

“En tal estat que”...: breve itinerario lirico di una perifrasi marchiana

Flavia Gherardi
Università di Napoli Federico II

“Herrera [es] el último poeta en que se ha señalado una presencia activa y contundente del valenciano”: il giudizio sull’eredità poetica di Ausiàs March si ritrova in un recente saggio a cura di Lourdes Sánchez Rodrigo ed Enrique Nogueras Valdivieso (2000, 109), e vale come recupero –solo uno degli ultimi in ordine di tempo– della più nota sentenza espressa in abbrivo del secolo scorso da Amadeu Pagès, per il quale “avec la second moitié du XVIIe siècle, il n’exerce plus aucune autorité sur les esprits” (1913, 420).

Tale fortunato postulato critico, riformulato in termini così perentori anche nelle tappe intermedie del suo consolidamento nel corso di più di un secolo, trova riscontro e si riverbera nella pratica dell’indagine critica che, ad esclusione di un sondaggio –ormai datato– della presenza marchiana nell’opera di Lope de Vega (McNerney 1981, ma anche 1982) o di qualche lavoro più recente, come quello, ad esempio, di Alonso che comunque registra flebili sopravvivenze marchiane che non vanno oltre la produzione di Lomas Cantoral (passando per Juan Coloma e Gregorio Silvestre), ha sostanzialmente rinunciato a scandagliare e precisare la consistenza effettiva della eredità del valenzano in area castigliana all’altezza dell’ultima generazione di poeti ‘petrarchisti’, pre- o già intimamente barocchi¹. In effetti, le tappe essenziali di questo segmento specifico della indagine critica circa la ricezione della poesia di Ausiàs March sono sostanzialmente ascrivibili ai due grandi lavori, rispettivamente, di Martin de Riquer (1941) e di Rafael Ferreres ai quali si deve l’aver convenientemente ricostruito, non solo la consistenza, ma anche le diverse modalità di riuso della matrice marchiana da parte dei poeti castigliani che nel modello –estetico e ideologico– offerto dal più grande poeta medievale di area iberica ritrovano elementi, soprattutto dottrinali, utili a mediare e calibrare la loro adesione alla lezione del petrarchismo delle origini o del Cinquecento, certamente intuendo –loro, i rappresentanti della “nuova” poesia– nello spiritualismo di quei *Cants* un medesimo coefficiente di originalità e innovazione (rispetto al modello cortese trobadorico). Un panorama che, come si segnalava più su, fotografa una situazione di estrema permeabilità alle immagini e soluzioni verbali ausiasmarchiane da parte dei primi poeti *italianizantes*, a partire dall’iniziatore Boscán², cui fanno seguito

¹ Com’è noto, il peso e la concomitanza di due fattori socio-culturali quali l’esplosione della stampa e la diffusione della pratica traduttiva, sono alla base della fortuna che March conobbe nel XVI secolo, e non solo in area iberica, accreditandosi come uno dei modelli ispiratori del nuovo modo di fare poesia, ovvero, come anello intermedio nella catena che unisce la poesia delle origini (dai trovatori agli stilnovisti) a quella italiana trecentesca e umanistico-rinascimentale (Pinto 2018). Per tali ragioni, la parte preponderante degli studi critici prodotti continua ad addensarsi attorno all’analisi della ricezione materiale dell’opera del valenzano (attraverso lo studio dei canali di committenza, produzione e diffusione delle diverse iniziative editoriali), allo studio delle traduzioni (specie quella di Jorge de Montemayor, senza trascurare le iniziative di Román o Juan de Resa) che ne determinarono l’assorbimento pressoché immediato presso i primi sperimentatori della nuova poesia (Boscán, Garcilaso, Cetina, Hurtado de Mendoza, fray Luis etc., fino a Herrera come ultimo caso di debito evidente). Non è possibile riportare qui il maremagnum bibliografico prodotto sulle questioni segnalate, tuttavia, può bastare rinviare ai lavori di Aldinucci e Nadal (2018), Cabré (2002) e Cabré y Turró (1995), Escartí (2012 e 2018), Ferrer (1997), López Casas (2012), Lloret (2015), riportati nella bibliografia finale per ricevere un orientamento essenziale sulle stesse.

