale e adattandoli alle particolarità iberiche: «Giace angolare il suo gran corpo» > «Yace [...] extremo a su grandeza». Il ricorso all'*amplificatio* si riconosce chiaramente nel riferimento ai fiumi e alle montagne che servono da confini naturali: «con schermo natural d'acque e di sassi» > «Ciñe quanto perdona la aspezeza / del monte excelso el elemento undoso». La traduzione più fedele nel frammento si localizza nella *chiusa* strofica: «perch'al barbaro ardir si possa opporre, / il mare è fossa e l'Appennino è torre» > «sirviendo contra el bárbaro deseo / de foso el mar, de muro el Pirineo» (barbaro ardir > bárbaro deseo, il mare è fossa > [sirviendo] de foso el mar, l'Appennino e torre > [sirviendo] de muro el Pirineo). Inoltre è da segnalare che il lungo segmento descrittivo che Marino applica alla penisola italica, le Alpi e il Po, nel testo castigliano viene sostituito dalla descrizione elogiativa della capitale del regno, nominata *more classico* 'Mantua carpetana'.

Proseguendo nel confronto, meritano senz'altro una sottolineatura le dichiarazioni d'ineffabilità proferite da entrambi i poeti. Secondo gli usi della retorica della modestia, Marino confessava alla fine del *Ritratto* che il suo intelletto era troppo debole per tessere le lodi delle virtù illimitate del duca di Savoia (sestina CCXXXVI, vv. 1 e 3-4):

Ma dove sferzo il debile intelletto? [...]
 Non può la dignità del gran soggetto
 la mente inferma alzar dov'io la spingo.

In quel contesto, proprio della *diminutio sui* («debile intelletto», «mente inferma»), il Nostro riusciva ad inserire l'allusione ad una delle apparizioni miracolose più conosciute di Sant'Agostino⁴⁰; questo racconto leggendario – destinato a godere di molta fortuna nell'iconografia del santo d'Ipbona – s'ispira al testo di una lettera apocrifa a Cirillo, in cui viene ricordata una rivelazione divina con queste parole: «*Augustine, Augustine, quid quaeris? Putasne brevi immitere vasculo mare*

⁴⁰ Le erudite note di Giuseppe Alonzo nella recente edizione del *Ritratto* non rivelano il senso di questa allusione di materia agiografica, né i contatti diretti che essa stabilisce con uno dei ritratti dei *Padri Santi e Theologi* della *Galeria*. Lo studioso lombardo offre, invece, una parafrasi molto utile del brano: «la sublime dignità del soggetto che vorrei ritrarre non può sollevare la mia limitata mente fin dove cerco di spingerla, richiamando per certi versi il modello dantesco della fine del *Paradiso* [...]. *Votar*: 'svuotare'. *Vaso*: non solo recipiente d'acqua, ma anche sede d'ispirazione poetica, in senso dantesco» (*Il Ritratto*, cit., p. 158).

*totum?»*⁴¹. Non è un caso che Marino richiami questa scena della vita del santo nel madrigale 5a. della *Galeria*, dedicato all'ineffabilità delle infinite virtù di questo Padre della Chiesa:

Chiunque pensa in breve fascio accòrre
 le tue lodi, AGOSTINO,
 sembra quel tuo bambino
 che 'n angusto vassel tentava invano
 chiuder l'ampio Oceano.
 Ciò che ne scrive penna,
 ciò che lingua n'accenna,
 di gran fornace picciola favilla
 e d'abissi infiniti è poca stilla⁴².

