

INTRODUZIONE

1. *L'italiano e le altre lingue nella Sardegna del secondo Cinquecento*

La scelta da parte di Pietro Delitala di pubblicare nel 1596, per la prima volta in Sardegna, un'intera silloge di poesie in italiano, con il titolo di *Rime diverse*, appare singolare, visto il consistente utilizzo alla fine del XVI secolo del catalano e del castigliano, in una regione nell'orbita iberica da svariati decenni; tale opzione per la lingua di Petrarca risulta tanto più inattesa per il fatto che, come mostreremo meglio a breve, si assiste a partire dalla metà del Cinquecento piuttosto a un ritorno del sardo, impiegato dopo un lungo periodo di oblio anche in opere letterarie con un preciso progetto di legittimazione artistica.

La situazione di plurilinguismo della Sardegna cinquecentesca, da sempre più studiosi riconosciuta come particolarmente originale per gli scambi culturali e per la fecondità degli esiti letterari, ci fa interrogare sulla persistenza dell'idioma toscano e sulla possibilità di inserirlo tra i fattori di una certa rilevanza nel quadro linguistico dell'epoca. Lo stesso Delitala, nella premessa al lettore che introduce alla sua opera, sente il dovere di motivare la sua scelta «intendendo anche, che più obbligato era scrivere in lingua sarda come materna, o spagnola come più usata, et ricevuta in questa nostra Isola, che in toscana, lingua veramente molto aliena da noi». Il poeta dichiara che, grazie all'utilizzo dell'italiano, idioma conosciuto e apprezzato solo dai più colti, e alla conseguente selezione di pubblico nella ricezione dei suoi versi, avrebbe potuto evitare le aspre critiche che sarebbero arrivate dal volgo, se avesse

scritto in lingue più conosciute; al contrario con tale opzione può disporsi ad accogliere i giudizi certamente più clementi delle persone colte «ché esser non può schortese un che sia dotto»¹.

In tale giustificazione si può probabilmente scorgere anche un fondo di verità²; eppure la sua raccolta di rime si inserisce pienamente all'interno di una tipologia di produzione genericamente identificata come "petrarchismo spirituale", assai diffusa, come vedremo, nella Penisola italiana a partire dalla metà del XVI secolo: non si esclude pertanto, tra le motivazioni che hanno spinto Delitala a scrivere in italiano, la speranza del poeta di varcare i confini dell'isola e farsi conoscere anche in Italia, dove peraltro aveva relazioni con importanti figure verso cui dimostra una certa gratitudine. Si tratta di un auspicio che per vari motivi non ebbe seguito nemmeno in Sardegna, dove la figura del poeta rimase dimenticata per secoli e ancora oggi risulta un nome noto per lo più agli specialisti.

Inoltre, approfondendo il clima culturale che Delitala conosceva e probabilmente frequentava con assiduità, si scopre che l'italiano non risultava affatto una lingua sconosciuta, e neppure così poco diffuso e utilizzato a Bosa, la cittadina sulla costa nordoccidentale sarda dove il poeta nacque e visse a lungo, e in altre parti dell'isola, come le sue parole fanno invece intendere.

Nel 1565, solo trent'anni prima delle parole scritte da

¹ Dichiarazioni simili si possono riscontrare anche in Giovanni Della Casa, che in un carme latino indirizzato a Bembo si augura di conseguire il plauso solo di pochi intenditori: cfr. Arnaldo DI BENEDETTO, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 42.

² Riprenderemo più avanti le ragioni della scelta di scrivere in italiano, su cui potrebbero avere avuto una loro parte le vicende biografiche dell'autore.

Delitala, Filippo II, dopo una richiesta dello Stamento militare, decretò di tradurre in catalano gli antichi statuti delle città di Iglesias e di Bosa, dall'originale «en llengua pisana o italiana», e di Sassari «en llengua jenovesa o italiana»³. Si può notare in entrambi i casi, come nota Angela Piscini, un'incertezza riguardo l'idioma di questi antichi documenti, spia del fatto che non solo l'italiano, utilizzato per redigere gli statuti di Iglesias e Bosa, di antica dominazione pisana, ma anche il sardo, lingua utilizzata per la stesura dello statuto sassarese, venissero percepiti confusamente⁴.

Giovanni Francesco Fara, importante storico di questo periodo, nella sua opera *In Sardiniae Chorographiam* ci offre uno spaccato preciso della situazione linguistica della Sardegna dell'ultima parte del Cinquecento: gli abitanti dell'isola

parlano una loro lingua peculiare, il sardo, sia in versi che in prosa, e questo in particolare nel Capo di Logudoro ove è più pura, più ricca ed elegante. E poiché vi sono molti immigrati, ed ogni giorno ve ne giungono altri per esercitare le attività commerciali, molti spagnoli (tarragonesi o catalani) ed italiani, vi si parlano anche la lingua spagnola e quella italiana, sicché in uno stesso luogo si dialoga in tutti questi idiomi. I cagliaritani e gli algheresi si esprimono però nella lingua dei loro padri, cioè il catalano, mentre altri conservano quella autentica dei sardi.⁵

³ Cfr. Nunzio COSSU, *Il volgare in Sardegna e studi filologici sui testi*, Cagliari, Fossataro, 1968, p. 47.

⁴ Cfr. Angela PISCINI, v. *Delitala, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 36, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1988, p. 671. Gli Statuti «in "lingua pisana o italiana" di cui al decreto di Filippo II sono certamente quelli che Bosa comunale si dettò fin dal 1230, confermati dai Malaspina» (COSSU, *Il volgare in Sardegna* cit., p. 48)

⁵ Cfr. GIOVANNI FRANCESCO FARA, *In Sardiniae Chorographiam*, a

Anche il gesuita Francesco Antonio nel 1561 informava i superiori dell'ordine che la lingua più diffusa in Sardegna era quella locale. Vi erano però alcuni villaggi in cui si parlava il corso, nome con cui i Gesuiti identificavano il dialetto sassarese e quello gallurese, di cui riconoscevano una certa prossimità all'italiano. A Cagliari e ad Alghero si parlava per lo più il catalano, anche se il sardo era compreso da tutti. A Sassari presso i ceti elevati prevaleva lo spagnolo, seppure parlato in modo mediocre: tuttavia nella città sassarese le lingue più diffuse erano il sardo e il corso⁶; questa situazione di plurilinguismo, verificabile non solo nelle attestazioni scritte ma anche a livello di oralità, fa emergere l'italiano come particolarmente adatto a essere compreso da tutti, per il suo essere affine al dialetto sassarese: per tale motivo, come testimonia sempre nel 1561 il gesuita catalano Baldassarre Pinyes, era una lingua utilizzata ampiamente nella predicazione in città⁷.

cura di ENZO CADONI, in *Ioannis Francisci Farae Opera*, vol. I, Sassari, Gallizzi, 1992, p. 152. La citazione, con traduzione del passo in italiano, è tratta da CARLA FERRANTE - ANTONELLO MATTONE, *L'età spagnola (1478-1700)*, vol. 6, *La Sardegna. Tutta la storia in mille domande*, a cura di Manlio BRIGAGLIA, Sassari, Editoriale La Nuova Sardegna, 2011, p. 191. Su tali aspetti cfr. anche DUILIO CAOCCI, Tasso gentil ch'empì di luce il mondo. *Rappresentazioni identitarie nella letteratura sarda del Cinquecento*, in *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, a cura di Patrizia SERRA, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 103-104.

⁶ Cfr. FERRANTE-MATTONE, *L'età spagnola* cit., pp. 191-192. Va pure registrata la convinzione di Enrico Costa, studioso e scrittore sassarese del secondo Ottocento, secondo il quale a Sassari si parlava l'italiano e i sassaresi «sentivano e tenevano ad essere discendenti di una colonia pisana; e perciò consideravano gli altri abitanti dell'Isola quasi come stranieri» (ENRICO COSTA, *Gli Statuti del Comune di Sassari nei secoli XIII e XIV e un errore ottantenne denunziato alla storia sarda*, Sassari, Gallizzi, 1904, pp. 21-23; cit. in COSSU, *Il volgare in Sardegna* cit., p. 51).

⁷ Queste le parole di Pinyes: «quanto alla predicazione in città non è

Del resto doveva essere la persistenza di una lingua come l'italiano, più che un'ormai anacronistica e difficilmente ipotizzabile resistenza del latino, a spingere nel 1567 Filippo II a imporre l'utilizzo del castigliano nella predicazione e nell'insegnamento⁸, anche se si può dubitare circa l'efficacia di tale disposizione.

Appare verosimile ipotizzare che anche nelle città meridionali della Sardegna l'idioma toscano non dovesse essere del tutto scomparso, se è vero che nel 1566 Nicolò Canyelles, iglesiente di origine e canonico della chiesa metropolitana di Cagliari, aveva dato alle stampe il *Catechismo o summa della religion christiana*, traduzione italiana dell'opera del gesuita francese Edmond Auger⁹.

È oltretutto da sottolineare che proprio per l'avvio della sua attività editoriale Canyelles fosse coadiuvato da maestranze provenienti dall'Italia, da cui certamente partiva anche la carta utilizzata per i primi libri. Successivamente editori in prima persona a Cagliari furono i lombardi Vincenzo Sambenino e Giovanni Maria Galcerino, quest'ultimo specializzato in attività di carattere ufficiale al servizio

altra lingua in cui si possa predicare se non l'italiano» (FERRANTE-MATTONE, *L'età spagnola* cit., p. 192). Il sardo risultava infatti troppo arduo da imparare per i predicatori: Luigi Balsamo, citando un documento del 1553, sottolinea a proposito l'impossibilità per i confessori di svolgere il proprio servizio, a causa della difficoltà della lingua locale (cfr. Luigi BALSAMO, *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI. Con appendice di documenti e annali*, Firenze, Olschki, 1968, p. 14).

⁸ Cfr. Raimondo TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna. Dalle origini al Duemila*, Roma, Città Nuova, 1999, p. 441.

⁹ Cfr. BALSAMO, *La stampa in Sardegna* cit., pp. 14-15, 131. Sulla figura di Canyelles, che nel 1577 divenne vescovo di Bosa, cfr. Enzo CADONI, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500. 1. Il «Llibre de spoli» di Nicolò Canyelles*, Sassari, Gallizzi, 1989, pp. 9-11; Giuseppe MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, CUEC, 2005, p. 69.

del Governo viceregio e della Chiesa¹⁰, il quale, come vedremo, fu editore delle *Rime* di Delitala¹¹. Questo contributo italiano alla diffusione della cultura nella Sardegna spagnola¹² si estese anche ad altre arti, con la presenza a Cagliari, che pure maggiormente risulta ispanizzata nel potere e nella società, di una serie cospicua di costruttori, pittori, scultori, intagliatori, campanari e altre figure di artigiani provenienti da diverse regioni della Penisola, che nel secondo Cinquecento abitavano stabilmente in città¹³.

Emerge dunque in questo secondo Cinquecento sardo una vivacità culturale da attribuire più che alla sovranità spagnola all'iniziativa degli stessi sardi, coadiuvati in questa azione da importanti apporti provenienti specialmente dall'Italia¹⁴; è da ascrivere ai gesuiti locali la nascita dei

¹⁰ Cfr. BALSAMO, *La stampa in Sardegna*, cit., p. 82.

¹¹ Per quanto riguarda l'avvio dell'attività tipografica a Sassari bisogna attendere al secolo successivo; nel 1616, per opera di Antonio Canopolo arcivescovo della città, fu stampato il primo libro: cfr. Raffaele DI TUCCI, *Librai e tipografi in Sardegna nel Cinquecento e sui principii del Seicento*, in «Archivio storico Sardo» 24 (1954), pp. 153-154.

¹² Cfr. *ivi*, p. 135.

¹³ Cfr. Raffaele DI TUCCI, *Documenti e notizie per la storia delle arti e delle industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620*, in «Archivio Storico Sardo» 24 (1954), pp. 170-171. Lo studioso individua come fine di studi come quello da lui condotto il «mostrare una Cagliari, tra la seconda metà del Cinquecento, e il primo trentennio del Seicento, radicalmente diversa dalla Cagliari per più di due secoli ristretta alla colonia catalano aragonese di Castello, gelosa, arrogante ed esclusivista. La nuova Cagliari è accogliente per tutti coloro che vengono a svolgerci un'attività e si apre, in piena comprensione, alle correnti culturali, artistiche e civili della penisola» (*ivi*, p. 171).

¹⁴ Di tutt'altro avviso è Ernesto Sestan, che ritiene la spagnolizzazione della cultura sarda pressoché totale a danno di un'evanescente cultura sarda e di una cultura italiana che non c'era mai stata. Sestan riconosce tuttavia che l'aspirazione e lo stimolo culturale è spesso anche italiano: cfr. Ernesto SESTAN, *I sardi in bilico tra Italia e Spagna*, in «Annua-

collegi di Sassari (1562) e Cagliari (1564) che nel corso della prima parte del secolo successivo divennero università riconosciute dal re, su pressione ancora una volta degli Stamenti locali o degli abitanti stessi¹⁵. Numerosi erano poi i casi di giovani che andavano a studiare più che in Spagna, nelle prestigiose università della penisola italiana, prima tra tutte quella di Pisa, ma pure a Bologna, Pavia e Siena¹⁶.

Gli inventari dei libri dei principali intellettuali del secolo, pubblicati da Enzo Cadoni e altri studiosi a partire dalla fine degli anni '80 del Novecento, confermano la presenza di testi in italiano nelle biblioteche private, seppure in misura decisamente minoritaria rispetto alle opere in latino, che spesso però provenivano da tipografie italiane, veneziane in particolare¹⁷. Non bisogna inol-

rio dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea», XXIX-XXX (1977-1978), p. 452.

¹⁵ Cfr. BALSAMO, *La stampa in Sardegna*, cit., pp. 18-19; Maurizio VIRDIS, *Introduzione* a GEROLAMO ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, a cura di Maurizio VIRDIS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2006, pp. XI-XIV.

¹⁶ Come vedremo più avanti, sarebbe proprio la presenza di giovani sardi nelle università italiane, spesso connotate dall'infiltrazione di dottrine eterodosse, a essere un fattore importante per la diffusione di idee protestanti in Sardegna.

¹⁷ Si vedano IOHANIS FRANCISCI FARAE, *Bibliotheca*, Manoscritto del XVI secolo traslitterato, referenziato e collazionato da Salvatore FRASCA, Cagliari, Edizioni del "Bollettino bibliografico e rassegna archivistica e di studi storici della Sardegna", 1989; ENZO CADONI - Gian Carlo CONTINI, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500. 2. Il «Llibre de spoli» del arquebispe don Anton Parragues de Castillejo*, Sassari, Gallizzi, 1993; ENZO CADONI - Maria Teresa LANERI, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500. 3. L'inventario dei beni e dei libri di Monserrat Rossellò*, 2 voll., Sassari, Gallizzi, 1994; ENZO CADONI - Raimondo TURTAS, *Umanisti Sassaresi del '500. Le «biblioteche» di Giovanni Francesco Fara e Alessio Fontana*, Sassari, Gallizzi, 1998.

tre dimenticare i continui movimenti di persone e libri nell'ambito degli Ordini religiosi. Per quanto riguarda il francescanesimo, ad esempio, già durante il primo periodo della dominazione catalana si registra la resistenza da parte dei frati minori a distaccarsi dai forti legami con i confratelli italiani, al punto che i dominatori, i quali ritenevano pericolosi tali rapporti, fecero di tutto perché i conventi sardi uscissero dall'orbita toscana per passare a quella catalana e aragonese. Ancora nel 1560 si ha la richiesta di tre stamenti durante il Parlamento De Aragall di porre i francescani sardi sotto la dipendenza delle rispettive province aragonesi, staccandoli dal legame con l'Italia, come era già avvenuto per altri ordini, tra cui i domenicani e i mercedari¹⁸. In realtà soprattutto i francescani conventuali riuscirono a sottrarsi a qualsiasi subordinazione nei confronti dei frati spagnoli e continuarono a mandare i propri migliori allievi ad Assisi, Roma, Bologna e Napoli per proseguire gli studi¹⁹. Appare difficile dunque non immaginare che una certa circolazione dell'italiano, almeno a livello di lingua scritta, continuasse a registrarsi nei conventi dell'isola, idioma in cui peraltro continuavano a essere redatti i documenti ufficiali dei superiori provinciali²⁰.

¹⁸ Cfr. Raimondo TURTAS, *La questione linguistica nei collegi gesuitici in Sardegna nella seconda metà del Cinquecento*, in «Quaderni sardi di storia» 2 (1981), p. 69; Paolo MANINCHEDDA, *Note sul catalano in Sardegna: per una storia del bilinguismo*, in «Quaderni bolotanesi», 16 (1990), pp. 356-357.

¹⁹ Cfr. Costantino DEVILLA, *I frati minori conventuali in Sardegna*, Sassari, Gallizzi, 1958, p. 100.

²⁰ Per quanto riguarda gli altri ordini va ricordata la presenza in provincia di Sassari, a Borutta, del movimento dei Disciplinati Bianchi di Santa Croce, di diretta derivazione pisana con l'attestazione anche di un laudario in italiano, conservato all'Archivio Storico Diocesano di

Abbiamo già detto dell'imposizione di Filippo II, diretta in particolare al collegio gesuita della città di Sassari, dell'uso del castigliano. Un tale provvedimento fa comprendere quanto il sardo e anche l'italiano mantenessero una certa diffusione sia a livello colto che popolare. Peraltro soltanto in questi anni la politica di governo cominciò a esprimere un progetto di egemonia culturale e linguistica, cercando di modificare una situazione di plurilinguismo ormai consolidata, dove il latino, che comunque continuava a essere utilizzato come lingua colta e letteraria, si opponeva dialetticamente non a uno ma a quattro idiomi volgari: il castigliano, il catalano, il sardo e l'italiano. Le opere storiche e letterarie pubblicate in Sardegna in questi anni confermano tale varietà d'uso.

Anzitutto devono essere considerati nella loro importanza i sei componimenti in italiano delle *Rimas diversas spirituales* del sassarese Gerolamo Araolla²¹, pubblicati nel 1597. L'impiego di tale idioma da parte di Araolla, che si era laureato a Pisa nel 1567 e divenne successivamente

Sassari, che Damiano Filia fa risalire al Quattrocento (cfr. Damiano FILIA, *Il laudario lirico quattrocentista e la vita religiosa dei Disciplinati bianchi di Sassari*, Sassari, Gallizzi, 1935), che confermerebbe il perdurare nell'isola dell'uso del toscano dopo la conquista dei catalani (cfr. MANINCHEDDA, *La letteratura* cit., p. 56). Tale datazione è stata però contestata da Nunzio Cossu, secondo il quale il testo va fatto risalire a fine Duecento - inizio Trecento, in quanto «il carattere in molti punti arcaico del manoscritto non poteva essersi conservato dopo oltre un secolo di dominazione aragonese e in una città che fu la prima dell'Isola a consegnarsi allo straniero nel 1323» (cfr. COSSU, *Il volgare in Sardegna* cit., p. 68).

²¹ Cfr. GEROLAMO ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, Cagliari, Galcerino, 1597; cfr. anche la recente edizione, già citata, a cura di Maurizio VIRDIS (Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2006).

sacerdote e canonico del Capitolo di Bosa²², è da spiegare nell'ambito di un chiaro progetto di legittimazione della lingua sarda: i versi compresi nella raccolta sono infatti per la maggior parte scritti nella lingua locale, un logudorese illustre e colto, ma vengono affiancati dalla stesura di altri componimenti in italiano, come appena sottolineato, e anche in spagnolo²³. Araolla era anche colui che nel 1562 con l'opera *Sa vida, su martiriu et morte d'essos gloriosos martires Gavinu, Brotho e Gianuari* aveva nuovamente utilizzato, dopo circa un secolo, il sardo come lingua letteraria; la scelta di raccontare la passione dei tre martiri turritani non è casuale, in quanto si trattava di un tema assai noto che, come osserva Paolo Maninchedda,

²² Araolla è importante, come vedremo, anche per i suoi rapporti con Pietro Delitala, in quanto l'edizione delle *Rime diverse* del poeta bosano, pubblicata l'anno precedente rispetto a quelle di Araolla, presso lo stesso editore cagliaritano e con titolo quasi identico, è preceduta proprio da un *imprimatur* del prete sassarese, in qualità di consultore della Santa Inquisizione.

²³ Tale volontà viene resa esplicita da Araolla nella lettera indirizzata all'arcivescovo di Sassari Alonzo de Lorca, poi pubblicata nel prologo del suo poema agiografico dedicato ai martiri Gavino, Proto e Gianuario. Maurizio Viridis approfondisce le ragioni di questo programma "sardocentrico": a differenza di Cagliari, città fortemente catalanizzata nelle sue istituzioni oltre che nella popolazione, a Sassari avevano ancora un largo spazio le famiglie della piccola nobiltà che di fatto venivano coinvolte nel governo cittadino. «Può non essere casuale che un ceto come questo, che permaneva nel tempo, composto di piccola nobiltà e di cavalieri di origine naturale sarda [...], potesse vedere nella lingua sarda un suo modo e una sua espressione di autoriconoscimento e identificazione, sia di classe che di autonomia municipalista, soprattutto nei confronti di Cagliari» (VIRIDIS, *Introduzione* cit., p. XVI). Cfr. anche Maurizio VIRIDIS, *La nascita della Sardegna quale soggetto storico e culturale nel secolo XVI*, in *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, a cura di Patrizia SERRA, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 61-66 e 74-83.

insieme alle ultime vicende del marchesato di Oristano in lotta con gli aragonesi, ancora era in grado di fare breccia nell'immaginario collettivo²⁴.

Nelle parti introduttive alle antiche edizioni delle opere di Araolla compaiono anche alcuni isolati componimenti in italiano di altri autori: si tratta di fra Domenico Gioioso²⁵, Quirico Cassagia e Luigi Sesino da Bonifacio²⁶, dei quali non si hanno tuttavia notizie biografiche. Un componimento dello stesso scrittore sassarese, il *Cabidulu de una visione*²⁷, rivela inoltre che nella città di Sassari vi era un gruppo di intellettuali che ruotava attorno alla figura di Gavino Sambigucci, medico e membro dell'Accademia bocchiana di Bologna²⁸, autore anche di un sonetto

²⁴ Cfr. Paolo MANINCHEDDA, *La letteratura del Cinquecento, La società sarda in età spagnola*, a cura di Francesco MANCONI, Edizioni del Consiglio Regionale della Sardegna, Aosta, 1993, vol. II, pp. 56-57.

²⁵ Il sonetto in italiano di fra Domenico Gioioso si trova nella parte introduttiva dell'unica edizione delle *Rimas diversas spirituales* (Cagliari, Galcerino, 1597). Cfr. ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, ed. VIRDIS cit., p. 12.

²⁶ Il sonetto di Quirico Cassagia, inviato allo stesso Araolla, e i due sonetti di Luigino Sesino da Bonifacio, indirizzati a don Francesco di Castelvi compaiono nell'introduzione alla seconda edizione de *Sa vida su martiriu e morte d'essos gloriosos martires Gavinu, Brothu e Gianuari* (Mondovì, Gio. Tomaso de' Rossi, 1615). Bisognerà però aspettare all'ultimo quarto del Seicento per avere nuovamente un insieme più consistente di rime in italiano da parte di un autore sardo: si tratta delle *Poesie* di Carlo Buragna, il quale però visse quasi tutta la sua vita fuori dalla Sardegna: cfr. la recente edizione di CARLO BURAGNA, *Poesie*, a cura di Luigi MATT, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2012. L'opera originale è stata pubblicata postuma a Napoli nel 1683 presso lo stampatore Salvatore Castaldo.

²⁷ Cfr. ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, ed. VIRDIS cit., pp. 56-62.

²⁸ Fondata attorno al 1546 da Achille Bocchi, l'Accademia ebbe una certa importanza nella vita culturale bolognese, dal punto di vista dell'insegnamento e del dibattito letterario che vi si svolgeva. Sambi-

in italiano risalente al 1556²⁹. Sambigucci viene citato da Araolla come proprio maestro in una sorta di rassegna di intellettuali noti in Sardegna, legati tra di loro in vincoli di amicizia: oltre a lui, vengono ricordati Girolamo Viddini, Angelo Simone Figo, Gavino Sussarello, Francesco Bellit, Gavino Suçer e Pier Michele Giagaraccio³⁰. Il primo che viene nominato è però il viceré Juan Coloma, conte d'Elda, legato in amicizia ad Araolla e poeta egli stesso³¹. Tutti questi nomi dunque vanno a comporre «una rete di relazioni culturali ed umane che non ebbe la capacità o la possibilità di divenire struttura, ma che certamente attesta la consistenza di una strategia culturale che si realizzava

gucci fu autore del saggio celebrativo della riapertura dell'Accademia nel 1556, la *Interpretatio in Hermathenam Bocchiam*.

²⁹ Il componimento, l'unico finora conosciuto, è stato rinvenuto e trascritto da Antonio Deroma ed è dedicato a tre giovani fratelli della famiglia bolognese dei Vizzani, di cui Sambigucci forse era educatore; cfr. Antonio DEROMA, *Nota a Gavino Sambigucci, poeta*, in «Archivio storico sardo» XLIV (2005), pp. 513-521. Cfr. anche MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo* cit., p. 78; VIRDIS, *Introduzione* cit., p. XXV-XXVI.

³⁰ Più giovane di Araolla di una decina d'anni, Giagaraccio studiò e si laureò a Pisa, dove insegnò anche Diritto Civile dal 1567 al 1569 (cfr. Pasquale TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, vol. 2, Torino, Tipografia Chirio e Minia, 1838, pp. 128-129). In seguito alla sua morte, avvenuta nel 1590, Araolla gli dedicò un sonetto in italiano, compreso nelle sue *Rimas*: cfr. ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, ed. VIRDIS cit., p. 70.

³¹ Juan Coloma è autore de la *Década de la Pasión de nuestro Redemptor Iesu Christo*, poemetto sull'ultima parte della vita di Gesù, che venne pubblicato nel 1576 a Cagliari, in una veste particolarmente accurata, presso l'editore Canyelles: cfr. BALSAMO, *La stampa in Sardegna* cit., pp. 142-143. Sull'importanza di questa figura, anche per il suo protagonismo culturale, cfr. Pedro CÁTEDRA, *Poesia spagnola nella Sardegna del Cinquecento. Juan Coloma, viceré e poeta*, in «Portales» 13 (2012), pp. 67-80.

in un'esperienza collettiva vissuta tra la Sardegna e le due penisole, l'iberica e l'italiana»³².

Si tratta per la maggior parte di intellettuali sassaresi, con l'eccezione del viceré Coloma e del giurista cagliaritano Bellit, autore di una raccolta di sonetti andata perduta e dei *Capitols de Cort del estament militar* (1572)³³. Una situazione, quella di Sassari nel corso del Cinquecento, che si dimostra davvero peculiare per la sua capacità di porsi al centro di una vasta rete di stimoli culturali provenienti da diverse realtà che vengono fatti propri e a loro volta proiettati in molte direzioni. Figura importante di questa rinascita fu certamente Salvatore Alepus, arcivescovo dal 1524, quando era ancora ventenne, fino al 1568, il quale affidò importanti incarichi a uomini di cultura, letterati e giuristi che frequentavano intensamente la sua corte e venivano da lui protetti³⁴. Tale circolo virtuoso coinvolse anche le città di Bosa e Alghero, i cui vescovi erano residenti a Sassari ed erano fortemente legati all'arcivescovo: ai nomi già citati da Araolla vanno aggiunti

³² MANINCHEDDA, *La letteratura del Cinquecento* cit., p. 57.

³³ MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo* cit., p. 77.

³⁴ «Zelante in sommo grado della disciplina del clero, si circondava di uomini che nella vita e nella dottrina riflettevano il suo pensiero di riformatore, tutto inteso ad irradiare la luce della scienza teologica in armonia colle sollecitudini della Chiesa, per preservare la società cristiana dalla crisi spirituale del trapasso storico all'età moderna. Così per tutto un complesso di circostanze, mentre altrove nella stessa Italia il paganesimo rinascente nell'idolatria della forma e del pensiero classico e nell'immoralità dei ceti colti e superiori invadeva lentamente anche il santuario, nell'Isola almeno l'alto clero in quel periodo cruciale per profonde crisi religiose serbava un certo decoro che gli conciliava stima ed affetto»: Ginevra ZANETTI, *La Sassari cinquecentesca, colta e religiosa*, in «Studi Sassaresi», Serie II, XXX (1963), pp. 128-129; cfr. anche Luigi AGUS, *Rinascimento in Sardegna. Saggi di storia, arte e letteratura*, Cagliari, Arkadia, 2009, pp. 14-21 e 99-101.

quelli dei giuristi Geronimo Olives e Alessio Fontana³⁵, e quelli di Antonio Lo Frasso, Giovanni Francesco Fara e lo stesso Pietro Delitala. L'*Historia* di Francisco de Vico, pubblicata nel 1639, riferisce anche di un coinvolgimento in prima persona nell'attività poetica dello stesso arcivescovo Alepus, che avrebbe composto un poema sulla vita dei santi martiri Gavino, Proto e Gianuario, precedente a quello di Araolla³⁶.

Appare quanto mai stimolante il fatto che tra i nomi fatti finora, costituenti quello che Ginevra Zanetti battezzò con l'espressione «piccolo Parnaso sardo»³⁷, compaiono alcuni autori delle opere più interessanti e ricche della Sardegna di quest'epoca, scritte in varie lingue e tutte concentrate nella seconda parte del XVI secolo. Per offrire un quadro completo della situazione in cui Delitala compiva la sua operazione letteraria è opportuno ricordare tali scrittori, a partire dal già citato Giovanni Francesco Fara, futuro vescovo di Bosa e in rapporto stretto,

³⁵ Cfr. ZANETTI, *La Sassari cinquecentesca* cit., pp. 129-145. Fontana era segretario di Carlo V e prese parte attiva, grazie a un'abbondante donazione lasciata in punto di morte, alla fondazione del collegio di studi sassarese. Cfr. anche TOLA, *Dizionario biografico* cit., vol. 2, pp. 101-104.

³⁶ Cfr. FRANCISCO DE VICO, *Historia general de la Isla y Reyno de Sardenña*, a cura di Francesco MANCONI, edizione di Marta GALIÑANES GALLÉN, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2004, vol. I, p. 52.

³⁷ «Si può parlare di un piccolo Parnaso sardo, di un cenacolo di intellettuali sassaresi, spiritualmente uniti dall'intima amicizia naturale tra ingegni vivaci che si compiacevano di dotte conversazioni su argomenti elevati, di comuni ideali di sapienza, e di concorde aspirazione al progresso della cultura isolana»: ZANETTI, *La Sassari cinquecentesca* cit., pp. 111-112. Cfr. anche Giovanni PIRODDA, *La Sardegna*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto ASOR ROSA, *Storia e Geografia*, Torino, Einaudi, 1989, vol. III, *L'età contemporanea*, pp. 935-936.

come vedremo, con Delitala e con lo stesso Araolla (fu pure presente alla sua laurea)³⁸. La sua opera *In Sardiniam Chorographiam* risulta essere un tentativo di fondare la tradizione storica dell'isola sui testi della classicità, da lui consultati e studiati a lungo nelle biblioteche vaticane durante una lunga permanenza a Roma e a volte trasformati in uniche fonti dotate di autorevolezza senza alcun discrimine critico. Egli si pone sulla scia di un'operazione analoga compiuta qualche decennio prima da Sigismondo Arquer³⁹ nella *Sardiniae brevis historia et descriptio* (1550), il quale aveva tentato di vedere la Sardegna inserita all'interno di una vasta rete culturale internazionale, accompagnando le sue riflessioni a una forte istanza etica e religiosa che in parte manca in Fara⁴⁰. Presenta un'ottica certamente più parziale, anche per la limitatezza delle conoscenze in possesso dell'autore, il *De bello et interitu marchionis Oristanei*, operetta latina che narra le vicende

³⁸ Cfr. Raimondo TURTAS, *Giovanni Francesco Fara. Note biografiche* in CADONI - TURTAS, *Umanisti Sassaresi del '500* cit., pp. 9-27; Maurizio VIRDIS, *La nascita della Sardegna* cit., pp. 66-74; MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo* cit., pp. 75-77.