² Va da sé che ogni tentativo di stabilire le singole riprese testuali non può prescindere dall’accertare previamente se il contatto con la poesia di March da parte di un poeta di area linguistica castigliana sia

Garcilaso, Cetina, Acuña, Diego Hurtado, Fray Luis con segnalazioni che arrivano fino a Francisco de Medrano, a Luis Zapata, a Quevedo (non per la dibattuta traduzione), a Soto de Rojas e a Villamediana, con la difficoltà, in questi ultimi casi, di andare oltre la registrazione della riscrittura isolata di una immagine o di un verso. Le ragioni dell'apparente inabissamento del modello marchiano sono da ricercarsi certamente nel mutamento del codice estetico finisecolare; ispirato al carsico principio della *imitación compuesta*, con il detonante della *agudeza*, la poesia barocca tende, com'è noto, a mimetizzare i singoli ingredienti della sua *ars* combinatoria, rendendo spesso poco agevole -al lettore non meno che al critico- la ricostruzione dei legami inter o ipotestuali. Accanto a ragioni di poetica, tuttavia, un ulteriore sforzo di sintesi dei sondaggi critici compiuti nell'ultimo secolo consente di osservare che, in buona sostanza, il progressivo silenziamento della eco marchiana dipende anche da una serie di fattori socio-culturali, quali: la progressiva perdita di prestigio del limosino come lingua letteraria, in virtù della quale "Ausiàs March devient étranger à son propre pays" (Pagès 1913, 421); il declino e definitivo superamento del codice cortese della *fin amors*; infine, l'inattualità del metodo espositivo della dottrina ispirato alla scolastica medievale che così fortemente connota la poetica ausiasmarchiana, messo in crisi dall'imporsi progressivo di una dialettica speculativa che detronizza il sillogismo come chiave per la *coincidentia oppositorum*.

Tutto quanto segnalato, tuttavia, non deve scoraggiare rispetto al proposito di operare sondaggi suppletivi all'interno della lirica *áurea*, finalizzati a valutare più correttamente la produttivissima genia del modello ausiasmarchiano. Il proposito, naturalmente, può trovare felice riscontro solo se si è disposti, metodologicamente, a misurarne l'operatività su segmenti anche minimi di testo e che spesso adottano lo statuto della riminiscenza più che della eco diretta. Valga quanto offerto di seguito.

Il campionario di sopravvivenze della lezione marchiana, oltre il Cinquecento, conta sull'esempio di Juan de Tassis, Conde de Villamediana, del quale i migliori esegeti della lirica del limosino richiamano lo splendido sonetto di apertura della serie degli "amorosos"³:

Nadie escuche mi voz y triste acento,
de suspiros y lágrimas mezclado,
si no es que tenga el pecho lastimado
de dolor semejante al que yo siento.

Que no pretendo ejemplo ni escarmiento
que rescate a los otros de mi estado,
sino mostrar creído, y no aliviado,
de un firme amor el justo sentimiento.

Juntóse con el cielo a perseguirme,
la que tuvo mi vida en opiniones,
y de mí mismo a mí como en destierro.

avvenuta attraverso la lettura diretta della sua poesia (prima o dopo l'edizione di *Amorós?*), oppure se questa sia stata mediata dalle diverse traduzioni disponibili, soprattutto dalla metà secolo, oppure se il veicolo, a questo punto indiretto, sia costituito dalle lezioni che i poeti coevi hanno plasmato sul testo originale. I dati di cui si dispone oggi in merito alle modalità compositive dei poeti aurisecolari ci dicono che i diversi procedimenti non si escludono e che spesso un autore –specie tra i primi fruitori– poteva abilmente combinare la lettura e assimilazione diretta di March con le suggestive soluzioni adottate da altri autori (spesso è Boscán il propagatore) o dai traduttori (e qui è Montemayor a imporsi).

³ Sulla funzione prologale di questo sonetto, prodotto sulla scorta dell'esempio petrarchesco e marchiano, si vedano sia Rozas 1964 che Lloret.

Quisieron persuadirme las razones,
 hasta que en el propósito más firme
 fue disculpa del yerro el mismo yerro⁴

come ulteriore materializzazione del fecondissimo “Qui no és trist, de mos dictats no cur” (XXXIX) in cui Villamediana “afirma su orgullo de enamorado” (Rozas ed. 1969, 77), proprio secondo l’esempio di March, ma anche del Montemayor del 1554 o dell’Herrera del 1578, stando alla rilettura di Albert Lloret (153), per il quale il poeta “decididamente rehúsa el tópic moralista de otros proemios petrarquistas”, così come la palinodia del giovanile errore o l’esito moralizzante legato al pentimento (“niega el *pentèrsi* del italiano”, anticipava Rozas). In realtà, però, il *thesaurus* marchiano nella poesia di Tassis è ben più consistente e articolato, essendo frutto di stratificazioni e mediazioni plurime.