Le notevoli risposdenze verbali tra il madrigale CCXXVI 2 («E quante cose *in picciol fascio stringo?»*) e CCXXXVII 1-2 («Folle, che tento? misero, che voglio? / *Votar l'ampio Ocean con vaso angusto?»*) del *Ritratto* invitano a collegare i due testi mariniani, palesando un indubbio punto di partenza nella già citata sentenza agostiniana⁴³. Orbene, il concetto centrale e la sottile allusione agostiniana che abbiamo riconosciuto nei versi precedenti compaiono, con importanti alterazioni lessicali, nella ottava XIII del panegirico al conte-duca:

Si la grandeza referirte intento,
 asunto noble de la empresa mía,
 reducir quiero el líquido elemento
 a estrecha cárcel con tenaz porfia.
 No a voz mortal, no a humano pensamiento
 se concede tan célebre osadía;

⁴¹ JEANNE COURCELLE E PIERRE PAUL COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XV siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1969, p. 100. La piccola narrazione – molto diffusa dal Quattrocento – raccontava che un giorno Sant'Agostino, mentre faceva una passeggiata in riva al mare, incontrò un bambino che cercava di prendere l'acqua dell'oceano e versarla in una buchetta nella sabbia. Quando il vescovo d'Ippona domandò al bimbo cosa stesse facendo, questi rispose che voleva mettere l'intero mare in quel piccolo fosso. Agostino allora gli fece notare che ciò che stava cercando di fare era impossibile e fu allora che il bimbo rivelò la sua vera natura angelica, replicando che così come non era possibile versare tutte le acque dell'oceano in una buca nella sabbia era ugualmente impossibile che tutti i misteri di Dio e della Santissima Trinità potessero entrare nella testa di un comun mortale.

⁴² *La Galeria*, a cura di MARZIO PIERI, Padova, Liviana Editrice, 1979, tomo I, p. 127.

⁴³ Le due citazioni si trovano in *Ritratto*, pp. 113-114.

retórico el silencio solo alabe
cuanto admira el cuidado, cuanto sabe⁴⁴.

Il breve frammento dell'ipotesto mariniano («[Che voglio?] Votar l'ampio Ocean con vaso angusto?») cambia adesso intonazione, mediante l'eliminazione del *pathos* proprio dell'*interrogatio*. Salcedo opta per una versione più ampia rispetto a quella contenuta nel modello, con cambiamenti non troppo sottili in questi due versi: «reducir quiero el líquido elemento / a estrecha cárcel con tenaz porfía».

Analizzando la quinta sezione del *Ritratto*, è da rimarcare che la prosopografia del duca Carlo Emanuele si articola in tre elementi del volto (fronte, occhi, bocca) a cui vanno dedicate le sestine LXX-LXXII⁴⁵. Introducendo significative alterazioni nel modello, Salcedo Coronel amplificherà leggermente gli elementi descrittivi della fisionomia del conte-duca nelle stanze XX-XXII del suo panegirico⁴⁶:

Fronte abbia piana e spaziosa, dove
sien l'interne del cor voglie descritte,
dove abbian Marte e'l Sol, Mercurio e Giove
linee impresse d'onor felici e dritte:
stelle che favorevoli gli dienno
signoria con splendor, valor con senno.

Volga in occhio cervier sguardi tranquilli,
onde chiaro traluca alma vivace,
e'n vista umana e rigida scintilli
quel non so che che sbigottisce e piace.
Sostenga il ciglio infra cortese e grave
maestà dolce, acerbità soave.

La bocca, che i silenzi e le parole
comparte a tempo e di facondia è piena,
e dolcemente e riccamente suole
versar di latte e d'or prodiga vena,
quasi balen fra' nuvoli del viso,
componga un lieto e placido sorriso.

Comienza, pues, oh artífice dichoso
a distinguir en bien compuesta forma
la imagen del varón más generoso
que en nuestros siglos el valor informa.
Imita la serena frente airoso
– pues tu pincel con la verdad conforma –
en quien del corazón, cuando lo ignore
se descubren afectos interiores.

La majestad severamente afable
en sus ojos se admire traducida,
manifestando en suspensión amable
imperio dulce, gravedad temida.
Ostenten la grandeza deleitable
piadosamente a la prudencia unida,
logrando así – felicidad suprema –
que el temor le ame y el amor le tema.