³⁹ Com'è noto Arquer, dopo gli studi a Pisa e a Siena e dopo aver partecipato alle prime sessioni del Concilio di Trento, fu accusato di eresia e arso vivo a Toledo. Sulla sua figura cfr. Marcello M. COCCO, *Sigismondo Arquer. Dagli studi giovanili all'autodafé (con edizione critica delle Lettere e delle Coplas al imagen del Crucifixo)*, Cagliari, Castello, 1987.

⁴⁰ L'opera di Arquer ebbe «il merito di immettere la conoscenza dell'isola nel grande circuito internazionale, diventando base imprescindibile di tutte le trattazioni riguardanti la Sardegna. È infatti un lucidissimo e spregiudicato resoconto del passato e presente dell'isola che va ben oltre i confini della mera descrizione geografica, giacché abbraccia tematiche che spaziano dall'economia alla politica, dalla lingua alla religione, dalla cultura all'antropologia» (Maria Teresa LANERI, introduzione a SIGISMONDO ARQUER, *Sardiniae brevis historia et descriptio*, a cura di Maria Teresa LANERI, saggio introduttivo di Raimondo TURTAS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2008, p. CI).

dell'ultimo marchese di Oristano Leonardo Alagon, scritta quasi certamente negli anni '70 del XVI secolo da Proto Arca Sardo, religioso nativo di Sassari⁴¹. All'allargamento di orizzonte di Arquer e di Fara fa qui da contraltare una visione strettamente provinciale e nazionalistica, con intenti letterari più che storici, concentrati in un'«istanza mitica» di particolare forza⁴². La sua opera «attesta che il localismo in Sardegna si radica, almeno nel suo riflesso letterario, contestualmente all'affermarsi di un'integrazione sovraregionale e pertanto è il segno di uno squilibrio interno, non di una chiusura verso l'esterno»⁴³. Di grande interesse anche i *Barbaricinorum libelli* del bittese Giovanni Arca⁴⁴, in cui emergono da una parte l'intenzione dell'autore di creare una vera e propria epopea, in chiave identitaria e cripticamente antispagnola, e dall'altra il rammarico da lui espresso che non tutti gli abitanti della Sardegna possiedano la stessa tempra e la medesima indomita forza guerriera⁴⁵.

Sul versante della letteratura va ricordato inoltre *Los diez libros de la Fortuna de Amor* dell'algherese Antonio

⁴¹ Cfr. PROTO ARCA SARDO, *De bello et interitu marchionis Oristanei*, a cura di Maria Teresa LANERI, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2003. La Laneri ha anche dimostrato come sia da escludere l'identificazione dell'autore, operata da Pietro Martini nel primo Ottocento, con il più noto Giovanni Arca, autore di varie opere tra cui i *Barbaricinorum libelli*, di cui si dirà a breve.

⁴² Cfr. MANINCHEDDA, *La letteratura del Cinquecento* cit., pp. 61-62.

⁴³ Paolo MANINCHEDDA, *Nazionalismo, cosmopolitismo e provincialismo nella tradizione letteraria della Sardegna (secc. XV-XVIII)*, in «Rivista de Filología Románica, XVII (2000), p. 180.

⁴⁴ Cfr. GIOVANNI ARCA, *Barbaricinorum libelli*, a cura di Maria Teresa LANERI, saggio introduttivo di Raimondo TURTAS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2005.

⁴⁵ Cfr. Raimondo TURTAS, *Introduzione a GIOVANNI ARCA, Barbaricinorum libelli* cit., p. xcv.

Lo Frasso⁴⁶, pubblicato nel 1571. Si tratta di un romanzo pastorale, che secondo gli stereotipi del genere procede in un intreccio di vicende tra l'avventuroso e il didascalico. Composto significativamente in castigliano, testimonia in questo senso l'assimilazione di una città come Alghero, alla stessa stregua di Cagliari, ai dominatori, visti con ammirazione, quasi temuti, nella consapevolezza che solo nel confronto con tale imponente realtà politica e culturale la Sardegna potesse essere in grado di esprimere qualcosa di significativo nella storia. Eppure, come ben sottolinea Paolo Cherchi, l'opera non può non emergere come sarda, per i protagonisti che animano la vicenda narrata specie nella prima parte, nonché per la sua ambientazione⁴⁷. Lo Frasso inserisce nella sua opera anche due sonetti in logudorese, uno di tematica amorosa e l'altro dedicato a san Leonardo, oltre a un'ottava pronunciata dal protagonista durante una festa di corte, accompagnata da otto *coplas*, sempre in sardo, che fungono da glossa a questa ottava: il sardo utilizzato appare di buona qualità con alcune influenze provenienti dall'italiano, caratteristica riscontra-

⁴⁶ Di recente uscita la nuova edizione dell'opera nella collana del Centro di Studi Filologici Sardi: ANTONIO LO FRASSO, *Los diez libros de Fortuna de amor*, a cura di Antonello MURTAS, introduzione di Paolo CHERCHI, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2012. Lo Frasso non ebbe mai un posto rilevante all'interno della storia della letteratura spagnola, seppure le sue opere dovettero avere una certa diffusione, vista anche la menzione, venata di ironia, del suo poema *Los diez libros de la Fortuna de amor*, all'interno del *Don Quijote* di Cervantes: Lo Frasso viene definito il migliore e singolare «de quantos desde género han salido à la luz del mundo; y el que no le ha leido, puede hacer cuenta que no ha leido jamas cosa de gusto». Sul giudizio di Cervantes nei confronti del poeta algherese cfr. Paolo CHERCHI, *Introduzione a LO FRASSO, Los diez libros* cit., pp. CIV-CIX. Cfr. anche MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo* cit., pp. 79-80.

⁴⁷ Cfr. CHERCHI, *Introduzione* cit., p. VII.

bile anche in Araolla. La scelta di inserire l'idioma locale accanto a una lingua come lo spagnolo, seppure in misura nettamente minoritaria rispetto all'operazione analoga compiuta dal prete sassarese, si può comprendere all'interno di un medesimo programma di legittimazione del sardo, comune a tutto il gruppo di intellettuali sassaresi, con cui anche Lo Frasso doveva essere in stretti rapporti: la dedica al poeta Girolamo Vidini di uno dei sonetti in castigliano compresi nella sua opera conferma tali strette relazioni⁴⁸.

La Sardegna del periodo in cui Delitala scrive la sua opera è perciò profondamente inserita in un sistema di relazioni che vedevano principalmente la Spagna, ma anche l'Italia come punti di riferimento fondamentali attraverso cui l'isola si raccordava a un sistema politico e culturale europeo⁴⁹. Giuseppe Marci ha a questo proposito sottolineato «una linea di tendenza della cultura isolana: ovverossia la capacità di trovare se stessa nel confronto con gli altri e di riaffermarsi proprio nel momento in cui sembrerebbe sul punto di essere cancellata dal ruolo ege-

⁴⁸ Cfr. CAOCCI, Tasso gentil cit., p. 104-107.

⁴⁹ È quanto giustamente sottolinea Paolo Maninchedda nel suo volume sul Medioevo sardo: «La Sardegna è conservativa ma non è mai stata isolata e la sua storia non risulta comprensibile se la si separa, anche con cesure temporanee, dal sistema dei rapporti mediterranei e continentali in cui da sempre è inserita. Come pure essa risulta incomprensibile se si cede alla tentazione, ricorrente, di radicalizzarne la povertà di mezzi per trasformarla in un deserto culturale che necessita periodicamente di 'rinascite' indotte dall'esterno» (Paolo MANINCHEDDA, *Medioevo latino e volgare in Sardegna*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2007, p. 157). Per un ampio sguardo sulla Sardegna spagnola nel contesto del Mediterraneo cfr. anche Bruno ANATRA, Antonello MATTONE, Raimondo TURTAS, *L'età moderna. Dagli Aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, «Storia dei Sardi e dalla Sardegna» vol. 3, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 13-64.

monico dei più potenti vicini»⁵⁰. L'incapacità della terra sarda all'accoglienza e alla diffusione dell'arte poetica, denunciata come vedremo dallo stesso Delitala, acquisisce dunque i tratti di finzione letteraria, finalizzata a esprimere forse il disagio personale del poeta, isolato e impossibilitato a estendere la sua fama oltre i confini dell'isola⁵¹, ma appare contraddittoria con una vivacità e un'integrazione di cui la pluralità di idiomi presenti è uno dei segni più originali: Cherchi sottolinea come «solo in Sardegna autori come Araolla e Asquer e Lo Frasso sono genuinamente plurilingui, e per questo la decisione di scrivere in una lingua anziché in un'altra indica una vera "scelta" che va oltre il gioco della retorica, una scelta che possiamo chiamare di "politica culturale"»⁵². In questa prospettiva va inquadrata pertanto la decisione del poeta bosano di scrivere in italiano, opzione certamente condizionata anche da fattori familiari e da eventi che, pur nella scarsità di testimonianze dirette, portarono il poeta a frequentare a lungo diverse località della Penisola.

⁵⁰ MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo* cit., pp. 80-81. «Ciò che maggiormente colpisce è la non estraneità degli uomini di cultura sardi rispetto ai due mondi di riferimento, il loro sentirsi a proprio agio nei diversi luoghi di una geografia *politica* in cui capitava di dover operare, a Cagliari e a Sassari come a Barcellona e a Saragozza o a Pisa e a Bologna» (*ivi*, p. 79).

⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 83-84.

⁵² CHERCHI, *Introduzione* cit., p. VIII.

2. La vita dell'autore e la pubblicazione delle Rime diverse

2.1 La biografia di Delitala e i suoi punti oscuri

Della vita di Pietro Delitala ancora molte zone d'ombra attendono di essere chiarite. Il barone Giuseppe Manno, il primo a trattare del nostro autore nella sua *Storia di Sardegna* del 1827, disegna un profilo biografico del poeta bosano molto sommario, con informazioni per lo più desunte dai suoi componimenti⁵³: tuttavia l'operazione appare rischiosa in quanto, come spesso capita e tanto più nel caso della lirica cinquecentesca, è difficile porre un netto discrimine tra ciò che è reale e ciò che è semplicemente da ascriversi a finzione letteraria. Lo storico dipinge Delitala come "innamorato", e con la caratteristica comune ad altri poeti di "verseggiare in prigione". Di questa presunta e lunga detenzione Manno ipotizza come causa proprio alcuni amori non leciti. Per primo lo storico parla anche di alcuni viaggi in Italia e di una conoscenza personale con Torquato Tasso. Manno ha avuto certamente il merito di riconoscere per primo il valore letterario delle *Rime diverse*, assegnando loro un posto non secondario all'interno della produzione sarda del tempo, tanto più per l'originalità della scelta dell'idioma toscano nella redazione dei versi e nonostante la nascita di Delitala in una regione con pochi stimoli culturali. Uno dei componimenti, quello che descrive il torneo di don Giovanni Carrillo (n. 38), è preso come esempio di questa abilità compositiva, così come le ottave spirituali in apertura della raccolta, la canzone dedicata alla Fortuna (n. 12) e le

⁵³ Giuseppe MANNO, *Storia di Sardegna*, tomo III, Torino, per Alliana e Paravia, 1826, pp. 514-521.

ottave indirizzate alla duchessa di Savoia (n. 40), una delle sue probabili benefattrici.

Qualche anno dopo sarà lo storico Pietro Martini a fornire nella sua *Biografia Sarda* un profilo più preciso di Delitala⁵⁴. Compagno per la prima volta i nomi dei genitori, Nicolò Delitala e Sibilla Dessena, quest'ultima figlia del visconte di Sanluri, che partecipò alle ultime sfortunate vicende del marchesato di Oristano⁵⁵. Più precisamente si riferisce che “un amore ardentissimo”, coltivato dalla più giovane età, e per di più corrisposto, nei confronti di una donna nobile già sposata lo costrinse a fuggire dalla Sardegna per non essere processato dall'Inquisizione. Il poeta avrebbe ripiegato dapprima in Corsica e poi a Siena dove risiedevano i Piccolomini, illustre famiglia imparentata con la madre. Si fa risalire a questo periodo l'incontro con celebri letterati, tra cui Torquato Tasso, di cui si conferma la conoscenza diretta e una certa familiarità. Martini fa cenno anche alla tendenza del poeta alla dispendiosità e al conseguente assottigliamento del suo patrimonio di famiglia. Da qui la decisione di tornare in Sardegna, con la speranza che a distanza di tanti anni fosse stato dimenticato il motivo della sua fuga. Al contrario appena rimesso piede nell'isola le carceri inquisitoriali si aprirono per lui e per lungo tempo⁵⁶. Quest'ultima informazione Martini la desume da alcuni sonetti indirizzati agli inquisitori e a Giovanni Francesco Fara, vescovo di Bosa per sei mesi nel 1591. Ottenuta la liberazione, probabilmente

⁵⁴ Cfr. Pietro MARTINI, *Biografia sarda*, tomo II, Cagliari, Reale stamperia, 1838, pp. 6-15.

⁵⁵ Il marchesato scomparve nel 1478 con la definitiva conquista aragonese del giudicato di Arborea.

⁵⁶ Come vedremo non tutti gli storici successivi concordano su questa notizia.

nello stesso anno o in quello successivo, il poeta indirizzò alcuni componimenti a influenti personaggi per ringraziarli della loro benevolenza e per farsi aiutare a pubblicare la sua fatica letteraria; tra questi figurano il Marchese di Aytona, viceré in Sardegna dal 1592 al 1595, per Martini una delle persone che più contribuirono alla liberazione di Delitala, e l'inquisitore Osorio. Un altro sonetto (n. 22) vede poi il poeta affiancare il conte di Cuglieri in un viaggio da Bosa ad Alghero, al fine di bloccare un'invasione barbaresca, spedizione avvenuta certamente dopo la sua scarcerazione. Martini desume da altri componimenti che le fatiche esistenziali di Delitala continuarono anche dopo sua scarcerazione: le lamentele espresse fanno accenno a una condizione di vita scomoda e non adatta alla scrittura artistica, peggiorata dal fatto di vivere in una provincia poco educata al culto delle lettere. Riprendendo le parole di Manno, lo storico elogia poi la qualità dei versi delle *Rime diverse*, in particolare nei componimenti già considerati dal barone come i più riusciti. Si sottolinea la felice imitazione del modello tassiano e si esprime il rincrescimento per la perdita del resto delle sue opere, a cui lo stesso Delitala fa accenno nell'avvertimento al lettore. Lo storico riferisce inoltre dell'esistenza di un figlio di Pietro, di nome Giambattista, e di un nipote chiamato Giuseppe, figlio di Giambattista, protagonista delle campagne spagnole e dell'assedio di Barcellona del 1714 e morto dopo il 1745. Le date sembrano però essere troppo tarde per pensare che soltanto due generazioni separino Pietro Delitala dal Giuseppe di cui parla Martini.

Pochissime variazioni si registrano nel *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, pubblicato da Pasquale Tola nello stesso anno⁵⁷. Si esprime qui una totale

⁵⁷ Cfr. TOLA, *Dizionario biografico* cit., vol. 2, pp. 12-13. Non appa-

ignoranza sui motivi che portarono Delitala al carcere al suo rientro in Sardegna e si riconosce al vescovo di Bosa Giovanni Francesco Fara un intervento decisivo per la sua liberazione. Tra i componimenti degni di menzione Tola aggiunge il sonetto dedicato all'Incarnazione di Gesù, e più in generale sottolinea in Delitala la capacità di rivestire di novità anche i soggetti più comuni, qualità che riconosce solo a chi è veramente dotato di genialità poetica. Tra le fonti delle sue informazioni lo storico rimanda, oltre al Manno, alle *Memorias antiguas de Çerdeña* di Martin Boloña, della metà del '700, possedute dallo stesso Tola nella sua biblioteca ma oggi andate perdute⁵⁸.

Nel 1844 Giovanni Siotto Pintor, parlando di Delitala e tacendo pressoché del tutto su particolari biografici, si sofferma sulla qualità dei suoi versi individuandone l'influenza dantesca e quella biblica⁵⁹. Due anni dopo Francesco Maria Porcu si limita a citare Delitala come autore di un volumetto di poesie italiane⁶⁰. Sarà Ignazio Pillito, nella sua indagine svolta presso l'Archivio regio di Cagliari riguardante i governatori e luogotenenti della Sardegna dall'inizio della dominazione aragonese al 1610, a dare una nuova informazione⁶¹: nel 1606 Pietro Delitala,

re chiaro se Tola e Martini si scambiarono delle informazioni, o se le coincidenze su alcuni dettagli della vita di Delitala derivino da una fonte comune. Certamente la voce stilata da Tola appare più stringata e meno ricca di particolari.

⁵⁸ Cfr. AGUS, *Rinascimento in Sardegna* cit., p. 128.

⁵⁹ Cfr. GIOVANNI SIOTTO PINTOR, *Storia letteraria di Sardegna*, vol. 4, Cagliari, Tipografia Timon, 1844, pp. 123-127.

⁶⁰ Cfr. FRANCESCO MARIA PORCU, *Osservazione sulla così detta Storia letteraria della Sardegna*, Torino, Tipografia Zecchi e Bona, 1846, p. 173.

⁶¹ Cfr. IGNAZIO PILLITO, *Memorie tratte dal Regio Archivio di Cagliari riguardanti i governatori e i luogotenenti generali dell'isola di Sardegna dal tempo della dominazione aragonese fino al 1610*, Cagliari, Tipografia Nazionale, 1862, p. 96.

in qualità di potestà di Bosa, fu lodato dal viceré per il comportamento eroico tenuto durante uno straripamento del fiume Temo particolarmente violento⁶², che causò numerosi danni a persone e cose, e per l'aiuto economico offerto alle persone maggiormente colpite dall'alluvione. Il personaggio in questione non viene però riconosciuto da Pillito come l'autore delle *Rime diverse*: per tale identificazione bisognerà attendere il saggio sulla letteratura spagnola della Sardegna, pubblicato nel 1960 da Joaquín Arce⁶³.

Neppure Vittorio Amedeo Arullani, autore nel 1911 della prima edizione moderna delle *Rime*, inserì quest'ultimo dato tra le vicende biografiche del poeta di Bosa⁶⁴. Lo studioso piemontese, confermando le notizie di Manno, Martini e Tola, approfondì alcune notazioni storiche relative alle persone che, come si desume dai sonetti, erano in contatto in qualche modo con il poeta: il marchese di Aytona Don Gaston de Moncada, a cui è peraltro dedicata l'intera raccolta, la moglie di Moncada, il marchese Spinola, gli inquisitori Osorio e De la Peña, il vescovo Atzori e lo stesso Fara. Arullani mette in dubbio la conoscenza personale e familiare di Delitala con Torquato Tasso, registrando l'assenza dall'epistolario tassiano di qualsiasi

⁶² Aggiunge Pillito: «Nel documento onde trassi queste notizie leggesi pure, che d. Pietro Delitala *correndo in ajuto di quei poveri, le cui case stavano per crollare, quasi moriva affogato dall'acqua entro un fosso nel quale era caduto*» (*ibidem*, nota 2).

⁶³ Cfr. Joaquín ARCE, *España en Cerdeña: aportación cultural y testimonios de su influjo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1960 (trad. ital. *La Spagna in Sardegna. Apporti culturali e testimonianze della sua influenza*, Cagliari, T.E.A., 1982), p. 13, nota 23.

⁶⁴ Vittorio Amedeo ARULLANI, *Di Pietro Delitala e delle sue «Rime diverse»*, «Archivio storico sardo» 7 (1911), pp. 39-144.

accenno alla sua persona, contrariamente a quanto avviene per altri, anche di importanza secondaria. Ipotizza inoltre una permanenza in prigione di Delitala per circa dieci anni, da poco dopo il 1580 (quando era poco più che trentenne) fino almeno al 1591, anno in cui sembra assistere dal carcere all'ingresso nella sede episcopale bosana di Fara (cfr. componimento n. 5). In questo anno o in quello successivo scrisse il madrigale in cui dice di aver superato il quarantesimo anno d'età (cfr. 33, 9-10). Lo studioso riprende anche la notizia di Tola e Martini di un non meglio specificato matrimonio, dell'esistenza di un figlio di nome Giambattista e di un nipote Giuseppe, attivo nella prima metà del '700. Come detto Arullani non prende in considerazione il documento pubblicato da Pillito e ipotizza la morte di Pietro Delitala poco dopo il 1595 «vinto dalla sfortuna che sempre vivo lo perseguitò»⁶⁵.

Sulla stessa linea Adriana Mereu, che nel 1987 pubblica una seconda edizione delle *Rime* diverse e nell'introduzione riporta le notizie tradizionali di Manno, Martini e Tola, senza citare il dato di Pillito ripreso dall'Arce e neppure le ipotesi di Arullani⁶⁶.

L'anno successivo Angela Piscini, curatrice della voce "Pietro Delitala" nel *Dizionario biografico degli italiani*, aggiunse altre informazioni desunte da alcune fonti non consultate in precedenza⁶⁷. Si specifica ad esempio che la famiglia paterna era di antica origine corsa e faceva parte di quella nobiltà di toga di cui si servivano gli amministratori spagnoli per frenare le pretese e l'irrequietezza dell'antica nobiltà feudale, ormai privata di molti privilegi

⁶⁵ *Ivi*, p. 48.

⁶⁶ Cfr. Adriana MEREU, *Introduzione a PIETRO DELITALA, Rime diverse*, a cura di Adriana MEREU, Oristano, Editrice Sa Porta, 1987, pp. 6-7.

⁶⁷ PISCINI, v. *Delitala, Pietro* cit., pp. 669-671.

e pertanto ostile alla Corona. Per questo Nicolò, il padre di Pietro, ricevette nel 1563 dal re spagnolo il diploma nobiliare di *generositas* come premio per la fedeltà nel servizio militare e civile. Diversi altri esponenti della famiglia Delitala nel corso del '500 e '600 rappresentarono la città di Bosa con il titolo di *donzell* nei Parlamenti sardi. Della famiglia della madre si conferma la parentela con i senesi Piccolomini, dei quali un ramo arrivò in Sardegna a metà del XVI secolo. Riferendo la notizia di Vittorio Prunas Tola che vede Delitala presente a Siena già nel 1562 presso la famiglia della madre per sfuggire all'Inquisizione⁶⁸, e discutendo come motivo di tale fuga il presunto adulterio di cui si sarebbe macchiato, la Piscini osserva come l'Inquisizione raramente si occupava di cause di questo tipo e che dunque la notizia, diventata ormai vulgata per quanto riguarda la vita del poeta, non risulta attendibile. Sarebbero stati al contrario motivi di natura ideologica o religiosa a portare Delitala a Siena per un lungo periodo, o più banalmente il suo soggiorno toscano era legato alla sua formazione. La studiosa considera più attendibile una conoscenza diretta a Siena tra Delitala e Tasso, che fu ospite nel 1575 di Alessandro Piccolomini. È possibile, ma non dimostrato, che proprio a Siena venne a contatto con alcune correnti religiose eterodosse. La Piscini mette finalmente sull'avviso anche dal considerare i dati autobiografici presenti nelle *Rime* come strettamente veritieri, in quanto molte delle situazioni descritte, come quella del poeta perseguitato dalla Fortuna, ricalcano quelle di altri canzonieri petrarchisti dell'epoca e rientrano perfettamente nei *topoi* allora diffusi in questo tipo di produzione

⁶⁸ Cfr. Vittorio PRUNAS TOLA, *I privilegi di stamento militare nelle famiglie sarde (dai documenti inediti del Viceré Marchese San Martino di Rivarolo)*, Torino, Chieri, Tipografia M. Ghirardi, 1933, p. 192.

poetica. Alcune parole nei sonetti ai due inquisitori Alonso de la Peña e Juan Osorio de Sejas fanno pensare però a un effettivo processo e condanna a cui il poeta fu soggetto una volta tornato in Sardegna, così come sembrerebbe non una finzione letteraria l'invocazione al vescovo Fara e la sua proclamata innocenza nel sonetto scritto "essendo l'autore nella prigione" (il terzo componimento della raccolta). Tuttavia sfuggono i motivi di questa condanna: per la Piscini si trattava di reati generici e di non particolare gravità, in quanto il processo fu intentato dagli inquisitori sardi e non dall'Inquisizione di Spagna la quale avocava a sé le cause più importanti (come quelle di eresia o stregoneria). Alcuni studi di Giancarlo Sorgia ci hanno dimostrato però che l'Inquisizione sarda era in prima linea per la lotta all'eresia⁶⁹. Una volta uscito dal carcere e costretto in povertà (probabilmente l'impoverimento era stato causato proprio dalla confisca dei beni dell'imputato, che era l'unico metodo con cui il tribunale poteva finanziarsi), il poeta cercò di ingraziarsi una serie di persone per poter pubblicare i suoi versi e ben presto riacquistò il perduto prestigio. Qui la Piscini riprende il dato di Pillito che vede Delitala potestà di Bosa nel 1606 e aggiunge notizia della sua morte avvenuta prima del 1626, data nella quale parteciparono ai parlamenti sardi come rappresentanti della

⁶⁹ In particolare va ricordato il processo dell'Inquisizione di Sassari contro due fratelli di Iglesias, Nicola e Giovanni Gallo, accusati nel 1562 di aver professato e propagato il calvinismo. Il processo si concluse nel 1588 con la condanna dei due presunti eretici: cfr. Giancarlo SORGIA, *La Sardegna spagnola*, Sassari, Chiarella, 1982, pp. 21-22. Risale inoltre al 1590 il processo intentato a Sassari contro tre artigiani piemontesi, accusati di aver diffuso idee luterane e per questo condannati: cfr. Giancarlo SORGIA, *Pietro de Hoyo e l'Inquisizione in Sardegna alla fine del XVI secolo*, in «Archivio Storico Sardo», XXVII (1961), p. 134.

città di Bosa due figli di Pietro, dato per defunto, di nome Diego e Francesco, rispettivamente di 20 e 18 anni.

Nel 1993 Paolo Maninchedda ha giudicato il silenzio dei contemporanei su Delitala alquanto sospetto e lo ha legato alla presenza di correnti eterodosse nel Cinquecento sardo di cui, a parte l'eccezione di Sigismondo Arquer, si conosce pochissimo⁷⁰. In effetti non bisogna dimenticare che lo stesso Arquer si era laureato in sacra teologia nel 1547 a Siena dopo che aveva già conseguito probabilmente a Pisa la laurea in Diritto: Pietro Leo si è a proposito interrogato sui motivi che hanno portato Arquer, che era laico, a una passione per gli studi teologici, per di più compiuti nella città senese, considerata in quegli anni e per tutto il XVI secolo un covo di eresia, come attestano alcune notizie riportate dallo stesso storico⁷¹. Non bisogna inoltre trascurare la possibilità di conoscenza diretta con alcuni importanti intellettuali senesi dell'epoca. Si pensi ad esempio alla figura di Bellisario Bulgarini, studioso di letteratura, filosofia e teologia, protagonista attivo nei dibattiti culturali del tempo: in particolare Bulgarini intervenne con importanti contributi alle discussioni sul valore poetico della *Commedia* di Dante e sulla pubblicazione della *Liberata*. In entrambi i casi si registra una stretta corrispondenza di Bulgarini con l'intellettuale bolognese-

⁷⁰ Cfr. MANINCHEDDA, *La letteratura del Cinquecento* cit., p. 63.

⁷¹ Cfr. Pietro LEO, *Sigismondo Arquer a Siena*, in «Studi Sardi» 5 (1941), p. 10. Citando uno studio di Giovanni Battista Mannucci, Leo aggiunge che «l'eresia a Siena aveva messo tali radici che se ne trovano tracce anche in anni molto posteriori. Un antico diario senese [...] ricorda che nel 1592 venne bruciato in Mercato Vecchio un prete che aveva confessato come, in 30 anni che aveva celebrato messa, mai avesse consacrato» (*ivi*, p. 11, n. 1). Cfr. anche Giovanni Battista MANNUCCI, *Un antico diario senese (1055-1613)*, in «Bulettno senese di Storia Patria» XXIX (1922), p. 97.

se Geronimo Zoppio, uno dei membri più prestigiosi dell'Accademia dei Gelati, istituzione a cui vanno ascritte la promozione delle opere di Tasso e il culto precoce della sua figura. Bulgarini fu anche attivamente impegnato nella vita pubblica della città toscana e vicino a posizioni protestanti⁷². Qualora accettassimo una lunga permanenza di Pietro Delitala nella città toscana, dovremmo tenere conto di questi importanti fattori culturali e religiosi, che potrebbero aver portato lo scrittore bosano a propagare dottrine eterodosse nell'isola, la cui effettiva diffusione è stata verificata da alcuni studiosi⁷³.

Una decisa rimessa in discussione dei dati della tra-

⁷² Cfr. Francesco AGOSTINI, v. *Bulgarini, Bellisario*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 40-43. Si ringrazia la professoressa Elisabetta Selmi per avermi suggerito questa pista di indagine, che meriterebbe in futuro di essere approfondita.

⁷³ Come vedremo a breve, Luigi Agus ha mostrato la presenza anche a Bosa di correnti eterodosse. Della diffusione delle idee protestanti più ad ampio raggio in tutta la Sardegna ha ragionato poi in particolare Giorgio Spini, mostrando come si trattasse di un fenomeno non limitato solo alle classi più ricche: cfr. Giorgio SPINI, *Di Nicola Gallo e di alcune infiltrazioni della Riforma protestante*, in «Rinascimento», II, 2, (1951), p. 163. Luigi Balsamo sottolinea inoltre che «l'importanza storica di questa infiltrazione ideologica, tuttavia, più che nelle proporzioni assunte – che rimasero pur sempre ben modeste in senso assoluto – sta per noi nel fatto di essere la prima eco sensibile di un movimento dottrinario e culturale europeo che, dopo quasi tre secoli, dalla terra ferma giunge nell'isola, rompendo, sia pure in una cerchia molto limitata, l'isolamento e la stasi che avevano tenuto lontano dalla Sardegna quel risveglio civile, religioso, artistico e letterario, al quale era dovuta la trasformazione della penisola italiana» (BALSAMO, *La stampa in Sardegna*, cit., p. 21). Cfr. anche Giancarlo SORGIA, *L'Inquisizione in Sardegna*, Cagliari, CUEC, 1991; Agostino BORROMEI, *L'Inquisizione spagnola nell'Italia di Filippo II: strutture e organizzazione*, in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Filippo II*, a cura di Bruno ANATRA e Francesco MANCONI, Cagliari, AM&D, 1999, pp. 389-413.

dizione è stata infine operata da Luigi Agus⁷⁴. Considerando alcuni documenti presenti all'Archivio di Stato di Cagliari e all'Archivo Histórico Nacional di Madrid, insieme ad altri già pubblicati, Agus informa che Nicolò Delitala, padre di Pietro, nel 1559 risultava essere potestà di Bosa e morì non più tardi del 1574. A proposito della madre Sibilla Dessena, lo studioso commette una svista nell'identificazione del visconte di Sanluri Giovanni, padre di Sibilla, con il marchese di Oristano Leonardo Alagon e sulla base di ciò esclude qualsiasi parentela con i Piccolomini: i due personaggi, come avevano sottolineato Martini e Tola, erano invece soltanto alleati. Appare anche priva di appoggi, seppure non sia da escludere, l'ipotesi di identificare la Dessena con una delle dame della città d'Alghero citate da Lo Frasso nei *Diez libros de Fortuna d'Amor*⁷⁵.

Agus ha modo di gettare qualche luce in più sulla figura di Pietro: anzitutto viene citato un atto parlamentare datato al 18 marzo 1614, pubblicato nel 1995 nel vol. 14 degli *Acta Curiarum Regni Sardiniae*⁷⁶, in cui si fa riferimento a un fatto accaduto qualche tempo prima, durante il vicereame del conte d'Elda (da Agus fatto risalire al 1572-73): lo stamento militare ricorda che nel parlamento precedente il viceré aveva stabilito che i militari avevano il diritto a essere giudicati nelle cause criminali da una giuria nominata dallo stesso braccio militare del Parlamento. Invece già in quegli anni, in deroga a tale concessione, la Reale

⁷⁴ Cfr. AGUS, *Rinascimento in Sardegna* cit.

⁷⁵ Cfr. LO FRASSO, *Los diez libros* cit., ed. CHERCHI, p. 244.

⁷⁶ Cfr. *Acta Curiarum Regni Sardiniae (I Parlamenti della Sardegna)*, vol. 14, *Il parlamento del viceré Carlo de Borja, Duca di Gandía (1614)*, a cura di Gian Giacomo ORTU, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1995, pp. 366-370.