In effetti, la gamma dei riscontri relativi a questa ricezione ‘involontaria’ va dalla semplice adozione di formule testuali, come nel caso di “Amor, Amor, tu ley seguí inconstante/ perdida la razón, perdido el tino” (Ruiz Casanova ed. 1990, 192) -dove ricorre una delle apostrofi della poesia di March resa celebre, tuttavia, dal noto “Amor, Amor, un hábito vestí” di Garcilaso, dal quale Tassis, con ogni evidenza, mutua il vocativo- fino a fenomeni di maggiore consistenza, sia materiale che funzionale, e che generano in sé una nuova catena testuale.

Si osservi, ad esempio, la seguente quartina, incastonata in uno splendido componimento in *redondillas* del Conde de Villamediana, *Sépase, pues ya no puedo* (Ruestes ed. 1992a, 487):

Villamediana

[...] Estoy tan en el profundo
 que idolatrara el castigo,
 si se hundiera conmigo
 cuanto me cansa en el mundo.

Il componimento è incentrato sul tema del *desengaño*⁵, sebbene in esso confluiscono concetti e immagini ascrivibili alla tradizione cortese non meno che alla poesia morale di matrice stoico-senechista. Ciò che richiama la nostra attenzione, in ogni caso, è che la *redondilla* in questione, segnala María Teresa Ruestes (1992b), “está tomada *ad pedem litterae* de la carta de Mendoza” –Diego Hurtado– “Amor, amor, que consientes” (vv. 61-64), il cui *incipit* –ancora una volta– ripropone la formula vocativa marchiana:

Hurtado de Mendoza

[...] Vime tan en el profundo
 que deseé por abrigo
 que te hundieses conmigo
 y con nosotros el mundo (Díez Fernández, 291).

⁴ Salvo dove diversamente indicato, si cita dall’edizione a cura di Ruestes 1992a. Il sonetto in questione si trova alla pagina 129.

⁵ La tradizione a stampa di questo componimento lo vede fuso in coda al testo che lo precede, “Señora cuyo valor”, più breve e di tematica con ogni evidenza amorosa, dato che sulle prime ne avrebbe condizionato la lettura, facendola coincidere proprio con la manifestazione di un disinganno d’amore. Al contrario, il soccorso della tradizione manoscritta ha chiarito a Rozas (1969, 339), che per primo lo ha editato correttamente, la natura morale del componimento, ancorata nell’espressione di un io radicalmente sfiduciato: “éste es uno de los poemas del desengaño más duro, si no el que más.”

Che Juan de Tassis imiti, e con frequenza, la poesia del Mendoza, tra i più marchiani, com'è noto, della prima generazione di poeti 'italianizantes', e, tra le altre cose, suo parente,⁶ non sorprende affatto⁷, sebbene si assista qui a una sorta di riscrittura, ovvero di passaggio di codice, in quanto lo statuto erotico-sentimentale dell'ipotesto mendozano (Diego Hurtado esprime nella sua epistola una *lamentatio* prima nei riguardi di Amore e, subito dopo, della stessa amata disdegnosa) è piegato da Tassis a più intime valutazioni nella dimensione soggettiva, animica e spirituale, volta a denunciare la condizione distonica di quell'io rispetto a quanto, del mondo, lo incalza e lo affligge.

La coincidenza testuale si converte in una specola privilegiata per l'osservazione di un fenomeno che, appunto, partendo da Tassis, e passando da Diego Hurtado, ci riconduce fino a Ausiàs March. Si tratta di ripercorrere, *à rebour*, le tracce di una locuzione che sulle prime sembra configurarsi come un banale stilema tassiano, veicolo di una immagine molto ricorrente nella sua produzione, per quanto si iscriva pienamente nel patrimonio stilistico e concettuale della lirica europea. Ci riferiamo alla formula attraverso la quale l'io lirico villamediano, còlto in una fervente attività autoispettiva, appare intento a registrare, constatare e valutare il proprio stato presente ("Estoy tan...que"), stabilmente presentato, però, come il risultato di un processo o un'evoluzione non controllata -né controllabile- dall'io ("A tal estado he llegado que"): una contemplazione ossessiva della propria condizione, il 'punto' a cui l'io è pervenuto quale scaturigine di una esperienza prolungata, consolidata, ma che è presentata con il valore subitaneo di una presa di coscienza epifanica, un'istantanea del proprio paesaggio interiore che, per frequenza, configura una vera e propria isotopia lirica, formale e di contenuto. La stessa, in effetti, compare numerose volte nei componimenti in verso *de arte menor*, con valore finale o causale a seconda dei casi, anche se a prevalere è il valore di finalit , posto che l'adozione della stringa verbale serve di norma ad esprimere la volont  da parte del soggetto di modificare lo stato presente; ovvero, veicola la pulsione a un'iniziativa volta, sperabilmente, ad affrancarsi dalla tirannia del disinganno:

