

BOSCÁN DOPPIAMENTE PENTITO. PALINODIA LETTERARIA E CONVERSIONE “BORGHESE” IN UNA LETTURA DEL «LIBRO II» DELLE OBRAS DEL 1543

Matteo Lefèvre

This essay consists in a deep analysis of Juan Boscán's poems included in the second book of his *Obras* (Barcelona, 1543). This poems “a la manera italiana” represent the author's attempt to reproduce in Spanish language and culture the Italian style in lyric poetry (Petrarchism). As for the Italian Renaissance poetry, also in Spain, during the sixteenth century, Petrarch begins to be considered a perfect pattern, a “master of style and life”. Boscán, indeed, imitates not only the refined endecasylabic rhythm of Petrarch's verses, the harmonious macro-textual architecture of his *Canzoniere*, but also tries to deal with the strong moral structure of *Rerum Vulgarium Fragmenta*, proposing, furthermore, a concept of human love different from Petrarch's radical christian message.

Le *Obras* di Boscán e Garcilaso (Barcelona, Carles Amors, 1543) costituiscono un punto di riferimento primario per esaminare il passaggio dei codici e dei gusti letterari dall'Italia alla Spagna nel corso del XVI secolo, per analizzare l'effettiva dimensione e consistenza del petrarchismo spagnolo nell'epoca di Carlo V, la realtà di un movimento culturale ancor prima che letterario che nella penisola iberica cambiò radicalmente la maniera di far poesia, di esprimere passioni e sentimenti, di raccontare se stessi all'interno del sistema classicistico. Anche nei petrarchisti spagnoli è infatti possibile osservare alcuni elementi e atteggiamenti che sono centrali nell'esperienza lirica del Cinquecento italiano e che interessano da vicino i problemi della scelta e dell'imitazione del/di un modello. Mentre la poesia di Garcilaso ha suscitato da sempre numerose indagini e interpretazioni, la figura di Boscán –che, com'è noto, risulta fondamentale per quello che pertiene alla mediazione e alla sperimentazione della nuova lirica– è stata spesso sottovalutata da molti studiosi. Alcuni critici, spesso legati –e limitati– da una valutazione puramente estetica dei fatti letterari, hanno mostrato da sempre una certa insofferenza verso la lirica del poeta catalano: il giudizio nasce da un'effettiva superficialità, dalla mancanza di profondità riscontrabile nei suoi versi, ma soprattutto dal costante e scomodissimo paragone con la lirica di Garcilaso¹. Tuttavia quella stessa critica più o meno recente che contesta a Boscán

¹ Ne approfittiamo per riportare, a puro titolo d'esempio, un parere illustre come quello di Menéndez Pelayo, il quale riconosceva nel petrarchismo di Boscán un «procedimiento algo superficial», M. MENÉNDEZ PELAYO, *Boscán y sus obras poéticas*, in Id., *Antología de poetas liricos castellanos*, Madrid, Viuda de Hernando, 1890-

la “leggerezza” e a volte una certa imperizia – ma era pure un esordiente... – nella poesia «a la manera italiana» è altrettanto giustamente pronta a rivalutare il traduttore del *Cortegiano* in chiave storica, per il ruolo che questi svolse nella nascita di un vero e proprio petrarchismo iberico²: oltre a porsi come pioniere di un «nuevo estilo», egli dimostra di essere un attento utilizzatore dei modelli e di conoscere in modo pertinente e adeguato il repertorio della topica amorosa –petrarchesca e platonica– denotando anche un’attitudine armonica nel gioco di avvicinamento e distanziamento rispetto agli illustri “precedenti”, primi fra tutti, oltre Petrarca, Bembo e Castiglione.

