

## Boscán e Garcilaso lettori di March

Antonio Gargano  
Università degli Studi di Napoli Federico II

1. Da più di un secolo, dal 1908 almeno, ossia dalla pubblicazione del tredicesimo e ultimo volume dell'*Antología de Poetas Líricos Castellanos*, interamente dedicato a Juan Boscán (Menéndez Pelayo), l'influenza di Ausiàs March sulla nuova poesia spagnola costituisce uno dei capitoli principali degli studi letterari sul genere. Quando, quarant'anni dopo, alle considerazioni di Menéndez Pelayo su Ausiàs March e Boscán, si aggiunsero le poche ma fondamentali pagine di Rafael Lapesa su "la influencia de Ausiàs March sobre Garcilaso" (Lapesa, 57-65), il capitolo si arricchì ulteriormente, completandosi con la presenza dell'altro grande protagonista del rinnovamento cinquecentesco della poesia spagnola. Da allora in poi, e a partire dagli studi di Riquer degli anni '40, un titolo come quello del mio contributo: "Boscán e Garcilaso lettori di March", non necessita di alcuna giustificazione, ma, essendo la materia acquisita e assimilata, esso ha solo bisogno di essere precisato e circostanziato, come specifico contributo - non del tutto inutile, spero - sull'ormai ampio capitolo degli studi sulla grande fortuna della poesia di March nel Cinquecento spagnolo.<sup>1</sup>

Prima, però, di passare a presentare il caso concreto che intendo porre all'attenzione del lettore, vorrei esporre due o tre osservazioni generali sull'argomento, che vanno oltre la considerazione dei singoli, numerosi esempi di rapporti testuali tra la poesia di Ausiàs March e quella di Boscán e Garcilaso, e che mostrano la rilevante funzione che il valenzano svolse nella riflessione e nella prassi poetica dei due radicali innovatori della tradizione castigliana.

La prima osservazione riguarda la speculazione teorica di Boscán; anzi, per essere più esatti, si riferisce alla sua ricostruzione storica della tradizione poetica, che occupa l'ultima parte della *Carta a la duquesa de Soma*. È noto, difatti, che nel segnalare la "reputación de los antiguos y modernos" nell'uso dell'endecasillabo, e nel tracciarne a ritroso "el camino de donde vino", Boscán fa risalire il nobile verso alla poesia greco-latina sino a giungere agli italiani, dei quali cita Dante e, soprattutto, Petrarca, il quale - scrive Boscán- "fue el primero que en aquella provincia le acabó de poner en su punto" (Boscán, 31). Ebbene, in questa storia millenaria, che di fatto, Boscán fa coincidere con quella della poesia occidentale, prima di arrivare a sé stesso e a Garcilaso, il barcellonese individua due momenti centrali di sviluppo i "provenzales", in prima istanza, e a seguire i "catalanes", "de los cuales -aggiunge a proposito di questi ultimi- el más ecelente es Osias March" (Boscán, 31). Sebbene già Santillana, nel *Prohemio*, avesse indicato la poesia dei "catalanes, valencianos y aun algunos del Reyno de Aragón" (Gómez Moreno, 58) come "punto lógico de unión entre las corrientes poéticas de Provenza, Francia e Italia y las correspondientes a los distintos reinos hispánicos" (131), come annota Gómez Moreno, tuttavia, il ruolo assegnato ad Ausiàs March nel variegato panorama che si legge nel *Prohemio* del Marchese ha poco o nulla a che vedere con quello che gli riconosce Boscán nella *Carta*, in quanto, nella visione di quest'ultimo, March funge da imprescindibile anello di congiunzione tra una tradizione poetica di scarsa circolazione, se non invecchiata, rappresentata dai "provenzales, cuyas

---

<sup>1</sup> Oltre ai contributi citati di Menéndez Pelayo, Riquer e Lapesa, dell'abbondante bibliografia sulla ricezione di Ausiàs March nell'ambito della letteratura castigliana del sec. XVI, mi sia consentito menzionare, almeno, i lavori più recenti di Ferreres, Mc Nerney, García Sempere 1996 e 1997, Cabré, Lloret 2013 e 2015, Esteve, Escartí.

obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos”, e gli italiani, la cui terra è descritta come “muy floreciente de ingenios” (Boscán, 31), pur nella continuità di una storia della poesia occidentale che Boscán disegna, sulla falsariga dell’endecasillabo, dall’epoca classica al rinascimento spagnolo.<sup>2</sup>