*Antes estoy en estado
que, viendo en el que me vi,
no quiero pensar en m 
por no morir de cuidado*

Con la stessa frequenza, per , la locuzione ricorre nei sonetti, cornice formale ancora pi  rivelatrice per il nostro discorso. Difatti, nel sonetto *Este Amor que de amor solo pretende*, imperniato sull'impossibilit  di trovare un rimedio alla sofferenza amorosa, posto che la ragione non riesce a governare il *pensamiento*, alla seconda quartina si legge:

[...] La causa de mi mal nadie la entiende,
pues *me ha traído a estado mi ventura*
que, donde esperar bien fuera locura,

⁶ Giacch  il Conte aveva sposato do a Ana de Mendoza y de la Cerda, pronipote, dunque, del Marqu s de Santillana, oltre che cugina di don Diego. Uno dei giudizi pi  volte ricordati in sede critica circa la fama di cui godette March in area castigliana   proprio quello formulato dal Marqu s de Santillana: "Mos n Ausiàs March, el qual a n vive, es gran trovador e omne de asaz elevado espíritu." Tuttavia,   noto che, a dispetto del suo sincero apprezzamento, lo stesso Santillana rinunci  a servirsi del modello marchiano quando si tratt  di fissare le coordinate della sua produzione poetica.

⁷ McNerney (1982, 34) ricorda come nella poesia di Diego Hurtado "Distinctly Marchian in this poetry are certain images of death and love, and a pervasive tone of sadness and pessimism, by this time rather hackneyed and so not convincing. This conventionalism becomes more apparent in poets after Garcilaso, especially since they have a tendency to take their inspiration from the same images and poems of the Catalan."

aun el desesperar se me defiende.

En medio de este mal no hallo remedio,
y si apartarme del peligro intento,
es mayor mal que el mal este remedio.

El tormento mayor de mi tormento,
mirando la razón, es ver en medio
lo que hay de razón al pensamiento⁸.

Ancora, in un altro sonetto amoroso la quartina d'avvio recita così:

Siendo creer, amor, solo el pecado
que jamás contra Amor he cometido,
estoy a tal estado reducido
*que no se puede ver tan triste estado [...]*⁹.

A cui può aggiungersi, tra altri esempi:

Estoy de tanto extremo puesto en medio,
tan lejos de esperar contentamiento,
señora, *que* en el mal que por vos siento,
cuando el daño nació, murió el remedio.

O, infine:

Hado cruel, señora, me ha traído
al miserable estado en que me veo,
tan lejos de esperar lo que deseo
cuan cerca de sufrir lo que he temido.

Ora, non sarà sfuggito al lettore –e, a dire il vero, neanche ai critici ed editori moderni dei due poeti Juan de Tassis e Diego Hurtado–, che l'immagine del soggetto amante bloccato, tenuto come sospeso nel 'triste' o 'miserable estado', ad opera di un *hado* o una *ventura* crudeli, i quali tolgono con la speranza il rimedio, è palesemente debitrice del paradigmatico sonetto XXXVIII di Garcilaso, noto come il sonetto dell'irrisolutezza e con il quale soprattutto la prima occorrenza villamediana della serie qui riportata condivide più di un dettaglio tematico e formale (basti osservare il distico, ai vv.9-10, "En medio de este mal no hallo remedio/, y si apartarme del peligro intento"):

Garcilaso de la Vega, sonetto XXXVIII

Estoy continuo en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el aire con suspiros,
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;

⁸ Questo sonetto non fu accolto nella *editio princeps* del 1629 e, difatti, Ruiz Casanova (236) lo recupera dal famoso *Cancionero de Mendes Britto*. Operare sondaggi all'interno del modello Hurtado de Mendoza offrirebbe analoghi e corroboranti risultati. Si vedano, ad esempio, i sonetti X ("Véome tan adentro en la celada/que deseo pagarle con la vida") e XX (Hame traído amor a tal partido/que ni puedo ni quiero conocerme"), o anche la Canción I ("En tal punto me veo,/de Fortuna traído[...]/que he venido /a tan flaco partido...")