Udienza e altre corti procedevano con il giudizio direttamente e facevano arrivare al re voci malevole riguardo lo stamento militare, causando così la revoca del privilegio. Come conseguenza di questo provvedimento il documento cita il caso di Pietro Delitala che si trovava in carcere e per il quale il processo era bloccato proprio a causa della revoca del privilegio; la causa non veniva neppure istruita e, solo dopo diverse rimostranze dei militari, il conte d'Elda aveva ristabilito il privilegio e Delitala, insieme a tale Francesco Marongiu, poterono essere giudicati.

Il dato sarebbe sorprendente in quanto dimostrerebbe secondo Agus un'incriminazione di Delitala già negli anni '70 per un reato abbastanza grave «visto anche il fatto che era pur sempre un parlamentare dello Stamento militare e che il suo arresto dovette essere motivato con un fatto di una certa importanza, forse un omicidio»⁷⁷. Il documento parla però esplicitamente del Parlamento presieduto «per lo illustrissim predecessor de Vostra Excellentia don Anton Coloma conte de Elda» (viceré dal 1595 al 1603): non si parla dunque di don Giovanni Coloma, padre di Anton e viceré dal 1570 al 1577. Il Parlamento in questione è dunque quello del 1603, non quello del 1572-1573, ed è in questa data che Pietro Delitala, ammesso che non si tratti di un caso di omonimia, risulterebbe di nuovo in carcere, dopo esserci probabilmente già stato prima della pubblicazione delle *Rime*.

Appare significativo anche il secondo documento citato da Agus, rintracciato all'Archivio di Stato di Cagliari, nel quale in data 19 maggio 1583 al poeta viene notificata la convocazione al Parlamento generale presieduto a partire dal 14 giugno dello stesso anno. Si specifica anche che essendo Pietro «conseller en cap de la present ciutat de

⁷⁷ Cfr. AGUS, *Rinascimento in Sardegna* cit., p. 139.

Bosa», per i numerosi impegni di tale carica rinunciò ad andare a Cagliari e delegò suo fratello Agostino Angelo.

Ancora più degno di nota è il ritrovamento da parte di Agus di due pagamenti datati al 1589 e 1590 di 2800 lire ciascuno dovuti da Pietro Delitala alla Santa Inquisizione e saldati rispettivamente da Bantine Uras e Pietro Silanos, arciprete di Bosa. Si tratta di somme assai ingenti, che da sole erano in grado di coprire quasi la metà del bilancio dell'Inquisizione sarda⁷⁸. Le date in effetti corrispondono alla probabile prigionia del poeta, il quale, secondo un'ipotesi di Agus da tenere in considerazione, potrebbe aver scritto dal carcere i sonetti dedicati al Fara, prima che quest'ultimo divenisse vescovo di Bosa nel 1591: antecedentemente a questo evento infatti Fara era consultore del Sant'Uffizio, posizione dalla quale avrebbe potuto, più che da vescovo, intervenire per la liberazione di Delitala; per questo motivo il poeta avrebbe scritto i versi a lui dedicati. «Il fatto che nell'intestazione del sonetto venga riportata la carica di vescovo ricoperta dal Fara, può dipendere dal fatto che l'edizione fu curata dal nostro [...] quattro anni dopo la morte del presule che giustamente veniva citato con l'ultimo incarico ricoperto»⁷⁹. Tuttavia l'ultimo sonetto della serie (n. 7), nel quale Delitala parla di una *torre* (v. 1) in cui sembrerebbe imprigionato, vittima dell'altrui perfidia, è probabilmente stato scritto quando Fara era vescovo, in quanto mette in rapporto la figura del dedicatario con quella della città di Bosa (*onde*

⁷⁸ Infatti «tra il 1582 e il 1588 la media annua del *cargo* (ossia i soldi introitati dal Tribunale) fu di 4205 lire sarde; tra il 1588 ed il 1596 la somma salì a 6183 lire medie all'anno» (AGUS, *Rinascimento in Sardegna* cit., p. 141, n. 82, che rimanda a Bruno ANATRA, "No tenía de qué pagar". *I conti dell'Inquisizione sarda*, in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Filippo II* cit., p. 418).

⁷⁹ AGUS, *Rinascimento in Sardegna* cit., p. 141.

chiaro è il mio nido al v. 3) e nelle terzine augura a Fara di diventare cardinale e papa, cariche gerarchicamente superiori a quella dell'episcopo, che sembrerebbe invece già posseduta dal dedicatario. Dunque ancora nel 1591 il poeta risulterebbe in carcere, a meno di pensare che si tratti non di una prigionia vera e propria, ma di un'esperienza di estremo disagio, che continua anche dopo aver pagato il conto con la giustizia⁸⁰. Sulla linea di Maninchedda, Agus avanza l'ipotesi che Delitala fosse legato a un gruppo che diffondeva dottrine eterodosse, dimostrando, attraverso l'analisi di altri due documenti dell'Inquisizione, la presenza a Bosa di tali idee già da qualche decennio: il sacerdote Antioco Salari e il fratello Nicola erano stati condannati infatti nel 1572 e 1573 per l'appartenenza a una corrente eretica⁸¹.

In ogni caso nel 1593 Pietro Delitala, riabilitato, viene convocato nuovamente al Parlamento, questa volta presieduto dal viceré Gaston de Moncada. Pietro e il fratello Agostino Angelo delegano, in occasione dell'assemblea del 20 novembre, il cagliaritano Raimondo Zatrillas a rappresentarli, e tale procura compare nell'elenco di abilitati datato 14 dicembre⁸². La notizia del Pillito che vede nel 1606 Pietro Delitala potestà di Bosa viene considerata attendibile anche da Agus.

Agus cita anche il documento degli *Acta Curiarum Regni Sardiniae* del 2 aprile 1626⁸³ nel quale Pietro Delitala

⁸⁰ Sembrano esprimere tale perpetuarsi di difficoltà ad esempio i componimenti n. 11 e 12.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 142.

⁸² Cfr. *Acta Curiarum Regni Sardiniae (I Parlamenti della Sardegna)*, vol. 12, *Il Parlamento del viceré Gastone de Moncada marchese di Aytona (1592-1594)*, a cura di Diego QUAGLIONI, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1997, pp. 438 e 369.

⁸³ Cfr. *Acta Curiarum Regni Sardiniae (I Parlamenti della Sardegna)*,

risulta già defunto e in cui vengono nominati i suoi cinque figli e la loro rispettiva età: primogenito è Agostino Angelo, che porta lo stesso nome dello zio ed era nato nel 1596; a seguire Giovanni Geronimo (1598), Pietro (1600), Diego (1606) e Francesco (1608). Lo stesso documento riferisce anche che i cinque, non potendo partecipare al Parlamento, avevano nominato come procuratore il sassarese don Diego Gaja, residente a Cagliari.

Un altro interessante documento rinvenuto da Agus nell'Archivio di Stato di Cagliari, datato al 26 marzo 1614, vede il primogenito Agostino Angelo, allora diciottenne, firmare una procura per essere rappresentato al Parlamento generale, presieduto dal viceré Borja, da Giovanni Battista Zatrillas, conte di Cuglieri⁸⁴: il padre di Agostino Angelo doveva dunque essere già defunto. La notizia ci viene confermata da un altro documento del 7 aprile 1614, in cui Agostino Angelo e Giovanni Geronimo vengono abilitati alla partecipazione al Parlamento e figurano come figli del *quondam* Pietro Delitala⁸⁵.

Alcuni elementi interni all'opera dimostrano, come detto, i rapporti con alcuni personaggi del tempo, dei quali riprendiamo i dati storici in nostro possesso, approfondendo alcuni aspetti. Anzitutto vi è nelle *Rime* la presenza imponente del marchese d'Aytona Gastón de Moncada⁸⁶,

vol. 16, *Il parlamento straordinario del viceré Gerolamo Pimentel, marchese di Bayona (1626)*, a cura di Gianfranco TORE, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1998, p. 191.

⁸⁴ Cfr. TOLA, *Dizionario* cit., vol 3, pp. 320-321. Si tratta, come vedremo, di un discendente di Angelo Zatrillas, che probabilmente il poeta accompagnò nel viaggio da Bosa ad Alghero, di cui ci parla il componimento n. 33, compiuto per sventare un'invasione turca.

⁸⁵ Cfr. *Acta Curiarum Regni Sardiniae*, vol. 14, cit., p. 286.

⁸⁶ Gastón de Moncada y Gralla, questo è il suo nome completo, nacque a Barcellona nel 1554 e morì a Saragozza nel 1626. Cfr. <http://www>.

viceré di Sardegna dal 1590 al 1595, a cui è offerta l'intera raccolta (con una dedica scritta da Delitala in spagnolo) e il componimento n. 15, nel quale è espresso il rammarico da parte del poeta che la sua città natale, Bosa, non onori il marchese secondo i suoi meriti con monumenti sontuosi, ma si accontenti di lodi umili e sincere. Alla moglie di Gastón de Moncada, donna Catilina, sposata nel 1591⁸⁷, è dedicato il secondo componimento, che nell'ultimo verso sembra alludere a qualche rancore della stessa nei confronti di Delitala: il poeta, lodando l'*ardor vitale* della donna, si augura infatti nell'ultimo verso che possa addolcire il suo impeto guerriero.

Dedicato a un non meglio identificato commendatore di san Leonardo e cavaliere di Malta il tredicesimo sonetto. Agus ritiene si faccia riferimento a un signore piemontese legato all'antica chiesetta dedicata al santo situata a Chieri, vicino a Torino, nella quale sono attestati raduni di cavalieri dell'ordine teutonico dei Cavalieri di Malta⁸⁸. Si potrebbe trattare però, ed è forse l'ipotesi più probabile nonostante i rapporti di Delitala con il Piemonte e la Liguria, di un personaggio connesso alla chiesetta di San Leonardo di Siete Fuentes a Santulussurgiu, non distante dalla stessa Bosa: fondato nel XIII secolo, anche tale edifi-

fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=2889 (ultima consultazione 17 novembre 2014).

⁸⁷ Signora di Villamarchante e di Callosa d'en Sarriá, Catilina ebbe probabilmente cinque figli, di cui il primogenito Francisco divenne il terzo marchese di Aytona. Morì nel 1617.

Cfr. <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=2906> (ultima consultazione 17 novembre 2014).

⁸⁸ Cfr. Luigi AGUS, *Le "Rime diverse" di Pietro Delitala, un caso di petrarchismo in Sardegna*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Sassari, A.A. 2004-2005, p. 55.

cio sacro era frequentato e probabilmente gestito direttamente dall'ordine gerosolimitano.

Vi è poi una serie di sonetti indirizzati a Giovanni Francesco Fara (dal n. 3 al n. 7), di cui si è detto, mentre il diciottesimo componimento è dedicato a un successore dello stesso Fara all'episcopato bosano, ovvero Antonio Atzori, vescovo dal 1592 al 1604, prima di diventare arcivescovo di Sassari e morire pochi mesi dopo⁸⁹.

Si fa riferimento inoltre a un conte di Cuglieri, nominato generale dal viceré in occasione della presenza nei mari sardi di un'armata turca; il poeta lo accompagnò in una traversata da Bosa ad Alghero e in tale occasione scrisse un sonetto (il n. 22) in cui, con alcuni riferimenti alla mitologia, tratta dei pericoli della navigazione e dell'importanza dell'affidarsi a Dio in tali circostanze. Il personaggio in questione è probabilmente, come già anticipato, Angelo Zatrillas, che nel 1594 risulta proprio conte di Cuglieri⁹⁰.

Un'altra serie di sonetti (dal n. 27 al n. 32) è indirizzata al marchese Spinola di Genova. Si tratta di un esponente di un'antica e importante famiglia ligure. Probabilmente Delitala indirizza i suoi componimenti al più famoso di questi, ovvero Ambrogio (1569-1630). Si ricorda che in questo periodo la repubblica genovese era sotto la protezione della Spagna: infatti Ambrogio, insieme al fratello Federico, fu a fianco di Filippo III di Spagna nella guerra delle Fiandre⁹¹. In alternativa potrebbe trattarsi di Filip-

⁸⁹ Cfr. Salvatorangelo Palmerio SPANU, *I vescovi di Bosa in Sardegna*, Torino, Industrie Grafiche Associate, 1993, p. 107.

⁹⁰ Cfr. la genealogia della famiglia Zatrillas in http://www.araldicasardegna.org/genealogie/dizionario_onomastico_familiare/zatrillas.pdf, p. 2 (ultima consultazione 17 novembre 2014).

⁹¹ Cfr. MASSIMILIANO DEZA, *Istoria della famiglia Spinola*, Piacenza, 1694; JOHANNES BALINUS, *Vita del marchese Ambrogio Spinola, l'espugnator delle piazze*, Genova, 1691.

po, padre di Ambrogio⁹². Gli Spinola compaiono anche nella vita di Torquato Tasso: Nicolò e Ottaviano Spinola, secondo Solerti, aiutarono Tasso a uscire dal carcere di Sant'Anna⁹³.

I sonetti dal n. 35 al n. 37 sono indirizzati ai due inquisitori Don Diego Osorio de Sejas e Don Alonso de la Peña (che sappiamo nacque nel 1553 a Escudillo). Abbiamo alcune notizie di questi personaggi da parte di Giancarlo Sorgia, che riferisce di un'ispezione dell'Inquisizione di Spagna avvenuta nel 1596 su richiesta di alcuni prestigiosi esponenti della città di Sassari⁹⁴: venne inviato a verificare lo stato dei fatti Pedro de Hoyo, che concentrò la sua attenzione proprio sul comportamento di uno dei due inquisitori in carica, ovvero Alonço de la Peña. Si venne a scoprire così che i rapporti tra i due inquisitori non erano dei migliori, visto che ognuno di loro, davanti al visitatore, si lamentò di alcuni atteggiamenti dell'altro, facendo venire alla luce circostanze poco limpide. In particolare Osorio riferì dell'ambizione di Alonso de la Peña che non

⁹² «Stabilire con esattezza se si tratti di Filippo o Ambrogio è molto complesso, anche perché del padre non si sono potute reperire notizie biografiche dettagliate; tuttavia nel primo sonetto dedicatorio il Delitella sembrerebbe rivolgersi a qualcuno che già aveva combattuto contro i francesi, molto probabilmente prima della pace di Cateau-Cambresis del 1555 che sancì di fatto la supremazia della potenza spagnola su quella francese nella penisola italiana da Nord a Sud» (AGUS, *Le "Rime diverse"* cit., p. 52).

⁹³ Cfr. Angelo SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Roma, Loescher, 1895, p. 483.

⁹⁴ «Uno dei principali accusatori del Santo Ufficio di Sardegna era l'arcivescovo di Oristano Antonio Canopolo che nel 1595 aveva inviato a Toledo un dettagliato memoriale per protestare contro gli abusi commessi da molti funzionari» (Giancarlo SORGIA, *La Sardegna spagnola* cit., pp. 22-23). Per maggiori dettagli sulla vicenda cfr. SORGIA, *Pietro de Hoyo* cit., pp. 135-145.

lo rispettava in quanto inquisitore anziano e «che cercava di guadagnarsi il favore dei familiari, promettendo loro benefici, vantando potenti amicizie a Corte e addirittura da parte del Re»⁹⁵. Dell'esito della visita di Pedro de Hoyo non abbiamo alcuna notizia, ma è probabile che Alonso de la Peña venne trasferito⁹⁶.

Il componimento n. 38 descrive, come detto, un torneo con protagonista don Giovanni Carrillo. Si tratta probabilmente di don Giovanni Carrillo Simò Comprat, dal 1591, quand'era soltanto quindicenne, signore di Torralba, Ittiri e Uri⁹⁷. A un non meglio identificato don Mattia è invece destinato il madrigale che compare come componimento n. 39 della raccolta.

Sono indirizzati infine all'Infanta di Castiglia Caterina Michela d'Asburgo, figlia di Filippo II, i componimenti n. 40 e 41, scritti in onore della Madonna di Mondovì. Nel primo si fa riferimento a un episodio miracoloso avvenuto a Vicoforte, un piccolo comune della diocesi piemontese, secondo cui un'immagine della Vergine colpita involontariamente da un cacciatore cominciò a sanguinare. Da qui nasce la devozione mariana della zona di Mondovì, dove venne costruita, su iniziativa degli stessi duchi di Sa-

⁹⁵ *Ivi*, p. 143.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 145.

⁹⁷ Nel 1607 Giovanni Carrillo sposò a Cagliari doña Hipolita Artez y Carroz de Valencia da cui ebbe tre figli. Nel 1614 partecipò alle Cortes presiedute dal Duca di Gaudia e morì probabilmente poco dopo. Cfr. Gianni VULPES, *I signori del feudo d'Ittiri e Uri*, Sassari, Digiter, 1999, pp. 45-48. Più lontano dal vero Arullani, che ritiene Don Giovanni fosse legato a Martino Carrillo di Saragozza, il quale nel 1588 e nel 1594 fu inviato da Filippo II in Sardegna in qualità di visitatore, e nel 1611 vi tornò, sotto da Filippo III, come "commessario generale del Regno" (cfr. ARULLANI, *Di Pietro Delitala e delle sue «Rime diverse»* cit., pp. 63-64).

voia, una basilica importante ancora oggi⁹⁸. Nel secondo Delitala attribuisce alla Madonna piemontese anche un miracolo avvenuto a Bosa⁹⁹: un uomo di Codrongianus caduto nel fiume in piena venne tratto in salvo grazie alle preghiere rivolte a Maria del *Capitan Natero* (41, 10, 1). Si tratta probabilmente dell'armatore genovese Pàtron Nattero, morto nel 1607 in seguito a un naufragio¹⁰⁰. Il poeta intende dunque rinsaldare tramite questi due componimenti i suoi rapporti con l'Infanta di Castiglia, che era anche, in seguito al matrimonio con Carlo Emanuele I, duchessa di Savoia e principessa del Piemonte.

La presenza di questi dedicatari nei componimenti delle *Rime diverse* conferma dunque le intense relazioni di Delitala non solo con importanti personaggi legati alla sua terra di origine, ma anche con altri con cui in qualche modo era entrato in rapporto nei suoi viaggi nella Penisola italiana. Sulla base inoltre dei documenti tratti dagli *Acta Curiarum Regni Sardiniae*, di altri portati alla luce da Agus, e correggendo alcune affermazioni dovute all'errata lettura di tali dati, possiamo affermare l'effettiva esistenza di un processo a carico di Delitala e di un suo incarceramento durante gli anni '80 del XVI secolo; il periodo di prigionia non dovette essere superiore a sette anni, per il fatto che nel corso del 1583, convocato a Cagliari al Parlamento generale, egli era ancora in libertà con un incarico prestigioso nel comune di Bosa. Questo dato certo smentisce la notizia tradizionale di un incarceramento al suo

⁹⁸ Cfr. Ernesto BILLÒ, *Santuario Basilica della Natività di Maria Regina Montis Regalis*, Vicoforte (Cuneo), Gorle, Velar, 2012. Cfr. anche AGUS, *Le "Rime diverse"* cit., p. 55.

⁹⁹ Il culto alla Vergine di Vicoforte nella cittadina sarda è testimoniato da un altare a lei dedicato nella Chiesa del Carmine. Cfr. Antonio Francesco SPADA, *Chiese e feste di Bosa*, Sestu (CA), Zonza, 2002, p. 96.

¹⁰⁰ Cfr. AGUS, *Le "Rime diverse"* cit., p. 56, n. 112.

ritorno in patria dopo la lunga fuga in Italia, a meno di non collocare tale esilio forzato dopo il 1583, e pensare sia durato solo pochi anni; la liberazione avvenne probabilmente nel 1590, in seguito all'ultimo pagamento dovuto all'Inquisizione. L'elemento di novità sarebbe quello di un secondo incarceramento del poeta durante l'anno 1603, nel periodo del Parlamento Generale presieduto da Anton Coloma. In ogni caso sarebbe stato ben presto riabilitato, visto che compare come podestà di Bosa nel 1606, mentre la sua morte va datata a pochi anni dopo, comunque non dopo il 1614.

Va invece recuperata a proposito della madre Sibilla Dessena e della sua famiglia la parentela con i Piccolomini, sottolineata fin dall'inizio dai biografi del poeta e confermata da numerosi dati storici¹⁰¹, anche se questo non dà alcuna certezza, in assenza di dati documentali, circa un'effettiva lunga permanenza di Pietro nella città senese dai parenti della madre, tanto più a causa di una presunta fuga per i motivi d'amore di cui si è detto, che tanto hanno contribuito a marcare di risvolti passionali l'incerta biografia del poeta.

2.2 *Le Rime diverse: fortuna dell'opera e precedenti edizioni*

Le *Rime diverse* vengono stampate nel 1596 dall'editore cagliaritano Galcerino, ma l'opera doveva essere terminata l'anno precedente, quando forse si era cominciato a stampare, com'era uso, alcune copie. Prima della dedica

¹⁰¹ Si potrà aggiungere a tale legame, come mostreremo a breve, la quasi certa conoscenza da parte di Delitala di alcuni componimenti dei *Cento sonetti* di Alessandro Piccolomini, pubblicati nel 1549.

e della premessa al lettore compare infatti nell'edizione antica una dichiarazione, datata al 19 settembre 1595, di Girolamo Araolla, il canonico sassarese di cui abbiamo già detto, che in qualità di consultore dell'Inquisizione di Sardegna, scrive di aver letto e riveduto l'opera in questione e afferma che quest'ultima risulta conforme alla fede cristiana e dunque degna di essere stampata. Segue una seconda dichiarazione di contenuti molto simili, questa volta in spagnolo, da parte del gesuita Salvador Pisquedda, allora vicario generale dell'arcivescovo di Cagliari: quest'ultima è datata al 2 dicembre 1596. Anche la dedica e la premessa scritte da Delitala sono datate al 1595, precisamente al 19 agosto, ovvero un mese prima rispetto al primo dei due *imprimatur*.

Di tale opera si conosce un unico esemplare conservato alla Biblioteca Universitaria di Cagliari, nel fondo Baylle (S.P. 6.10.22; identificativo CNCE 16446)¹⁰². La stampa è composta di 79 pagine numerate (mm 138 X 94) in ottavi, con iniziali ornate e fregi. Mancano in realtà le pagine 15 e 16: non si tratta di un errore di numerazione, ma di un'effettiva lacuna che priva il primo dei componimenti (le *Ottave spirituali*) di cinque delle complessive 33 ottave (precisamente dalla ventesima alla ventiquattresima). Oltre all'evidente salto testuale, conferma la perdita della carta il richiamo a fine di pag. 14 che, come anche in altri casi, ha il fine di anticipare il primo verso della stanza seguente e facilitare così le operazioni di rilegatura: tale richiamo in questo unico caso invece non corrisponde.

La presenza di questa lacuna ha impegnato gli editori precedenti e anche chi scrive in un'accurata ricerca di eventuali altri testimoni. Le indagini non hanno però finora portato ad alcun risultato. Oltre a personali rico-

¹⁰² Cfr. BALSAMO, *La stampa in Sardegna* cit., pp. 171-172.

gnizioni presso biblioteche maggiormente indiziate di avere un'altra copia (come quella del Seminario di Bosa), si è proceduto anche alla verifica nei cataloghi degli incunaboli e delle cinquecentine, per la maggior parte ormai consultabili in rete. Com'è noto il *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (EDIT16) è pressoché completo: un gran numero di biblioteche pubbliche, religiose e private è stato coinvolto nell'indagine e nessuna di queste risulta possedere un altro esemplare del nostro testo. Neppure indagini analoghe che si possono effettuare in rete grazie ai cataloghi delle principali biblioteche italiane ed estere hanno portato a qualche risultato.

Una copia delle *Rime diverse* compare nell'inventario dei libri di Monserrat Rosselló¹⁰³, ma non è compresa tra le cinquecentine di questo fondo conservate alla Biblioteca Universitaria di Cagliari.

Certamente si conferma anche a livello testimoniale lo "strano silenzio" di cui si è detto che avvolge il poeta di Bosa, in quanto neppure il doppio *imprimatur* in italiano e spagnolo ha fatto sì che la sua opera fosse un minimo diffusa in luoghi diversi dalla città in cui l'opera è stata stampata. In particolare appare abbastanza curioso che, seppure il poeta fosse originario di Bosa e orbitasse probabilmente a lungo nella cerchia degli intellettuali sassaresi, neppure una traccia indiretta della sua presenza come letterato rimanga nella Sardegna settentrionale. Mancano riferimenti di questo tipo anche presso i luoghi frequentati dalle persone che in qualche modo dovettero avere un rapporto con il poeta, ovvero Siena (presso i Piccolomini), Genova (visto il rapporto con il marchese Spinola) e Mondovì.

Come abbiamo visto passarono più di duecentotren-

¹⁰³ Cfr. CADONI - LANERI, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500* cit., vol. 2, p. 591, n. 3706.

ta anni perché la sua opera fosse riconosciuta da Manno come meritevole di attenzione, e ne passarono un'altra ottantina, perché le *Rime diverse* venissero ristampate in un'edizione moderna. Vittorio Amedeo Arullani compì questa operazione fortemente convinto del valore dei versi di Delitala, non meno nobili a suo avviso di quelli dei poeti italiani della stessa epoca. Individuando una serie di riscontri provenienti da Dante, Petrarca e soprattutto da Tasso, l'editore riconosce all'autore, sulla scia di Tola, la capacità di rivestire di novità i soggetti più comuni, non senza qualche esagerazione seicentesca «e nelle soverchie sottilità del concettizzare e nella ricerca dell'effetto e nelle viziose antitesi e iperboli e nelle morbide tumidezze»¹⁰⁴. Alcune oscurità del testo vengono imputate da Arullani, oltre a una non perfetta padronanza della lingua italiana da parte del poeta, ai numerosi errori tipografici dell'edizione Galcerino. L'intenzione dell'editore è quella di fornire «una specie di edizione critico-diplomatica»¹⁰⁵, rispettando il più possibile la grafia cinquecentesca e correggendo solo gli errori evidenti, segnalando sempre in nota la lezione originale ed eventuali dubbi circa il senso del testo. Arullani interviene spesso anche sulla punteggiatura, da lui sovente considerata erronea, ma che il più delle volte invece va considerata, come vedremo, all'interno delle abitudini dell'epoca. Arullani correda il testo anche di note dove riporta le varianti scartate dell'edizione Galcerino, rimanda ad altri versi anche di autori molto più tardi, evidentemente richiamati alla memoria dalla sua mente di erudito (si citano tra gli altri Leopardi e Manzoni) e dà conto di alcune difficoltà interpretative,

¹⁰⁴ Cfr. ARULLANI, *Di Pietro Delitala e delle sue «Rime diverse»* cit., p. 55.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 49, n. 3.

sulle quali propone soluzioni non sempre condivisibili. Su altri punti oscuri l'editore preferisce non esprimersi.

Sulla qualità dei versi dell'autore si esprime pochi anni dopo Giuseppe Masala, concittadino di Delitala, che, pur in parte confermando le parole di Arullani circa la poca gratitudine di Bosa verso la figura dell'antenato poeta avvolto in un silenzio «indegno talora e vergognoso»¹⁰⁶, considera il giudizio di Arullani sul poeta sardo troppo generoso. A suo avviso il valore poetico delle rime di Delitala è «scarso»; l'autore non possiede né anima poetica né spirito critico e procede traendo elementi formali dalla poesia di Tasso; quanto vi è in lui di originale sarebbe solo un anticipo della poesia moraleggiante e idealistica dei lirici minori del Seicento. Masala fornisce una serie di esempi in cui emergerebbe una lirica esagerata e a tratti oscura, infarcita di paragoni mostruosi e di eccessive prolissità. Soltanto le *Ottave sopra il miracolo avvenuto nel fiume di Bosa ad opera della Madonna di Mondovì* (n. 41) e il *Torneo di don Giovanni Carrillo* (n. 38) sono riconosciute degne di un buon poeta, anche se si ritiene inopportuno per il secondo il paragone con le odi di Pindaro (così Manno) o alcune strofe di Ariosto e Tasso (Arullani). Perfino la lingua appare a Masala particolarmente difettosa, piena di imprecisioni semantiche, sintattiche e perfino ortografiche, nonché zeppa di sardismi.

Un giudizio circa il valore poetico di Delitala viene espresso nel 1954 da Francesco Alziator nella sua *Storia della letteratura di Sardegna*¹⁰⁷. Ci si troverebbe dinanzi a un canzoniere che non è un capolavoro, ma non per que-

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 41.

¹⁰⁷ FRANCESCO ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Zattera, 1954 (rist. anast. Cagliari, Edizioni 3T, 1982), pp. 111-115.

sto di valore minore di altri versi ricordati maggiormente lungo i secoli. Si può intravedere a tratti «ampiezza di respiro» e «qualche sprazzo di luce». Tuttavia emergono a volte immagini «ridicole», «fiere stupidaggini» e riferimenti mitologici abusati che appiattiscono i componimenti, in alcuni casi definiti perfino orribili¹⁰⁸.

La seconda edizione moderna delle *Rime diverse*, curata da Adriana Mereu nel 1987, è preceduta da un'introduzione in cui la studiosa ha modo di soffermarsi con numerosi esempi su immagini poetiche e simbologie ricorrenti nei componimenti: viene ad esempio evidenziata la frequente presenza delle coppie antitetiche assai attestate in Petrarca, trasferite nel caso di Delitala sul piano spirituale e morale come in Gabriel Fiamma e Angelo Grillo, autori di cui avremo modo di parlare. Del poeta bosano la Mereu sottolinea una moderata ricerca dell'inconsueto e dello stupefacente, con «immagini di icastica pregnanza, ricche di un sapore quasi da allegoria medievale»¹⁰⁹, espressione di un petrarchismo dove cominciano ad emergere le prime arditezze del Barocco. Della produzione di Delitala viene dunque dato un giudizio positivo, con un sostanziale equilibrio tra l'elemento concreto e quello astratto e una riuscita varietà nell'utilizzo delle metafore.

Dal punto di vista editoriale la Mereu procede in un'operazione maggiormente conservativa di quella di Arullani, rispettando la grafia dell'edizione antica anche nell'uso delle maiuscole, come in altri fatti grafici. La studiosa

¹⁰⁸ Così Alziator: «Non si può invero negare che nei versi di Delitala, anche quando non sono del tutto brutti, si senta rumore di ferracci, e si avverta la ruggine e il rottame, e che essi rivelino, senza che troppo s'indaghi, la non eccessiva dimestichezza col volgare toscano di chi, nato e vissuto tra volgare sardo e castigliano, divenne un bel giorno, per volontà di eventi e capriccio di artista, poeta italiano» (*ivi*, p. 113).

¹⁰⁹ MEREU, *Introduzione* cit., p. 15.

ritiene rischioso l'intervento su un testo conservato in unica copia, non potendo operare un confronto con altri testimoni; interviene però sulla punteggiatura, adottando buona parte delle scelte di Arullani, con ulteriori adeguamenti. Il testo critico è corredato da uno scarso apparato di note, dove mancano tuttavia, a differenza del lavoro di Arullani, gli emendamenti compiuti sull'edizione antica. La studiosa riprende in questa sede le correzioni e le ipotesi interpretative di Arullani, nonché i rimandi da lui individuati ad altri versi, aggiunge alcuni riscontri e chiarisce, seppure in modo molto sintetico, alcuni passaggi. Anche in questo caso però alcuni versi particolarmente oscuri vengono lasciati all'interpretazione del lettore.

2.3 *La presente edizione*

L'opera del poeta bosano ha continuato a suscitare attenzione negli ultimi anni, divenendo ad esempio oggetto di interesse di alcune tesi di laurea¹¹⁰, ma alla luce degli studi compiuti e di quanto osservato sulle edizioni precedenti è parso opportuno ripubblicare le *Rime diverse* di Delitala, dotando il testo di un'ampia introduzione finalizzata, come in parte si è già mostrato, a inserire la sua produzione all'interno di un preciso contesto storico-culturale. Si è proceduto inoltre nell'analisi del testo, soffermandoci sulle tematiche emergenti nei versi, mostrando

¹¹⁰ Oltre al già citato lavoro di Agus, in parte pubblicato in un volume, vanno segnalate le tesi di laurea di Valentina Marghinotti (Università di Sassari, A.A. 2001-2002) e di Valeria Valdes (Università di Cagliari A.A. 2008-2009). Entrambe presentano l'autore sulla base della bibliografia già nota e propongono una sorta di edizione critica, senza tuttavia apportare significativi passi in avanti sul piano storico-documentario e interpretativo.

precise affinità con autori precedenti e coevi e fornendo alcune notazioni linguistiche, stilistiche e metriche. Si sono approfonditi inoltre i legami intertestuali con le opere di Torquato Tasso, fornendo una lista di riscontri ulteriori rispetto a quelli individuati dai precedenti studiosi.