Con le riflessioni storico-teoriche a cui ho accennato, che risalgono probabilmente all’inverno del ’42, si chiude la *Carta a la duquesa de Soma*, la quale - com’è arcinoto - fa da prologo al secondo libro delle *Obras* nella *princeps* del 1543. È un dato acquisito da tempo che i 102 sonetti e canzoni che compongono questo secondo libro formano un canzoniere nel senso macrostrutturale del termine, alla cui organizzazione Boscán doveva essersi dedicato nei mesi che precedettero la stipula del contratto col libraio Joan Bages, datato 23 marzo 1542. I tempi e le forme di costituzione di tale canzoniere sono problemi assai complessi da spiegare.<sup>3</sup> Qui vorrei solo ricordare l’ipotesi assai suggestiva formulata da Bienvenido Morros in un articolo di una quindicina d’anni fa (Morros Mestres). Secondo la congettura che vi è esposta, Boscán riordinò i componimenti lirici che formano il suo canzoniere sulla base dell’“organizzazione dei testi di Ausiàs March secondo i manoscritti - datati 1541 e 1542- che servirono a Carlos Amorós per preparare l’edizione a stampa dell’edizione del poeta di Gandía del 1543, manoscritti che il barcellonese avrebbe anche potuto consultare nella stessa stamperia di Amorós, durante la messa a punto della stampa delle sue *Obras*”, secondo la sintesi di D’Agostino (18-19). Che tale ipotesi sia vera o meno, un fatto è certo: nell’organizzare il canzoniere del libro secondo a partire dal folto gruppo di 65 suoi componimenti già presenti nel manoscritto Lastanosa-Gayangos, Boscán aggiunse una sezione conclusiva, le cui poesie narrano il superamento dell’amore passionale e l’approdo al “casto amor.” Inoltre, la prima sequenza di tale sezione finale, costituita dai sonetti dal CV al CXIII, “ha la funzione di preparare la conversione al «casto amor»” (Rea, 118), essendo “incentrata sull’oscillazione tra speranza di liberazione e ricaduta nei tormenti dell’amore” (118). Ebbene, ben sei dei nove sonetti che formano questa sequenza preparatoria al raggiungimento del “casto amor”, dipendono dal primo dei *Cants* di Ausiàs March di cui sono una riscrittura delle singole strofe. Come si vede, la ripresa di Ausiàs March da parte di Boscán, lungi dal rivelarsi occasionale, svolge una funzione strutturale nell’organizzazione del canzoniere come macrotesto, con la conseguenza che il legame con la poesia del valenzano si dimostra di assoluto rilievo sia sul piano della riflessione storico-teorica di Boscán, sia su quello della prassi poetica. Su uno dei sei sonetti menzionati dovrò presto tornare, non prima, però, di aver esposto una considerazione generale sul rapporto di Garcilaso con Ausiàs March.

Ad eccezione delle scarse pagine proemiali alla traduzione del *Cortegiano* del suo amico Boscán,<sup>4</sup> non si conoscono riflessioni teoriche di Garcilaso, nella cui poesia, sono numerose le tracce lasciate dalla lettura di Ausiàs March, specie se si considera la forte influenza da cui è permeata la sua canzone IV, “El aspereza de mis males quiero.” Quello che, però, vorrei sottolineare brevemente in linea generale è che tale lettura dovette risultare così incisiva che essa non limitò i suoi effetti alla sola prima stagione della nuova poesia di Garcilaso, quella - per intenderci - che si estende sino al 1529 circa, ma i ricordi della poesia di March emergono perfino nell’ultima stagione della poesia garcilasiana, quella in cui, essendo l’assimilazione di Petrarca e dei contemporanei poeti italiani un fatto definitivamente compiuto, la produzione di

<sup>2</sup> Le fonti dantesche (*Vita nuova*, *De vulgari eloquentia*) del passo della *Carta* sono state recentemente segnalate da Pinto, 255-259.

<sup>3</sup> Il menzionato contratto può leggersi in Riquer 1945: 231-234.

<sup>4</sup> Il testo, “A la muy magnífica señora doña Jerónima Palova de Almogávar”, apparso come prologo alla traduzione di Boscán del *Cortegiano* di Castiglione (Barcelona, Pedro de Monpezat, 1534), si legge in Garcilaso de la Vega 1995: 265-270.

Garcilaso privilegia i generi improntati ai grandi modelli classici. In tali componimenti, i ricordi ausiasmarchiani - come scrisse Lapesa - “se incorporan a las creaciones garcilasianas cuando han sido profundamente reelaborados y pueden compenetrarse con un arte donde todo es armonía y manso fluir de cristalinas ondas” (65). Il caso più eclatante può essere considerato, forse, quello dell’*Elegía* amorosa, diretta a Boscán, al quale racconta come, fatto preda della gelosia, preferisce morire “abrazado con su dulce engaño” (v. 133), piuttosto che “ver claro y conocer mi estado” (v. 140), col ricorso all’ampia comparazione col malato in procinto di spirare, che ricorda l’analogo paragone dei versi iniziali del *Cant* XLIV di March, “Tot metge pren càrrec de consciença” (Lapesa, 63-64). Scritta, probabilmente, nel 1535, e situata nella tradizione delle *Eroidi* ovidiane, l’*Elegía* di Garcilaso non esita a far posto a un paragone che, non solo richiama quello del menzionato componimento ausiasmarchiano, ma rievoca anche la comparazione col condannato a cui si fa credere che gli è stata commutata la pena di morte; comparazione che occupa una delle cinque strofe che formano il *Cant* d’esordio, “Així com cell qui·n lo somni·s delita.”