⁹ Ancora recuperato dal *Cancionero* lusitano, Ruiz Casanova (205).

que viéndome do estoy, y en lo que he andado
 por el camino estrecho de seguiros,
 si me quiero tornar para hüiros,
 desmayo, viendo atrás lo que he dejado;

y si quiero subir a la alta cumbre,
 a cada paso espántanme en la vía,
 ejemplos tristes de los que han caído;

sobre todo, me falta ya la lumbré
 de la esperanza, con que andar solía
 por la oscura región de vuestro olvido (Morros, 62).

Ciò, sebbene nella versione del toledano si espliciti la causa, *por vos*, ma non l'agente (Amore, il destino, fortuna?) responsabile di quello stato al quale l'io è pervenuto, in consonanza con Petrarca (134, 14: la segnalazione è di Mele) il cui verso "in questo stato, Donna, sono per voi" sarebbe matrice di questa come di altre innumerevoli riprese in area iberica.

Ora, unitamente alla traccia petrarchesca, però, tanto Lapesa quanto Morros (413-14) non esitano a segnalare come fonte diretta del sonetto garcilasiano ben tre luoghi ausiasmarchiani (con la giustificazione, assunta anche come conclusione, che si tratti di un componimento della prima tappa del toledano, anteriore all'esperienza napoletana), vale a dire: la strofa VI del Cant CXXI, per il motivo del camminante che si ritrova spaventato in terribile *glay* ("entre aquests se troba *tal espant/ que* de llur loch jamès no mouen pas"), rispetto alla quale, tuttavia, non viene sottolineata la coincidenza proprio con la nostra formula "Tal espant /que", con la medesima organizzazione sintattica e metrica, con il "che", in enjambement; la terza strofa del cant LIV, per la speranza che abbandona l'io, in luogo del quale si insedia la paura del male che lui stesso teme ("tant es lo be qui m'es davant posat, que sense dolor visch aquell esperant"); infine, la strofa seconda del cant XXVII ("ne pren a mi, que lo viure m'espanta") per un tema affine. Vale a dire: March come ipotesto diretto per la materia del contenuto; Petrarca, invece, per la veste linguistico-formale su cui quel contenuto si regge e, che tuttavia, in Garcilaso si amplifica in un prodigioso polittoto ("Estoy...estado...estoy") che ne denuncia l'intensità concettuale. Qualcosa di analogo accade anche con il sonetto VI dello stesso Garcilaso –anch'esso interno alla serie dell'irrisolutezza– dove l'espressione del verso cinque –"mas tal estoy, que con la muerte al lado"– sarebbe traduzione diretta del petrarchesco "che co la morte al lato..." della canzone 264, il testo a partire dal quale, pur essendo Laura ancora vivente, prenderebbe le mosse quel processo penitenziale dell'io amante, sostanzialmente eluso dalla compagine lirica iberica a cui ci stiamo riferendo. E, tuttavia, il parallelo non dà conto proprio del connotativo "tal estoy que", sebbene il recupero del contesto in cui appare il verso, a chiusura della strofa di congedo della canzone, sveli la prossimità con un nesso sintattico e semantico molto simile, "in tale stato", utile anche ad arricchire la rete intertestuale del sonetto 38, ma che, a dispetto della prossimità, non coincide con il valore correlativo che il "que" assume tanto in Garcilaso quanto in March, aprendo piuttosto alla causale successiva:

[...] né mai peso fu greve
 quanto quel ch'i' sostengo *in tale stato*:
 ché co la morte a lato
 cerco del viver mio novo consiglio,

et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio
(Santagata, 1042-43).