Muestre la boca en tu fiel retrato
que si admirable suspendió elocuente,
gloriosa informa en el silencio grato
la virtud de aquel ánimo excelente.
No a mi deseo tu pincel ingrato
en la ignorancia deslucir intente
el noble objeto; cuidadoso alcanza
igualar tu fatiga a mi esperanza.

⁴⁴ *Rimas*, p. 356.

⁴⁵ *Ritratto*, pp. 83-84.

⁴⁶ *Rimas*, pp. 359-360.

La trasposizione dell'*effictio* del mecenate sembra assumere nei versi salcediani un carattere più attenuato. Lo scrittore sivigliano prescinde da elementi molto caratteristici della fonte, come il sintagma appositivo «occhio cervier». Il trattamento del doppio ossimoro «maestà dolce, acerbità soave» si diluisce alquanto nella versione castigliana («imperio dulce, gravedad temida») attraverso un'alterazione del nucleo nominale del secondo elemento della bimembrazione e la natura del qualificativo che l'accompagna. Un terzo cambiamento importante interessa le immagini che descrivono l'eloquenza fluente del duca di Savoia (che sa «versar di latte e d'or prodiga vena») e il semblante benevolo, nel quale brillano sorrisi non privi di maestà («quasi balen fra' nuvoli del viso / componga un lieto e placido sorriso»). Alla luce di questi dati, saremmo quasi tentati di affermare che l'impiego di questo tipo di immagini (di *stile metaforico*) non coincidesse con il gusto cauto e misurato del poeta spagnolo, che pertanto scelse di prescindere da numerosi elementi dell'ipotesto, probabilmente con il fine di dotare il suo poema di un tipo di *decorum* più rigoroso, proprio della corte madrilenia.

Se passiamo dalla descrizione 'fisica' alla descrizione 'spirituale', dobbiamo evidenziare che nella sezione del *Ritratto del serenissimo Carlo Emanuele* consacrata all'etopea, Marino impiegava un celeberrimo *tópos* classico, facilmente identificabile nella chiusa del noto epigramma X 32, 5-6 di Marziale, in cui parlando del ritratto giovanile di un suo amico e mecenate, il nobile Marco Antonio Primo, esclama: «*Ars utinam mores animumque effingere posset! / Pulchrior in terris nulla tabella foret*» («Magari l'Arte potesse riprodurre i costumi e il carattere! Non esisterebbe un quadro più bello al mondo») ⁴⁷. La pittura, quindi, può copiare o imitare con innegabile virtuosismo i tratti fisici esteriori, ma non è capace di rendere giustizia alla bellezza d'animo, rispecchiando le virtù interiori dei personaggi ritratti. In effetti, «se diamo ascolto ai poeti, fin dall'antichità il corpo definisce una soglia oltre la quale le arti figurative non si possono spingere, una superficie meravigliosa e sensibile dietro cui resta celato il segreto dell'animo» ⁴⁸. La poesia, però, riesce ad andare oltre i limiti delle arti visive, perché è capace di rivelare la bellezza interiore, le risplendenti virtù dei personaggi lodati.

Rammemorando il *locus communis* classico, il contenuto delle sestis-

⁴⁷ MARCO VALERIO MARZIALE, *Epigrammata*, a cura di W. M. LINDSAY, Oxford, Oxford University Press, 2007, s.p.

⁴⁸ FEDERICA PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, p. 270. Sulla fortuna di questo topos nella poesia italiana dopo Petrarca, rimando alla sezione 4.2 (*Mores animumque*).

ne LXXXVII-XC del *Ritratto* ispira la materia delle stanze XXIV-XXVI di Salcedo Coronel⁴⁹:

Figin, l'aria gentil del regio aspetto
e l'eroica sembianza a te ben lice,
con tutto quel ch'è dela vista oggetto,
rappresentare altrui, fabro felice.
Ma formar la miglior parte gentile
opra questa non è da muto stile.