Sorvolando sulle questioni relative al *contesto*, storico-geografico e politico-sociale, in cui si inizia una penetrazione della lirica italiana nell’orizzonte letterario di Spagna – specialmente attraverso i rapporti culturali tra letterati italiani e spagnoli e grazie alla sempre maggiore circolazione e diffusione di opere a stampa tra i due paesi –, in queste pagine desideriamo indagare *testualmente* la poesia di Juan Boscán secondo la prospettiva rigorosa del petrarchismo *ortodosso*, individuando e analizzando –in particolare nel Libro II delle sue *Obras* –le “tracce” di un percorso poetico e ideale omogeneo al messaggio profondo dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Ciò che vogliamo verificare non è dunque l’affinità generica o i precisi riscontri filologici basati sui calchi e le riprese più o meno letterali di passaggi e versi petrarcheschi; al contrario, esaminando il livello strutturale e (macro)testuale delle liriche ma anche considerando le istanze di fondo e lo spessore, umano e letterario, del messaggio comunicato dal poeta, ricercheremo quei componimenti e quegli indizi che sembrano collaborare alla ricostruzione di un *itinerario* esistenziale e poetico, di una particolare *isotopia*. È possibile infatti, come vedremo tra breve, mettere in rilievo alcune liriche che funzionano organicamente nell’edificazione di un cammino *narrativo* e *morale*, che svolgono una funzione di *prologo* ed *epilogo* nei confronti dell’insieme, e che insomma disegnano una *parabola* umana, più o meno completa di pentimento e conversione, sulla falsariga della vicenda e del *racconto* del *Canzoniere*.

Come primo passo nella verifica dell’applicabilità della nozione di *canzoniere* alle liriche «a la manera italiana» contenute nel Libro II, è utile soffermarsi sull’analisi della

1916, to. XIII, p. 284. Secondo quest’ultimo, il poeta risultava essere «[...] frío de imaginación, duro de oído, pedestre y llano en su decir, con tendencias realísticas muy marcadas», p. 280. E una tale opinione poi stata fatta propria e declinata da molta critica successiva: tra i vari, Fucilla, nel suo studio complessivo sul petrarchismo iberico, afferma che nelle imitazioni più o meno parziali operate da Boscán sui modelli italiani, così come nella sua poesia originale, «[...] es bastante escaso el aflujo poético capaz de transformarlas en obras de arte», J. C. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1960, p. 7.

² Ancora Menéndez Pelayo, per quanto titubante nei confronti dei risultati del suo “canto”, nota con sorpresa l’assoluto silenzio esegetico e celebrativo toccato a Boscán nei decenni successivi alla sua morte, e soprattutto mette in risalto l’assoluto valore storico e culturale dell’impresa boscaniana: «La suerte póstuma de este reformador de nuestra lírica no ha correspondido, en España sobre todo, ni al valor positivo aunque no eminente del poeta, ni mucho menos a su importancia histórica», M. MENÉNDEZ PELAYO, *Juan Boscán*, in Id., *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, CSIC, 1941, vol. II, p. 155. In tempi più recenti, comunque, anche Carlos Clavería, nell’introduzione all’edizione moderna delle liriche boscaniane, sottolinea il merito di quest’ultimo nel “lanciarsi” in un’impresa così radicale quale quella di stravolgere letteralmente le consuetudini metrico-poetiche indigene per seguire le novità che venivano dall’Italia dei suoi amici Navagero e Castiglione. Cfr. C. CLAVERÍA, *Introducción a Juan Boscán, Obra completa*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 7-23.

presenza o meno di alcuni segnali che avvicinino il progetto di Boscán, sia sul versante delle forme (*imitatio styli*) sia su quello dei contenuti (*imitatio vitae*), all'esperienza lirica di Petrarca; sull'indagine di quegli elementi che introducono nei versi boscaniani l'esistenza di un piano predefinito e ideologicamente omogeneo alla parabola del poeta italiano così come essa si declina nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, con una struttura narrativa e ciclica e con una prospettiva macrotestuale. Riteniamo infatti che il petrarchismo nella poesia di Juan Boscán emerga soprattutto nel rapporto con le strutture profonde dell'opera petrarchesca, con le ragioni organizzative e motivazionali di un libro, il *Canzoniere* appunto, che è opportuno considerare l'*ipotesi* dell'intera tradizione lirica occidentale³.

I. VALORE STRUTTURALE E SEMANTICO DELLA *DISPOSITIO*: DAL SONETTO *PROEMIALE* ALLA LIRICA DI PENTIMENTO. LE LIRICHE D'APERTURA.