Ed è a questo componimento di March che intendo rivolgere l’attenzione, perché esso è direttamente coinvolto nel caso concreto che all’inizio di queste note avevo annunciato di voler trattare nella seconda parte del mio contributo.

2. La canzone “Així com cell qui·n lo somni·s delita”, che - com’è noto - è il componimento di esordio del canzoniere ausiasmarchiano in numerosi testimoni della tradizione manoscritta,<sup>5</sup> si chiude con un congedo da *Plena de seny*, preceduto da cinque strofe contenenti altrettanti paragoni: col sognatore, con un condannato a morte, con la coppia di madre e figlio, con un malato e, per finire, con un eremita:

Axí com cell qui·n lo somni es delita  
 e son delit de foll pensament ve,  
 ne pren a mi, que·l temps passat me té  
 l’imaginar, qu·altre bé no y habita  
 Sentint estar en aguayt ma dolor.  
 sabent de cert qu·en ses mans he de jaure,  
 temps d’avenir en negun be·m pot caure:  
 ço qu’es no res a mi es lo millor.

Del temps present me trob en gran amor,  
 amant no res, puis es ja tot finit.  
 D’aquest pensar me sojorn e·m delit,  
 mas quan lo pert, s’esforça ma dolor:  
 sí com aquell qui és jutgat a mort

<sup>5</sup> Il prevalente interesse per la canzone, manifestato da poeti ed esegeti in epoche sia remote che recenti, è stato determinato in buona misura dalla sua collocazione iniziale nella maggioranza dei testimoni che costituiscono la trasmissione testuale della poesia di March; in virtù di tale collocazione, alla canzone è stata riconosciuta, di conseguenza, la funzione di componimento proemiale di un canzoniere strutturato, per mano dell’autore ovvero per l’intervento esterno - in occasione di particolari circostanze - dei compilatori con cui la poesia di March ci è stata trasmessa; infine, la congiunzione dei due fattori, la collocazione della canzone e la sua presunta funzione proemiale, come immancabile effetto, hanno prodotto o, quanto meno, hanno condizionato l’interpretazione che della canzone medesima è stata data. Sulla tradizione testuale, manoscritta e a stampa, della poesia di Ausiàs March, gli studi sono numerosi. Sulla tradizione manoscritta può utilmente consultarsi il volume di Beltran 2006, a cui possono aggiungersi i lavori di Cabré & Torró 1995, Torró, Gómez. Sulle due edizioni cinquecentesche di Joan Navarro (Valencia 1539) e di Carles Amorós (Barcelona 1543) è imprescindibile la lettura del volume di Lloret 2013, studioso al quale si deve anche un lavoro di sintesi, dove si legge: “El tret primordial del corpus marquià imprès és la petrarquització de l’autor, manifestada sobretot en la reordenació dels poemes i des de llavors àmpliament divulgada” (Lloret 2014: 437).

he de lonch temps la sab e s'aconorta,  
e creure·l fan que li serà estorta  
e·l fan morir sens un punt de recort.

Plagués a Déu que mon pensar fos mort  
e que passàs ma vida en durment!  
Malament viu qui té son pensament  
per enemich, fent-li d'enugs report,  
e com lo vol d'algún plaer servir,  
li'n pren axí com don' ab son infant,  
que, si verí li demana plorant,  
ha tan poch seny que no·l sab contradir.

Fóra millor ma dolor soferir  
que no mesclar pocha part de plaer  
entre' aquells mals, qui·m giten de saber.  
Com del passat plaer me cov' éxir,  
las! mon delit dolor se convertex.  
Doble·s l'afany après d'un poch repós,  
si co·l malalt qui per un placent mos  
tot son menjar en dolor se nodrex.

Com l'ermità, qu'enyorament no·l crex  
d'aquells amichs qu'avía en lo mon,  
essent lonch temps qu'en loch poblat no fon,  
fortuyt cas, un d'ells li aparex,  
qui los passats plaés li renovella,  
sí que·l passat present li fa tornar;  
mas com se'n part, l'es forçat congoxar:  
lo bé, com fug, ab grans crits mal apella.