Può ben la tua miracolosa mano
esprimer gemma in nobil tela o fiore,
et imitar col suo pannel sovrano
il vivo dela luce e del colore.
Ma l'interna virtù di questa o quello
manifestar non può mano o pennello.

Così la forma exterior del volto
apieno effigiar ti si concede;
ma se'l valor ch'è sotto il vel raccolto
e quel lume immortal ch'occhio non vede
ritrarre sagace man tenta et accenna,
qui convien che'l pannel ceda ala penna.

Degno fia questo et onorato peso
del glorioso cigno di Savona,
che da destr'aura alzato e tutto inteso
a far de l'altrui lodi a sé corona,
altamente a cantar spiega le penne
come il forte Amedeo Rodo sostiene.

A tu ingenio feliz, a tus colores,
oh Zeuxis nuevo, el cielo le concede
justamente los célebres honores
por quien eterna tu memoria quede.
Copiar las perfecciones exteriores
que el mundo admira, el arte tuya puede;
las del ánimo no, que igual fatiga
fio a la pluma quien tu mano obliga.

Émula, pues, de tu pincel glorioso
la humilde mía bosquejar presume
grandezas de aquel héroe poderoso
que es digno asunto de más alta pluma.
No cantara del griego victorioso,
oh conde excelso, en generosa suma
el noble cisne los prolijos daños
si anteciedieran a su edad tus años.

Tú solo fueras, gran señor, quien diera
fama inmortal a su dichoso canto:
aliento dulce de su plectro fuera
la empresa ilustre que me anima tanto.
Más dignamente en tu alabanza oyera
que en las de aquel que fue del Asia espanto
la soberana voz de quien fue solo
honor de Grecia, suspensión de Apolo.

Sul piano formale, l'utilizzo del rimema *-ede* e del rimema *-ore* accomuna entrambi i frammenti (fiore, colore / *colores, exteriores; concede, vede / concede, queda, puede*). L'allocuzione diretta al pittore lombardo («Figin») diventerà nei versi di Salcedo un'elogiativa apostrofe, che nasconde ancora il nome dell'indeterminato artista spagnolo sotto un velo classicheggiante («Oh Zeuxis nuevo»). Dopo l'eliminazione dell'intera sestina LXXXVIII, lo scrittore sivigliano ricolloca il contenuto della strofa IXC del modello nei versi 189-192: «Così la forma exterior del volto / apieno effigiar ti si concede» > «Copiar las perfecciones exteriores / que el mundo admira, el arte tuya puede»; «ma se'l valor ch'è sotto il vel raccolto / e quel lume immortal ch'occhio non vede / ritrarre sagace man tenta et accenna, / qui convien che'l pannel

⁴⁹ *Ritratto*, pp. 86-87. *Rimas*, pp. 361-362.

ceda ala penna» > «[copiar las perfecciones] del ánimo no [puede], que igual fatiga / fio a la pluma quien tu mano obliga».

Nella strofa XC Marino rendeva omaggio – in chiave locale – a Gabriello Chiabrera, «glorioso cigno di Savona», perchè al colto poeta della Casa Sabauda spettava di cantare più altamente le lodi del duca Carlo Emanuele. L'anno prima della stesura del *Ritratto*, nel 1607, il Chiabrera aveva già presentato al suo patrono la redazione iniziale dell'*Amedeide*, poema eroico sulla difesa dell'isola di Rodi, comandata dall'antico duca Amedeo V nel Trecento («come il forte Amedeo Rodo sostiene»). Nell'adattamento del modello mariniano, Salcedo Coronel trasformerà il moderno riferimento allo scrittore favorito della corte torinese in un'evocazione del modello greco di Omero (il «noble cisne» que «cantara del griego victorioso» e «fue solo honor de Grecia, suspensión de Apolo») ed il suo eroe Achille («aquel que fue del Asia espanto»).