Il testo critico, dotato di apparato, come si spiegherà meglio nella nota al testo, è presentato rispettando i criteri oggi in uso per testi di quest'epoca, con una particolare attenzione a non lasciare irrisolti, a differenza delle edizioni precedenti che su alcuni versi problematici a volte preferiscono tacere, alcuni passi particolarmente difficili sia a livello lessicale, che morfosintattico. A tal fine le note a testo figurano di ampio respiro, arricchite da numerosi paralleli con altri testi, sia quelli individuati dagli studiosi precedenti (che si avrà cura di citare), sia quelli rinvenuti attraverso la lettura di altri testi poetici e mediante l'utilizzo delle banche dati digitali di cui ora è possibile disporre.

3. I riferimenti letterari e culturali di Delitala

I pochi giudizi sull'arte poetica di Delitala, non tutti positivi, hanno individuato il forte legame della sua produzione artistica con un certo tipo di esperienza culturale diffusa in Italia, e anche in Spagna, nota con il nome di "petrarchismo spirituale". Le numerose raccolte liriche che si possono inscrivere sotto questa etichetta nascono nel segno della ripresa cinquecentesca dell'esperienza del canzoniere di Petrarca, con un progressivo distacco delle rime di contenuto religioso e spirituale da quelle amoro-¹¹¹. Non si tratta peraltro di un universo lirico compatto,

¹¹¹ Si tratta di una dicotomia che si registra in quasi tutti i canzonieri

ma di una tendenza verso temi religiosi e devozionali che acquisisce nel corso del secolo proporzioni sempre più imponenti.

Particolarmente significativa in questo senso è la riletture in chiave mistica e morale dei *Rerum vulgarium fragmenta* compiuta pochi anni prima dell'inizio del Concilio di Trento dal frate veneziano Girolamo Malipiero: nel 1536 egli pubblica il *Petrarca spirituale*, nel quale ripropone i componimenti del canzoniere petrarchesco sostituendo alla figura di Laura quella della Vergine Maria e operando una riscrittura puntuale in senso morale dei versi del poeta, che perde tutti i connotati autobiografici per assumere il volto di un cristiano impegnato nella lotta contro il peccato e nell'avvicinamento a Gesù Cristo¹¹². Sarà però una donna a cimentarsi per la prima volta in una produzione originale di versi religiosi fortemente ispirati

cinquecenteschi, non più in grado di «concepire la tensione unitaria che si esprime nella struttura del *Canzoniere* di Petrarca» (Massimo LOLLINI, *Amore e soggetto lirico in Petrarca e nel petrarchismo*, in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, a cura di Floriana CALITTI e Roberto GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 2006, vol. 2, pp. 63-79). Per un quadro del petrarchismo cinquecentesco cfr. Luigi BALDACCI, *Il petrarchismo italiano del Cinquecento*, nuova edizione accresciuta, Padova, Liviana, 1974.

¹¹² Paolo Zaja osserva come «il Malipiero non sa trovare altro modo di contrastare il peso del petrarchismo imperante se non quello di riscrivere verso per verso Petrarca in chiave teologicamente ortodossa, cercando quindi di agire direttamente sul modello censurandone tutti gli elementi criticabili sul piano dottrinale, con risultati paradossali e indebite forzature, e l'inevitabil dissolvimento del valore poetico dei *Rerum vulgarium fragmenta*» (Paolo ZAJA, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*», in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento* cit., p. 238). Cfr. anche Amedeo QUONDAM, *Riscrittura, citazione, parodia. Il 'Petrarca spirituale' di Girolamo Malipiero*, in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 2001, pp. 203-262.

agli stilemi e alle tematiche di Petrarca: si tratta di Vittoria Colonna, della quale nel 1546 vengono pubblicate le *Rime Spirituali*¹¹³. Tale produzione attirò da subito l'attenzione dei contemporanei, come Rinaldo Corso, che nel 1543, commentando alcuni di questi componimenti editi pochi anni prima, ne individua le fonti bibliche, sottolineando contestualmente la peculiarità di tale esperienza lirica che proprio per la sua ricchezza dottrinale risultava bisognosa di essere spiegata al pubblico¹¹⁴.

Il parziale distacco dalla tematica amorosa propria del petrarchismo più tradizionale si può verificare in una serie di raccolte poetiche pubblicate a metà del secolo: basti ricordare in tal senso i *Cento sonetti* (1549) di Alessandro Piccolomini, le *Rime diverse* (1551) di Girolamo Muzio e i *Cento sonetti* di Anton Francesco Raineri (1554). Si

¹¹³ Cfr. *Le rime spirituali della signora Vittoria Colonna*, in Vinegia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1546. Si tratta di una raccolta di poesie, alcune delle quali già pubblicate nelle sillogi editate tra il 1538 e il 1540, caratterizzate proprio dalla concentrazione su tematiche religiose, anche se, come giustamente ha osservato Quondam «questo dato è del tutto parziale, se solo si considera l'assetto del libro di rime propriamente petrarchistico: il suo proporre, più o meno sempre, un gruppo di testi di rime che sono di fatto anche "spirituali": perché sanno trattare, oltre ai canonici temi d'amore o di relazione, anche gli altrettanto canonici temi di introspezione religiosa, di esame di coscienza dei propri errori o peccati, di ansia di conversione, con relativa preghiera a Dio, Cristo, Vergine, santi, eccetera. Ancorché questi temi di rado risultano profilati, nel corpo del libro di rime (o canzoniere?), come sezione autonoma, con specifica intestazione»: Amedeo QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in «*Studi e testi italiani*, XVI (2005), p. 172. Cfr. Giorgio FORNI, *Vittoria Colonna, la «Canzone alla Vergine» e la poesia spirituale*, in *Rime sacre dal Petrarca a Tasso*, a cura di Maria Luisa DOGLIO e Carlo DELCORNO, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 63-94.

¹¹⁴ Cfr. Franco TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Padova, Antenore, 2012, p. 10.

può individuare chiaramente in queste sillogi la lezione di Pietro Bembo ma, nel tentativo di fuoriuscire dai recinti della tematica amorosa, all'interno di una spinta culturale proveniente dal Concilio di Trento in pieno svolgimento in questi anni, viene rivendicata l'importante funzione sapienziale dell'arte poetica, con l'inserimento nei versi di tematiche politiche, morali e spirituali¹¹⁵ e attraverso la stesura di prefazioni, commenti (come nel caso citato delle *Rime* della Colonna) e autocommenti che ne spiegano il significato a fini didattici ed edificanti¹¹⁶.

La dedica prefatoria di Alessandro Piccolomini ai suoi *Cento sonetti* è di particolare interesse, specie se si ipotizza una probabile conoscenza e frequentazione da parte di Delitala dello stesso Piccolomini, personaggio assai in vista nella Siena del secondo Cinquecento¹¹⁷. In tale dedica, rivolgendosi alla stessa Vittoria Colonna, l'autore esprime anzitutto la superiorità della Poesia tra le facol-

¹¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 4. «Al clima della riforma religiosa può ricondursi la tendenza a interpretare la lirica petrarchesca secondo parametri spirituali, finanche mistici. Era pur questo un modo di interpretare i classici alla luce delle nuove attese, e del pubblico e della committenza, poiché i destinatari appartengono spesso ai ranghi ecclesiastici e l'ambiente romano esercita una certa forza d'attrazione. Si trattava non solo di sviluppare la lettura bembiana per ricavarne un esempio di amor platonico, e quindi di assumere a modello la parte del *Canzoniere* più evidentemente compromessa con il tema platonico della purificazione, ma di recuperare il poeta trecentesco al di là della fruizione mondana e cortigiana» (Francesco TATEO, *La letteratura della Controriforma*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico MALATO, vol. V, Roma, Salerno editrice, 1997, p. 166).

¹¹⁶ Sembra allo stesso Tomasi che «il progressivo crescere del materiale esegetico attorno ai testi lirici - in forma di commento, autocommento, lezione accademica, biografia - dimostri il crescente bisogno di voler garantire una patente di modernità alla poesia» (TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale* cit., pp. 22-23).

¹¹⁷ Cfr. *sopra*, pp. XXXI, XXXVI, L.

tà dell'intelletto per la sua capacità di mostrare la verità «sotto tralucente velame e trasparente vetro di lucida imitatione e di honesta favola»¹¹⁸ e di ispirare la conoscenza e l'amore verso Dio e insegnare la prudenza e la virtù nella vita pubblica e privata. Il poeta è pertanto come un medico che attraverso una bevanda dal gusto piacevole «quasi con utile inganno» cura la nostra anima. Piccolomini non condivide pertanto il giudizio di chi ritiene i poeti come impostori in quanto trattano del falso spacciandolo per vero. Rivolgendosi poi direttamente alla Colonna il poeta sottolinea che le sue rime non sono soltanto di carattere amoroso, come la maggior parte di quelle conosciute fino ad allora, talmente numerose da far affermare a molti che la lirica italiana non contiene «altro che sospiri, e tormenti amorosi, e fiori, herbe e frondi». Al contrario Piccolomini annuncia che buona parte dei suoi sonetti risulta «fondata in diverse materie morali, e piene di gravità ad imitation d'Horatio, il quale ammiro grandemente e tengo in pregio»¹¹⁹. L'esplicito riferimento come modello e punto di riferimento al poeta latino, quasi in antagonismo rispetto all'esclusiva imitazione di Petrarca, fa trasparire un acceso dibattito in corso in quegli anni tra gli intel-

¹¹⁸ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Cento sonetti*, Roma, Vincentio Valgrisi, 1549. Il testo è edito in Domenico CHiodo, *Alessandro Piccolomini, Prefatoria ai 'Cento sonetti'*, in «Stracciafoglio» 4, 2001, rivista on-line: http://www.edres.it/numeri_stracciafoglio.php?ns=5 (ultima consultazione 17 novembre 2014).

¹¹⁹ Si sottolinea con Tomasi che «queste programmatiche dichiarazioni trovano poi una conferma nelle liriche stesse, nelle quali, con un processo di distillazione dei contenuti morali della poesia oraziana, si assiste a un'apertura verso temi morali, politici, spirituali, all'interno di un libro la cui stessa organizzazione è profondamente debitrice dell'architettura compositiva dei *carmina* del poeta venusino» (TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale* cit., p. 8). Cfr. anche *ivi*, pp. 112-114.

lettuali circa i contenuti della poesia¹²⁰. Contemporaneamente emergeva anche una lettura sempre più filosofica dell'esperienza petrarchesca, che risentiva dell'ambiente culturale spiccatamente neoplatonico che si respirava nella maggior parte delle accademie del periodo, nelle quali si svolgevano anche dibattiti sul valore conoscitivo della poesia e sulla serietà della poesia¹²¹.

Tutto questo contribuisce a rendere sempre più mosso e variegato il quadro della lirica cinquecentesca, ulteriormente rinnovato nella seconda parte del secolo da Giovanni Della Casa, che rimodula profondamente la lirica del poeta di Valchiusa, dando nuovi contenuti e accenti anche al petrarchismo spirituale. Contemporaneamente al diffondersi delle idee tridentine, si assiste così a un ulteriore spostamento verso temi non amorosi, e a uno stile sempre più elaborato e intenso¹²².

¹²⁰ Come ben sottolinea Paolo Zaja la polemica doveva essere piuttosto accesa tra i contemporanei «fra i quali evidentemente molti resistevano a un'idea di lirica progressivamente sganciata dal dominante modello petrarchesco» (Paolo ZAJA, *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche*, in «I più vaghi e i più soavi fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica BIANCO ed Elena STRADA, Alessandria, Dell'Orso, 2001, p. 124).

¹²¹ Ad esempio l'Accademia degli Infiammati di Padova, di cui tra l'altro lo stesso Alessandro Piccolomini era uno dei più impegnati animatori: cfr. Valerio VIANELLO, *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988, pp. 47-70; TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale* cit., pp. 148-176. Abbiamo parlato in precedenza anche dell'Accademia bocchiana di Bologna, che annoverava tra i suoi membri Gavino Sambigucci, a capo di quel "piccolo Parnaso sardo" di cui faceva parte Araolla e probabilmente lo stesso Delitala (cfr. *sopra*, pp. xxxi-xxxiv).

¹²² Come afferma Stefano Carrai vi è in Della Casa «un'indiscussa perizia tecnica, il gusto per accostamenti lessicali di rado scontati, spesso inattesi, e per un ornato ricercato; l'abilità nel torcere – per così dire – il

L'influenza del Della Casa si esercita su altri autori, autori di raccolte di versi a tematica esclusivamente religiosa¹²³. Non sempre tali testi sono stati considerati degni di attenzione: su di essi pesa la disapprovazione di Francesco De Sanctis che li riteneva non degni di appartenere alla letteratura, per il fatto che i loro autori risultavano pedissequi imitatori del Petrarca volgare, per di più filtrato secondo i canoni culturali dell'epoca¹²⁴. Tale condanna ha

collo alla frase o al periodo mediante una costruzione caratterizzata da iperbati e da chiasmi, da incisi e da anastrofi, e tuttavia fluida; si aggiunga la decisiva capacità di dominare l'incontro di metro e sintassi tanto da superare spesso – mediante il frequente ricorso alle inarcature – la prevedibilità data dal rispetto delle partizioni strofiche, sì da interpretare specie il sonetto quale metro di straordinaria liquidità» (Stefano CARRAI, *Il Canzoniere di un arcivescovo*, introduzione a GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano CARRAI, Torino, Einaudi, 2003, p. XII).

¹²³ Si ricordano ad esempio le rime di Luca Contile, Bartolomeo Arniogio, Laura Battiferri e Pietro Massolo, per cui cfr. *Lirici europei del '500. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario ANSELMi, Keir ELAM, Giorgio FORNI, Davide MONDA, Milano, BUR, 2004, p. 611 e relativa antologia dei testi.

¹²⁴ Amedeo Quondam ha di recente ben evidenziato «la connotazione negativa di questa tipologia culturale che riguarda almeno tre secoli della storia italiana ed europea» e che «è stata fondata e costruita – come a tutti è ben noto – dal paradigma storiografico elaborato in Italia nel corso dell'Ottocento, e definitivamente fissata *ne varietur* dal capolavoro di Francesco De Sanctis, la *Storia della letteratura italiana*, che ha predicato, e continua a predicare, il disvalore in primo luogo etico, e quindi estetico, di tutta quella lunga stagione della cultura italiana ed europea, ma per ragioni strettamente ideologiche»: QUONDAM, *Note sulla tradizione* cit., p. 132. Quondam parla anche di «una rimozione (anzi, una progettata cancellazione: per produrre un deserto) di qualcosa che è invece vistoso e certamente tutt'altro che nascosto negli annuali tipografici e culturali tra Quattrocento e Cinquecento, se invade antiche bibliografie e cronache editoriali. Su tutto ciò converrà un giorno ragionare finalmente senza astratti furori, anche perché prospetta

finito per escludere di fatto fino a tempi recenti questo insieme di testi, bollato in maniera dispregiativa come “unto di devozione tridentina”¹²⁵, dalla storia letteraria italiana. Soltanto Giovanni Getto, voce praticamente solitaria nella critica letteraria novecentesca, ha rivalutato gli scrittori di tali opere che risultano anzi per lui in grado di sollecitare

la nostra memoria evidentemente non solo per la posizione teorica della loro dottrina ascetica e non soltanto per quell’irradiazione di vita morale che emana dalla loro biografia, costituendo sull’orizzonte della civiltà della Controriforma «un vero monumento di eroismo etico», com’ebbe a giudicare il Buonaiuti, ma proprio per quel calore di umanità (e di stile quindi) consegnato nei loro scritti che conferisce una vibrazione originale alla loro scrittura, e ci invita a registrarne la presenza nel paesaggio storiografico della letteratura del nostro Cinquecento¹²⁶.

Tra questi autori emerge il veneziano Gabriele Fiamma, arcivescovo di Chioggia dal 1584, che nel 1570 pubblica da semplice presbitero le sue *Rime spirituali*, con un

alcune caratteristiche davvero singolari, se correlano la più generale invenzione di quel deserto a un chirurgico ritaglio di qualcosa di eccezionale e raro che deve, invece, essere predicato come valore (con funzioni contrastive): perché espressione di una religiosità “popolare” e pertanto autentica, o perché esperienza che corre sul filo del rasoio dell’eresia, quando non diventa consapevolmente eretica. Su tutto il resto solo l’oblio» (*ivi*, p. 129).

¹²⁵ Cfr. Elisabetta SELMI, *Prefazione a Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia ARDISSINO ed Elisabetta SELMI, Alessandria, Dell’Orso, 2009, p. VII.

¹²⁶ Giovanni GETTO, *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 162. Cfr. anche Franco TOMASI, *Letteratura tra devozione e catechesi: il caso di Giovanni Del Bene (1513-1559)*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento cit.*, pp. 55-57.

autocommento concepito parallelamente ai testi lirici¹²⁷. L'atteggiamento nei confronti dell'archetipo petrarchesco appare qui in tutta la sua opposizione dialettica: si deve procedere per Fiamma verso un ritorno alle origini, ripristinando la funzione precipuamente religiosa della poesia: oggetto della lode del poeta non è più dunque la donna, o altri dedicatari dotati di prestigio sociale, ma Dio e la sua creazione¹²⁸. Il principio dell'*utile dulci* viene dunque riproposto e rimodulato in chiave religiosa. I contenuti rispondono a pieno a tale programma: temi e motivi dottrinali come la vanità del mondo, le lacrime, il pentimento, la necessità della confessione, la meditazione sulla croce, l'esaltazione della Vergine vengono da Fiamma accolti senza forzature, in versi nei quali emerge la sua esperienza omiletica¹²⁹. Così le *Rime Spirituali* del prete veneziano, come ha avuto modo di sottolineare Paolo Zaja, hanno

l'ambizione di delineare, riecheggiando nel senso che si è detto il modello petrarchesco, una parabola di redenzione, un *itinerarium mentis in Deum*, una storia poetica che dalla perdizione conduca alla conversione, celebrata nella finale esaltazione delle virtù cristiane» [...] La *gravitas* dell'oggetto del canto si fonde con la *suavitas* di un linguaggio poetico sempre equilibrato e sorvegliatissimo, anche nei casi di maggiore concessione all'artificiosità manieristica, facendo delle *Rime spirituali* un

¹²⁷ Cfr. GABRIELE FIAMMA, *Rime spirituali*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1570; cfr. anche PAOLO ZAJA, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo» cit., pp. 235-292; CLARA LERI, *Esercizi metrici sui «Salmi»: la poesia di Gabriele Fiamma*, in *La scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. DELCORNO e M. L. DOGLIO, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 127-159.

¹²⁸ Cfr. ZAJA, *Perch'arda meco* cit., pp. 239-240. Cfr. anche VIRDIS, *Introduzione* a ARAOLLA cit., pp. LVIII-LX.

¹²⁹ ZAJA, *Perch'arda meco* cit., p. 241.

esperimento poetico capace di esercitare sui contemporanei, ma anche sui lettori del secolo successivo, un indubitabile influsso¹³⁰.

È evidente qui sulla linea del pensiero tridentino come la poesia perda sempre più i connotati di spazio puramente soggettivo per diventare voce della coscienza del cristiano in lotta con il peccato, dentro un'esperienza in cui tutti possono riconoscersi¹³¹.

Con la fine del Cinquecento e la diffusione dei libri a stampa, vengono pubblicate sempre più raccolte di *Rime spirituali* da parte di una serie cospicua di autori, per lo più chierici¹³², come nel caso delle *Rime* del monaco cas-

¹³⁰ *Ivi*, pp. 257, 282.

¹³¹ «Da principio ispirata ai temi del dibattito religioso e dell'evangelismo, la lirica spirituale viene via via collocandosi dopo il Concilio di Trento al margine dell'eloquenza sacra e della sua tecnica artificiosa di persuasione: il rispetto della nuova ortodossia si unisce allora alla volontà edificante di mettere in rima il risveglio interiore della coscienza cristiana più che le verità private dell'io» (*Introduzione a Lirici europei del '500 cit.*, p. 27).

¹³² Riccardo Brusciagli osserva a proposito come «in questi decenni conclusivi del Cinquecento, la produzione di rime spirituali dilaga sino a configurare un fenomeno editoriale e un'area tematica ed espressiva in sé caratterizzata; e più ancora, fino a costituire un episodio nuovo dei rapporti tra scrittura sacra e scrittura profana nel Rinascimento, e una inedita versione della controversa partita fra "chierici" e "laici". È facile osservare, infatti, che i produttori di queste rime spirituali sono in massima parte ecclesiastici di professione, in prevalenza legati ad ordini religiosi nuovi o rinnovati (gesuiti e soprattutto cassinesi). E tuttavia, i loro libri di rime non si possono confinare nel settore delle scritture devozionali, che pure quegli stessi autori magari praticarono, o che magari erano comunemente prodotte nei loro *entourages*, ma mantengono ben saldi e riconoscibili i rapporti vitali con la tradizione poetica, petrarchista e bembesca, del Rinascimento: non di rado anzi, mostrando al vivo il convertirsi di un'antica maniera amorosa in una successiva, purgata, maniera "spirituale" o "morale"» (Riccardo BRU-

sinese Angelo Grillo: i versi, dati alle stampe nel 1589, risentono dell'influenza di Gabriele Fiamma, oltre a quella di Della Casa, e costituiscono un felice esempio di quello "stile pietoso" che, specie nella forma del madrigale sacro, opera un compromesso tra *gravitas* e *suavitas*¹³³.

La figura di Grillo risulta interessante anche per i suoi stretti rapporti con Torquato Tasso: il poeta della *Gerusalemme Liberata* si pone in realtà come il vero protagonista poetico di questi anni e diventa, anche per il tormento religioso che lo caratterizza, «emblema straordinario e drammatico di quanto intrecciata, e geneticamente, sia la correlazione tra profano e sacro nella ricerca letteraria, nel suo stesso assetto testuale, in groviglio che non sembra trovare soluzione»¹³⁴. In lui la poesia diventa emblema dell'inquietudine specifica di un tempo in cui le istanze religiose si proponevano con lo slancio proprio della spinta riformatrice ormai al suo apice e dove vi era sempre minor spazio per i compromessi istituzionali ed etici del Rinascimento, a favore di un'esperienza del divino vissuta come trascendenza e vincolante in senso forte la coscienza morale.

La presenza di Tasso in Pietro Delitala costituisce, come già anticipato e come si vedrà nell'analisi dell'opera, una costante indiscutibile, seppure le esperienze petrarchiste precedenti, nonché quella dello stesso autore dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ritornino più volte come

SCAGLI, *La preponderanza petrarchista*, in *Storia letteraria d'Italia*, vol. *Il Cinquecento*, a cura di Giovanni DA POZZO, t. III, Piccin-Nuova Valardi, Padova, 2007, pp. 1599-1600).

¹³³ Cfr. Francesco FERRETTI, *Gli esordi dello «stil pietoso» di Angelo Grillo*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa DOGLIO e Carlo DELCORNO, Bologna, il Mulino, 2007, p. 117. Cfr. anche BRUSCAGLI, *La preponderanza petrarchista* cit., pp. 1608-1610.

¹³⁴ QUONDAM, *Note sulla tradizione* cit., p. 177.

eco nei versi del poeta bosano¹³⁵. Delitala, lo ricordiamo, è però poeta anzitutto sardo, e sebbene influenzato più o meno direttamente dagli autori italiani fin qui citati, aveva probabilmente nel suo patrimonio mnemonico, le opere dei suoi conterranei di cui si è detto nel primo paragrafo, a partire da quelle di Gerolamo Araolla¹³⁶.

Occorre inoltre non sottovalutare, seppure non sia stato possibile dimostrare legami diretti¹³⁷, l'eventuale influenza degli autori iberici che in Sardegna avevano una certa circolazione e che nel corso del Cinquecento cominciarono a misurarsi con l'esperienza di Petrarca, adottandone anche i modelli metrici. Abbiamo testimonianze della diffusione nelle biblioteche degli intellettuali presenti in Sardegna in questi anni¹³⁸ dei testi di Juan Boscán, iniziatore del petrachismo in Spagna, il quale introdusse per la prima volta l'endecasillabo e il sonetto nella poesia iberica, e di Garcilaso de la Vega, che da subito ebbe un rapporto più libero col testo di Petrarca e procedette

¹³⁵ Oltre agli autori nominati fin qui, si sono riscontrati diversi paralleli con altri importanti esponenti della letteratura italiana del Cinquecento, come Ariosto, Tebaldeo, Gaspara Stampa, Annibal Caro e altri.

¹³⁶ Ricordiamo che le *Rimas diversas spirituales*, unica raccolta analoga a quella del poeta bosano di cui si ha notizia in Sardegna alla fine del XVI secolo, vengono pubblicate da Gerolamo Araolla nel 1597, un anno dopo che Delitala diede alle stampe la sua silloge. Visto il rapporto tra i due, si può ipotizzare una conoscenza delle proprie rispettive produzioni poetiche e certo una qualche reciproca influenza, anche se a livello microtestuale non si è individuato alcun rapporto diretto certo.

¹³⁷ Si vedranno alcuni riferimenti a tali autori nel commento ai versi di Delitala, ma le somiglianze riscontrate sono probabilmente rimandi comuni a versi di Petrarca, che costituisce il loro condiviso modello.

¹³⁸ Si vedano gli inventari delle biblioteche di Giovanni Francesco Fara, Anton Parragues de Castillejo, Monserrat Rossellò e Alessio Fontana di cui si è detto nella nota 17 a p. xvii.

nella sperimentazione continua di metri e stili, pur mantenendo un'attenzione per una lingua poetica misurata ed equilibrata¹³⁹. L'esperienza petrarchista spagnola è segnata profondamente anche dai continui contatti con alcuni importanti esponenti dell'umanesimo italiano come Marsilio Ficino¹⁴⁰, a cui si deve la diffusione iberica del pensiero neoplatonico, e Baldassar Castiglione, che fu ambasciatore del papa presso Carlo V dal 1525 al 1529. A prendere come riferimento la figura di Garcilaso, da subito individuato come un'autorità poetica indiscussa, furono nel secondo Cinquecento una nutrita schiera di poeti tra cui Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, dei quali viene attestata una dura-

¹³⁹ Cfr. Carmelo SAMONÀ, *L'età di Carlo V*, in C. SAMONÀ, G. MANCINI, F. GUAZZELLI, A. MARTINENGO, *La letteratura spagnola. I secoli d'oro*, Milano, BUR, 1998⁵, p. 55. «Con Garcilaso ci troviamo per la prima volta dinanzi a un poeta che ha piena consapevolezza dei valori letterari e formali della sua opera, al di là di un fatto meramente artigianale o di un'estrema convenzione retorica. [...] bastano i suoi versi a offrire la testimonianza di una poesia vissuta finalmente come storia interna di sentimenti e come congegno di architetture e di forme» (*ivi*, p. 57). Cfr. anche *Lirici del '500* cit., pp. 35-36 e 1017-1030.

¹⁴⁰ «La dottrina di Marsilio Ficino sull'amore come strumento di perfezione e forma di conoscenza della realtà, diffusa in Spagna soprattutto attraverso i *Dialoghi d'amore* di Giuda Abravanel, detto Leone Ebreo [...], si dimostra la più efficace premessa ideologica alla poesia petrarchista: parecchie sue tesi potrebbero figurare da glosse alle maggiori opere di Garcilaso e Boscán. Tuttavia non bisogna pensare a un rapporto di derivazione puntuale. Nessun poeta di questi anni vuole offrire una trascrizione in versi dell'ideologia ficiniana [...]. Ma, certo, già intorno al '30 queste idee sono nell'aria ed esercitano una forte pressione sui nuovi poeti. Più che contenuti e metafore in senso stretto, essi vi cercano una conferma teorica e, forse, il conforto a un'ipotesi irrinunciabile: che vi sia un nesso fra l'esercizio poetico e la conoscenza del mondo, fra la nozione della natura e la percezione di Dio» (SAMONÀ, *L'età di Carlo V* cit., p. 51).

tura presenza in Italia¹⁴¹ e le cui opere circolarono anche in Sardegna.

Per quanto riguarda il versante più propriamente religioso, un'operazione analoga a quella compiuta da Girolamo Malipiero con il suo *Petrarca spirituale* venne portata avanti da Sebastián de Córdoba che nel 1575 pubblicò *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas*, raccolta poi nota come *Garcilaso a lo divino*¹⁴², nella quale si tentò di creare un collegamento tra i versi del poeta toledano e la poesia mistica di san Juan de la Cruz. In realtà nell'esperienza lirica di quest'ultimo già di per sé è possibile individuare una pluralità di fonti (scritturali, petrarchesche e popolareggianti)¹⁴³. Tra i poeti più marcatamente religiosi occorre anche citare Fray Luis de León, che passò anche diversi anni in carcere in quanto accusato di eresia dall'Inquisizione, e Fray Francisco de Figueroa, che trascorse buona parte della sua vita in Italia dove partecipò a comitive mondane e venne so-

¹⁴¹ Cfr. *Lirici del'500* cit., pp. 1030-1031; Matteo LEFÈVRE, *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2006, pp. 101-112.

¹⁴² SEBASTIÁN DE CÓRDOBA, *Garcilaso a lo divino*, edición crítica de Gleen R. GALE, Madrid, University of Michigan e Castalia, 1971.

¹⁴³ È quanto afferma Guido Mancini che aggiunge: «ma tutto questo bagaglio, prepotentemente unificato nell'esclusivo tono religioso, si risolve in una essenziale ricerca di armonia formale, nella musicalità del ritmo che arriva a sostituirsi anche alle immagini, pudiche già di per se stesse e mai sovrabbondanti. Ne deriva un tono inconfondibile, che alterna sensazioni di amore gioioso e intensamente vibrante con una spasmodica voluttà in cui si innesta anche il dolore» (Guido MANCINI, *L'età di Filippo II*, in SAMONÀ-MANCINI-GUAZZELLI-MARTINENGO, *La letteratura spagnola* cit., p. 229).

prannominato “divino” per la perfezione delle sue liriche di chiara matrice petrarchesca¹⁴⁴.

L'insieme di queste esperienze poetiche costituisce dunque il contesto letterario nel quale Pietro Delitala si trovò a comporre le proprie liriche. Se è indiscutibile un'influenza particolare di Torquato Tasso, proveniente dalla familiarità con diverse opere del poeta della *Liberata*, non va esclusa la conoscenza diretta di altre esperienze di lirica italiana, che a partire da Petrarca, si muovono nel Quattrocento e Cinquecento soprattutto sulla linea dell'esperienza del petrarchismo, e in particolare in quella del petrarchismo spirituale di cui Delitala dimostra di condividere tematiche, toni e accenti stilistici. In questo senso appare probabile anche una conoscenza da parte del poeta bosano delle liriche di Alessandro Piccolomini e della posizione di questo prestigioso suo parente senese all'interno del dibattito culturale sulla poesia che animava le accademie italiane del Cinquecento. Come pocanzi sottolineato, non va poi esclusa l'altra letteratura nazionale che doveva occupare un posto non secondario nel panorama culturale delle città della Sardegna: quella in lingua spagnola, che peraltro si muove sugli analoghi binari dell'imitazione petrarchista e del petrarchismo spirituale in particolare, in quest'ultimo caso arricchito dall'esperienza della poesia mistica in castigliano che ebbe in santa Teresa d'Avila e in san Juan de la Cruz i vertici più rappresentativi.

Il risultato di tutti questi stimoli culturali è una raccolta poetica che, sebbene non priva di ingenuità linguistiche e di limiti stilistici, si inserisce pienamente all'interno di quella produzione spirituale di stampo petrarchista che proprio negli ultimi anni del secolo dilaga in maniera quasi esponenziale tra i prodotti usciti dalle tipografie: le

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 270; *Lirici del '500* cit., p. 37.

Rime diverse di Delitala si pongono dunque come un tipico esempio di quella «scrittura lirica appartata, chiusa in ambiti periferici o isolati, ma propensa tuttavia a confrontarsi con le proposte autorevoli che giungono dai grandi centri culturali»¹⁴⁵.