Plena de seny, quant amor es molt vella,  
absença és lo verme que la gasta,  
si fermetat durament no contrasta,  
e creura poch, si l'envejós consella.<sup>6</sup>

Ho già accennato al fatto che, nell'organizzare il canzoniere del libro secondo delle *Obras* nell'edizione barcellonese del 1543, Boscán aggiunse una fondamentale sezione conclusiva, di cui la prima sequenza, composta da nove sonetti, aveva “la funzione di preparare la conversione al «casto amor».” Sei dei nove sonetti riprendono la canzone di March, e uno di questi sei sonetti, “¡O si acabasse mi pensar sus días!”, ricalca la strofa terza della canzone di March, la stessa strofa a cui si rifà Garcilaso nel suo sonetto, “Como la tierna madre - que'l doliente.” Abbiamo, dunque, due sonetti in castigliano che riscrivono la stanza di una canzone di March: quella di Boscán, piuttosto conforme all'originale, come vedremo, riscatta l'eccessiva fedeltà al testo di partenza con la costruzione di una corona di sonetti dall'alto valore strutturale nel macrotesto del

---

<sup>6</sup> Cito il testo di March nell'edizione di Pagès 1912-1914: v. I, 185-187, consapevole dei problemi ecdotici esistenti a proposito di alcuni versi tramandati in due versioni dai testimoni che ci hanno trasmesso il componimento. Sull'edizione critica della poesia e sulle “dues versions que difereixen principalment en la lliçó dels vv. 8-10, 28 i 36”, si consulti il lavoro di Dilla. Di utile consultazione sono i commenti della canzone nelle antologie della poesia di March di D. Girolamo, 399-401 e di Gómez & Pujol, 93-105, e quello di Nadal Pasqual di prossima pubblicazione (ringrazio l'autrice che mi ha consentito di leggere lo scritto in anteprima).

canzoniere; quello di Garcilaso, invece, esaurisce la propria carica di originalità nella audace rielaborazione del testo d'origine. Ma vediamo più da vicino i componimenti, pur nel rispetto della concisione a cui dovrà essere necessariamente improntata l'analisi.

Il sonetto di Boscán:

¡O si acabasse mi pensar sus días,  
o fuesse d'eternal sueño oprimido!  
No es bien bivar, trayéndome 'l sentido  
pesadas y continas chismeras:

o me carga de tristes fantasías  
o me da el bien tan corto y tan medido  
que me 'spanto de que s' an mantenido,  
con su tanto gastar, las penas mías.

Viéndome Amor gemir de fatigado,  
sobre 'sto de mi mal me 'stá acallando;  
mas aun conmigo en esto se desmide,

como madre con hijo regalado,  
que si le pide rejalgar, llorando,  
no sabe sino dalle lo que pide<sup>7</sup>

si limita al rifacimento della terza strofa della canzone di March, che riscrive con apparente fedeltà al dettato dell'originale. Naturalmente, il maggior numero di versi previsti dal sonetto rispetto all'ottava induce il poeta a compiere un'operazione di amplificazione: ben otto endecasillabi per la sola prima metà dell'ottava; la prima terzina del sonetto che sviluppa il concetto espresso dal v. 21 del testo catalano; unicamente nella seconda terzina si dà piena coincidenza con gli ultimi tre decenari della canzone di March. Tuttavia, questa conformità, a parti amplificate, del sonetto castigliano rispetto alla strofa della canzone catalana si rivela, almeno in parte, ingannevole, non appena dalla visione generale dei due testi si passa a una considerazione più ravvicinata, che prende in esame i rispettivi contenuti di significato.

Sorprende, difatti, l'inizio del sonetto, nei cui primi due versi Boscán sembra esprimere un identico augurio di morte sia riguardo al suo pensiero, sia nei confronti di sé stesso. In effetti, dopo aver auspicato al suo pensiero di estinguersi, cessando di tormentarlo: “¡O si acabasse mi pensar sus días!”, il poeta formula nel verso seguente un'analogica speranza in relazione a sé stesso, dal momento che l'espressione di “eternal sueño” e l'uso del verbo “oprimir” non lasciano dubbi sul contenuto letale della prospettiva auspicata: “O fuesse d'eternal sueño oprimido”, dove il soggetto di *fuesse* è di prima persona, non essendo ipotizzabile la terza persona coincidente con *pensar*, poiché - se così fosse - il secondo verso sarebbe una banale ripetizione del primo. Del resto, la medesima alternanza di terza e prima persona verbale si trova nell'esordio della strofa di March: “mon pensar fos”, io “passàs ma vida.” Se le cose stanno così, il contrasto con l'*incipit* dell'ottava di March è della massima evidenza, dal momento che il poeta catalano augurava la morte al suo tormentoso pensiero, mentre auspicava per sé stesso una vita totalmente immersa nel sonno e, come tale, abbandonata a un sogno permanente, in grado di recare al sognatore un intenso, ininterrotto, seppur illusorio, piacere. Insomma, per dirla in breve, il sonno apportatore di delizie della canzone di March si converte, nel sonetto di Boscán, nell'oppressivo sonno eterno della morte.

<sup>7</sup> Cito da Boscán 1999: 222-223.