Nell'elenco delle virtù regali che ornano Carlo Emanuele, la prima posizione è occupata dalla prudenza (sestine XCIV e XCV, vv. 1-2), propria di un *puer senex* che mostra una sapienza e una cautela superiori alle caratteristiche della sua età. Come nel modello sabauda, le lodi del conte-duca si incentrano su questa stessa virtù politica (ottava XXVIII) e per motivi che non conosciamo lo scrittore andaluso omette ogni riferimento agli altri valori spirituali dell'aristocrazia (temperanza, forza, giustizia, clemenza, equità, generosità, prodigalità, religiosità):

Dirò primier che da te sola impara
santa Prudenza ad attenersi al meglio,
regola dele cose illustre e chiara,
viva luce del'alme e fido specchio,
d'ogni bella azion fonte e radice,
del suo nobile ingegno imperadrice.

Dentro l'eccelsa mente il saggio duce
ha di senno senil solco profondo [...].

En floreciente edad cana prudencia
admiro en ti y en su atención advierto
que anticipó el discurso a la experiencia
o te inspira deidad para el acierto.
No a la virtud negó tu providencia
grato decoro, que a su luz despierto
cuando la ofende lisonjero labio
cuando la sigues, la veneras sabio.

L'adattamento del topos latino del *puer senex* («il saggio duce ha di *senno senil solco profondo*»), appena schizzato nella fonte mariniana, si amplifica nell'*annominatio* del testo castigliano rendendo più chiaro il riferimento: «En *floreciente edad, cana prudencia*». Salcedo Coronel elogia anche due tratti del *valido* che non si trovavano nel modello: l'accortezza, che gli permette di distinguere la verità dalla lusinga dei cortigiani che cercano il suo favore, la lungimiranza del *privado*, che lo rende capace di prevedere ciò che avverrà e di ponderare con saggezza il da farsi.

L'ultima questione da approfondire concerne il culto delle *litterae humaniores* e la scrittura lirica, che nel testo di Marino sono dilette del duca di Savoia, identificato così nei panni del *sapiens*. Il colto Carlo Emanuele fu ben noto all'epoca per la composizione di versi in francese, in italiano e anche in spagnolo, questi ultimi indirizzati a sua moglie, l'infanta Caterina Micaela, figlia di Filippo II. Pur con cambiamenti e riduzioni considerevoli, la fonte mariniana (sistine CLX-CLXIII) ispira le linee del ritratto appena abbozzato di don Gaspar de Guzmán come allievo delle Muse (ottave XXXIV-XXXV)⁵⁰:

O dove ombroso infra selvaggi orrori
presso l'alta città bosco verdeggia,
o dove Mirafior pompe di fiori
nel bel grembo d'april mira e vagheggia,
ad ogni grave et importuna cura
pien di vaghi pensier spesso si fura.

E quivi suol, volte le trombe e l'armi
in cetre e'n plettri, in stil dolce e sublime
fabbricando di Marte alteri carmi
o tessendo d'Amor leggiadre rime,
tra l'ombre e l'aure e le spelonche e i rivi
ingannar dolcemente i soli estivi.

Or i fogli di Lesbo et or di Roma
volge, or d'Iberia ei va note dettando;
or del Ronsardo in gallico idioma
va col dotto Porcier l'orme tracciando;
or col mio buono Agliè spendendo stassi
dietro al Tosco maggior gli accenti e i passi.

Tal già lungo le chiare accque tranquille
ale corde accordar musica voce
la sua fiamma solea cantando Achille
e dal canto acquistar spirito feroce.
Tanto Virtute, essercitata e stanca,
dopo gli ozi s'avanza e si rinfranca.

Vive, pues, dignamente venerado
luengas edades y tu nombre augusto
nunca del torpe olvido profanado
mortal consulte su rigor injusto.
Vive, heroico señor, y del sagrado
laurel adorna con intento justo
la generosa frente, que a ti solo
liberal concediera el suyo Apolo.

Amor diga, si puede, justamente,
que dulces quejas en sonoro acento
oyó gustoso, despreció inclemente
duro tirano del mayor contento.
Suspendió Manzanares la corriente,
agradecido al numeroso aliento
que le dio a su ribera en tierno lloro
no menos fama que su arena de ro.