Ebbene, pur restando indubbio che Garcilaso legge e riusa sincreticamente March con Petrarca, ciò che con qualche evidenza ci pare sia sfuggito al pur attentissimo occhio dei commentatori è che nella stessa prassi testuale ausiasmarchiana la locuzione che da Garcilaso arriva a Villamediana, con e senza la mediazione di Hurtado de Mendoza, e così per tutti gli altri epigoni cinque e secenteschi del toledano, è presente in forme e modi estremamente incisivi per le sorti delle immagini a cui si lega. Nel *Canzoniere* petrarchesco, che pur si struttura sulla evoluzione dell'io da quel "primo stato", uno "stato rio", "mio stato misero et vile", al "dubbio stato" fino a raggiungere la virtù che, affrancandolo dalla "frale vita", restituisce all'io la salute, non valorizza nelle singole occorrenze verbali il valore processuale che genera di volta in volta il ricorso; la tendenza è alla registrazione puntuale della condizione presente, non tanto alla sua esaltazione come risultanza di una gradualità. Diversamente, si considerino –ma il campione è solo parziale–alcune occorrenze marchiane. Dal toccante cant CXI, 25-32, dove l'opposizione tra appetiti in contrasto si fa vermante inconciliabile:

[...] Yo no puch dir senta dolor de mort:
sa tinch lo cors e malalt l'esperit
d'un accident que en vida *m'ha jaquit*
en tal estat que no em trob viu ne mort.
L'enteniment no ·m delita 'n saber,
e res plaent no vol ma voluntat.
Yo visch al mon, e, d'ell desesperat,
si 'n l' altre pens, no ·m calfa mòlt l'esper.

Oppure, dalla seconda strofa del cant CXIV, 9-24, *Retíngam Dèu en mon trist pensament*:

Tot quant jo pens é tot quant véu mon ull
tant com es bell é mes portant delit
de tant me trob jo pus adolorit
car en mon cor bon delit no s' recull,
fet es de mi lo que s' devie fer
perdent amor no vull que 'm ajut Dèu
en fèr que 'l mòn me dònè res del séu
puix no té res disposat á mon voler.

Menys de ser trist, no ·m plau delit haver:
d' aquell ho dich ab la tristor mesclat,
car aquest es lo pus terribl' estat
de tots aquells que ·s pot al mon saber.
Yo pert açò que molt hom a perdut,
e me ·n dolch mes tant com d' amor los pas.
Per mass' amar yo ·m trob en aquest cas,
no havent als preat ne conegut (Pagès ed. 1995, 258).

Molto al di là, dunque, del meno marcato –e ricorrente in tutta la tradizione, coeva e anteriore a March- "Jo só en l'estat lo qual..." ("Jo só en l'estat lo qual deu tot hom tembre", per esempio), ovvero, con soluzioni molto più vicine a quelle rifluite nel codice poetico castigliano, soprattutto per il valore processuale (di *jaquit*, "mi ha lasciato", o, altrove, "mi ha condotto") rispetto alla fonte petrarchesca.

Certo, vale per March come per Petrarca la inevitabile considerazione per la quale la comune formazione trabadorico-provenzale abbia costituito la matrice dispensatrice di forme, immagini e categorie concettuali analoghe, le stesse che alimentano il *thesaurus* –più tardi identificato come retaggio *cancioneril*– a cui attinge Villamediana, o anche Lope de Vega quando, ad esempio, fa di Lisardo, ne *La Circe*, un “buscador profesional de sufrimiento”, facendogli affermare:

[...]

y en tal estado me veo,
sin poderme remediar,
que aun no puedo desear
eso mismo que deseo (Mc Nerney 1981)

La sollecitazione acquisisce ancora più senso se messa in relazione con l'altro testo con il quale si è soliti leggere il VI e il XXVIII di Garcilaso, vale a dire il primo, *Cuando me paro a contemplar mi estado*, un altro fortunato dispensatore di letture e variazioni da parte degli ingegni aurisecolari e testo con il quale si inaugura la solitudine amorosa dell'amante ma dal quale emerge anche una sua individualità specifica. Ebbene, l'arcinota prima quartina, non occorre ricordarlo, parafrasa l'incipit del sonetto 298 di Petrarca “Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni /ch'hanno, fuggendo, i miei pensieri sparsi”, contaminato da possibili echi ovidiani, come sostiene Rico o persino danteschi, secondo l'ipotesi di Lapesa, ma pur considerando l'intera gamma di pre- e ipo-testi, in nessuno di questi ci pare particolarmente vicina (in Petrarca manca del tutto) alla locuzione di cui stiamo seguendo le tracce. Nulla vieta, se la critica ha ragione nell'ascrivere il testo a un ‘clima’ *cancioneresco*, di riconsiderare l'intervento del retaggio marchiano che, oltretutto, qui opererebbe in modo particolarmente originale, giacché Garcilaso divarica l'espressione assegnandola a due referenti diversi: l'io titolare della funzione di autocontemplazione del proprio stato; e i passi, agenti responsabili del trascinarsi sino a “tanto mal.” Né ai fini della valutazione di tali riprese vale operare verifiche nel terreno delle traduzioni cinquecentesche del precedente ausiasmarchiano, giacché in buona parte gli esempi adottati o non sono tradotti o sono resi diversamente dall'originale.