Questa diversa impostazione è all'origine della disparità nel tipo e nell'intensità della tensione o dello stato di turbamento di cui si dicono afflitti nei due testi i rispettivi soggetti amanti, i quali, pur lamentando un destino ugualmente sventurato: "malament viu", confessa March, e "no es bien vivir" gli fa eco Boscán; nonostante ciò, dicevo, un'analogia condizione di disagio esistenziale si riferisce a situazioni che manifestano una forte dissonanza.

In March, l'efficacia dell'intera canzone consiste nella rappresentazione della veemente tensione che si produce nell'io dell'amante tra *delit* e *dolor*, una tensione che si rivela tanto più intensa in quanto è lo stesso piacere che si rovescia nel suo contrario; e ancora, una tensione che risulta tanto più energicamente descritta, in quanto si nutre delle cinque potenti comparazioni che formano il filo della trama testuale.

Nella strofa di March, da cui prende le mosse Boscán, il pensiero è un nemico dell'amante in entrambi i casi; sia quando, come facoltà razionale, gli fa presente la sofferenza che la passione amorosa reca con sé, sia quando, come "foll pensament", gli fa concepire un piacere che finisce per rivelarsi dannoso, probabilmente in quanto falso e illusorio, come emerge dal paragone della madre col figlio rovinosamente coccolato. La madre della comparazione è dissennata ("ha tan poch seny") e, come tale, si comporta follemente, propinando al figlio, che la richiede, una sostanza tanto gustosa quanto nociva e dagli effetti mortali. Ebbene, in quanto priva di senno, la madre ha il suo parallelo nel "foll pensament" di v. 2, responsabile ultimo del falso e illusorio piacere di cui gode il sognatore, nel primo dei cinque paragoni in cui si articola la canzone di March.

Nel sonetto di Boscán, assistiamo a un processo di riscrittura con il quale la tensione che il soggetto amante sperimenta tra piacere e sofferenza finisce per dimostrarsi decisamente svigorita; un depotenziamento del conflitto interiore, che dà luogo principalmente alla disparità tra i due testi, a cui alludevo prima e che abbiamo visto emergere nella distanza di significato che l'esordio del sonetto spagnolo marca rispetto a quello della strofa catalana. Il mal di vivere è nel sonetto generato dal *sentido*, che corrisponde al *pensament* di March, e che tormenta l'amante con "pesadas y continuas chismerías." Come ha osservato Álvaro Alonso, "la extraña expresión *chismerías* [...] no tiene paralelo en el original ni [en la traducción] de Romaní" (257)<sup>8</sup>, anche se - possiamo aggiungere - il termine usato da Boscán ha il suo corrispettivo, nel testo di March, nel sostantivo *enugs*. Come spiegare questa strana discordanza terminologica? Forse, più che con il significato derivato di "murmuración" o "habladuría", che poco si adatta al contesto, il vocabolo andrebbe inteso nell'accezione propriamente etimologica di 'discordia', ossia di ciò che produce discordia, come sembra chiarire l'antitesi dei due versi seguenti, nei quali si circostanzia la natura antitetica delle "chismerías", che generano il malessere del poeta: le "tristes fantasías", da un lato, e il "bien tan corto y tan medido", dall'altro. Un contrasto di emozioni che avrebbe consumato l'amante a tal punto da suscitare in lui la meraviglia di essere ancora in vita. Nonostante la confessione, tanto iperbolica quanto abusata, di un dissidio interiore dalle conseguenze letali, credo che vuoi l'uso del termine *chismerías*, vuoi le espressioni che ne specificano i contenuti, contribuiscono a quel processo di depotenziamento che ho congetturato essere alla base del sonetto di Boscán rispetto alla strofa di March: una riscrittura con cui il conflitto o dissidio interiore descritto dal poeta barcellonese diminuisce di forza e d'intensità. Il motivo di tale depotenziamento è da rinvenire

---

<sup>8</sup> Sulle numerose riscritture della canzone di March, "Axí com cell qui 'n los somni.s delita", da parte dei poeti spagnoli del Secolo d'Oro, da Juan Boscán in avanti, oltre al citato studio di Alonso, possono consultarsi i lavori di Cabré 2002 e di Lloret 2015. Della traduzione di Baltasar Romaní, esiste l'edizione e l'ampio studio di Escartí 1997.

nell'assenza, nel testo di Boscán, di ciò che risulta maggiormente responsabile del *delit* o del *plaer* nella canzone di March: la memoria, del tutto assente nel sonetto, e il sogno, convertito in sinonimo della morte e non più agente apportatore di piacere, per quanto illusorio esso sia. Il sonetto declina così verso la seconda parte, nella quale è l'ipostasi del sentimento amoroso a prendere il posto del *pensament*, rendendosi responsabile del crudele lenimento del male, perché accresce la sofferenza, come la comparazione con la madre, scioccamente compiacente, sancisce in chiusura di entrambi i testi.