4. *Analisi dell'opera*

Le *Rime diverse* comprendono quarantadue componimenti, di cui trentaquattro sonetti, tre canzoni (una delle quali sestina), due madrigali e tre serie di ottave. Non sembra vi sia un calcolato sistema di ordinamento da parte dell'autore, in quanto anche la scansione delle vicende biografiche del poeta, che come abbiamo già visto emergono a più riprese nei versi, non appare come precisamente orientata in senso cronologico. Sembrerebbe certo che nei primi sonetti l'autore si trovi in una condizione di prigionia e chieda ai suoi interlocutori un intervento per la liberazione dalle sofferenze della sua condizione di vita, mentre più avanti egli sia piuttosto interessato a ringraziarsi i vari dedicatari al fine di poter pubblicare le sue rime e far sì che queste possano avere una buona accoglienza: tuttavia l'inserzione di componimenti morali, spirituali o d'occasione, senza alcun legame con altri, impedisce il formarsi di una parabola biografica, su cui comunque, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, pesa il sospetto di configurarsi come un artificio letterario, peraltro di ampia frequenza nei canzonieri dell'epoca. Ci troviamo del resto al culmine di un processo nel quale l'unità strutturale del canzoniere petrarchesco è ormai frantumata,

¹⁴⁵ *Lirici del '500* cit., p. 23.

sia per la dicotomia già descritta tra produzione amorosa e spirituale, sia per la sempre maggiore proliferazione di rime d'encomio e di corrispondenza, volte spesso a uno «scialo ostentato» dei rapporti sociali degli scrittori¹⁴⁶.

Se dunque il canzoniere di Delitala appare poco coeso nella sua struttura trova però nel continuo affiorare dell'elemento religioso il tema principale della sua coscienza poetica. La seconda parte del XVI secolo, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, vede, in linea con il pensiero tridentino, la centralità dell'io (proprio della poetica petrarchista) acuirsi nell'impatto con la presa di consapevolezza della propria colpa, del peccato connaturato alle azioni umane e la conseguente istanza di conversione.

In questo senso appare emblematico il primo dei componimenti della raccolta, una serie di ottave spirituali che si contraddistinguono, oltre che per la loro scorrevolezza e un sapiente uso di metafore e altri artifici retorici, per la capacità, nel costante richiamo al pentimento, di delineare con efficacia narrativa il mistero di salvezza operato da Dio attraverso la vita, passione e morte di Gesù Cristo. Il poeta esordisce in modo significativo, con un *incipit* avvicicabile a quello della *Commedia* dantesca, utilizzando la prima persona singolare, mentre a partire dalla quarta strofa si rivolge con il "tu" alla propria anima che si pone come interlocutrice principale del componimento, come una sorta di *alter ego* (1, 1; 1, 4, 1-4):

Quell'io che a rei caprici il freno sciolsi,
 onde corsi fra sterpi, oblique vie,
 e consiglier altri che me non volsi,
 madonne fei del cor le voglie mie:
 vedutto che dannoso il frutto colsi

¹⁴⁶ Cfr. BRUSCAGLI, *La preponderanza petrarchista* cit., p. 1567.

d'andate sì pericolose, e rie,
 al ver richiamo i traviati sensi
 e fra me dico a me: che fai? che pensi?

[...]

Questo è il tuo fine, anima sciocca, e questo
 tu dei bramar, e questo attender dei,
 lunge da fier desio che a dishonesto
 atto invogli e rapisca i sensi rei.

Risulta interessante che una simile scansione si verifichi anche nel primo componimento delle *Rimas diversas spirituales* di Araolla, pubblicate l'anno successivo, dove sempre in ottave il poeta svolge un discorso sulla miseria umana (1, 1; 1, 3, 5-8):

Si mi paro a mirare sos andados
 Tempos, qui mi lassaint pilos d'arguentu,
 Et sos piagueres ranquidos passados,
 De sos quales su fruttu est pentimentu,
 Et sas offensas mias, & sos peccados,
 Qui comittisi in su primu istamentu;
 Tantu grave mi sento, & pienu vido,
 Qui alzaremi da terra non confido.

[...]

Anima colligada in compagnia
 De custu afflittu corpus tormentadu,
 Non ti suggesttet cosa infima, & vile
 Essende eterna tue fatta gentile.

Si può pertanto individuare Dante come comune modello, anche se la contemplazione del passato e la presa di consapevolezza delle proprie colpe (che ricompare nelle *Rime* anche in altri passi: cfr. 10, 5-8; 11, 1-4; 12, 86-94, 95-98; 33, 1) trova uno sviluppo particolare nei versi di

Francesco Petrarca (con diverse riprese anche nella poesia spagnola)¹⁴⁷, e appare, come già sottolineato in precedenza, particolarmente consonante alla mentalità dell'epoca¹⁴⁸.

Nelle ottave di Delitala comincia a svolgersi anche il motivo della poesia che può risultare efficace se l'ispirazione divina agisce con la sua grazia (1, 16, 1-4):

Hor, Musa, in me rinforza il canto, e manda
dal sacro Pegaseo torrenti intieri,
perch' il verso si adatti a la admiranda
gratia, onde ha il peccator restauri veri;

La presenza delle Muse, che vengono spesso nominate singolarmente (compaiono i nomi di Clio e di Talia), e quella del dio Apollo intendono sottolineare nel corso dell'opera (cfr. 23, 7-9; 38, 121-128; 39, 5-6 ecc.) proprio tale aspetto, anche con una polemica contro la poesia profana e lasciva (40, 2):

Sorgi, Musa fedel, e balze, e rivi
e prati, et ombre molli, e giuoghi aprichi,

¹⁴⁷ Maurizio Viridis, per quanto concerne il componimento di Araolla, rimanda propriamente a Petrarca, *RVF* 298 (*Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni*) e alle riprese spagnole di Garcilaso de la Vega (*Cuando me paro a contemplar mi estado*) e di Fray Luis (*Cuando me paro a contemplar mi vida*); cfr. VIRIDIS, *Introduzione* cit., pp. XLVIII-XLIX.

¹⁴⁸ Non si fa fatica a riconoscere in Delitala il giudizio espresso da Viridis riguardo Araolla, «prima di tutto un uomo del secondo Cinquecento: di un tempo in cui l'assillo della colpevolezza e del peccato aveva toccato l'apice: di un'età in cui insomma veniva posto – più che forse mai in un'altra epoca, e con prospettiva e procedimento paralleli a quelli del diritto e della giurisdizione – fra peccato e colpevolezza il segno di uguale» (VIRIDIS, *Introduzione* cit., p. XLVI).

ninfe, e pastori, e lor incendii vivi
 in oblio pone, e gl'altri humani intrichi.
 No s'ammete il profan. Friggi, et Argivi
 cedan; d'accenti pii Permesso arrichi;
 corra pianto il Pegaso, e sol risuone
 Christo e Maria, Parnaso et Elicone.

Questo tema appare in linea con la riflessione teorica portata avanti ad esempio da Gabriele Fiamma nell'introduzione alla sua raccolta, che, contestando in particolare l'eccessivo spazio dato da Petrarca alla lirica amorosa, richiama all'origine della poesia, nata non per trattare di temi profani o per la lode dei potenti ma per rendere onore a Dio e alla sua creazione¹⁴⁹.

Tuttavia Delitala, anche per i motivi autobiografici di cui abbiamo trattato, all'interno della raccolta propone vari gruppi di versi di natura encomiastica, nei quali però i contenuti di tipo morale e spirituale costituiscono sempre l'ossatura soggiacente. Già il secondo componimento della raccolta è un'appassionata lode delle qualità della marchesa di Aytona, la cui figura positiva è messa in contrasto con quella della mitica Elena di Troia, portatrice di rovina, con lo scopo abbastanza evidente di ottenere

¹⁴⁹ Così scrive Fiamma: «... mi son dato a far questo libro di Rime Spirituali: nelle quali s'io non sarò, come conosco di non essere, di gran lunga arrivato alla perfetione; ho però questo contento, ch'io torno la Poesia (parlando in questa lingua) al suo principio. Percioché quest'arte non fu trovata anticamente, a fin che fossero honorati, o più tosto adulati i Precipi con la vaghezza sua; o perché fossero cantati gli amori lascivi di questo, e di quell'altro errante intelletto: ma accioché a Dio creatore, e conservator nostro si rendessero le devute gratie, chiamando con l'armonia del dir Poetico il popolo rozo a fargli honore, et ad imparare il vero culto di sua Maestà» (FIAMMA, *Rime spirituali* cit., *A' lettori*).

la benevolenza della moglie del viceré per risolvere alcune situazioni personali di disagio in cui il poeta era coinvolto. In altri casi la lode è finalizzata a ottenere le autorizzazioni necessarie per la pubblicazione della sua opera, ma ci sono esempi in cui Delitala si limita a encomiare il dedicatario, senza che vi siano espliciti fini particolari.

Intersecato con il tema della poesia, espressione artistica di origine divina, vi è il componimento dedicato a don Mattia (n. 39), nel quale sotto la forma di madrigale si assiste in due strofe a un botta e risposta tra Apollo e le Muse. Il dio chiede alle Muse di onorare il dedicatario nel giusto modo e dunque avere particolare attenzione nei suoi confronti; probabilmente anche don Mattia è impegnato nell'attività poetica, e risulta capace con i suoi versi di carpire i segreti al Cielo. Le Muse replicano a tale richiesta dicendo che qualsiasi loro favore nei confronti di don Mattia sarebbe un'offesa al suo splendore che già brilla da sé nel modo più glorioso.

La lode viene spesso operata attraverso riferimenti o paragoni mitici, e una certa tendenza all'iperbole, che ai nostri occhi può apparire perfino ironica tanto sembra esagerata (si veda il "Nilo di pianto" di 5, 7-8).

In 13, 9-11 per descrivere l'illuminazione reciproca tra la virtù del commendatore di San Leonardo e la sua stessa persona Delitala utilizza l'immagine del *doppio lume* di chiara impronta dantesca. Nei tre versi successivi (12-14) per contrasto alla lode nei confronti del dedicatario si oppone il dolore e il buio spirituale del poeta che attende di essere beneficato:

Ella a voi porge honor, et honor ella
non men da voi di quel che porge ottiene;
cossì di doppio lume ambo splendete.
E a me, che tra sciagure ondoso Lete

nel suo limoso fondo ascoso tiene,
recca gioia tal'hor luce sì bella.

Nel sonetto 15, dedicato al marchese di Aytona, l'autore mette in evidenza il valore di una lode sincera seppure umile, rispetto a onori trionfali ma spesso interessati. Dei dedicatari inoltre vengono lodati i meriti in terra, tali da ricevere un'adeguata ricompensa in Cielo (cfr. ad es. 6, 13).

Nel sonetto indirizzato al vescovo di Bosa Antonio Atzori, uno dei più riusciti della raccolta, il poeta, dopo una lunga interrogativa retorica, incoraggia il dedicatario a non lasciarsi vincere dalle difficoltà e a specchiarsi in Gesù sanguinante in croce, a cui la figura del vescovo è paragonata, che saprà dare conforto alla sua persona (18, 12-14):

Non non, mira che Christo hoggi ti chiama
sanguigno, tra flagelli aspri, e mortali.
Specchiati in lui, saggio signor, e pensa.

Di sapore encomiastico pure il sonetto dedicato a Torquato Tasso (n. 23), nel quale Delitala esibisce una certa familiarità con il poeta della *Liberata*, che ai più, come già si è mostrato, appare sospetta:

Tasso gentil, ch'empì di luce il mondo
ad onta della cieca onde egli è cieco,
e i più sublimi cor rapisci, e teco
meni hor nel quarto, et hor nel ciel secondo,
io che per reo destin da te m'ascondo,
e senza te non volentier son meco,
si non quanto il mio cor tuo nome ha seco,
che lui sveglia tal'hor d'oblio profondo,

come potrò spiegar sublime il volo
verso le rive ascree, che non ruini
d'Icaro, e di Fetonte emulo audace?
Spiegailo un tempo, e temerario, e solo;
ma per rigor de' dui lumi divini
tra il foco, e l'onde hor semivivo giace.

Certo un componimento dedicato a Tasso nel cuore dell'opera dello scrittore sardo in qualche modo suggella lo stretto legame e la costante imitazione che dimostrano tantissimi versi delle *Rime diverse*, come avremo modo di sottolineare a breve. In questo sonetto viene messo in primo piano anche il tema autobiografico della condizione difficile del poeta, non in grado, senza il sostegno del dedicatario, di volare verso le *rive ascree* della poesia. Tasso è dunque ancora vivente all'epoca della redazione dei versi, a differenza di quanto avviene nelle *Rimas diversas spirituales* di Araolla, dove compare un sonetto in italiano composto proprio in occasione della morte «del eccelente poeta Torquato Tasso», che riportiamo per intero (n. 14):

Felice terra, e fortunato Sasso,
Ch'abbrazzi, e serri la più nobil spoglia
Che visse al mondo, e il ciel ridente accoglia
L'alma ch'a lui drizzò pensiero, e passo,
E noi lasciando in luogo oscuro, e basso,
Per la tua dipartenza in pianto, e doglia,
Gl'occhi fonti di lagrime, e il cor scioglia
Suspiri ardenti, all'urna del gran Tasso.
Pregio, e valor de le più dotte penne
Qual fia più mai, che inraggi e che rischiari
Le contrade d'Apollo, e le dolci acque?
Ahi danno universal! Ahio quanto dienne
Misero stato, e i giorni tristi amari,

Si ben, col tuo morir, vita rinacque.

Comune ai due poeti sardi è dunque l'ammirazione per il celebre poeta e la sensazione di abbandono provata nel primo caso dalla lontananza fisica e nel secondo dal distacco definitivo della sua morte. La figura di Tasso viene inoltre legata con forza nella prima terzina di entrambi i componimenti all'arte poetica rappresentata dalle *rive ascee* nel primo caso e dalle *contrade d'Apollo* nel secondo. Certamente risultano evidenti nel sonetto di Delitala gli influssi danteschi, specie nei riferimenti al secondo e quarto cielo (v. 4) e al *rigor de' dui lumi divini* (v. 13): per questa riconoscibilità Duilio Caocci parla di «un petrarchismo addomesticato – cioè reso domestico e attuale – attraverso la lezione della *Commedia*»¹⁵⁰.

Ancora di natura encomiastica, seppure con la presenza di altri temi legati alla biografia di Delitala e a contenuti morali e spirituali presenti altrove, vi sono poi tre gruppi di componimenti con dedica che costituiscono delle unità con una certa coesione retorica e stilistica. La prima di queste sottosezioni è la serie di sonetti dedicati a Giovanni Francesco Fara (dal n. 3 al n. 7) nella quale emergono con forza alcuni elementi caratteristici dell'intero canzoniere: la proclamazione della propria innocenza oscilla, creando una sorta di dialettica in apparenza contraddittoria, tra la constatazione di una prigionia anche morale, un forte pentimento e il proposito di una vita rinnovata nella fede in Dio. Accanto alla lode del dedicatario, a cui si esprime la propria vicinanza anche nel momento della morte del padre, si riprende più volte il motivo delle continue avversità che il poeta deve sopportare, anche per l'ostilità di qualcuno non meglio identificato. L'uso della metafora e

¹⁵⁰ CAOCCI, Tasso gentil cit., p. 109.

di vari elementi simbolici occupa in modo massiccio tutti i versi del quarto componimento:

Chi mi porge, Signor, l'amata oliva,
in questo senza fin diluvio ondosò,
ove, da tempestà tremenda ascòso,
varco in arca servil vita non viva?
Ben sciolsi il corbo, e il crocitar n'udiva
lontano, e mi mandò cipresso odioso,
mentre ei, da parte eccelsa in vil riposo,
di mie fortune il fluttüar scopriva.
E voi, sacra colomba, ancor fra tanto
spiegasti il volo, e ben mi procacciasti,
sotto l'ire del cielo, il ramo santo;

ma senza speme a me nuntio tornasti.
Hor in chi spero? È vano il tracio canto,
ov'al vostro valor sorgan contrasti.

Qui il parallelo biblico con la storia di Noè è accompagnato dalla carica simbolica degli elementi della narrazione genesiaca (*oliva, diluvio, tempesta, arca, corvo, colomba, ramo*). Analogamente nel sesto componimento ad emergere è il parallelo con il patriarca Mosè, insieme a un'altra serie di elementi trasferiti dal testo del libro dell'Esodo (*faraone, terra promessa, pioggia di manna, deserto, colonna di fuoco*): cfr. 6, 1-11.

Un'altra sottosezione è costituita dai sei sonetti dedicati al marchese Spinola di Genova (dal n. 27 al n. 32). Pur nel generale tono encomiastico caratterizzato da un certo gusto per l'iperbole, il poeta inserisce anche in questi componimenti degli elementi autobiografici: la descrizione delle sue difficoltà, date dal fatto di vivere in una *ignobil terra* dove la poesia non attecchisce facilmente, domina il

primo di questi sonetti (27, 5-9: «me ch'in bassi confin d'ignobil terra, / ove non seme mai virtude ascose, / ove non Clio lauri pindei traspose, / erse Natura, e reo Destino atterra, / sciolse da grave sonno»)¹⁵¹; il tema viene poi ripreso nell'ultimo componimento di questa serie, in cui si esplicita che l'assenza dei mecenati rende il suo sforzo inutile (32, 6-8: «ove non mecenati, ivi non cale / di verace valor, ivi non vale / l'opra dove l'inchiostro, e il tempo spendo»). Il marchese è anche l'unico grazie al quale la sua opera poetica potrebbe essere apprezzata e il suo nome potrebbe essere considerato di qualche valore; tale riconoscimento dei suoi sforzi artistici appare per il poeta qualcosa di fondamentale (cfr. 28, 9-14; 31, 9-14). L'autore insiste sul valore della sua opera poetica, che potrebbe essere apprezzata perfino da Dante o Petrarca (30, 12-14: «che esile e fioco / il mio basso cantar ad opra attende, / ove ancor fora il magior Tosco vinto»). Tuttavia la poesia viene riconosciuta nuovamente come qualcosa che ha a che fare con la divinità: la presenza della musa *Clio* (27, 7 e 28, 4) e delle *castalie rive* (31, 14) intende sottolineare proprio tale aspetto.

Ultima microsezione della raccolta è quella dedicata ai due inquisitori, a cui il poeta indirizza tre sonetti (dal n. 35 al n. 37). Nel primo, dedicato a Osorio, viene ricordata quasi con nostalgia l'esperienza di prigionia, vissuta dal poeta come un'esperienza importante per la propria redenzione e una dolce custodia rispetto a non ben definite difficoltà vissute ora dall'autore (35, 1-8):

¹⁵¹ Si è già discusso in precedenza circa la natura e la funzione di affermazioni di questo tipo, che vedrebbero la Sardegna completamente isolata e del tutto estranea all'arte poetica e alla cultura in generale (cfr. *sopra*, pp. xxxviii, xxxix).

Il ritegno fedel, ch' il piè mi presse
sotto dolce custodia, e oltraggi cari,
mentre in secur da truculenti mari
la pietà vostra i rischi miei diresse,
in guisa tal sé nel mio petto impresse,
e sì gratti mi fùr soi dolci amari,
che le notti mi rende, e i dì discari
la libertà ch' a tal prigion successe.

La responsabile di tali sventure è la Fortuna che contro il suo volere indirizza i pensieri del poeta altrove e gli impedisce di lodare adeguatamente la figura del dedicatario. Un certo gusto per l'iperbole e per il paradosso avvolge il componimento, che rischia di apparire, almeno alla nostra sensibilità, quasi ironico, o comunque poco sincero nei toni.

Il sonetto successivo (n. 36), dedicato ad Alonso de la Peña, si muove nei consueti toni encomiastici: viene però reso esplicito il motivo della lode, ovvero presentare nel modo migliore possibile le sue poesie, in modo che esse ricevano presso l'inquisitore una buona accoglienza. Il poeta dichiara anche la disponibilità a correggere i propri versi, qualora risultino alle orecchie di de la Peña temerari e inadeguati. Il terzo sonetto è infine indirizzato a entrambi gli inquisitori: dopo la consueta lode dei dedicatari, il poeta mette in evidenza il valore dei suoi versi, i quali hanno contenuto non amoroso o guerresco, ma morale e spirituale¹⁵²; ancora una volta l'autore sottolinea gli ostacoli a lui posti da Fortuna e in un ultimo appassionato verso («s'offende il Ciel si questo a me si nega»), irrituale rispetto al tono generale di questa triade, quasi pretende

¹⁵² Vi è sottotraccia la polemica contro la poesia profana di cui abbiamo già detto (cfr. *sopra*, p. LXI).

dagli interlocutori di essere aiutato nella pubblicazione delle sue carte; un loro diniego sarebbe addirittura un'offesa perpetrata al Cielo.

Di chiara impronta agiografica sono i versi che mettono al centro episodi della vita di Gesù, miracoli compiuti dalla Madonna o preghiere rivolte a Dio e ai santi. Appare di particolare spontaneità l'ottavo componimento, dedicato alla nascita di Gesù Bambino. Con termini efficaci viene espresso il paradosso di un Dio che si fa povero per la nostra salvezza: un avvenimento che spiazza anche il mondo degli Inferi (8, 9-14):

Sovra tugurio vil sces'è il ciel tutto,
 et è tugurio vil ascreso al cielo:
 cambio gentil ch'empie di gioia il mondo.
 Nova tema, et dolor giù nel profondo
 stringon l'avide fiamme in freddo gelo,
 et tra ardor, et algor doppia il suo lutto.

Il tema viene ripreso nell'ultimo componimento della raccolta, dove, sempre in forma di sonetto, si ribadisce la povertà della nascita di Gesù e la si mette in contrasto paradossale con la ricchezza di coloro che lo adorano (i re più potenti) e la lode a lui dedicata da parte della corte degli angeli (42, 5-11):

Estremi pii, te nudo in u' ricetta
 luogo tra brutti vili immondo, e basso,
 e movon reggi ad adorarti il passo,
 d'oro, e d'incenso ricchi, e mirra eletta.
 Cinto di povertade huom ti mostrasti,
 adorato da reggi immenso Regge,
 e d'Angeli cantato eterno Dio.

Unico sonetto composto per un santo è quello rivolto a sant'Antioco nel quale si ricordano le doti miracolose di medico quando era in vita e si chiede la grazia di guarigione da mali non fisici questa volta, ma spirituali (14, 7-8: «ma sì togliesti i corpi a feбри acute, / toglì l'animi afflitti a morbi infesti»). Si allude forse in questo sonetto al protestantesimo che si stava diffondendo in tutta Europa quasi come un'epidemia (il *contagio reo* del v. 13).

Scritto invece per la festa liturgica della Domenica delle Palme il sonetto 26, nel quale viene espresso con efficacia il paradosso rappresentato da Gesù Cristo, che con la scelta di farsi catturare e di arrendersi, diventa il vero vincitore di uomini e dèi. La sua nobile umiltà costituisce infatti l'autentico trionfo, non paragonabile a quello su alcun altro popolo. Particolarmente riuscito nelle due terzine il contrasto tra Gesù che entra a Gerusalemme in un'atmosfera di grande cordialità e un gruppo di persone lì presente, a lui ostile, che organizza il piano per ucciderlo (26, 9-14):

Contento il gran Signor di pompa humile,
di pacifice frondi, e di vittrici
(ché sprezza atti superbi alma gentile),
con scorta entra in Sion di fidi amici;
ma mossa da furor la turba hostile
gli machina di morte empìi suplicii.

Da far rientrare nei componimenti di questo tipo anche le serie di ottave dei componimenti n. 40 e 41, che raccontano i miracoli della madonna di Vicoforte, vicino a Mondovì. Nel primo, che nell'intestazione risulta inviato all'Infanta di Castiglia e duchessa di Savoia, il poeta fa riferimento all'episodio che diede origine alla venerazione mariana nel comune piemontese e nella regione cir-

costante, ovvero il sanguinamento di un'immagine della Vergine colpita per errore da un cacciatore locale. Da allora attraverso vari miracoli Maria continua a operare con la sua grazia sugli uomini. Nei versi trovano spazio però anche elementi autobiografici, con il poeta che si rivolge dapprima alla Musa e poi alla stessa Madonna perché la propria creazione sia degna di lodare Dio e il proprio sforzo artistico possa essere accolto positivamente (40, 4):

tu spira al petto mio, che torpe, e giace
tra i contagi del mondo, e di natura,
celeste ardor; e s'è la voglia audace,
rendasi al meno in tua pietà sicura;
e queste basse rime accogli in pace,
o del sommo Fattor eterna cura,
Madre di Dio, ch'ad adolcir tornasti
col santo sangue i nostri scempii vasti.

Nel secondo di questi componimenti si descrive un altro miracolo, avvenuto questa volta in Sardegna, quando, durante un'alluvione, un abitante di Codrongianus decide temerariamente di attraversare il fiume che bagna la città di Bosa e rischia di morire travolto dalle acque, finché un uomo pio non invoca il nome della stessa Madonna di Mondovì perché lo salvi dalla furia del fiume. Le ottave si susseguono in una vivace narrazione degli eventi, mentre le stanze finali sono rivolte alla dedicataria (quasi certamente la stessa Infanta di Castiglia a cui sono rivolte le ottave del componimento n. 40) con il medesimo tono encomiastico utilizzato altrove e con lo scopo consueto di far sì che i suoi versi possano trovare buona accoglienza, scopo garantito in questo caso dall'argomento scelto di canto alla Madonna e di racconto dei suoi miracoli.

La Fortuna, divinità cieca e capricciosa che tutto ri-

volge, è uno dei temi classici del petrarchismo con un particolare sviluppo nel corso del Cinquecento¹⁵³. La sua presenza nel canzoniere di Delitala è, come già si è potuto intravedere, massiccia e appare a più riprese. Il primo componimento a lei dedicato ne mette in luce la crudeltà e la capacità di rendere ciechi gli uomini e impedire loro di spiccare il volo. Il poeta tuttavia ha in questo caso un moto di orgoglio e comprende che rivolgendosi ai nobili desideri può liberarsi dalla sua schiavitù e perfino irridersela, trasformandosi da vinto a vincitore (9, 9-11: « Ma che? Sì spreto, e pur d'inopia cinto, / di te mi rido, e di toi vani scorni / fra nobil voglie, e vincitore è il vinto »).

Più complessa la canzone che figura in dodicesima posizione nella raccolta. Il poeta con una serie di incalzanti interrogativi domanda alla Fortuna di cessare la persecuzione nei suoi confronti. La forza della divinità viene descritta in tutta la sua capacità di piegare i venti, il mare e il

¹⁵³ Delumeau ha osservato come «la dea Fortuna era stata annientata dalla teologia ufficiale più autorevole, ma di fatto continuò a imperversare, e anzi per noi rappresenta il caso paradigmatico (ma non isolato) di un'acculturazione meno riuscita e meno profonda di quello che si potrebbe credere. Più o meno cristianizzata, essa attraversò il Medioevo senza troppi ostacoli» (Jean DELUMEAU, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 480). In particolare fu Boezio nel *De consolatione* a rimettere in circolo l'immagine della divinità cieca e della ruota in perenne movimento. Per quando riguarda Petrarca cfr. RVF 228, 232, 234, 256. Appaiono interessanti anche gli strali che lanciò Giovanni Calvino nei confronti della credenza alla dea Fortuna (cfr. DELUMEAU, *Il peccato e la paura* cit., p. 279). Sul concetto di Fortuna in Tasso cfr. Elisabetta SELMI, *Fortuna, arte, prudenza: dalla "Lezione" sul sonetto ad Ercole Cato ai Dialoghi*, in *Ricerche tassiane*. Atti del Convegno di Studi, Cagliari, 21-22 ottobre 2005, a cura di Roberto PUGGIONI, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199-248.

cielo ai suoi voleri e di capovolgere in un attimo il destino perfino dell'uomo più forte e ricco (12, 21-28):

Per te, quando sen viene
 Zeffiro ad increspar lieto, e soave
 i campi a Teti, e pave
 ascoso in cavo speco il fiero Noto,
 la minaccia crudel del gran tridente
 scompiglia incontinente
 il Cielo, e gl'elementi, e la natura,
 e par ch'il mondo torni a sua mistura.

Nella reiterata richiesta di pietà, l'autore mette l'accento sulla sua disperazione, sul riconoscimento dei propri errori e sul suo pentimento. Nel congedo, rivolgendosi direttamente alla canzone appena scritta, la invita a lasciar perdere il volgo, che non aspetta altro che disprezzarla, e a indirizzarsi con orgoglio verso gli spiriti nobili che sapranno comprenderla. Compagno nella canzone diversi personaggi della mitologia greca e numerosi riferimenti a città, fiumi, venti e alture, che tendono a definire ulteriormente in senso elitario un componimento di non facile lettura. Altri accenni all'ostilità della Fortuna e alla sua azione di stravolgimento dei destini umani si hanno pure in 15, 7-8; 20, 1; 28, 6 e in 35, 12-14, di cui si è già detto.

Anche Araolla presenta la tematica della Fortuna nelle sue *Rimas* in particolare nella *Risposta a una littera de su Conte de Elda Don Iuan Coloma* (4, 19-24):

O quantos pregiudisios, quantos tiros
 Fagues, senza giustisia, ahi dura, ingratta
 Fortuna, qui nos nudris in suspiros!
 O quantu megius fuit de matta in matta
 Viver contentu in cudda edade d'oro

Sensa timer fortuna, o cruda, o gratta!

La dea viene presentata con le medesime caratteristiche di durezza, di crudeltà e come causa dei dolori dell'uomo. La differenza, rispetto a Delitala, è il fatto che la Fortuna più che apparire come un'entità autonoma, capace di perseguire il poeta e rivolgerne il destino, «pare essere un'attitudine interiore dell'uomo, che egli ha assunto dopo esser decaduto [...] La Fortuna è dunque conseguenza del peccato, se non il peccato stesso»¹⁵⁴ e viene contrapposta alla salvezza divina, raggiungibile attraverso la fede. Questa diversità è spiegabile con la struttura del discorso di Araolla che, pur nell'assenza di un progetto pedagogico esplicito come nel caso di Gabriele Fiamma, si mostra maggiormente propenso a trasformare il proprio soliloquio interiore in un discorso pratico ed esortativo¹⁵⁵.

Una serie di componimenti di Delitala presenta, come indicano i titoli dell'edizione antica, un contenuto di tipo morale e spirituale: ovviamente, come si è potuto ampiamente mostrare, questo non significa che gli altri componimenti siano privi di tali messaggi, ma questi ultimi emergono qui in primo piano, senza ulteriori finalità poetiche; in particolare viene espresso il contrasto tra una vita giovanile passata a inseguire cose vane (ad esempio 11, 1-2: «Piango i superbi sdegni, e i folli amori, / che per non drita via guida mi fùro») e i propositi di una vita rinnovata dalla grazia divina, sotto il segno del pentimento e della conversione. Nel sonetto 10 per esprimere questa opposizione vengono utilizzati riferimenti mitici della classicità: le trasformazioni compiute da Giove per le sue conquiste amorose vengono contrapposte al nuovo atteggiamento

¹⁵⁴ VIRDIS, *Introduzione* cit., p. LXXXI.

¹⁵⁵ Cfr. VIRDIS, *Introduzione* cit., pp. LXXV-LXXVI.

del poeta, dedito solamente alla pace e alla riflessione (10, 9-14):

Nen stim'io già ch'in bianco toro ei scenda,
 ch'il giovenil ardor, parte da gl'anni,
 parte da mie sciagure, estinto giace.
 I nostri studii son quiete, e pace,
 seguir il vero, e detestar gl'inganni:
 giovin bramoso a cieche imprese attenda.

Emergono con forza anche gli elementi delle lacrime e del pianto¹⁵⁶, accompagnati però sempre dalla speranza nel Signore Redentore (11, 9-10: «Signor, a te rifugio; in te la speme / d'ogni mio ben, e mia salute siede»). In alcuni casi la riflessione si apre in preghiera, come nell'invocazione allo Spirito Santo del sonetto 16, nel quale si registra l'incapacità da parte degli uomini di domandare la grazia divina e si invita il *santo Amor* a prevenire tali richieste e donare la grazia necessaria per uscire dalla situazione di peccato nel quale si è come immobilizzati (16, 9-11: «Tua prevention ciò che d'immondo ingombra / la purità che a te si deve appuri, / e il giel onde torpiamo in te s'accenda»).