Garcilaso de la Vega, sonetto I

Cuando me paro a contemplar *mi estado*
y a ver los pasos por do me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.
Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quiere, y aun sabrá querello;
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello? (Morros, 12).

L'ecclettica evoluzione *à rebours* della locuzione osservata, di essenza tutta psicologica, assolve al doppio scopo, non solo di registrare nuove tracce della

sopravvivenza marchiana oltre la prima generazione di petrarchisti, ma anche, come si è visto, di illuminare retrospettivamente zone testuali –senz’altro minime, ma cruciali– di componimenti che fungono da caposaldi della lirica moderna di area iberica.

Le ragioni di tale continuità o di fortuna obliqua dell’opera di March nel Seicento si devono forse all’adozione di una postura psicologica, da parte dei poeti *áureos*, per molti aspetti simile a quella degli autori del tardo medioevo: si “anhela la muerte y se lamenta de que la tardanza prolongue sus sufrimientos de manera cruel” (Close). L’io di questi poeti che, va detto, avvertono tale consonanza quasi sempre nelle fasi iniziali del loro magistero, prima della svolta legata al primato dell’*ingenio*, recuperano da March quel “trasfondo moral” notevolmente enfatizzato che si avverte nella descrizione della “porfia” dell’innamorato, della lotta contro la “desesperanza” e la forza distruttiva della passione, la cui intensità risulta quasi drammatizzata. Con parole più incisive delle nostre lo argomenta la menzionata Lorna Close, in un intelliegnte studio sulla tradizione lirica in Quevedo:

Hay un aspecto primario en que el petrarquismo español se diferencia del italiano. Consiste en el tratamiento de ciertos temas que se relacionan con los sufrimientos del amor. La concepción de estos como una enfermedad voluntaria y mortal, la alegoría del ‘camino’ ardiente, y el análisis de los estados alternos de esperanza y consternación, autocontrol y pasión, adquieren entre la primera generación de petrarquistas españoles un tono característico de introspección trágica, desesperanza y fatalismo, combinados con una sencillez sobria en la expresión y una ocasional severidad dramática en las imágenes¹⁰.

Insomma, tutto sembra autorizzare ad avanzare una lettura quasi figurale dell’opera marchiana, dove le concretizzazioni cinque e anche seicentesche della sua lezione appaiono compimento di quella dichiarazione quasi oracolare di Mossèn, secondo la quale “Present de tots, faré de mi sentença / que sonarà mentre el món dels vius dur.”

¹⁰ La citazione è tratta dalla versione in castigliano approntata dal CVC, priva di numerazione di pagina. (https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/close.htm)