Verrebbe da chiedersi se questa lettura e riscrittura della strofa di March da parte di Boscán abbia a che vedere con la collocazione del sonetto nel canzoniere del libro terzo, che il poeta organizzò in occasione della preparazione e pubblicazione delle *Obras* del '43. A voler affrontare l'argomento per esteso, il discorso rischierebbe di risultare estremamente lungo e complesso, per cui mi limiterò a sbizzare una tesi che in via del 1912-1914: tutto ipotetica potrebbe contribuire a spiegare la lettura operata da Boscán. Ricordo che il nostro sonetto fa parte di quella microsequenza che, secondo Rea, prepara la sezione conclusiva del canzoniere, i cui componimenti "narrano il superamento dell'amore passionale e l'approdo al «casto Amor» di matrice platonico-cristiana" (118). Più nello specifico, i nove sonetti che compongono la microsequenza avrebbero la funzione di "preparare la conversione al «casto Amor»", essendo l'intera microsequenza "incentrata sull'oscillazione tra speranza di liberazione e ricaduta nei tormenti d'amore" (118). Rea non si occupa delle fonti dei sonetti che formano la microsequenza, ma - come ho già accennato - è impossibile tralasciare il fatto che ben sei dei nove sonetti si rifanno alla canzone di March, "Així com cell qui'n lo somni's delita." Ebbene, non meraviglia che una strofa e, più in generale, una canzone che esprime la massima tensione emotiva vissuta da chi prende coscienza del nulla che è il piacere provato nel sogno e nel ricordo ("ço qu'es no res a mi es lo millor"); tale strofa o canzone, dicevo, se piegata, nell'operazione di riscrittura, a esprimere il momento di passaggio verso una casta concezione dell'amore, deve necessariamente perdere o, quanto meno, affievolire il vigore dell'originale, per potersi colorare di quelle mezze tinte atte a comunicare una condizione di "oscillazione tra speranza di liberazione e ricaduta nei tormenti d'amore."

3. All'opposto di quanto si verifica nel sonetto di Boscán, rispetto al testo di March, la tensione emotiva si accresce, se ciò fosse possibile, nel sonetto di Garcilaso, che non fa parte di un canzoniere strutturato, ma che, invece di circoscrivere la relazione con l'originale catalano alla sola terza strofa, come fa Boscán, compie un'operazione più complessa, fondendo due comparazioni che occupano altrettante ottave della canzone di Ausiàs March:

Como la tierna madre, que'l doliente  
hijo le está con lágrimas pidiendo  
alguna cosa, de la cual comiendo  
sabe que ha de doblarse el mal que siente,

y aquel piadoso amor no le consiente 5  
que considere el daño que haciendo  
lo que le pide hace, va corriendo,  
y aplaca el llanto y dobla el accidente,

así a mi enfermo y loco pensamiento,  
que en su daño os me pide, yo querría 10  
quitalle este mortal mantenimiento;

mas pídemele y llora cada día  
tanto, que cuanto quiere le consiento,  
olvidando su suerte y aun la mía.<sup>9</sup>

Difatti, i due paragoni di March: quello della madre compiacente col figlio che le chiede una sostanza velenosa, nella terza strofa; e quello del malato che non rinuncia al piacere d'ingerire un alimento gustoso, con cui peggiora il suo stato di salute, nella quarta strofa; i due paragoni risultano fusi nel sonetto di Garcilaso, dove le quartine sono interamente dedicate a riportare la comparazione della madre che accondiscende alla richiesta del figlio malato, il quale la sollecita per ottenere da lei una ghiottoneria, pur consapevole del peggioramento del male che ne deriverà. Garcilaso coglie l'oggettiva affinità dei due paragoni che March sviluppa nelle due strofe contigue e, nel fonderli, il poeta castigliano compie un'operazione che suggerisce significative implicazioni sia sul piano semantico che su quello della concezione amorosa.<sup>10</sup>

Per il momento, vorrei sorvolare sulla questione relativa alla priorità di composizione dell'uno o dell'altro sonetto, limitandomi ad asserire che entrambi i poeti attingono direttamente alla canzone di March; che, dati i noti rapporti di *sodalitas* fra Boscán e Garcilaso, è molto probabile che l'uno fosse a conoscenza del sonetto scritto con anteriorità dall'amico; che infine, pur in assenza di dati certi, sia di natura testuale che di tipo esterno, m'inclinerei a pensare che Boscán abbia composto la serie dei sei sonetti ricavati dalla canzone di March in previsione dell'organizzazione del canzoniere strutturato che forma il libro secondo delle *Obras* e, dunque, con posteriorità rispetto al sodale e, forse persino dopo la morte di quest'ultimo, anche perché il testo di Boscán sembra dipendere dalla traduzione di Romani del '39.<sup>11</sup> Del resto, non è da escludere che Garcilaso abbia composto il sonetto prima del suo soggiorno napoletano, se non addirittura prima del '29. In verità, il sonetto presenta un'evidente rigidità o schematismo, sia nella realizzazione del disegno retorico, fondato sulla figura della comparazione, sia nella perfetta corrispondenza tra unità sintattiche e unità metriche. Con i correlativi (*como, así*) collocati a introdurre le sezioni metriche formate dalle quartine e dalle terzine, rispettivamente, il comparante occupa le quartine, nelle quali un'incidentale, formata da una doppia relativa, s'interpola tra il soggetto e i tre predicati coordinati della principale, e il comparato è posto nelle terzine, costituite a loro volta da due proposizioni coordinate dall'avversativa *mas*.