Appartenente alla categoria di componimento di tipo morale è anche il n. 17, il quale appare particolare all'in-

¹⁵⁶ Il pianto assume un'importanza fondamentale nella lirica spirituale del Cinquecento, tanto da essere dopo il Concilio di Trento un *topos* sempre più utilizzato. Le "Lacrime" diventano perfino un genere poetico autonomo, con numerosi esempi tra cui si ricordano le *Lacrime di San Pietro* di Luigi Tansillo (1585). Cfr. Angelo Alberto PIATTI, «E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». *Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento* cit., pp. 53-54.

terno della raccolta, per un insistito gioco sulle parole *vita* e *morte*, intese nei diversi valori morfologici e semantici:

Morì la vita, e il suo morir fu morte
 a l'empia morte, e insieme morte, e vita,
 e vita e morte a la medesima vita,
 ma volontarie entrambe, e vita e morte.
 Scese l'eterna vita ove la morte
 senza morir tenea morta la vita,
 e viva ne restò vie più la vita,
 (convien si lice) e morta più la morte.
 Fu nel primo morir morta la vita;
 nel secondo morir morta la morte;
 e n'alternâro il bene, e morte, e vita.
 Quanto prima vivea tutto era morte;
 hor, mercé de la morte, è tutto vita;
 e da oltragiar la vita esclusa è morte.

Questo componimento va messo a confronto con un sonetto di Tasso incentrato su Gesù Crocifisso (*Rime* 1670: *In questo sacro legno, ove la vita*; i versi sono riportati nelle note a testo relative al sonetto di Delitala in questione), che costituisce probabilmente il modello principale. Riportiamo qui di seguito anche il sonetto 97 delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma, strutturato in modo molto simile¹⁵⁷:

Da te morto, Giesù, nasce la vita,
 Che, morendo per l'huom, mort'hai la morte;
 E dal tuo amor in noi vien quella morte,
 Che col morir ne scorge a miglior vita.
 Morte felice assai più che la vita,

¹⁵⁷ Cfr. FIAMMA, *Rime spirituali* cit., p. 332.

Per cui fuggir può l'huom l'eterna morte.
 Non ha di questa santa, e cara morte
 Tesor più ricco, e più sicur la vita.
 I'ho in odio la vita, e bramo morte:
 Che morte sol mi può tener in vita;
 Tanto del senso mio merta la morte.
 Morendo io vivo; e moro, stando in vita:
 E tanto vago son di questa morte,
 Che, per poter morir, cara ho la vita.

Delitala si muove dunque sulla precisa linea tracciata da modelli poetici ben più autorevoli: il risultato è un sonetto che venne giudicato in passato negativamente a causa di un gusto esagerato per l'artificio tipico del barocco; i versi risultano scorrevoli e di lettura non sgradevole, pienamente cinquecenteschi nel voler riflettere sul valore della vita e sulla sua conclusione, nonché sul paradosso rappresentato dalla crocifissione di Gesù.

Sulla morte, sul tempo e sulla vecchiaia si basa anche il componimento n. 19, nel quale il poeta giudica come inutile e perfino stolta la speranza dell'uomo di inserire tra la sua giovinezza e il momento del trapasso una lunga vecchiaia (19, 1-2: «Van desio di frapor le genti ingombra / tra la cuna, e l'exequie anni senili»)¹⁵⁸.

Ricco di personificazioni e ipostasi il componimento n. 20, in cui compaiono con un procedimento di accumulo il Cielo, la Fortuna, Amore, la Madonna e il fiume Permeso, simbolo della poesia (nel testo Galcerino tutti con l'iniziale minuscola). Nello stesso sonetto appare anche un *celeste messo* che interroga il poeta e lo invita a ripensare

¹⁵⁸ Anche la riflessione sulla morte è tipica di questo periodo: cfr. Francesco MANCONI, *Castigo de Dios. La grande peste barocca nella Sardegna di Filippo IV*, Roma, Donzelli, 1994, pp. 325 e sgg.

ai suoi propositi suicidi. Per la prima volta fa capolino al v. 12 il tema della fama terrena che il poeta vorrebbe aver garantita dalle sue poesie. Si tratta di una preoccupazione che ricompare anche in 28, 11 e che è abbastanza comune nei poeti del tempo e ovviamente nel Petrarca¹⁵⁹.

Anche il madrigale che compare come componimento n. 33 riprende la tematica della vita trascorsa sotto la schiavitù del dio d'Amore che ha condotto il poeta in balia di sentimenti contraddittori. Soltanto arrivato alla soglia dei quarant'anni, l'autore si converte e consacra la sua vita al Signore:

Diedi il mio vago Aprile al fier tiranno,
 che con lusinghe ovunque ei vol s'intrude;
 e poi fatto Signore,
 fra speranza, e timore,
 e fra duolo, e diletto,
 al più costante petto
 ministra in un, onde egli aggiaci e sude:
 ma, al quarantesimo anno
 volte le spalle, il già canuto pelo
 dedico, e sacro a te, Signor del Cielo.

In questo caso, visto l'utilizzo dello schema del madrigale¹⁶⁰, si potrebbe pensare, come ha accennato Duilio

¹⁵⁹ Si veda anche il caso di Araolla: cfr. VIRDIS, *Introduzione* cit., p. LXXI.

¹⁶⁰ Si assiste proprio in questi anni a un utilizzo sempre più massiccio della forma madrigalistica nel quale «è agevole riconoscere due indrizzi di gusto e di stile sensibilmente diversi: uno, che mira a sfruttare la brevità della forma metrica in questione per effetti di levità e quasi di estenuazione sentimentale; l'altro, che quella stessa concisione adopera per pungenti trovate concettose, per arguzie ricercate non lontane, effettivamente, dall'*agudeza* barocca» (BRUSCAGLI, *La preponderanza petrarchista* cit., p. 1581).

Caocci, a proposito del *fier tiranno, che con lusinghe ovunque ei vol s'intrude* (vv. 1-2), a un doppio senso di marca comico-realistica, con allusioni oscene¹⁶¹. L'ipotesi non è da escludere, seppure vada osservato che si tratterebbe di un *hapax* nella produzione dell'autore, il quale utilizza un tono mediamente solenne, poco incline all'ironia o all'abbassamento di registro¹⁶². Inoltre le *lusinghe* del v. 2 fanno pensare più direttamente a un tratto demoniaco del *fier tiranno* da cui il poeta è soggiogato, che va più facilmente identificato nel dio d'Amore il quale produce anche tutti gli effetti contraddittori espressi dalle coppie antinomiche dei versi successivi.

La tematica della giovinezza e del tempo che scorre inesorabile è un altro tema tipico del periodo, rintracciabile anche in un componimento in italiano di Araolla (10, 1-6):

La quarta de la vita età passai,
 Per onde trabaglio in barca frale,
 Dormendo ahimé senza destrami mai!
 Durò molti, e molti anni il mio gran male:
 Ardendo, e vaneggiando in pensier folli,
 Tutto intento a mirar cosa mortale.

Si noti in quest'ultimo caso l'utilizzo della metafora della navigazione, ricorrente in Delitala accanto a quella del mare in burrasca, di chiara matrice petrarchesca: cfr. ad es. 3, 1-2: «L'ondoso mar, quando più irato freme, / ascolta con pietà le mie sciagure» e 4, 2-3 (e anche 13, 12-

¹⁶¹ Cfr. CAOCCI, Tasso gentil cit., p. 110.

¹⁶² L'utilizzo dello schema madrigalistico in Delitala, peraltro limitato a due casi, sembra rientrare nella prima tipologia descritta da Brusciagli nella citazione della nota 160.

13; 14, 14; 23, 5-7; 24, 6; 27, 8; 35, 3). Anche il sonetto 34 (vv. 3, 9-11) riprende tali immagini, oltre ai consueti riferimenti mitici alle Muse e ad Apollo, riconosciuti ancora una volta come fonte dell'arte poetica¹⁶³.

Vi sono poi alcuni versi scritti da Delitala per rievocare un fatto preciso della propria vita o un avvenimento di particolare importanza. Redatto in occasione di una traversata compiuta da Alghero a Bosa in seguito alla notizia della presenza di un'armata turca è ad esempio il componimento n. 22. Il poeta si trova in questa circostanza ad accompagnare il conte di Cuglieri che era stato nominato generale dal viceré Marchese di Aytona. I versi denunciano il pericolo di non affidarsi a Dio, ma di contare solo sulle proprie forze, in occasioni di traversate per mare pericolose: la figura mitologica di Aiace, figlio di Oileo, viene presa come esempio negativo di tale empietà e mancanza di fede nei confronti della divinità.

Il componimento n. 25, scritto in occasione del restauro e della restituzione alla città di Bosa, tramite probabilmente un nuovo rito di consacrazione, della chiesa della Maddalena, si pone come particolarmente vivace per la capacità di rendere vivo il contrasto tra la decadenza nel tempo subita dal tempio, ridotto a essere un *vil tugurio*, e la nuova luce data al monumento, per diretto intervento di Dio che lo irrorava nuovamente di grazia tramite aspersioni e benedizioni (25, 12-14: «e con novella forma / di sacrata ablution in esso irrorava / gratia, onde ai prischi honor s'erger, e riforma»).

Altro componimento d'occasione è il già citato più volte *Torneo di don Giovanni Carrillo* (n. 38), nel quale il

¹⁶³ Il poeta fa cenno a un fatto storico ben preciso avvenuto probabilmente a Roma nel 159 a.C. con protagonista il sovrano di Pergamo Attalo II.

poeta con particolare abilità descrive l'attesa del pubblico e l'ingresso trionfale nell'arena del giovane cavaliere, tratteggiato minuziosamente nel suo abbigliamento e nello splendore delle sue armi (vv. 16-30):

Ecco d'età crescente,
 ma di fatti maturi,
 entra nel grande agone il fier Carriglio;
 rapiscono la gente
 i piffari, e i tamburi,
 e sorge a vista tal nobil bisbiglio.
 Già va tutto in scompiglio,
 mentre s'urta, e si preme
 l'avidò volgo, e teme
 ch'il luogo e il dì li manchi;
 ecco i padrin ch'in color rossi e bianchi
 gl'affetti del campion portan pendenti,
 conformi, e differenti,
 nodati al braccio, e cade
 il vago estremo lor fin che il suol rade.

Alcuni riferimenti mitici e personificazioni allegoriche aggiungono solennità al momento narrato, che culmina nella rappresentazione del combattimento, al termine del quale don Carrillo può celebrare il suo trionfo e meritare la stima della sua dama. Nel congedo il poeta fa riferimento a quanto appena scritto, invitando la stessa canzone a non rivelarsi alle persone poco dotate di cultura, ma soltanto a chi, pure in una terra priva di sensibilità artistica come quella sarda, è in grado di apprezzarne il suo valore poetico.

Si cita infine la canzone sestina (che compare al n. 24 della raccolta), tutta giocata su sei parole che ritornano nelle varie strofe in rima equivoca o identica. Tra queste

la più importante risulta *stella*, che come spiegato nella didascalia iniziale nasconde un nome preciso di donna, e che - ironicamente - anziché svolgere il compito di guida nella notte spirituale in cui si trova l'autore, lo conduce alla rovina (il *giaccio* e le *Orse* sono altri simboli di questo buio). Dall'altra parte vi è il *sole*, meta autentica e figura di Dio, a cui sono associati il *giorno* e gli agognati *riposi* del poeta. Si riportano le prime due stanze della canzone (24, 1-12):

Ai dolci rai d'un elevato sole,
 ch'apparve essendo in su la sesta il giorno,
 ov'incogniti mari aggiaccian l'Orse,
 vivi torrenti fei del duro giaccio
 ch'il cor chiudeva, e cagionò mia stella
 che si fesser procelle i mei riposi.
 Fugono gl'interrotti mei riposi
 tosto che nell'ocaso arriva il sole
 e lontani da me, fin ch'ogni stella
 scaccia dal'emisferio il novo giorno,
 han per albergo loro un vivo giaccio,
 qual soto il Polo mai videro l'Orse.

Componenti simili, giocati sullo stesso schema, erano diffusi nella poesia cinquecentesca. Si riportano a titolo di esempio le prime due stanze di una canzone sestina di Gabriele Fiamma (Sestina, vv. 1-12)¹⁶⁴:

Per aspro mar, di notte, in picciol legno,
 Senza guida, o governo de la vita
 Presi ne l'età verde il primo corso,
 Pensando andar in più tranquilla parte,

¹⁶⁴ Cfr. FIAMMA, *Rime spirituali* cit., p. 318.

Senza provar l'ira crudel de' venti,
O'l fero assalto de le torbid' onde.

Non hanno tante arene intorno l'onde,
Ne tante gemme ha ben fiorito legno,
Quando spiran d'April fecondi venti,
Quanti hebbe affanni, e doglie alhor la vita:
E pur non volle mai volger il corso,
Per far presto ritorno in miglior parte.

Si notino oltretutto in questi versi alcuni temi che abbiamo avuto modo di segnalare in *Delitala*, come l'elemento del mare in burrasca e dei venti che soffiano, la navigazione metafora della vita e il mese di Aprile a simboleggiare la giovinezza.

Altri esempi molto vicini come modalità espressiva si possono rintracciare in due canzoni sestine di Anton Francesco Raineri giocate rispettivamente sulle parole in rima *sole, ghiaccio, aure, onde, alma, note* e *giorno, stelle, luci, notte, occhi, onde*¹⁶⁵.

* * *

Nell'analisi fin qui fatta si è potuto vedere la pluralità di fonti riscontrabili in *Delitala*. Siamo del resto in un'epoca nella quale, come osserva Luigi Matt, il tasso di intertestualità è altissimo; diventa dunque il più delle volte rischioso identificare un'unica fonte poetica per gli autori del Cinquecento¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Cfr. ANTON FRANCESCO RAINERI, *Altre rime*, Sestine I e II, in *Cento sonetti, altre Rime e Pompe*, a cura di Rossana SODANO, Torino, RES, 2004, pp. 131-134.

¹⁶⁶ Cfr. Luigi MATT, *Nota al testo* a CARLO BURAGNA, *Poesie cit.*, p. LI.

Anche nel caso di Delitala di volta in volta si è voluto sottolineare l'influenza maggiore di un autore rispetto a un altro. È però indubbio che alcuni mostrino la loro presenza in maniera più evidente.

A partire da Dante. Già Arullani in un articolo di poco precedente alla sua edizione delle *Rime diverse* aveva sottolineato la presenza dantesca nei versi del poeta di Bosa, identificando perfino con sicurezza il *maggior Tosco* citato in 30, 14 nel poeta fiorentino (mentre si mantiene in questa sede il dubbio possa trattarsi di Francesco Petrarca). Per Arullani l'influenza del poeta della *Commedia* è addirittura maggiore rispetto a quella di Petrarca¹⁶⁷, a partire dal primo componimento che in alcuni versi richiama da vicino espressioni utilizzate nella terza cantica:

che sola sua pietà donde giacea
il frale, e il vile, al Ciel levar potea.
(1, 5, 7-8)

e di comunicarsi ardente e vago
ne formò l'huomo a sua divina imago;
(1, 6, 7-8)

Anche Paolo Cherchi ha ragionato sul tema della riscrittura e del plagio nel secondo Cinquecento, notando come molti autori attingevano riferimenti ai miti antichi da alcuni repertori umanistici che avevano una certa circolazione; ciò permetteva loro di mostrare una familiarità con la cultura classica, che non sempre possedevano: cfr. Paolo CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

¹⁶⁷ Tutto questo non deve stupire più di tanto se si ricorda dell'esistenza di una "linea dantesca" del petrarchismo cinquecentesco che, come ha sottolineato Sergio Bozzola, trovò il suo maggior teorico in Benedetto Varchi (cfr. Sergio BOZZOLA, *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 80).

che pien di gratia in cambio di rigore,
 di ricondurli a sé tentar non nega;
 di punction non usa il bon Signore
 atti crudel, ma dolci vie dispiega,
 (1, 14, 3-6)

E perché di lor fallo era infinita
 la colpa, essi finiti, e richedeo
 la giustitia del Ciel che lei punita
 fusse in infinit'huom, che ciò potea,
 deliberò mandar per via non trita
 il divin Figlio ch'appo lui splendea
 in unità, ma con distinto lume,
 igual di eternitade, igual di nume.
 (1, 15, 1-8)¹⁶⁸

Anche altre parole ed espressioni sarebbero da inquadrare nell'orbita dantesca, in quanto utilizzate «quasi esclusivamente» nelle sue opere: *donno* (1, 12, 4), *donna del Ciel* (1, 17, 1), *ogetti di falso bene* (1, 30, 1-2), *destra del ciel* (12, 15), *posto... in forse* (12, 87), *varco impruna* (20, 5), *scemi di fé* (40, 15, 1), *calcato, e folto* (41, 12, 8).

In realtà alcuni degli esempi citati non appaiono convincenti o sono facilmente rinvenibili in altre opere coeve a Dante e successive. Arullani trova anche altri passi avvicinabili alla *Commedia*:

Ma il vostro alto valor, cui diede il Cielo
 voler il giusto, e poter ciò che vole,
 (3, 9-10)¹⁶⁹

¹⁶⁸ Ci si riferisce in particolare ad alcuni passi dei canti 7 e 29 del *Paradiso*.

¹⁶⁹ Cfr. *Inf.* 3, 95-96 e 5, 23-24: «vuolsi così colà dove si puote / ciò che

e i più sublimi cor rapisci, e teco
 meni hor nel quarto, et hor nel ciel secondo,
 (23, 3-4)

Ma che dic'io? Di maraviglie tante
 nessun tra noi ti vante,
 eccetto il sommo preggio,
 onde risplendi altier dal quinto seggio.
 (38, 87-90)

e maggiori vedrà le cose conte
 di lei, che sì pietosa a sé ne tira,
 e tanto a noi de la sua gratia porge,
 ch'una sola veduta al Ciel ne scorge.
 (40, 16, 5-8)¹⁷⁰

e infine:

Non odi tu dal Ciel cortesi inviti
 a sacre palme, a sempiterni allori?
 Non vedi tu ch'a sé ti chiama e vuole
 unirti a sé pietoso il sommo Sole?
 (40, 1, 5-8)

che sembrerebbe ricalcare *Inf.* 2, 106-108:

si vuole» (il rimando è già di Siotto-Pintor).

¹⁷⁰ Per 40, 16, 5 cfr. *Inf.* 21, 62: «non temer tu, ch'i' ho le cose conte» e 3, 76: «Ed elli a me: «Le cose ti fier conte»; *Purg.* 15, 12: «e stupor m'eran le cose non conte»; per 40, 16, 6 cfr. *Par.* 19, 89: «nullo creato bene a sé la tira»; per 40, 16, 6-7 cfr. *Inf.* 1, 52-54: «questa mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscita di sua vita / ch'io perdei la speranza de l'altezza»; *Par.* 10, 37-38: «È Beatrice quella che sì scorge / di bene in meglio».

Non odi tu la pieta del suo pianto,
 non vedi tu la morte che 'l combatte
 su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?

Adriana Mereu aggiunge diversi altri luoghi testuali che possono essere avvicinati a versi danteschi a partire dagli *sterpi* di 1, 1, 2 per cui cfr. *Inf.* 13, 6-9 e *Par.* 12, 200-201; o anche *impruna* (in rima con *imbruna*) in 20, 5 (: 20, 8) che si ritrova in *Purg.* 4, 19-21 (anche se probabile fonte diretta è pure Della Casa, *Rime* 5, 7-8 in cui si ha il sintagma *varco impruna*); e *cose conte* in 40, 16, 5 per cui cfr. *Inf.* 21, 62 (ma anche Ariosto, *OF* 34, 82, 8).

Si possono individuare altri riscontri non individuati dai precedenti editori che dimostrano l'influsso dantesco nel poeta di Bosa¹⁷¹. Ad es. in 1, 4, 1 il poeta richiamando la sua *anima sciocca* ad allontanarsi dal peccato e a rivolgersi al bene, riecheggia le parole di Virgilio in *Inf.* 31, 70-72. Anche altri sintagmi sono tipicamente danteschi, come *degnà scusa* in 1, 17, 7, attestato in *Purg.* 10, 5-6, e *doppio lume* in 13, 11 che rimanda a *Par.* 7, 4-6.

Nello stesso studio già citato Arullani individua anche una serie di versi che rimandano invece direttamente a Francesco Petrarca:

1) che da lieve cagion tal guerra move:
 (20, 11)

di che lievi cagion' che crudel guerra
 (Petrarca, *RVF* 128, 11)

¹⁷¹ Si rimanda anche all'intuizione di Caocci circa il "petrarchismo adomesticato" di Delitala attraverso la lezione di Dante, di cui si è detto a p. LXXX.

- 2) dal roco marmorar di bassa gente,
(30, 3)

ch'or saria forse un roco
mormorador di corti, un huom del vulgo
(Petrarca, *RVF* 360, 116-117)

- 3) Questo a chieder mercé non che perdono
(41, 16, 5)

spero trovar pietà, nonché perdono.
(Petrarca, *RVF* 1, 8)

- 4) che con lusinghe, ovunque ei vol, s'intrude;
(33, 2)

vago tra i rami ovunque vuol m'adduce
(Petrarca, *RVF* 107, 14)

Vi è poi la canzone sestina pocanzi citata (n. 24) che costituisce per Arullani, specie per la struttura metrica scelta, uno degli esempi più lampanti di imitazione petrarchesca.

Adriana Mereu individua numerosi altri passi in correlazione con il canzoniere di Petrarca, a partire dalla sfruttatissima antinomia *caldo-gielo* di cui si è già parlato. (cfr. 1, 2, 5 e nota relativa); il verso 31, 8 («e fe' scura la notte, e chiaro il giorno») ricorda strettamente *RVF* 215, 13 («Pò far chiara la notte, oscuro il giorno»); l'uso del verbo *doppiare* in 8, 14 rimanda a *RVF* 332, 39-40; la metafora dello *spiegar in alto il volo* di 9, 8 ricorda *RVF* 365, 1-3 (anche se poi è ripresa pure da Tasso); la *piogia d'oro* di 10, 1 rimanda al celebre passo di *RVF* 23, 161-163, ripreso tuttavia anche in questo caso da Tasso; la coppia

pruine e giaccio in 22, 24, attestata in *RVF* 66, 6; la serie enumerativa di 40, 2, 1-4 che ricorda *RVF* 303, 5-6.

L'influsso del poeta aretino è dunque consistente, come si potrà verificare ulteriormente nelle note ai vari componimenti. Si aggiungono alle occorrenze petrarchiste già individuate da Arullani e Mereu: la doppia domanda *Che fai? Che pensi?* in 1, 1, 8, ripresa da *RVF* 271, 1-2; il sintagma *mente imbruna* in 20, 8, presente in *RVF* 223, 2; *pasco la mente* in 28, 5 attestato in *RVF* 193, 1 (e poi anche in Gambarà, *Rime* 41, 9-10); e l'espressione *poi fatto Signore* in 33, 3 presente in *RVF* 65, 3.

Altri versi o stilemi utilizzati da Delitala ricordano passi di altri letterati italiani dei secoli successivi a Petrarca: si sono individuati così paralleli con Ariosto, Sannazaro, Tebaldeo, Annibal Caro, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, e altri. Per quanto riguarda le scritture etichettabili come "petrarchismo spirituale" si potranno scorgere degli echi con Gabriele Fiamma, Anton Francesco Raineri e, insieme a interessanti risvolti di tipo biografico, visto il presunto soggiorno a Siena di Delitala, con Alessandro Piccolomini, seppure limitato a pochi casi. Quello più evidente è il primo verso del sonetto 19: «Van desio di frapor le genti ingombra» che sembra ricalcare l'*incipit* del sonetto 58 dei *Cento sonetti* di Piccolomini: «Van desio di saper, tua mente adescà».

Non sembra ipotizzabile un rapporto diretto con le *Rimas* di Araolla, edite l'anno successivo: solo poche isolate espressioni possono essere avvicinate a passi del canonico sassarese.

In verità qualsiasi altra influenza risulta trascurabile rispetto a quella operata su Delitala da parte di Torquato Tasso, che si pone anzitutto come l'intermediario grazie al quale la stessa poesia di Petrarca viene filtrata. Nume-

rosi passi che possono essere messi in rapporto con versi di Petrarca sono in realtà imitazioni di analoghe riprese petrarchesche operate da Tasso; di queste riprese, più che della fonte primaria, sono eco i versi di Delitala.

Il poeta di Bosa è inoltre debitore nei confronti di Tasso di una serie davvero cospicua di sintagmi e immagini. Già Arullani individuava ad esempio una stretta relazione tra:

nel gran risco d'un huom, cui la corrente
passando absorse, e sel traea repente.

(41, 1, 7-8)

e il passo tassiano:

me peregrino errante e tra gli scogli
e fra l'onde agitato e quasi absorto

(GL 1, 4, 3-4)

e tra l'invocazione:

Tu spira al petto mio, che torpe, e giace
tra i contagi del mondo, e di natura

(40, 4, 1-2)

e quella del poema sacro di Tasso:

Tu spira al petto mio celesti ardori

(GL 1, 2, 5)

Un approfondimento di tali legami intertestuali è stato operato da Adriana Mereu e soprattutto da Luigi Agus nella sua tesi di laurea¹⁷². Oltre ai versi della *Gerusalemme*

¹⁷² Cfr. AGUS, *Le "Rime diverse"* cit., pp. 71-73 e 109-116.

Liberata, egli ha rintracciato numerosi paralleli anche con le *Rime*, e in misura minoritaria con le opere teatrali. La consistenza di tali rimandi testimonierebbe per Agus una conoscenza quasi “in diretta” da parte del Delitala anche di opere scritte da Tasso pochi anni prima: tale è il caso della *Gerusalemme Conquistata* (pubblicata in prima edizione nel 1593), della quale sono verificabili alcuni riferimenti particolarmente stringenti. Agus cita a proposito «L'ondoso mar, quando più irato freme» (3, 1), ripreso da GC 1, 190, 4: «l'ondoso mar Oceàn ch'irato freme»; «e sorge a vista tal nobil bisbiglio» (38, 21), per cui cfr. GC 3, 6, 3: «e di quei duci il nobile bisbiglio»; «In su schegge, e scintille» (38, 106) derivato da GC 8, 36, 7: «ne van le schegge e le scintille al cielo»¹⁷³. Si possono verificare analogamente anche alcuni legami con il *Mondo creato*, che è stato composto nel 1591, ma venne pubblicato postumo.

Duilio Caocci, nell'articolo già citato in precedenza, ha prospettato una strategia della citazione tassiana da parte di Delitala che, prevedendo un pubblico di persone colte, conoscitrici dunque delle opere del poeta della *Gerusalemme*, non si limitasse all'imitazione di singoli sintagmi o brevi passi ma evocasse ampie porzioni dell'ipotesto. Un esempio portato da Caocci è quello della settima e ottava strofa delle *Ottave spirituali*, versi che vengono messi in relazione con il giardino incantato del palazzo di Armida di *Gerusalemme Liberata* 16, 11, 5-8. I personaggi di Adamo e di Rinaldo sono dunque accomunati nella col-

¹⁷³ *Ivi*, p. 73. L'insieme di tali riferimenti ci restituisce per Agus «l'immagine di un letterato e umanista attento non solamente ai classici, ma anche alle interpolazioni filologiche che di questi si andavano proponendo in quei tempi, così come risulta aggiornato rispetto alle ultime novità editoriali che probabilmente circolavano nell'isola quasi contemporaneamente al continente italiano» (*ibidem*).

pevolezza e nel proposito di ravvedimento, ma il parallelo «sortisce anche un effetto dissacrante e spaesante»¹⁷⁴.

Si è potuta confermare nella nostra analisi testuale la predilezione tassiana di Delitala: una notevole altra serie di riscontri, non individuati in precedenza dagli altri studiosi, rinsalda tale legame assai stringente e conferma una familiarità con l'intera produzione poetica di Tasso¹⁷⁵. Si attesta in particolare la ripresa di sintagmi tipicamente tassiani come *oblique vie* (1, 1, 2), *gran divietto* (1, 11, 2), *precipita gl'induggi* (3, 5), *di pianto aspersa* (5, 1), *gran cognome* (7, 2), *fieri oltraggi* (9, 6; 18, 1), *folta nebbia* (20, 8), *oblio profondo* (23, 8), *mar sonante* (29, 10), *roco marmorar* (30, 3), *al Cielo estolle* (34, 1), *gravosa mole* (38, 52); vi sono poi trasferiti dai testi di Tasso diverse coppie di aggettivi o participi: *leggero, e sciolto* (1, 3, 3), *ardente e vago* (1, 6, 7), *lacerato, sanguinoso* (1, 15, 2), *vile, e languente* (8, 4), *cinta e munita* (18, 6), *aspri e mortali* (18, 13), *vile, e roco* (32, 5), di sostantivi: *e voce, e moto* (1, 7, 1), *erbe e piante* (1, 32, 3), *mostri e giganti* (12, 2; 38, 91), e di verbi *urta, e reprime* (1, 33, 5), come pure di singoli termini peculiarmente tassiani: *ricusa* (1, 17, 8), *prence* (1, 25, 3), *rinove* (10,3), *ripresso* (12, 15); anche alcune rime sono riprese dal poeta della *Gerusalemme* come *grave : have* (1, 13, 2:4), *regno ingiusto: angusto* (8, 6:7).

Si riporta l'elenco dei paralleli riscontrati, escludendo quelli già individuati dagli altri editori: tutti i riscontri,

¹⁷⁴ Cfr. CAOCCI, Tasso gentil cit., p. 111. Tale prospettiva di ricerca, che prevede uno studio intertestuale tra i due poeti attento a individuare legami anche su porzioni maggiori di testo rispetto al singolo sintagma o verso, merita certamente di essere approfondita.