Nell'analisi della dimensione macrotestuale di un canzoniere lirico ciò che conta è l'incremento di senso generato dal particolare ordinamento dei testi in esso contenuti; sono centrali pertanto i fattori di coerenza e di coesione⁴. Inoltre, in una distinzione tra una realtà testuale e una, più compatta, macrotestuale, fondamentale è il processo di semantizzazione dei rapporti tra testi autonomi, la rilevanza semantica che scaturisce dalla disposizione delle singole parti e che, a sua volta, le racchiude in unità. La critica – petrarchesca e non – che ha indugiato sul concetto di canzoniere come macrotesto e sui suoi statuti di riconoscibilità⁵ è concorde nell'attribuire importanza centrale al delicato ma costante sistema di rapporti semantici che si instaurano – a livello connotativo – tra il sonetto cosiddetto *proemiale* e il prosieguo delle «rime sparse» fino alla canzone finale alla Vergine. L'avventura di Petrarca personaggio-poeta si sviluppa dunque in relazione alla particolare organizzazione interna

³ Scrive a questo proposito Erspamer: «La realtà è che per molti poeti e centonisti cinquecenteschi, non solo lirici e non solo italiani, *le style c'était Petrarque*, il petrarchismo era un genere, e un testo, quello dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, era la scaturigine, unica più che privilegiata, di ogni suggestione e di ogni plagio», F. ERSPAMER, *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, (a cura di), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 466.

⁴ «Coerenza, coesione e cotestualità chiariscono prima di tutto ciò che il testo è in se stesso; contestualità e intertestualità il suo modo di definirsi in rapporto alle altre realtà culturali. Le prime quindi danno rilievo ai fattori di unità interni al testo; le seconde, invece, a quelle differenze che lo distinguono dall'esterno», G. CAPPELLO, *La dimensione macrotestuale: Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 13-14.

⁵ Cfr., tra gli altri, per le questioni teoriche relative alla definizione di "macrotesto", M. CORTI, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, «Strumenti critici», IX, 1975, (27), pp. 182-197, poi in Id., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 185-200; C. SEGRE, *Problema e strutture nelle «Soledades» di A. Machado*, in Id., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 95-134; mentre, più direttamente legati all'orizzonte della comunicazione lirica, G. GENOT, *Strutture narrative della poesia lirica*, «Paragone», XVIII, 1967, (212), pp. 35-52 (di interesse generale e teorico); S. LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, «Strumenti critici», XIII, 1979, (39-40), pp. 265-309, in cui l'autrice fa riferimento alla «coerenza testuale» come discriminante tra un canzoniere propriamente detto e una più generale e disarticolata raccolta di liriche; M. SANTAGATA, *Connessioni intertestuali nel «Canzoniere» del Petrarca*, «Strumenti critici», IX, 1975, (26), pp. 80-112, poi in *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Antenore, 1979, pp. 10-56, in cui lo studioso dimostra di credere – in maniera meno integralista – al canzoniere come «genere fluido» (p. 10); F. ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», IV, 1987; e G. GORNI, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in A. QUONDAM- M. SANTAGATA, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Atti del Convegno di Ferrara, 1987, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Edizioni Panini- Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 1989, pp. 35-41.

delle singole liriche: la *dispositio* influenza in modo decisivo il suo peculiare percorso di senso. Nell'ambito del sistema petrarchistico è la composizione d'apertura ad assolvere il più delle volte per una raccolta la funzione di riconoscibilità immediata all'interno del sistema stesso e, naturalmente, soprattutto per «[...] la sua somiglianza col primo sonetto dei *Rerum vulgarium fragmenta*, a livello di contenuto o di stile»⁶. Boscán aderisce in questo senso perfettamente ai dettami della contemporanea tradizione lirica italiana – dal Bembo delle *Prose* (1525) e delle *Rime* (1530) in poi – e colloca anch'egli una lirica d'esordio, di chiara ascendenza petrarchesca, a introdurre la sua produzione «al itálico modo». Del resto, uno degli aspetti ricorrenti e caratterizzanti in molte raccolte di rime del Cinquecento, dapprima in Italia e poi nel resto d'Europa, è proprio la volontà degli autori di organizzare un proprio *canzoniere*, all'interno del quale il sonetto iniziale è, dal punto di vista semantico-progettuale, l'elemento che spesso lascia trasparire la ricerca di un itinerario morale e spirituale oltre che poetico.