Ma, avviandomi alla conclusione, mi affretto a tornare sulle implicazioni a cui ho accennato a proposito dell'operazione compiuta da Garcilaso con la fusione delle due comparazioni tratte da March, e con effetti di significato che si riflettono sul piano della teoria amorosa dal testo suggerita.

Dalla menzionata fusione, nel sonetto di Garcilaso ha origine una comparazione, secondo la quale il pensiero d'amore "enfermo y loco", come fa il figlio malato con la pietanza dannosa, si nutre del "mortal mantenimiento" da identificare con l'oggetto d'amore, che nel testo appare una sola volta per mezzo del pronome "os." Nell'espressione "mi enfermo y loco pensamiento", che ricalca il "foll pensament" del v. 2 della canzone di March, riecheggia una concezione amorosa che intende il sentimento amoroso come passione, e che innerva la tradizione poetica in volgare dai provenzali a Petrarca, nel *Canzoniere* del quale troviamo l'equivalente dell'"enfermo y loco pensamiento" garcilasiano nel "traviato e folle desio" di uno dei sonetti iniziali, "Si traviato è il folle mi' desio." I due aggettivi associati al sostantivo "pensamiento"

<sup>9</sup> Cito da Garcilaso de la Vega, 30.

<sup>10</sup> Su tali questioni mi sia consentito rimandare a Gargano. Per una lettura del sonetto garcilasiano nel contesto della "retórica y poética de los afectos", si veda il recente lavoro di Egidio.

<sup>11</sup> A tal proposito, si vedano le considerazioni di Lloret 2013, 12 n. 16.



suggeriscono, pertanto, che l'amore, in quanto follia, è una malattia mentale, che consiste nella continua rappresentazione del fantasma o dell'immagine dell'amata da parte del pensiero d'amore, di modo che il soggetto, malgrado la sua volontà di opporre una ragionevole, pur se inutile, resistenza (“yo querría quitalle este mortal mantenimiento”), si consuma nell'ossessiva contemplazione di detta immagine o fantasma. Stando così le cose, risulta evidente che il pronome di v. 10, “os”, unica presenza dell'oggetto d'amore nel testo, non abbia come referente la donna, intesa come persona reale, bensì come fantasma interiore, ossia immagine di lei nella memoria. Pertanto, la coppia di vv. 9-10: “así a mi enfermo y loco pensamiento / que a su daño os me pide”, va intesa come allusione all'*immoderata cogitatio*, l'ossessiva contemplazione del fantasma d'amore presente nella memoria.

Straordinari lettori e profondi conoscitori di Ausiàs March, sodali e radicali innovatori della poesia spagnola, pur se convinti sostenitori della continuità della tradizione poetica classica e romanza, Boscán e Garcilaso si misurano con la canzone del geniale valenzano, in una sorta di competizione che li vede interpreti in contrappunto: il primo, il barcellonese, ne smorza alquanto i toni, perché mira a fare della canzone di March il fulcro di una corona di sonetti, il cui insieme segna il momento di passaggio dall'amore passionale al “casto Amor”; il secondo, il toledano, al contrario, esaspera sino al parossismo la tensione emotiva che è al centro della canzone di March, intenzionato a farne la chiave di volta della concezione d'amore che permea la prima sezione della sua poesia, nata dall'influenza congiunta di Petrarca e di Ausiàs March.