Salcedo Coronel omette numerosi elementi dell'ipotesto: la topografia dell'amenissimo palazzo e giardini di Mirafiori, i modelli letterari frequentati dal duca di Savoia (Saffo, gli autori romani, Ronsard, Petrarca), la nomina di consiglieri che guidavano le sue letture (Porcier, Agliè), la doppia tipologia di scritti poetici che redigeva Carlo Emanuele (versi epici, rime amorose), il dominio di tre lingue (italiano,

⁵⁰ *Ritratto*, pp. 99-100. *Rimas*, pp. 364-365.

francese, spagnolo)... Tutta questa serie di dettagli viene cancellata nel poema castigliano, dove il risvolto poetico del conte-duca si accenna appena mediante una generica allusione mitologica: Apollo ornò «la generosa frente» con la corona di «sagrado laurel», Cupido ascoltò compiaciuto le sue «dulces quejas en sonoro acento». La menzione del fiume che faceva risuonare le sue acque al ritmo della cetra d'Achille è la probabile fonte d'ispirazione dei versi riferiti al dio-fiume Manzanares, che arrestò le correnti per ascoltare meglio il «numerioso alieno» delle poesie intonate da don Gaspar de Guzmán.

Questo confronto di otto frammenti del *Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuello* e del *Retrato del conde duque de Olivares* offre un'idea piuttosto chiara del modo in cui Salcedo Coronel fece propria la lezione mariniana adattando le particolarità del modello ad un altro tipo di *decorum*, in un esercizio di scrittura forse meno dettagliato, meno ricco di elementi sontuosi, un tanto alleggerito di riferimenti eruditi. La struttura generale del panegirico al duca di Savoia ispirò lo scrittore sivigliano nella costruzione globale del suo encomio e, come abbiamo avuto modo di osservare, attinse a piene mani dal luminoso tesoro di immagini, topici, *iuncturae*... elaborate dal Marino. Non possiamo, però, identificare il *Retrato* come una semplice replica, una mera riproduzione dell'ipotesto mariniano. La pratica dell'*imitatio* ci invita a mettere in rilievo i cambiamenti, le differenze rispetto al modello, la trasformazione, insomma, che fa diventare *alter ab illo*.

3. Un genere encomiastico tra Spagna e Italia: i diversi itinerari della lode

Lo studio d'insieme del panegirico in verso nel Seicento europeo non è stato ancora intrapreso, sebbene questo genere d'encomio svolgesse una funzione centrale nella vita di corte e nella produzione di tanti poeti «avidì di celebrare gli eventi straordinari, militari, diplomatici o dinastici che fossero, nella speranza magari di qualche pensione, almeno di qualche dono». Nella Spagna del Secolo d'Oro e nell'Italia barocca, «dispensare la lode, per i tempi venturi ma prima e anzitutto per le lotte e i vantaggi del presente, costituisce a tutti i livelli di cultura il bastione del potere delle Lettere, fortificato dalla capacità di abbracciare le nuove dimensioni, le nuove configurazioni, i nuovi oggetti che segnano la marcia del secolo»⁵¹.

⁵¹ DANIELLE BOILLET, *Introduzione*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e*

La diffusione dei modelli istituiti dai *Panegyrici* di Claudiano dovette sperimentare una crescita importante nelle due Esperie dopo il successo riscosso dai tre poemi laudatori più ambiziosi del Marino in Italia (*Il Tebro festante*, *il Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele*, *il Tempio di Maria di Medici*) e l'ammirazione suscitata nella corte madrilenia dal *Panegírico al duque de Lerma*, composto da Luis de Góngora nel 1617⁵². Dalla seconda decade del Seicento, la triade composta da Claudiano, Marino e Góngora poté servire come fonte d'ispirazione per innumerevoli scrittori nei due paesi. A nostro parere, nei prossimi anni bisognerà sviluppare una linea di studi tesa ad approfondire gli echi dei panegirici del Marino riscontrabili nei testi spagnoli. Il caso di Salcedo Coronel è stato il primo ad emergere, ma è lecito pensare che non sia l'unico.