Obras citadas

- Alemaný Ferrer, R. ed. *Ausiàs March: Textos i Contextos*. Valencia: Institut Universitari de Filologia valenciana, 1997.
- Alonso, Á. "Ausiàs March I, 13-16: Seis versiones castellanas y una más." En R. Alemany, J. L. Martos & J. M. Manzanaro, eds. *Actes del X Congr s Internacional de l'AHLM (Alacant 18-22 de setembre de 2003.)*. Alacant: IIFV, 2005. I, 255-264.
- Cabré, L. "Algunes imitacions i traduccions d'Ausiàs March al segle XVI." *Quaderns: Revista de traducció* 7 (2002): 59-82.
- Cabré, L. & J. Torró. "Perch  alcun ordine gli habbia ad esser necessario: La poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista." *Cultura Neolatina* 55 (1995): 117-136.
- Close, L. "El petrarquismo y los cancioneros en la poes  amorosa de Quevedo: el problema de la discriminaci ." Traduzione allo spagnolo di M. C novas a partire da "Petrarchism and the "Cancioneros" in Quevedo's Love-Poetry: The Problem of Discrimination." *The Modern Language Review* 74, 4 (Oct., 1979): 836-855.
- Díez Fernández, J. I., ed. *Diego Hurtado de Mendoza. Poes  completa*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- Escartí, V. J. *From Renaissance to Renaissance. (Re)creating Valencian Culture (15th - 19th. c.)*. Santa Bárbara; Ciudad de México: Publications of eHumanista: University of California: Oro de la Noche, 2012.
- . "L'interesse per Ausiàs March nel Cinquecento castigliano." En B. Aldinucci & C. Nadal Pasqual, eds. *Ausiàs March e il canone europeo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018. 253-272.
- Ferreres, R. "La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro." En N. Marín, A. Gallego Morell & A. Soria Ortega, eds. *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada, 1979. Vol. 1, 469-483.
- Gálvez, J. "Lectura i recepci  d'Ausiàs March a l'obra de Jorge de Montemayor." En G. Martin & M. C. Zimmermann, eds. *Ausiàs March (1400-1450). Premier po te en langue catalane*. Paris: Klincksieck, 2000. 345-355.
- Lapesa, R. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1948 (reimpr. 1968).
- López Casas, M. M. "Los cantos de amor de Ausiàs March, traducidos por Jorge de Montemayor." En A. Martínez Pérez & A. L. Baquero Escudero, eds. *Estudios de literatura medieval: 25 a os de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 25 a os de la AHLM*. 2012. 581-591.
- Lloret, A. "Fortuna de los prólogos al cancionero de Ausiàs March." En A. Coroleu, ed. *Cl ssics i moderns a la cultura literária del Renaixement, 1470-1620*. Lleida: Punctum, 2015. 135-158.
- Mc Nerney, K. "Ausiàs March y Lope de Vega." En M. Criado del Val ed. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1981. 67-72.
- . *The influence of Ausiàs March on early Golden Age Castilian poetry*. Amsterdam: Rodopi, 1982.
- Mele, E. "In margine alle poesie di Garcilaso." *Bulletin Hispanique* 32 (1939): 218-225.
- Morros, B. ed. *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Nogueras Valdivieso, E. J. & L. Sánchez-Rodrigo eds. "Notas sobre la traducción de la poes  románica medieval: cuatro siglos de Ausiàs March." En J. Paredes & E.

- Muñoz Raya, eds. *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, 1999. 167-206;
- . "Ausiàs March en el Siglo de Oro. La interpretación de Jorge de Montemayor." En *Ausiàs March y las literaturas de su época*. Granada: Universidad de Granada, 2000. 87-110.
- Pagès, A. *Auzias March et ses prédécesseurs. — Étude sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècles*. Paris: Champion, 1913.
- . *Commentaire des poésies d'Auzias March*. Paris: Honoré Champion, 1925.
- . *Les obres d'Auzias March*. València: Generalitat Valenciana, Institut d'Estudis Catalans i autors, 1995. 2 vols.
- Pinto, R. "March nel canone della poesia moderna (secondo Juan Boscán)." En B. Aldinucci & C. Nadal Pasqual, eds. *Ausiàs March e il canone europeo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018. 253-272.
- Riquer, M. de. "Influencia de Ausias March en la lírica castellana de la Edad de Oro." *Revista nacional de educación* 8 (1941): 49-74.
- . *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1946.
- Rozas, J. M. "Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo del Siglo de Oro." *Homenajes. Estudios de filología española*. 1964. I, 57-65.
- , ed. *Villamediana. Obras*. Madrid: Castalia, 1969.
- Rubio Áquez, M. "Ausiàs March, «Sobresdolor m'a tolt l'imaginar» (Cant de Amor, XXVII): Boscán, Diego Hurtado de Mendoza y Acuña." En P. Botta dir. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Actas del XVII Congreso de la AIH*, vol. III. Roma: Bagatto Libri, 2012. 380-400.
- Ruestes, M. T., ed. *Conde de Villamediana. Poesía*. Barcelona: Planeta, 1992a.
- . "Presencia de Diego Hurtado de Mendoza en la poesía en metros castellanos de Villamediana (a propósito de algunos casos de imitación e intertextualidad)." *Glosa: Anuario del departamento de filología española y sus didácticas*, 3 (1992b): 167-177.
- Ruiz Casanova, J. F. ed. *Conde de Villamediana. Poesía impresa completa*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Santagata, M., ed. *Francesco Petrarca. Canzoniere*. Milano: Arnoldo Mondadori editore. I Meridiani, 1996.