Esaminando la lirica d'apertura del Libro II delle *Obras* si notano alcuni elementi significativi che denunciano fin dall'inizio la volontà da parte di Boscán di inserirsi nel tracciato ufficiale del petrarchismo:

Nunca d'Amor estuve tan contento
que en su loor mis versos ocupase;
ni a nadie consejé que s'engañase
buscando en el amor contentamiento.
Esto siempre juzgó mi entendimiento:
que d'este mal tod'hombre se guardase,
y así, porque'sta ley se conservase,
holgué de ser a todos escarmiento.
¡O vosotros que andáis tras mis escritos
gustando de leer tormentos tristes,
según que por amar son infinitos!,
mis versos son deziros. «¡O benditos
los que de Dios tan gran merced huvistes
que del poder d'Amor fuédeses quitos!»⁷

Soprattutto nella prima terzina il richiamo a *RVF*, I è esplicito: la prima quartina del sonetto petrarchesco è ripresa *in toto* dal punto di vista tematico, e sul piano del lessico l'elemento più evidente è l'apostrofe che scopertamente richiama l'*incipit* del poeta italiano:

⁶ F. ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale...*, cit., p. 110.

⁷ J. BOSCAN, XXIX, in J. BOSCAN-G. DE LA VEGA, *Obras completas*, edicion y prologo de Carlos Claveria Laguarda, Madrid, Turner, 1995, p. 89. Per la numerazione delle liriche e per le citazioni seguenti ci si richiamerà sempre a quest'edizione. O. H. Green segnala una coincidenza importante tra Boscán e Petrarca, per ciò che concerne il ruolo del sonetto-prologo: «En el Libro II de las poesías de Boscán vemos, como en el *Canzoniere* del Petrarca, un soneto inicial que es la condenación de los mismos versos erótico-cortesanos que a continuación va a leer el lector». Nel sonetto I dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* Petrarca afferma infatti che, delle sue «vane speranze» e del suo «van dolore», «vergogna è'l frutto», e Boscán dice di pubblicare i suoi versi affinché servano da «escarmiento», cioè da spavento/castigo: entrambi pertanto somigliano a una sorta di «palinodia anticipada». O. H. GREEN, *España y la tradición...*, cit., vol. I, p. 163.

¡O vosotros que andáis tras mis escritos Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

E il procedimento boscaniano conferma perciò l'opinione di Erspamer per cui, nel sistema petrarchistico, al di là delle imitazioni più evidenti e quasi smaccate, è un cammino facilmente e funzionalmente percorribile la «strada alternativa [...] della ripresa lessicale»⁸, in cui si ricalca soprattutto il primo verso. Questa è proprio una strategia di punta del *modus imitandi* di Boscán: insieme ai termini consueti del linguaggio petrarchesco, e su cui esiste un'abbondante letteratura, centrale appare dunque la presenza di alcuni elementi «banali» ma emblematici della lirica d'ingresso, la parola «rime» e i pronomi personali «voi» e «io» con i loro derivati. Nel caso del poeta iberico tutti questi elementi non solo sono presenti – le «rime» sono rimpiazzate dagli «escritos», il «voi» è identico («vosotros») e nella medesima posizione d'inizio verso, mentre la prima persona compare nei tre verbi al passato remoto «estuve», «consejé» e «holgué» –, ma collaborano in prima istanza all'annuncio-riconoscimento che la sua poesia si collocherà nell'orbita dell'avventura lirico-narrativa descritta a suo tempo dai *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Inoltre, la seconda quartina della lirica boscaniana riprende in buona parte il sonetto d'esordio delle *Rime* di Bembo, pubblicate nel 1530 e certamente conosciute da Boscán negli anni della sua decisiva svolta poetica:

Esto siempre juzgó mi entendimiento:
que d'este mal tod'hombre se guardase,
y así, porque'sta ley se conservase,
holgué de ser a todos escarmiento.