Sul versante specifico di questi encomi di stile eroico, il rapporto Italia-Spagna può essere analizzato sotto differenti prospettive. Una linea attendibile di ricerca si potrebbe orientare verso l'analisi dei poemi italiani indirizzati a nobili spagnoli, come *l'Impresa di Valle Tellina. Panegirico all'illustrissimo ed eccellentissimo Duca di Feria, governatore di Milano* (1620) del conte Giovanni Battista Mamiano o *il Panegirico delle Imprese fatte ultimamente in Italia dall'eccellentissimo marchese di Leganés* (1639) di Claudio Trivulzio⁵³. Nella direzione opposta, si potrebbero individuare anche interessanti spunti di riflessione nello studio dei testi spagnoli dedicati a mecenati italiani, come *il Panegirico a Taddeo Barberini* (1631) de Gabriel de Corral.

JESÚS PONCE CÁRDENAS
Universidad Complutense de Madrid

Seicento. Forme et occasions de la louange entre XVIe et XVIIe siècle, a cura di DANIELE BOILLET e LILIANA GRASSI, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2011, pp. 7-18 (p. 7).

⁵² JESÚS PONCE CÁRDENAS, *El Panegirico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)*, in *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro. Trois tournants de la création littéraire du Siècle d'Or*, a cura di MERCEDES BLANCO, numero monografico dei *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42,1 (2012), pp. 71-93.

⁵³ Esiste un'edizione moderna del poema, curata da GIUSEPPE ALONZO: CLAUDIO TRIVULZIO, *Poesie*, Milano, I Libri di EMIL, 2014, pp. 519-611.

In questo numero:

ALESSANDRO METLICA	<i>EPICA E RIVOLUZIONE MILITARE NEL '500</i>
GUGLIELMO BARUCCI	<i>TASSO: GERUSALEMME LIBERATA, X</i>
JESÚS PONCE CÁRDENAS	<i>SALCEDO CORONEL E GIAMBATTISTA MARINO</i>
ANNA MARIA PEDULLÀ	<i>MARIA MADDALENA NELLA CULTURA DEL '600</i>
RAFFAELE CAVALLUZZI	<i>G. PASCOLI: EROS E THÀNATOS</i>
FEDERICO ITALIANO	<i>G. GOZZANO - F. JAMMES - G. BENN</i>
ROBERTO GIGLIUCCI	<i>ERMETISMO E PETRARCHISMO</i>
MARIELLA MUSCARIELLO	<i>GIANNA MANZINI: RITRATTO IN PIEDI</i>
ARNALDO DI BENEDETTO	<i>SCHEIWILLER - POUND - DANTE</i>
VALERIA GIANNANTONIO	<i>POETICA E POESIA NEL '600 A NAPOLI</i>
NICOLA CONTEGRECO	<i>GESUALDO BUFALINO</i>

www.criticaletteraria.net

ANNO XLV

FASC. I

N. 174/2017

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (Napoli) / Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Barberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce).

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (Université de Provence) / Elsa Chaarani Le-sourd (Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Università di Genève) / Paolo De Ventura (University of Birmingham) / Francesco Guardiani (University of Toronto) / Margharet Hagen (Università di Bergen) / Srecko Jurisic (Università di Spalato) / Massimo Lollini (University of Oregon) / Paola Moreno (Université de Liegi) / Irene Romera Pintor (Universitat de València).

Direzione e redazione: Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: direzione@criticaletteraria.net; giglio@unina.it.

Segreteria di redazione: Daniela De Liso (daniela.deliso@unina.it), Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net), John Butcher.

Amministrazione: Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l. - 80128 Napoli- Via Ugo Palermo, 6.

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 66,00 - Estero € 88,00 - Fascicolo: Italia € 20,00; Estero € 28,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 6 febbraio 2017.