¹⁷⁵ Si mantiene l'ovvio dubbio sulla conoscenza del *Mondo creato*, di cui abbiamo già dato conto. In alcuni casi ma non così numerosi, come si vedrà nelle note a testo, si tratta di occorrenze rintracciabili pure in altri autori.

compresi questi ultimi, compariranno comunque nelle note a testo, con la citazione dei passi delle opere di Tasso:

- 1, 1, 2 *GL* 16, 1, 7; *Rime* 876, 10
 1, 2, 4 *Intrichi* at. 5, sc. 5.5
 1, 3, 3 *Rime* 1707, 10; 1153, 14
 1, 3, 5 *Rime* 826, 14
 1, 3, 6 *GC* 23, 34, 2
 1, 5, 3 *GL* 1, 18, 7-8
 1, 6, 7 *Rime* 123,1
 1, 7, 1 *GL* 12, 67, 8
 1, 8, 1-3 *Rime* 1513, 81
 1, 9, 2 *GL* 8, 25, 4
 1, 10, 2 *Rime* 159, 5-6
 1, 11, 2 *GL* 13, 11, 5; *Mondo creato* 7, 979
 1, 12, 1 *GL* 2, 49, 8; *Rime* 568, 7
 1, 12, 7 *GL* 8, 13, 4
 1, 13, 4 *Rime* 58, 12; *GL* 13, 63, 7-8
 1, 15, 3 *GL* 19, 38, 3
 1, 16, 7 *GL* 14, 43, 5
 1, 17, 2 *GL* 1, 2, 6
 1, 17, 4 *GL* 20, 49, 1
 1, 17, 8 *GL* 5, 42, 8; *Rime* 569, 78
 1, 25, 2 *GL* 6, 65, 7
 1, 25, 3 *GL* 3, 20, 1
 1, 28, 3 *GC* 6, 29, 7; 6, 36, 8
 1, 29, 3 *Rinaldo* 3, 36, 4; *Rime* 723, 49
 1, 30, 1 *Rime* 1634, 14
 1, 30, 8 *GL* 1, 2, 4
 1, 32, 1 *Rime* 1047, 4
 1, 32, 1-2 *Rime* 605, 3-4
 1, 32, 3 *GC* 12, 63, 3
 1, 32, 5 *Rime* 1394, 61
 1, 33, 1 *Intrichi* at. 5, sc. 14, 4

- 1, 33, 5 *GL* 18, 77, 5
 3, 5 *GL* 8, 8, 1; *GC* 7, 110, 4
 5, 1 *GL* 4, 52, 6
 5, 7 *GL* 1, 57, 8
 5, 8 *Rime* 1700, 3
 5, 10 *GL* 15, 3, 1
 5, 11 *GL* 14, 34, 4
 5, 14 *Rime* 559, 3
 6, 10 *Le lagrime della beata Vergine* 10, 7
 7, 2 *GC* 20, 133, 7
 8, 4 *Mondo creato* 3, 1029
 8, 6-7 *GL* 2, 23, 1-3
 9, 6 *GC* 2, 89, 8; *Rime* 1047, 5; 1458, 12
 10, 3 *GC* 6, 29, 3; *Rime* 150, 7; *Rime* 366, 6
 11, 11 *Rinaldo* 5, 66, 6
 12, 2 *GL* 18, 10, 3; *Rime* 1333, 14
 12, 15 *GL* 13, 77, 2; 17, 47, 3
 12, 15 *GC* 17, 126, 4
 12, 15 *Aminta*, Prologo 3-8
 12, 79 *GL* 19, 28, 8; 24, 102, 7
 12, 92 *GL* 18, 32, 4; *Rime* 1140, 6
 13, 1 *GL* 15, 29, 5
 13, 12 *Rime* 1675, 11
 14, 10 *Rime* 943, 9
 18, 6 *GL* 20, 117, 1
 18, 13 *GL* 11, 82, 2; 13, 58, 6
 19, 6 *GL* 16, 55, 1
 20, 8 *Rime* 1519, 30
 20, 9 *Rime* 1547, 35
 20, 10 *Rime* 412, 7
 20, 11 *GC* 6, 66, 1
 21, 1 *Rinaldo* 6, 63, 2; *GL* 4, 63, 8; *Rime* 392, 3
 21, 8 *Rime* 20, 7
 21, 12 *GL* 5, 77, 2

- 22, 5 *GL* 20, 118, 4
- 23, 8 *GL* 2, 96, 6; 14, 2, 2; *Rime* 1094, 4; 1384, 6
- 24, 1 *GL* 3, 46, 1; *Rime* 84, 5
- 24, 8 *GL* 19, 102, 4
- 24, 36 *GL* 8, 74, 6
- 25, 4 *GL* 17, 86, 6; 18, 4, 5-6
- 26, 4 *Rinaldo* 6, 3, 5; *GC* 18, 67, 4
- 27, 3 *Rime* 637, 2
- 27, 9 *GL* 16, 31, 1; *GC* 18, 63, 4
- 28, 11 *GC* 6, 23, 3; *Rime* 1377, 3
- 28, 12 *GL* 9, 61, 2
- 29, 9 *Rime* 1010, 14
- 29, 10 *GC* 5, 6, 4; 14, 99, 4; 24, 112, 2
- 29, 11 *GL* 4, 77, 3
- 29, 14 *GC* 23, 101, 8
- 30, 1 *Rime* 969, 1; 1477, 1; 1608, 1
- 30, 1 *GL* 6, 46, 1; 19, 107, 4
- 30, 3 *GL* 22, 2, 2; *Mondo creato* 5, 164-165
- 30, 5 *Rime* 1696, 6; *Mondo creato* 7, 1104-1105
- 30, 6 *Rime* 397, 1
- 32, 5 *Rime* 129, 8
- 34, 1 *GL* 6, 27, 2
- 35, 10 *Rime* 195, 2; 196, 3
- 36, 4 *Rime* 1298, 14
- 37, 5 *Mondo creato* 5, 988
- 38, 12 *Rinaldo* 4, 32, 1-2; *Rime* 1269, 8
- 38, 21 *GC* 3, 6, 3
- 38, 42 *GL* 17, 44, 2
- 38, 52 *GL* 20, 119, 5; *Rime* 1547, 7-8; *Mondo creato*
6, 1094
- 38, 60 *Rinaldo* 9, 3, 3
- 38, 63 *GL* 13, 56, 8
- 38, 73 *GL* 11, 7, 6
- 39, 4 *Rime* 1168, 2

40, 1, 6	<i>GL</i> 3, 75, 4; <i>Rime</i> 1065, 2; 1488, 10
40, 7, 8	<i>GC</i> 19, 90, 7
40, 12, 5	<i>GL</i> 14, 16, 4; <i>Rime</i> 917, 12
40, 14, 1	<i>GC</i> 18, 85, 7
40, 16, 1	<i>Rinaldo</i> 1, 72, 4
41, 1, 4	<i>Rime</i> 1513, 27-28
41, 2, 1	<i>GL</i> 18, 12, 1; <i>GC</i> 19, 12, 5
41, 11, 6	<i>GL</i> 6, 23, 5
41, 13, 1	<i>GL</i> 2, 27, 1
41, 15, 6	<i>Rime</i> 615, 8
42, 2	<i>GC</i> 4, 46, 5
42, 4	<i>GL</i> 16, 65, 8

* * *

Anche per quanto riguarda l'aspetto più strettamente linguistico le *Rime diverse* di Delitala risentono moltissimo dell'influenza di Torquato Tasso. Com'è noto il poeta della *Gerusalemme* adotta un petrarchismo a sua volta fortemente condizionato dalla lezione di Giovanni Della Casa: da quest'ultimo riprende il gusto per la spezzatura ritmica, l'uso di una sintassi lirica magniloquente e l'utilizzo di un linguaggio alto, ancora più ricco dei giochi linguistici e degli artifici formali che saranno tipici del barocco. Pure l'ampio utilizzo in Tasso della tecnica dell'*enjambement*, sebbene con alcune differenze, è mutuata da Della Casa. Lo stesso Tasso considerava di particolare valore stilistico l'accumulo enumerativo per polisindeto, l'uso di endiadi, anafore, nonché la posposizione del soggetto¹⁷⁶.

Tali caratteristiche sono facilmente riscontrabili an-

¹⁷⁶ Cfr. Claudio MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 126-127.

che nel poeta bosano, i cui versi sono spesso articolati in una sintassi complicata e difficilmente districabile, con un gran numero di incisi e subordinate di vario grado:

Per te, quando sublime, in regio tetto
 d'oro scelto splendente, et di zaffiri,
 siede tal'hor, frenando homini, e mostri
 vincendo, almo e felice huom quasi eletto
 per nume al ciecco volgo, onde s'ammiri
 e col ciel di valor la terra giostri,
 acciò che chiaro mostri
 folle il credèr onde delira il mondo,
 quanto spirò giocondo
 a soi cieccchi desir, cieccchi ambitiosi,
 avien che contra il corso indietro giri
 a casi u' si martiri,
 e sue grandezze orribil strage ingombre,
 e restin fole al cieco mondo, et ombre.

(12, 29-42)

Invito duce, onde l'inculta Icnusa
 altiera andar fra le celesti rote
 d'inusitati honor tal'hor ben puote,
 quantunque da vicin spreta, e delusa,
 s'archi e moli superbe, onde diffusa
 splenda tua nobil fama in parti ignote,
 non ti dà Bosa, in lei, che tutto scuote,
 e scompiglia, e rivolve, empie sua scusa.

(15, 1-8)

e torrai tu, ch'a tue virtude eccelse,
 ond'è di chiaro honor cinta, e munita
 tua nobil fama, ond'è nel Ciel salita,
 come che al suo gran volo oggetto felse,

spenga vano timor d'aria condensa
de laghi vaporanti, e fiati australi
quella sì sempre viva, e altiera fiamma?
(18, 5-11)

Era ne la stagion ch'il gran Centauro
calca piovose nubbi, onde si scioglie,
mentre s'aventa loro il fiato Mauro,
pioggia talhor che il lume al sol ritoglie,
e il non ben fermo agnelo e il forte tauro
in densa frasca e in chiuso ovil s'accoglie,
e al velloso pastor, in cuppo loco,
giova l'hiberno algor temprar al foco,

quando per nevi sciolte, e per gran pioggia,
di cui maggior la terra unca non hebbe,
il bosense Tesin ch'audace poggia
talhor, e dassi a le lontane glebbe,
senza rispetto haver a tetto, o loggia,
fuor di se stesso, in gran diluvio crebbe,
e licentioso altier pe i lati campi
par che le mura, e il gran castello accampi.
(41, 2; 41,3)

Il poeta inserisce inoltre all'interno dei versi esclamazioni e commenti di vario tipo, che già nell'edizione antica compaiono tra parentesi tonde:

Stese la nobil copia (ahi caso amaro!)
(1,11, 1)

(fiera scelerità) fu solo un punto:
(1, 27, 2)

Et io pur (né mai dolor mi involo)
(9, 5)

(convien si lice) e morta più la morte
(17, 8)

e sue machine eccelse altri veda
(sommo dolor!) a un vil tugurio pari.
(25, 7-8)

(ché sprezza atti superbi alma gentile)
(26, 11)

a voi dicar nobil desio mi chiama
(avanzo di fortuna) il petto e gl'anni.
(27, 13-14)

E si per voi, signor (ché tanto altrove
non spero), i mei sudor fien grati al mondo,
(28, 9-10)

onde (vostra mercé!) non fia che inetto
(31, 13)

Spesso l'autore interviene anche con brevi interrogazioni rivolte a se stesso:

e fra me dico a me: che fai? che pensi?
(1, 1, 8)

Hor in chi spero? È vano il tracio canto
(4, 13)

Ma che? Si spreto, e pur d'inopia cinto
(9, 9)

Ma che? quantunque tal, come al cospetto
(31, 9)

Ma che dic'io? Di meraviglie tante
(38, 87).

L'interrogativa, il più delle volte retorica, coinvolge di frequente parecchi versi e può essere rivolta all'io del poeta, o ad altri:

Chi mi porge, Signor, l'amata oliva,
in questo senza fin diluvio ondosò,
ove, da tempestà tremenda ascoso,
varco in arca servil vita non viva?
(4, 1-4)

Quando fia il dì che scenda in pioggia d'oro
nei campi mei l'inamorato Giove,
e lor seche fessure empia, e rinove
al mio caduto nome il suo decoro?
(10, 1-4)

che tenti? che ti sforzi ancor maligna?
Da toi tanti flagelli, e inganni tanti
serb'anco il sudor cald'e il petto anhelò.
E non recede un pelo
da sete di cruor tua fiera voglia?
(12, 4-8)

Et io pur vivo? A che vituperoso
martir si serbano anco i giorni mei

dal cieco abisso a mio sol danno sorto?
O qual fulmine attorto,
inusitato, e rio dal ciel s'aspetta,
ch'in me faccia vendetta
librata, in giusta lance, a i sdegni toi?
(12, 46-52)

e torrai tu, ch'a tue virtude eccelse,
[...]
spenga vano timor d'aria condensa
de laghi vaporanti, e fiati australi
quella sì sempre viva, e altiera fiamma?
(18, 5-11)

come potrò spiegar sublime il volo
verso le rive ascee, che non ruini
d'Icaro, e di Fetonte emulo audace?
(23, 9-11)

chi fia che scorga il ver senza te, duce,
e doni al legno suo porto sicuro?
(40, 5, 3-4)

Ma che prò, si lo fanno inetto e vano
soi archi, a flusso tal picciole porte?
(41, 5, 3-4)

Frequentissimo il ricorso all'iperbato:

e come per noi huom il Creatore
si fe' nell'alvo tuo sacro e gentile;
(1, 18, 5-6)

e cener fe' con memorabil pianto,
de l'impero troian, l'aula reale;
[...]
Quella populi amici a guerra mosse,
e gran campi allagar, correr torrenti
vide, di sangue human, da eccelsa parte;
(2, 3-4; 9-11)

quando in ignoto mar crede a Garbino,
o al procace Aquilon gonfie le vele!
I maritimi rischi, e i rischi de le
altre occorrenze il Cielo habbian vicino;
giusta prece huom fedel da reo destino
contra lumi maligni avien che cele.
(22, 3-8)

al cui lieto volar non ben oppose
turbo d'atro livor indegna guerra,
me ch'in bassi confin d'ignobil terra,
ove non seme mai virtude ascose,
ove non Clio lauri pindei traspose,
erse Natura, e reo Destino atterra,
sciolse da grave sonno, ove giacea,
il dolce suon, che vostra nobil fama
spiega battendo al ciel aurati i vanni,
(27, 3-11)

e me, cui di fruir ocio sì molle
danno le Muse, e non ho posa altronde,
ciò che l'Indo a l'Esperia hoggi risponde
dal dolce grembo lor non fia che crolle.
(34, 5-8)

Si registra spesso anche la spezzatura del legame soggetto/verbo:

Nella torre, signor, la fiamma accesa,
onde è sì bello il gran cognome Fara,
onde è chiaro il mio nido, onde s'impara
di pervenir al ciel la via scoscasa,
scaldi l'horrido giaccio, ...

(7, 1-5)

Sprezzava la tua imago, onde s'accese
d'eterni amori il sempiterno Padre,
di noi pietoso, onde mortal si rese
il divin Verbo, e te di sé fe' madre,
turba nemica al Ciel, e ti contese
tui sommi honor con voglie atroci, et adre:

(40, 6, 1-6)

Era ne la stagion ch'il gran Centauro
calca piovose nubbi, onde si scioglie,
mentre s'aventa loro il fiato Mauro,
pioggia talhor che il lume al sol ritoglie,

(41, 2, 1-4)

il bosense Tesin ch'audace poggia
talhor, e dassi a le lontane glebbe,
senza rispetto haver a tetto, o loggia,
fuor di se stesso, in gran diluvio crebbe,

(41, 3, 3-6)

il tuo valor, cui lieto ogn'altro cede
e il mondo hoggi ristora, et abbellisce,
per cui salubre, e gloriosa riede
quella aurea età ch'il Ciel di sé invaghisce,

deffenda i soi difetti in nostra vice,
(41, 15, 3-7)

Assai frequente è anche l'uso dell'anastrofe:

D'impudica beltà fiamma mortale
devastò la grande Ida, e seccò il Xanto,
e cener fe' con memorabil pianto,
de l'impero troian, l'aula reale;
ma di casto splendor ardor vitale
le sarde selve, i fiumi, e l'aula tanto
riverdisce, riempie, e inalza quanto
incontr'al Sol penna di fama sale.
Quella populi amici a guerra mosse,
e gran campi allagar, correr torrenti
(2, 1-11)

Si mia sciagura ardi, di pianto aspersa,
scalza, con chiome passe, in veste nera,
dei vostri honor veder la pompa altiera,
fra nobil gente in somma gioia immersa,
ben è dritt'hor...
(5, 1-5)

e terra in voi trovar di promissione,
non che piogie di manna, ha ferma spene.
(6, 7-8)

Deh scendi, santo Amor, scendi, et ascenda
nostra felicità seggi sicuri,
mentre ne adduce al vero Sol quest'ombra!
(16, 12-14)

Van desio di frapor le genti ingombra

tra la cuna, e l'exequie anni senili,
 e quel morso sentir curvi, et esili,
 che per tempo ne par ch'il tutto sgombra.

(19, 1-4)

ma, al quarantesimo anno
 volte le spalle, il già canuto pelo
 dedico, e sacro a te, Signor del Cielo.

(33, 8-10)

Si noti anche il ricorso all'anafora:

e come la humiltà, con degna scusa,
 in te di tanta gratia il ben ricusa;

e come al replicar di tanto autore,
 te medesma offristi, ancella humile,
 al'eterno voler del tuo Signore
 ch'a farsi in te veniva a noi simile;
 e come per noi huom il Creatore
 si fe' nell'alvo tuo sacro e gentile;
 e come senza affanni e senza offese
 chiuso in te crebbe insino al nono mese;

come anco senza pene a noi il porgesti,
 homo mortal insieme, e immortal Dio;
 come in presepe vil il Ciel vedesti,
 e come in brutti torpi animo pio.

(1, 17, 7-8; 18; 19, 1-4)

Nella torre, signor, la fiamma accesa,
 onde è sì bello il gran cognome Fara,
 onde è chiaro il mio nido, onde s'impara

(7, 1-3)

Fiato divin, che a semplicitè menti,
ove di vani ambitii aura non spira,
ove Odio non alberga, ove non Ira
(16, 1-3)

onde sculto nel Ciel è il nome vostro,
onde con meraviglia il secol nostro
(29, 6-7)

Non odi tu dal Ciel cortesi inviti
a sacre palme, a sempiterni allori?
Non vedi tu ch'a sé ti chiama e vuole
unirti a sé pietoso il sommo Sole?
(40, 1, 5-8)

hora l'attuffa tutto, hora l'inalza;
scende talhor a palmegiar l'arena,
hor trae una mano, hor una gamba scalza.
(41, 8, 2-4)

Come già si è potuto notare spesso tali figure sintattiche sono combinate con l'espedito dell'*enjambement*, assai frequente in tutta l'opera e il cui impiego in alcuni casi risulta reiterato nell'arco di pochi versi:

ma perché, volto al suo principio, attenda
ad opre degne, onde da questi abissi
leggiero, e sciolto al sommo Sole ascenda,
che senza notti, e senza nubi o eclissi
vien che di luce eterna eterno splenda
e porga lume ai lumi erranti, e fissi:
(1, 3, 1-6)

Senza cultore e gl'arbori, e le viti

germoglian qui: l'uve hanno queste d'oro,
 e di piropo, e frutti assai graditi
 mandan quelli coi fior dai rami loro;
 ma, perché è solo, e senza chi l'aiti
 a propagarsi, onde l'eterno coro
 scemo del numer suo s'empia qual debbe,
 (1, 8, 1-7)

La bianca insegna, onde la fé di Piero
 sprezza il furor del'orgoglioso Trace
 che tal'hor il Tirren trascorre audace,
 è del vostro valor ben freggio altiero.
 Ma non men nobil freggio, o men intiero
 v'è la virtù, che chiaro honor verace
 miete tra pruni, e stecchi, e sol ha pace
 u' s'ami il dritto, u' s'obedisca il vero.
 (13, 1-8)

fino a coinvolgere l'intero sonetto e dargli un andamento quasi prosastico¹⁷⁷:

Il sacro tempio, onde d'incensi e altari
 divoti doni, e chiari honori havea
 colei che, equipollenti a l'onda egea,
 fuse di contricion ben salsi mari,
 negletto, e solo, e da' soi fidi e cari
 quasi non cognosciuto, e vil giacea,
 e sue machine eccelse altri vedea
 (sommo dolor!) a un vil tugurio pari.
 Quando ecco il bon Pastor, ch'il ciel honora
 come suo caro pegno, e questa torma
 devota sua come suo Dio l'adora,

¹⁷⁷ Si veda anche il sonetto 30.

a lui sen viene, e con novella forma
 di sacrata ablution in esso irrorà
 gratia, onde ai prischi honor s'erge, e riforma.
 (25, 1-14)

In un caso l'*enjambement* consente persino di distribuire in due versi il sintagma in genere inscindibile preposizione-sostantivo:

I maritimi rischi, e i rischi de le
 altre occorrenze il Cielo habbian vicino;
 (22, 5-6)

Delitala utilizza anche altre figure retoriche, come il politoto, in alcuni casi ripresi da passi tassiani:

di luce eterna eterno splenda (1, 3, 5).
 porga lume ai lumi (1, 3, 6).
 nell'eterno Voler voler rinacque (1, 5, 3).
 col suo morir il suo morir sospende (2, 6).
 colui, signor, che acanto al suo Signor (5, 13).
 al più sovran sovrano (7, 11).
 la purità che a te si deve appuri (16, 10).
 ond'hora tema hor sperì (34, 14).
 Disse, e al'estrem suon di questo dire (41, 12, 1).
 da reggi immenso Regge (42,10).

e la paranomasia (in entrambi i casi citati di seguito, con una marcata allitterazione):

volgono il volgo a maraviglie nove
 (38, 6)

con vaghezza, et orror mandavan fuori

vivi raggi, e fulgori
 di nobil ferro, et d'oro,
 et invaghiano il Ciel del vago coro
 (38, 57-60)

Compaiono anche alcuni chiasmi:

tu dei bramar, e questo attender dei
 (1, 4, 2)

Dolce madre di rei, di buon matrigna
 (12, 1)

Da toi tanti flagelli, e inganni tanti
 (12, 5)

ove non di Cupido, e non di Marte
 horrenda strage o lusso reo si vede
 (37, 7-8)

L'uso dell'ossimoro, spesso di gusto petrarchesco, è attestato diverse volte:

vita non viva (4, 4)
 avide fiamme in freddo gelo (8, 13)
 il giel onde torpiamo in te s'accenda (16, 11)
 dolci amari (35, 6).

così come le coppie antinomiche, di cui abbiamo già detto:

il caldo, e il gielo (1, 2, 5; ecc.)
 scendi, et ascenda (16, 12)
 al suo santo mori, la eterna Vita (18, 2)

in u' alleta e sprezza / et diletta et orrisce (38, 43-44).

Si noti anche il ricorso all'accumulo:

mentre posi in oblio
l'honor, me stesso, e mia salute, e il cielo
(12, 96-97)

Odioso al mondo, al Cielo, a la Fortuna,
ad Amore, a Madonna, et a Permesso,
(20,1-2)

Sorgi, Musa fedel, e balze, e rivi
e prati, et ombre molli, e giuoghi aprichi,
ninfe, e pastori, e lor incendii vivi
in oblio pone, e gl'altri humani intrichi.
(40, 2, 1-4)

Era ne la stagion ch'il gran Centauro
calca piovose nubbi, onde si scioglie,
mentre s'aventa loro il fiato Mauro,
pioggia talhor che il lume al sol ritoglie,
e il non ben fermo agnelo e il forte tauro
in densa frasca e in chiuso ovil s'accoglie,
e al velloso pastor, in cuppo loco,
giova l'hiberno algor temprar al foco,
(41, 2, 1-8)

Si può osservare inoltre il rispetto della legge di Toller-Mussafia riguardo la posizione dei clitici a inizio proposizione nei seguenti casi: *Drizzisi* (1, 4, 5); *dittame* (17, 3); *Credasi* (12, 18); *Bastiti* (12, 75); *spiegailo* (23, 12); *Tronchesi* (24, 34); *Habbiasi* (34, 9); *rendasi* (40, 4, 4); *trovosi* (41, 10, 1).

Come già si è potuto notare, amplissimo è il ricorso alla metafora, che spesso utilizza elementi naturali per esprimere sentimenti di vario tipo: nei componimenti 4, 18, 23 e 24 si riscontra un uso particolarmente intenso di metafore in tutta l'estensione dei versi¹⁷⁸. Frequente anche il ricorso a personificazioni, che vengono segnalate nel testo con la lettera maiuscola.

Per quanto riguarda il lessico si registrano diversi latinismi, anch'essi di gusto tassiano: *s'obrui* (1, 7, 4); *piropo* (1, 8, 3); *appo* (1, 15, 6); *admiranda* (1, 16, 3); *insaturabil* (1, 25, 7); *algor* (1, 31, 2); *involumina* (1, 31, 3); *rorate* (8, 1); *s'absterga* (8, 3); *travecti* (8, 6); *algor* (8, 14); *spreto* (9, 9); *inopia* (9, 9); *longinqui* (11, 5); *lance* (12, 52); *tremisce* (12, 81); *dehisce* (12, 82); *dumi* (12, 92); *cacumi* (12, 93); *coniungesti* (14, 4); *spreta* (15, 4); *serte* (15, 9; 39, 4); *ambitii* (16, 2); *esili* (19, 3); *senetù* (19, 11); *torma* (25, 10); *longinque* (29, 11 e 40, 9, 1); *face* (38, 93); *defensa* (40, 5, 1); *propinque* (40, 9, 3); *relinque* (40, 9, 5); *gemisce* (40, 15, 8); *seccitate* (40, 16, 3); *absorse* (41, 1, 8); *unca* (41, 3, 2); *ardisce* (41, 6, 4); *offrisce* (41, 6, 6); *volume* (41, 7, 7); *delubro* (41, 13, 3); *vocitan* (41, 13, 4); *temerato* (42, 4).

Compaiono poi alcuni ispanismi, seppure non del tutto sicuri in quanto tali: *torpi* (1, 19, 4), *ultragiarmi* (12, 88); *palenco* (38, 77).

Si attestano inoltre varianti linguistiche riconducibili ad alcune aree specifiche della Toscana: *chi* = 'qui' (Siena) (1, 4, 8); *l'altrui fieri inganni* in luogo di *gl'altrui...* (Siena, Livorno) (9, 7); *nen* = 'non' (Pisa ma anche nel sardo) (9,12).

¹⁷⁸ Per un'analisi dell'uso del linguaggio metaforico nelle *Rime* di Delitola cfr. MEREU, *Introduzione* cit., pp. 11-29.

Altre forme riportano invece ad altre aree dialettali, come *dui* (attestato nel veneto Paolo Canal, morto nel 1508) e *giaccio* (di area settentrionale, comunque presente in Boiardo e altri autori, seppure raramente in Tasso)¹⁷⁹.

Si può registrare inoltre una certa propensione al troncamento settentrionale, in casi come *attendere* (1, 4, 2), *numer suo* (1, 8, 7), *conoscer* (1, 11, 5) e diversi altri, fenomeno comunque attestato sino a Bandello¹⁸⁰.

L'utilizzo della forma *have* (1, 13, 4) rimanda invece ad alcune liriche di Della Casa, oltre a quelle del sempre presente Tasso¹⁸¹.

Non si registrano evidenti sardismi, segno di un'attenzione da parte del poeta a non marcare in maniera locale il proprio italiano. Anche le oscillazioni delle doppie non garantiscono circa una tendenza al raddoppiamento consonantico tipica della fonetica sarda, in quanto tale alternanza, in un'epoca in cui anche a livello grafico ancora non vi era una normalizzazione, è attestata anche in molti altri testi italiani coevi. Il fatto che però in alcuni casi non si tratti solo di un fatto grafico è garantito dalle rime: *seggio* : *dispreggio* (1, 10, 7-8); *divietto* : *diletto* : *secretto* (11, 2-4-6); *notte* : *scuotte* 12, 78-79 (ma d'altra parte *ignote* è in rima con *scuote* in 15, 6-7); *efflusso* : *ingiusso* (21, 2-3).

* * *

Le scelte metriche rientrano pienamente nel petrarchismo dei canzonieri dell'epoca, aperto alle innovazioni e lontano dalla stanca ripetizione del modello petrarchesco. Quasi esclusivo l'utilizzo dell'endecasillabo, con la sola

¹⁷⁹ Cfr. Sergio BOZZOLA, *La lirica* cit., p. 75.

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 74.

¹⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 76.

eccezione dei settenari utilizzati nei madrigali (n. 33 e n. 39) e nelle canzoni (n. 12 e n. 38), comunque alternati agli endecasillabi. Nei sonetti vengono privilegiati per le terzine gli schemi CDCDCD (9 casi + 1, ovvero il n. 17 che riprende le rime delle quartine), CDECDE (10 casi), che sono quelli preferiti da Petrarca¹⁸², ma il più attestato risulta lo schema a rime retrograde CDEEDC (12 casi), utilizzato una sola volta nei *RVF* (93), ma presente in quattro sonetti delle *Rime* di Della Casa e numerose volte in Tasso¹⁸³. Una sola occorrenza hanno gli schemi CDCDCD e CDEECD. Rispettano in genere le sedi canoniche gli accenti degli endecasillabi, a parte alcuni casi segnalati nelle note a testo. Il madrigale n. 39 è però segnato, come ha affermato Giancarlo Porcu, «da pesante imperizia prosodica»¹⁸⁴.

Si registra una particolare cura da parte dell'autore nel computo delle sillabe. Si è intervenuti una sola volta sul testo della stampa antica (al v. 8 del componimento n. 19) per sanare un'ipometria.

Per la tavola metrica si rimanda alla parte finale.

* * *

Da quanto si è potuto mostrare si devono dunque riconoscere a Pietro Delitala non soltanto il pieno inse-

¹⁸² Cfr. Andrea AFRIBO, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, p. 168.

¹⁸³ Tra gli schemi non petrarcheschi utilizzati da Tasso è quello maggiormente impiegato; la sua frequenza è quasi pari nelle *Rime* tassiane a quella dello schema petrarchesco CDECDE e perfino superiore a quella dello schema CDCDCD. Cfr. Andrea AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, F. Cesati, 2001, p. 150.

¹⁸⁴ Giancarlo PORCU, *Régula castigliana. Poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Nuoro, Il Maestrale, 2008, pp. 15-16, n. 11.

rimento delle sue liriche nel tardo petrarchismo cinquecentesco, con la partecipazione alle tendenze culturali della sua epoca, ma anche delle qualità poetiche che, seppure non abbiano raggiunto le vette di eccellenza di alcuni modelli da lui utilizzati (Della Casa e Tasso anzitutto), dimostrano una certa capacità scrittoria e un'abilità nel rendere i versi vivaci dal punto di vista stilistico.

Le accuse di barocchismo e di seicentismo (termini intesi in senso dispregiativo dalla critica letteraria fino a tempi recenti) devono essere ridimensionate, anche alla luce di scelte linguistiche e stilistiche pienamente rispondenti al gusto del secondo Cinquecento; emerge al contrario un certo equilibrio pur nella tendenza a trasferire nei versi inquietudini esistenziali e istanze da poeta incompreso.

A differenza di altre raccolte di marca spirituale come manca un esplicito discorso di politica culturale: nella prefazione al lettore Delitala si limita a ben disporre il pubblico alla lettura dei suoi versi, senza interrogarsi sul valore della poesia o sulla superiorità delle tematiche spirituali rispetto a quelle profane, che pur traspaiono a tratti all'interno dei componimenti; affiora inoltre nei versi un'insistita coscienza della sua attività di artista, che trova proprio nell'esercizio della poesia la possibilità di calmare l'inquietudine, superare le difficoltà e dare un senso all'inesorabile trascorrere del tempo terreno.

Ci si è interrogati in passato sulla sincerità della fede di Delitala, espressa a volte con parole talmente iperboliche da sembrare almeno alla nostra sensibilità forzate; da qui il sospetto di un atteggiamento di facciata assunto dal poeta davanti ai suoi interlocutori per ottenere la loro benevolenza. Tuttavia, come già il primo editore ha

sottolineato, i suoi versi hanno accenti di sincerità e convinzione non molto frequenti in altri autori¹⁸⁵.

Per tutti questi motivi si è cercato con la presente edizione di restituire un ruolo significativo a Delitala, il primo poeta sardo, lo ricordiamo, a scrivere un'intera opera in italiano, cercando nel commento ai vari componimenti di far emergere anche il suo inserimento a pieno titolo nella cultura europea del tempo.

¹⁸⁵ Cfr. ARULLANI, *Di Pietro Delitala* cit., p. 62. Delitala «ha sentimenti ed affetti suoi, e li esprime; ha una parola da dire e la dice, ha un grido da levare e lo leva, lungi da platoniche menzognere frivolezze, mettendo invece a nudo l'anima sua di peccatore pentito e insieme di artista insoddisfatto» (*ivi*, pp. 65-66).

BIBLIOGRAFIA

Testi e fonti

Acta Curiarum Regni Sardiniae (I Parlamenti della Sardegna), vol. 12, *Il Parlamento del viceré Gastone de Moncada marchese di Aytona (1592-1594)*, a cura di Diego QUAGLIONI, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1997.

Acta Curiarum Regni Sardiniae (I Parlamenti della Sardegna), vol. 14, *Il parlamento del viceré Carlo de Borja, Duca di Gandía (1614)*, a cura di Gian Giacomo ORTU, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1995.

Acta Curiarum Regni Sardiniae (I Parlamenti della Sardegna), vol. 16, *Il parlamento straordinario del viceré Gerolamo Pimentel, marchese di Bayona (1626)*, a cura di Gianfranco TORE, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1998.

GEROLAMO ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, Cagliari, Galcerino, 1597.

GEROLAMO ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, a cura di Maurizio VIRDIS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2006.

GIOVANNI ARCA, *Barbaricinarum libelli*, a cura di Maria Teresa LANERI, saggio introduttivo di Raimondo TURTAS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2005.

SIGISMONDO ARQUER, *Sardiniae brevis historia et descriptio*, a cura di Maria Teresa LANERI, saggio introduttivo di Raimondo TURTAS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2008.

JOHANNES BALINUS, *Vita del marchese Ambrogio Spinola, l'espugnator delle piazze*, Genova, 1691.