### Opere citate

- Alonso, Á. “Ausiàs March I, 13-16: seis versiones castellanas y una más.” In R. Alemany, J. L. Martos & J. M. Manzanaro, edd. *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. 255-263.
- Beltran, V. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Castelló/Barcelona: Fundació Germà Colón Domènec/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- Boscán, J. *Epístola a la duquesa de Soma. Edició facsímil*. Prólogo de A. Vilanova. Transcripció del text de R. Navarro. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996.
- . *Obra completa*. Ed. C. Clavería. Madrid: Cátedra, 1999.
- Cabré, L. “Algunes imitacions i traduccions d'Ausiàs March al segle XVI.” *Quaderns. Revista de traducció* 7 (2002): 59-82.
- Cabré, L. & J. Torró. “«Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario»: la poesia 1 d'Ausiàs March i la tradició petrarquista.” *Cultura Neolatina* 55 (1998): 117-136.
- D'Agostino, M. “Juan Boscán à rebours da Bembo a Pontano.” In *La nobile città della sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*. Roma: Salerno Editrice, 2017. 11-41.
- Di Girolamo, C. *Ausiàs March. Páginas del Cancionero*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2004.
- Dilla, X. “Edició crítica del poema 1 d'Ausiàs March, *Així com cell qui en lo somni es delita*.” In A. Chas Aguión, M. Pampin Barral, N. Pena Suerio, B. Campos, C. Parrilla García & M. Campos edd. *Edición y anotación de textos. Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*. A Coruña: Servicio de Publicacions de la Universidade da Coruña, 1998. 215-228.
- Egido, A. “Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso.” In S. López Poza & alii edd., *Docta y sabia Atenea Studia in honorem Lia Schwartz*. A Coruña: Universidade A Coruña, 2019. 265-282.
- Escartí, V. J. *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March (1539)*. Valencia: Bancacaixa/Universitat de València/Generalitat Valenciana/Biblioteca Nacional, 1997. 2 voll.
- . “L'interesse per Ausiàs March nel Cinquecento castigliano.” In B. Aldinucci & C. Nadal Pasqual eds. *Ausiàs March e il canone europeo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018. 273-292.
- Esteve, C. “Paratexts and mediation: The case of Ausiàs March in the sixteenth century.” In C. Domínguez, A. Aberín González & E. E. Sapega edd. *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Vol. II. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2016. 327-338.
- Ferreres, R. “La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro.” In A. Gallego-Morell, A. Soria & N. Marín edd., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Vol. I. Granada: Universidad de Granada, 1979. 469-483.
- García Sempere, M. “La relació de l'obra poètica de Joan Boscà amb la d'Ausiàs March.” In *Estudis de Llengua i Literatura Catalana* 33. *Miscel·lània Germà Colón*. 6. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1966. 89-108.
- . “Més sobre Ausiàs March al segle XVI castellà.” In R. Alemany ed. *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Universitat d'Alacant/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. 173-190.
- Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros.

- Estudio preliminar de R. Lapesa. Barcelona: Crítica, 1995.
- Gargano, A. "Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso." In A. Azaustre Galiana & S. Fernández Mosquera edd. *Compostela Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008. 35-55.
- Gómez, F. J. "Una antología marquiana a la Barcelona del tercer quart del segle XV." *Revista Valenciana de Filologia* 1 (2017): 61-94.
- Gómez, F. J. & J. Pujol. *Ausiàs March. Per haver d'amor vida*. Barcelona: Barcino, 2008.
- Gómez Moreno, Á., ed. *El Proemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*. Barcelona: PPU, 1990.
- Lapesa, R. "La trayectoria poética de Garcilaso." In *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985 [1a ed. 1948].
- Lloret, A. *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*. Madrid: Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014.
- . "La posteritat d'Ausiàs March i la transmissió impresa." In Lola Badia ed., *Història de la Literatura catalana. Literatura medieval (II). Segles XIV-XV*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana/ Editorial Barcino, 2014. 435-441.
- . "Fortuna de los prólogos al cancionero de Ausiàs March." In A. Coroleu ed. *Clàssics i moderns en la cultura literària catalana del Renaixement*. Lleida: Punctum, 2015. 135-158.
- Menéndez Pelayo, M. *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. X. Santander: Aldus/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946 [1a ed. 1908].
- Morros Mestres, B. "El *Canzoniere* de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543)." *Revista de Filología Española* 85 (2005): 245- 270.
- Nadal Pasqual, C. "El cant I d'Ausiàs March: comentari, estratègia compositiva i món intern." *Rivista Italiana di Studi Catalani* 9 (2019): in corso di stampa.
- Pagés, A. *Les obres d'Auzias March*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912-1914 (ed. facsimilar, *Paraules preliminars* de G. Colón. Valencia: Generalitat Valenciana/Consell Valencià de Cultura, 1997), 2 voll.
- Pinto, R. "March nel canone della poesia moderna (secondo Juan Boscán)." In B. Aldinucci & C. Nadal Pasqual edd., *Ausiàs March e il canone europeo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018. 253-271.
- Rea, R. "Sul petrarchismo di Juan Boscán. La forma-canzoniere del Libro II dell'edizione del 1543 e il ms. Lastanosa-Gayangos." *Studj romanzi*. Nuova serie 3 (2007): 89-133.
- Riquer, M. de. "Influencia de Ausias March en la lírica castellana de la Edad de Oro." *Revista Nacional de Educación* 1 (1941): 49-74.
- . *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*. Barcelona: Archivo Histórico/Casa del Arcediano, 1945.
- . *Traducciones castellanas de Ausias March en la edad de oro*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1946.
- Torró, J. "El Cançoner de Saragossa." In A. Alberni, L. Badia & L. Cabré edd., *Trasllatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edendum/Universitat Rovira i Virgili, 2010. 379-423.