- CARLO BURAGNA, *Poesie*, a cura di Luigi MATT, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2012.
- FRANCISCO DE VICO, *Historia general de la Isla y Reyno de Sardeña*, a cura di Francesco MANCONI, edizione di Marta GALIÑANES GALLÉN, 7 voll., Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2004.
- SEBASTIÁN DE CÓRDOBA, *Garcilaso a lo divino*, edición crítica de Gleen R. GALE, Madrid, University of Michigan e Castalia, 1971.
- PIETRO DELITALA, *Rime diverse*, Cagliari, Galcerino, 1596.
- PIETRO DELITALA, *Rime diverse*, a cura di Adriana MEREU, Oristano, Editrice Sa Porta, 1987.
- GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano CARRAI, Torino, Einaudi, 2003.
- MASSIMILIANO DEZA, *Istoria della famiglia Spinola*, Piacenza, 1694.
- IOHANIS FRANCISCI FARAE, *Bibliotheca*, Manoscritto del XVI secolo traslitterato, referenziato e collazionato da Salvatore FRASCA, Cagliari, Edizioni del "Bollettino bibliografico e rassegna archivistica e di studi storici della Sardegna", 1989.
- GIOVANNI FRANCESCO FARA, *In Sardiniae Chorographiam*, a cura di Enzo CADONI, in *Ioannis Francisci Farae Opera*, vol. I, Sassari, Gallizzi, 1992.
- GABRIELE FIAMMA, *Rime spirituali*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1570.
- ANTONIO LO FRASSO, *Los diez libros de Fortuna de amor*, a cura di Antonello MURTAS, introduzione di Paolo CHERCHI, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2012.
- ANTON FRANCESCO RAINERI, *Cento sonetti, altre Rime e Pompe*, con la brevissima esposizione di GIROLAMO RAINERI, a cura di Rossana SODANO, Torino, RES, 2004.

PROTO ARCA SARDO, *De bello et interitu marchionis Oristaneis*, a cura di Maria Teresa LANERI, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2003.

Studi

Andrea AFRIBO, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009.

Andrea AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, F. Cesati, 2001.

Francesco AGOSTINI, v. *Bulgarini, Bellisario*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 40-43.

Luigi AGUS, *Le "Rime diverse" di Pietro Delitala, un caso di petrarchismo in Sardegna*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Sassari, A.A. 2004-2005.

Luigi AGUS, *Rinascimento in Sardegna. Saggi di storia, arte e letteratura*, Cagliari, Arkadia, 2009.

Francesco ALZIATOR, *Storia della Letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Zattera, 1954 (rist. anast. Cagliari, Edizioni 3T, 1982).

Bruno ANATRA, "No tenía de qué pagar". *I conti dell'Inquisizione sarda*, in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Filippo II*, a cura di Bruno ANATRA e Francesco MANCONI, Cagliari, AM&D, 1999, pp. 417-433.

Bruno ANATRA, Antonello MATTONE, Raimondo TURTAS, *L'età moderna. Dagli Aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, «Storia dei Sardi e dalla Sardegna» vol. 3, Milano, Jaca Book, 1989.

Joaquín ARCE, *España en Cerdeña: aportación cultural y testimonios de su influjo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1960 (trad. ital. *La Spagna in Sardegna. Apporti*

- culturali e testimonianze della sua influenza*, Cagliari, T.E.A., 1982).
- Vittorio Amedeo ARULLANI, *Echi dei poeti d'Italia e rimatori sardi dal Cinquecento ai dì nostri*, «Archivio Storico Sardo», 6 (1910), pp. 309-390.
- Vittorio Amedeo ARULLANI, *Di Pietro Delitala e delle sue «Rime diverse»*, «Archivio storico sardo» 7 (1911), pp. 39-144.
- Luigi BALDACCI, *Il petrarchismo italiano del Cinquecento*, Nuova edizione accresciuta, Padova, Liviana, 1974.
- Luigi BALSAMO, *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI. Con appendice di documenti e annali*, Firenze, Olschki, 1968.
- Ernesto BILLÒ, *Santuario Basilica della Natività di Maria Regina Montis Regalis*, Vicoforte (Cuneo), Gorle, Vellar, 2012.
- Agostino BORROMEI, *L'Inquisizione spagnola nell'Italia di Filippo II: strutture e organizzazione*, in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Filippo II*, a cura di Bruno ANATRA e Francesco MANCONI, Cagliari, AM&D, 1999, pp. 389-413.
- Sergio BOZZOLA, *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Riccardo BRUSCAGLI, *La preponderanza petrarchista*, in *Storia letteraria d'Italia*, vol. *Il Cinquecento*, a cura di Giovanni DA POZZO, t. III, Padova, Piccin-Nuova Valardi, 2007, pp. 1559-1615.
- Enzo CADONI, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500. 1. Il «Llibre de spoli» di Nicolò Canyelles*, Sassari, Gallizzi, 1989.
- Enzo CADONI - Gian Carlo CONTINI, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500. 2. Il «Llibre de spoli» del arquebispe don Anton Parragues de Castillejo*, Sassari, Gallizzi, 1993.

- Enzo CADONI - Maria Teresa LANERI, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500. 3. L'inventario dei beni e dei libri di Monserrat Rossellò*, 2 voll., Sassari, Gallizzi, 1994.
- Enzo CADONI - Raimondo TURTAS, *Umanisti Sassaresi del '500. Le «biblioteche» di Giovanni Francesco Fara e Alessio Fontana*, Sassari, Gallizzi, 1998.
- Duilio CAOCCI, Tasso gentil ch'empì di luce il mondo. *Rappresentazioni identitarie nella letteratura sarda del Cinquecento*, in *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, a cura di Patrizia SERRA, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 101-113.
- Stefano CARRAI, *Il Canzoniere di un arcivescovo*, introduzione a GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano CARRAI, Torino, Einaudi, 2003, pp. XI-XX.
- Pedro CÁTEDRA, *Poesia spagnola nella Sardegna del Cinquecento. Juan Coloma, viceré e poeta*, in «Portales» 13 (2012), pp. 67-80.
- Paolo CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Paolo CHERCHI, introduzione a ANTONIO LO FRASSO, *Los diez libros de Fortuna de amor*, a cura di Antonello MURTAS, introduzione di Paolo CHERCHI, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2012, pp. VII-CXIII.
- Domenico CHIODO, *Alessandro Piccolomini, Prefatoria ai 'Cento sonetti'*, in «Stracciafoglio» 4, 2001 (rivista on-line: http://www.edres.it/numeri_stracciafoglio.php?ns=5).
- Marcello M. COCCO, *Sigismondo Arquer. Dagli studi giovanili all'autodafé (con edizione critica delle Lettere e delle Coplas al imagen del Crucifixo)*, Cagliari, Castello, 1987.
- Enrico COSTA, *Gli Statuti del Comune di Sassari nei secoli*

- XIII e XIV e un errore ottantenne denunziato alla storia sarda*, Sassari, Gallizzi, 1904.
- Nunzio COSSU, *Il volgare in Sardegna e studi filologici sui testi*, Cagliari, Fossataro, 1968.
- Jean DELUMEAU, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Antonio DEROMA, *Nota a Gavino Sambigucci, poeta*, in «Archivio storico sardo» XLIV (2005), pp. 513-521.
- Costantino DEVILLA, *I frati minori conventuali in Sardegna*, Sassari, Gallizzi, 1958.
- Arnaldo DI BENEDETTO, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.
- Raffaele DI TUCCI, *Librai e tipografi in Sardegna nel Cinquecento e sui principii del Seicento*, in «Archivio storico Sardo» 24 (1954), pp. 121-154.
- Raffaele DI TUCCI, *Documenti e notizie per la storia delle arti e dell'industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620*, in «Archivio storico Sardo» 24 (1954), pp. 155-171.
- Roberto FEDI, *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico MALATO, vol. V, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 225-324.
- Carla FERRANTE - Antonello MATTONE, *L'età spagnola (1478-1700)*, vol. 6, *La Sardegna. Tutta la storia in mille domande*, a cura di Manlio BRIGAGLIA, Sassari, Editoriale La Nuova Sardegna, 2011.
- Francesco FERRETTI, *Gli esordi dello «stil pietoso» di Angelo Grillo*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa DOGLIO e Carlo DELCORNO, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 107-139.
- Damiano FILIA, *Il laudario lirico quattrocentista e la vita*

- religiosa dei Disciplinati bianchi di Sassari*, Sassari, Gallizzi, 1935.
- Giorgio FORNI, *Vittoria Colonna, la «Canzone alla Vergine» e la poesia spirituale*, in *Rime sacre dal Petrarca a Tasso*, a cura di Maria Luisa DOGLIO e Carlo DELCORNO, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 63-94.
- Maria Teresa LANERI, introduzione a SIGISMONDO ARQUER, *Sardiniae brevis historia et descriptio*, a cura di Maria Teresa LANERI, saggio introduttivo di Raimondo TURTAS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2008, pp. xcvii-clxvii.
- Matteo LEFÈVRE, *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2006.
- Pietro LEO, *Sigismondo Arquer a Siena*, in «Studi Sardi» 5 (1941), pp. 9-18.
- Clara LERI, *Esercizi metrici sui «Salmi»: la poesia di Gabriele Fiamma*, in *La scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. DELCORNO e M. L. DOGLIO, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 127-159.
- Lirici europei del '500. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario ANSELMINI, Keir ELAM, Giorgio FORNI, Davide MONDA, Milano, BUR, 2004.
- Guido MANCINI, *L'età di Filippo II*, in C. SAMONÀ, G. MANCINI, F. GUAZZELLI, A. MARTINENGO, *La letteratura spagnola. I secoli d'oro*, Milano, BUR, 1998⁵, pp. 203-301.
- Francesco MANCONI, *Castigo de Dios. La grande peste barocca nella Sardegna di Filippo IV*, Roma, Donzelli, 1994.
- Paolo MANINCHEDDA, *Note sul catalano in Sardegna: per una storia del bilinguismo*, in «Quaderni bolotanesi», 16 (1990), pp. 353-366.
- Paolo MANINCHEDDA, *Nazionalismo, cosmopolitismo e*

- provincialismo nella tradizione letteraria della Sardegna (secc. XV-XVIII)*, in «Revista de Filología Románica», XVII (2000), pp. 171-196.
- Paolo MANINCHEDDA, *La letteratura del Cinquecento*, in *La società sarda in età spagnola*, a cura di Francesco MANCONI, Edizioni del Consiglio Regionale della Sardegna, Aosta, 1993, vol. II, pp. 56-65.
- Paolo MANINCHEDDA, *Medioevo latino e volgare in Sardegna*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2007.
- Giuseppe MANNO, *Storia di Sardegna*, tomo III, Torino, per Alliana e Paravia, 1826.
- Giovanni Battista MANNUCCI, *Un antico diario senese (1055-1613)*, in «Bullettino senese di Storia Patria» XXIX (1922), pp. 89-99.
- Claudio MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Giuseppe MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, CUEC, 2005.
- Pietro MARTINI, *Biografia sarda*, tomo II, Cagliari, Reale stamperia, 1838.
- Luigi MATT, *Nota al testo* a CARLO BURAGNA, *Poesie*, a cura di Luigi MATT, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2012, pp. IL- LV.
- Adriana MEREU, *Introduzione* a PIETRO DELITALA, *Rime diverse*, a cura di Adriana MEREU, Oristano, Editrice Sa Porta, 1987, pp. 5-31.
- Angelo Alberto PIATTI, «*E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari*». *Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa DOGLIO e Carlo DELCORNO, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 53-106.
- Ignazio PILLITO, *Memorie tratte dal Regio Archivio di Cagliari riguardanti i governatori e i luogotenenti genera-*

- li dell'isola di Sardegna dal tempo della dominazione aragonese fino al 1610*, Cagliari, Tipografia Nazionale, 1862.
- Giovanni PIRODDA, *La Sardegna*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, *Storia e Geografia*, Torino, Einaudi, 1989, vol. III, *L'età contemporanea*, pp. 916-966.
- Angela PISCINI, v. *Delitala, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 36, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 669-671.
- Francesco Maria PORCU, *Osservazione sulla così detta Storia letteraria della Sardegna*, Torino, Tipografia Zecchi e Bona, 1846.
- Giancarlo PORCU, *Régula castigliana. Poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Nuoro, Il Maestrale, 2008.
- Vittorio PRUNAS TOLA, *I privilegi di stamento militare nelle famiglie sarde (dai documenti inediti del Viceré Marchese San Martino di Rivarolo)*, Torino, Chieri, Tipografia M. Ghirardi, 1933.
- Amedeo QUONDAM, *Riscrittura, citazione, parodia. Il 'Petrarca spirituale' di Girolamo Malipiero*, in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 2001, pp. 203-262.
- Amedeo QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in «Studi (e testi) italiani», XVI (2005), pp. 127-282.
- Sara RAVANI, *Per la lingua del Breve di Villa di Chiesa: l'influsso del sardo*, «Bollettino di studi sardi» 4 (2011), pp. 15-47.
- Carmelo SAMONÀ, *L'età di Carlo V*, in C. SAMONÀ, G. MANCINI, F. GUAZZELLI, A. MARTINENGO, *La letteratura spagnola. I secoli d'oro*, Milano, BUR, 1998⁵, pp. 5-184.

- Elisabetta SELMI, *Fortuna, arte, prudenza: dalla "Lezione" sul sonetto ad Ercole Cato ai Dialoghi*, in *Ricerche tassiniane*. Atti del Convegno di Studi, Cagliari, 21-22 ottobre 2005, a cura di Roberto PUGGIONI, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199-248.
- Elisabetta SELMI, *Prefazione a Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia ARDISSINO ed Elisabetta SELMI, Alessandria, Dell'Orso, 2009, pp. VII-VIII.
- Ernesto SESTAN, *I sardi in biblico tra Italia e Spagna*, in «Annuario dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea», XXIX-XXX (1977-1978), pp. 441-457.
- Giovanni SIOTTO PINTOR, *Storia letteraria di Sardegna*, vol. 4, Cagliari, Tipografia Timon, 1844.
- Angelo SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Roma, Loescher, 1895.
- Giancarlo SORGIA, *Pietro de Hoyo e l'Inquisizione in Sardegna alla fine del XVI secolo*, in «Archivio Storico Sardo», XXVII (1961), pp. 129-148.
- Giancarlo SORGIA, *La Sardegna spagnola*, Sassari, Chiarella, 1982.
- Giancarlo SORGIA, *L'Inquisizione in Sardegna*, Cagliari, CUEC, 1991.
- Antonio Francesco SPADA, *Chiese e feste di Bosa*, Sestu (CA), Zonza, 2002.
- Salvatorangelo Palmerio SPANU, *I vescovi di Bosa in Sardegna*, Torino, Industrie Grafiche Associate, 1993.
- Giorgio SPINI, *Di Nicola Gallo e di alcune infiltrazioni della Riforma protestante*, in «Rinascimento», II, 2, (1951), pp. 145-178.
- Francesco TATEO, *La letteratura della Controriforma*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico MA-

- LATO, vol. V, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 111-224.
- Pasquale TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, vol. 2, Torino, Tipografia Chirio e Minia, 1838.
- Franco TOMASI, *Letteratura tra devozione e catechesi: il caso di Giovanni Del Bene (1513-1559)*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia ARDISSINO ed Elisabetta SELMI, Alessandria, Dell'Orso, 2009, pp. 55-102.
- Franco TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Padova, Antenore, 2012.
- Raimondo TURTAS, *La questione linguistica nei collegi gesuitici in Sardegna nella seconda metà del Cinquecento*, in «Quaderni sardi di storia» 2 (1981), pp. 57-87.
- Raimondo TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna. Dalle origini al Duemila*, Roma, Città Nuova, 1999.
- Raimondo TURTAS, *Introduzione a GIOVANNI ARCA, Barbaricinatorum libelli*, a cura di Maria Teresa LANERI, saggio introduttivo di Raimondo TURTAS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2005, pp. IX-CXVIII.
- Maurizio VIRDIS, *Introduzione a GEROLAMO ARAOLLA, Rimas diversas spirituales*, a cura di Maurizio VIRDIS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2006, pp. IX-CLXIII.
- Maurizio VIRDIS, *La nascita della Sardegna quale soggetto storico e culturale nel secolo XVI*, in *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, a cura di Patrizia SERRA, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 61-100.
- Valerio VIANELLO, *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988.

Gianni VULPES, *I signori del feudo d'Ittiri e Uri*, Sassari, Digiter, 1999.

Paolo ZAJA, *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica BIANCO ed Elena STRADA, Alessandria, Dell'Orso, 2001, pp. 113-145.

Paolo ZAJA, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*». *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia ARDISSINO ed Elisabetta SELMI, Alessandria, Dell'Orso, 2009, pp. 235-292.

Ginevra ZANETTI, *La Sassari cinquecentesca, colta e religiosa*, in «*Studi Sassaresi*», Serie II, XXX (1963), pp. 103-154.

Le opere a cui si fa riferimento nelle note a testo e nel quarto paragrafo dell'introduzione sono citate attraverso le seguenti abbreviazioni di cui si fornisce lo scioglimento.

Testi

Acuña, *Varias poesías* = HERNANDO DE ACUÑA, *Varias poesías*, a cura di Luis F. DIAZ LARIOS, Madrid, Catedra, 1982.

Agostino, *Confessiones* = Sant'Agostino, *Le confessioni*, traduzione di Carlo VITALI, testo latino a fronte, Milano, BUR, 1974.

Araolla, *Rimas* = GEROLAMO ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, a cura di Maurizio VIRDIS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2006.

Aretino, Angelica = PIETRO ARETINO, *Angelica*, in *Poemi*

- cavallereschi*, a cura di Danilo ROMEI, Roma, Salerno editrice, 1995.
- Aretino, *Marfisa* = PIETRO ARETINO, *Marfisa*, in *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo ROMEI, Roma, Salerno editrice, 1995.
- Ariosto, *OF* = LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco CARETTI, Torino, Einaudi, 1966.
- Ariosto, *Rime* = LUDOVICO ARIOSTO, *Rime*, in *Opere minori*, a cura di Cesare SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Baldi, *Versi e prose* = BERNARDINO BALDI, *Versi e prose scelte*, ordinate e annotate da Filippo UGOLINI e Filippo-Luigi POLIDORI, Firenze, Le Monnier, 1859.
- Bandello, *Rime* = MATTEO BANDELLO, *Rime*, a cura di Massimo DANZI, Modena, Panini, 1989.
- Bembo, *Rime* = PIETRO BEMBO, *Rime*, in *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a cura di Carlo DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966.
- Bembo, *Stanze* = PIETRO BEMBO, *Stanze*, in *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a cura di Carlo DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966.
- Boccaccio, *Filocolo* = GIOVANNI BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo QUAGLIO, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, I, Milano, Mondadori, 1967.
- Boccaccio, *Rime* = GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, a cura di Vittore BRANCA, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, V, t. I, Milano, Mondadori, 1992.
- Boccaccio, *Teseida* = GIOVANNI BOCCACCIO, *Teseida*, a cura di Alberto LIMENTANI, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boiardo, *Amorum libri* = MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum libri*, in *Opere volgari*, a cura di Pier Vincenzo MENGALDO, Bari, Laterza, 1962.
- Boiardo, *OI* = MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando Inna-*

- morato*, a cura di Aldo SCAGLIONE, Torino, UTET, 1963.
- Buonarroti, *Rime* = MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, a cura di Giovanni TESTORI ed Ettore BARELLI, Milano, Rizzoli, 1990.
- Carducci, *Rime nuove* = GIOSUÈ CARDUCCI, *Rime nuove*, in *Tutte le poesie*, a cura di Carlo DEL GRANDE, Milano, Bietti, 1967.
- Caro, *Eneide* = *Versione dell'Eneide di Annibal Caro*, a cura di Arturo POMPEATI, Torino, UTET, 1954.
- Cecco d'Ascoli = *L'Acerba* = Francesco Stabili (CECCO D'ASCOLI), *L'Acerba*, a cura di Achille CRESPI, Ascoli Piceno, Giuseppe Cesari, 1927.
- Colonna, *Rime* = VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di Alan BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- Dante, *Inf. / Purg. / Par.* = DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994.
- Davanzati, *Rime* = CHIARO DAVANZATI, *Rime*, a cura di Aldo MENICETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1964.
- Della Casa, *Rime* = GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano CARRAI, Torino, Einaudi, 2003.
- Fiamma, *Rime spirituali* = GABRIELE FIAMMA, *Rime spirituali*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1570.
- Fioretti di San Francesco* = *Fioretti di San Francesco d'Assisi*, a cura di Benvenuto BUGHETTI, in *Fonti Francescane*, Padova, Editrici Francescane, 2011³, pp. 1125-1272.
- Franco, *Rime* = VERONICA FRANCO, *Rime*, a cura di Stefano BIANCHI, Milano, Mursia, 1995.
- Gambara, *Rime* = VERONICA GAMBARA, *Rime*, a cura di Alan BULLOCK, Firenze-Perth, Olschki, 1995.
- Gioioso, *Soneto* = Domenico Gioioso, *Soneto*, in GERO-

- LAMO ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, a cura di Maurizio VIRDIS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - CUEC, 2006
- Giusto de' Conti, *Canzoniere* = GIUSTO DE' CONTI, *Canzoniere*, a cura di Leonardo VITTETI, Lanciano, Carabba, 1933.
- Jacopone, *Laude* = JACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di Franco MANCINI, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* = LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, in *Tutte le opere*, a cura di Paolo ORVIETO, Roma, Salerno editrice, 1992.
- Machiavelli, *Istorie fiorentine* = Machiavelli, *Istorie fiorentine*, in *Tutte le opere*, a cura di Mario MARTELLI, Firenze, Sansoni, 1971.
- Marino, *Adone* = GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, in *Tutte le opere*, a cura di Giovanni POZZI, vol. II, Milano, Mondadori, 1976.
- Marino, *La Galeria* = GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Galeria*, a cura di Marzio PIERI, Padova, Liviana, 1979.
- Marino, *La strage degl'innocenti* = GIOVAN BATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e la Strage de gl'Innocenti*, a cura di Giovanni POZZI, Torino, Einaudi, 1960.
- Petrarca, *RVF* = FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna BETTARINI, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.
- Petrarca, *Triumphus fame* = FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus fame*, in *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio PACCA e Laura PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.
- Petrarca, *Triumphus mortis* = FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus mortis*, in *Trionfi, Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio PACCA e Laura PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.

- Piccolomini, *Cento sonetti* = ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Cento sonetti*, Roma, Vincentio Valgrisi, 1549.
- Polibio, *Storie* = Polibio, *Storie*, a cura di Roberto NICOLAÏ, vol. 4, Roma, Newton & Compton, 1998.
- Poliziano, *Rime* = ANGELO POLIZIANO, *Rime*, a cura di Daniela DELCORNO BRANCA, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- Raineri, *Cento sonetti* = ANTON FRANCESCO RAINERI, *Cento sonetti, altre Rime e Pompe*; con la brevissima esposizione di GIROLAMO RAINERI, a cura di Rossana SODANO, Torino, RES, 2004.
- Sannazaro, *Arcadia* = IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, in *Opere volgari*, a cura di Alfredo MAURO, Bari, Laterza, 1961.
- Sannazaro, *Sonetti e Canzoni* = IACOPO SANNAZARO, *Sonetti e canzoni*, in *Opere volgari*, a cura di Alfredo MAURO, Bari, Laterza, 1961.
- Stampa, *Rime* = GASPARA STAMPA, *Rime*, a cura di Abdelkader SALZA, Bari, Laterza, 1913.
- Tansillo, *Canzoniere* = LUIGI TANSILLO, *Il Canzoniere edito ed inedito: secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, a cura di Erasmo PÈRCOPO e Tobia R. TOSCANO, Napoli, Liguori, 1996.
- Tasso, *Aminta* = TORQUATO TASSO, *Aminta*, in *Teatro*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Milano, Garzanti, 1985.
- Tasso, *GC* = TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi BONFIGLI, Bari, Laterza, 1934.
- Tasso, *GL* = TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco CARETTI, Milano, Mondadori, 1988.
- Tasso, *Intrichi* = TORQUATO TASSO, *Intrichi d'amore*, a cura di Enrico MALATO, Roma, Salerno editrice, 1976.
- Tasso, *Lagrima della Beata Vergine* = TORQUATO TASSO,

- Le lagrime della Beata Vergine*, in *Opere*, vol. IV, a cura di Bruno MAIER, Milano, Rizzoli, 1964.
- Tasso, *Lettere* = TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di Cesare GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1854-55.
- Tasso, *Minturno* = TORQUATO TASSO, *Il Minturno ovvero De la bellezza*, in *Dialoghi*, a cura di Ezio RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958.
- Tasso, *Mondo creato* = TORQUATO TASSO, *Il Mondo creato*, a cura di Bruno MAIER, Milano, Rizzoli, 1964.
- Tasso, *Rime* = TORQUATO TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno BASILE, 2 tomi, Roma, Salerno editrice, 1994.
- Tasso, *Rinaldo* = TORQUATO TASSO, *Rinaldo*, a cura di Michael SHERBERG, Ravenna, Longo editore, 1990.
- Tasso, *Re Torrismondo* = TORQUATO TASSO, *Re Torrismondo*, in *Teatro*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Milano, Garzanti, 1985.
- Tassoni, *La secchia rapita* = ALESSANDRO TASSONI, *La secchia rapita*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.
- Tebaldeo, *Rime* = ANTONIO TEBALDI (TEBALDEO), *Rime*, a cura di Tania BASILE e J. Jacques MARCHAND, Modena, Panini, 1992.
- Trissino, *Rime* = GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *Rime 1529*, a cura di Amedeo QUONDAM, Vicenza, Neri-Pozza, 1981.
- Virgilio, *Eneide* = Virgile, *Énéide*, text établi par Henri GOELZER, Paris, Les belles lettres, 1974.

Strumenti

Alcover = Antoni M. A. ALCOVER, *Diccionari Català-Valencià-Baleàr. Inventari lexicografic i etimologic de le*

- llengua catalana en totes les ses formes*, Palma de Mallorca, Moll, 1959-1969.
- ATL = *Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Lexis, 1997.
- Carli-Escobedo = Giulio CARLI-ESCOBEDO, *Enciclopedia della mitologia*, Milano, De Vecchi, 1964.
- Corominas = Joan COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 voll., Berna, Editorial Francke, 1954.
- DES = M. L. WAGNER, *Dizionario etimologico sardo*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1960.
- Enciclopedia Dantesca* = *Enciclopedia Dantesca*, diretta da Umberto BOSCO, Milano, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978.
- GDE = *Grande Dizionario Enciclopedico*, fondato da Pietro FEDELE, 4° edizione, Torino, UTET, 1984-1991.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore BATTAGLIA (poi da Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI), Torino, UTET, 1961-2002.
- GIA = *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo SALVI e Lorenzo RENZI, 2 voll., Bologna, il Mulino, 2010.
- LIZ = *LIZ 4.0, Letteratura Italiana Zanichelli*, CD-ROM dei testi della letteratura italiana, a cura di Pasquale STOPPELLI ed Eugenio PICCHI, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Menichetti = Aldo MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- RAE = *Diccionario de la lengua española*, vigésima primera edición, Madrid, Real Academia española, 1992.
- Rohlfs = Gerard ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969.
- Serianni, *Grammatica Italiana* = Luca SERIANNI, *Gram-*

matica Italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti, Torino, UTET, 1988.

TLIO = *Tesoro della lingua italiana dell'Origini*, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, consultabile in rete dal sito <http://www.vocabolario.org>.

* * *

Al termine di questa introduzione desidero ringraziare quanti mi hanno aiutato nella realizzazione del presente lavoro. In particolare devo la mia riconoscenza a Roberto Puggioni, che insieme a Laura Sannia e Luisa Mulas, mi ha coinvolto nel progetto tassiano legato all'edizione delle *Rime* di Delitala e mi ha sostenuto e accompagnato in ogni fase dello studio. Ringrazio inoltre Silvia Buzzetti Gallarati, che ancora una volta si è mostrata nelle sue vesti di guida preziosa per presentare il testo critico e la sua introduzione in modo rigoroso dal punto di vista del metodo e dell'interpretazione: grazie di cuore per il tempo dedicatomi. Esprimo la mia riconoscenza a Giuseppe Marci per aver accolto questo libro tra i titoli della collana del Centro di Studi Filologici Sardi da lui diretto. Desidero inoltre manifestare gratitudine verso tutti coloro che per vari aspetti mi hanno aiutato nella ricerca e nella stesura delle varie parti del volume: in particolare ricordo Maurizio Viridis, Rita Fresu, Elisabetta Selmi, Giovanna Granata, Duilio Caocci, Tonina Paba, Patrizia Serra, Antonio Piras, Giuseppe Seche, mons. Antonello Mura e Licia Meloni.

NOTA AL TESTO

Si riproduce il testo dell'unica edizione pervenuta, conservata nel fondo Baylle della Biblioteca Universitaria di Cagliari (S.P. 6.10.22), di cui si è detto nell'introduzione, con una serie di emendamenti segnalati in apparato e descritti o discussi nelle note a testo.

Si è utilizzato un criterio conservativo rispetto alla grafia dell'edizione antica, non intervenendo, salvo rare eccezioni, sulle oscillazioni delle doppie e su altre varianti della stessa parola, per le quali oltretutto nell'italiano dell'epoca ancora non si riscontra una regolarizzazione e una coerenza di impiego. Si conservano inoltre le preposizioni scisse e la *h* etimologica e paraetimologica.

Anche per quanto riguarda la punteggiatura si è cercato di mantenere l'uso antico, rispettando in particolare la collocazione della virgola anche laddove secondo le abitudini moderne andrebbe omessa (ad esempio prima di *e* congiunzione). Tuttavia si è emendata la punteggiatura nei numerosi casi in cui la lezione della stampa antica potrebbe dare adito a difficoltà di comprensione o a stravolgimenti semantici. Si sono altresì introdotti, se necessari, punti esclamativi e virgolette per segnalare il discorso diretto. Di questi interventi si rende conto comunque in apparato, al fine di poter facilmente risalire alle usanze tardocinquecentesche.

Non si rende conto viceversa della regolarizzazione secondo l'uso moderno di *u* e *v*, del passaggio di *j* in *i*, dello scioglimento di *et* in *et* e del *titulus* sovrastante la vocale indicante la consonante nasale. Secondo l'uso dell'epoca le lettere iniziali di verso nella stampa antica sono sempre maiuscole: si è preferito nel nostro caso lasciare la maiuscola solo nel primo verso del componimento e dopo

punto fermo, come richiede l'uso attuale, ma tali numerosi interventi non vengono riportati in apparato per non appesantirlo inutilmente. Anche all'interno del verso le maiuscole e le minuscole vengono regolarizzate secondo la norma moderna (diminuendone la presenza e lasciando la maiuscola, o alcune volte inserendola, solo nei chiari casi di personificazione), ma in questo caso gli interventi (comunque di quantità limitata) vengono segnalati in apparato, sempre per dare conto delle abitudini antiche. Non si interviene invece sulle maiuscole nei titoli e nelle dediche dei componimenti.

Per quanto riguarda la metrica si inseriscono in alcuni casi segni di dieresi, per una corretta lettura sillabica, ovviamente assenti nell'edizione antica. Si inseriscono inoltre, laddove necessari, altri segni parafrasematici (accenti e apostrofi), uniformati secondo le consuetudini moderne, e in apparato se ne segnala l'assenza nell'edizione antica.

Nelle note a testo si è proceduto a una descrizione generale del tema della composizione, alla segnalazione dello schema metrico utilizzato con l'eventuale presenza di rime tecniche e a un commento puntuale relativo a particolarità metriche e a fenomeni fonetici, morfologici e sintattici riguardanti singole parole, sintagmi e proposizioni. Anche per quanto riguarda il lessico e le accezioni di significato si è cercato di chiarire quanto può apparire oscuro a un lettore moderno, evitando di dare per acquisiti troppi elementi; sulla stessa linea si è fornita la parafrasi di espressioni o gruppi di versi la cui sintassi risultasse particolarmente complessa. Si sono discusse inoltre in tale sede gli emendamenti e si è rimandato a versi di opere di altri autori, avvicinati a quelli di Delitala, anche se raramente considerabili come fonte diretta. La ricerca è stata compiuta attraverso i principali archivi elettronici dei te-

sti letterari italiani (TLIO, LIZ e ATL); altri riscontri sono stati individuati mediante letture dirette dei testi in edizioni cartacee. Le opere a cui ci si riferisce sono in genere precedenti a quelle del poeta di Bosa, con poche eccezioni, che lungi dal voler verificare una diffusione dell'opera di Delitala intendono però dimostrare il pieno inserimento delle liriche dell'autore sardo nel linguaggio poetico del tempo. Si inseriscono ad esempio paralleli con il *Mondo creato* di Tasso (pubblicato successivamente alla data di edizione delle *Rime diverse*) e con alcuni testi di Giovan Battista Marino, Alessandro Tassoni e pochi altri, nei cui versi si registrano curiosamente l'uso di sintagmi molto simili, non attestati in altre opere.