Ché potranno talor gli amanti accorti,
queste rime leggendo, al van desio
ritoglièr l'alme col mio duro exempio.

(XXIX, vv. 5-8)

(*Rime*, I, vv. 9-11)⁹

Se Petrarca aveva per sé pronosticato, come frutto dei vaneggiamenti amorosi, la vergogna e l'indignazione della gente, i suoi epigoni del Cinquecento – seguendo forse in questo la generale attitudine precettistica del periodo – cercano di presentare la propria vicissitudine come ammaestramento per gli altri: tale è infatti l'auspicio del sonetto iniziale delle *Rime* bembiane, come pure quello del canzoniere boscaniano. Dunque, il sonetto introduttivo in Boscán si comporta in modo petrarchescamente *ortodosso*, poiché desidera predeterminare il significato dei singoli e successivi componimenti in direzione di una lettura "ideologicamente" orientata: come anche nel *Canzoniere*, ciò che si stabilisce è una

⁸ Cfr. F. ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale...*, cit., p. 111. Il «Voi» in correlazione con l'«io» stabilisce in particolare il rapporto tra l'autore e il lettore, nel senso dell'apostrofe e della richiesta di attenzione, pertanto ha ragione ancora Erspamer ad affermare che «la funzione del componimento iniziale dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* è eminentemente fática: stabilire, nel testo e attraverso il testo, dunque diegeticamente, un contatto fra l'autore reale e il lettore reale. Mittente, messaggio e destinatario: è proprio la presenza, e l'insistenza su di questi tre elementi a qualificare il sonetto, a renderlo differente da tutti gli altri e non collocabile in altra posizione», ivi, pp. 111-112. Secondo Santagata, del resto, oltre alla presenza assoluta dell'"io" del poeta, importante ai fini di una definizione assiologica del genere, ciò che conferisce un'unità evidente alla raccolta e che è per giunta funzionale al concetto di canzoniere è proprio l'apostrofe iniziale rivolta ad un pubblico "generico" (perché non individuato da specifiche connotazioni sociali, culturali o limitato ad un'élite di varia natura, da quella poetica dei fedeli d'amore alla borghesia cittadina o all'aristocrazia). Per questo discorso, comunque, cfr. M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere...*, cit., pp. 147 e sgg.

⁹ Per il testo di Bembo citiamo, quando non diversamente indicato, da P. BEMBO, *Poesie e prose*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966 (2ª ed.).

sorta di contratto con i lettori, i quali vengono sollecitati (e “solleticati”) a ricostruire, al di là della molteplicità tematica e formale dei testi, l’unità di una raccolta in quanto testimonianza autobiografica.

Prima di proseguire nell’analisi del peculiare canzoniere di Boscán riteniamo tuttavia opportuno precisarne subito un aspetto. Le centodue liriche (XXIX-CXXX) che compongono il Libro II delle *Obras* non seguono infatti un unico svolgimento lineare e tematico, ma sembrano al contrario dar luogo a una specie di duplice canzoniere all’interno del medesimo insieme. Se è vero che anche i *Rerum Vulgarium Fragmenta* non procedono in maniera sintagmatica ma semmai paradigmatica e se pure la stessa raccolta petrarchesca è scomponibile se non altro nelle due macrosezioni «in vita» e «in morte», la biforcazione contenutistica e ideologica che avviene tra le pagine di Boscán è assolutamente diversa. La divisione del *Canzoniere*, di fatto, è funzionale al pentimento e alla conversione del protagonista-autore e perciò perfettamente organica rispetto al significato ultimo dell’opera; nella raccolta boscaniana, invece, l’origine poetica e la proposta assiologica restano le stesse – il sonetto proemiale avverte in ogni caso della pericolosità del sentimento amoroso – ma gli sviluppi sono molto differenti dall’itinerario disegnato da Petrarca, al punto che il Libro II sembra orientato e strutturato intorno a due centri. All’interno di quella che è considerabile la vicenda principale del «dolorido sentir», della sofferenza d’amore, e che si chiude con il pentimento e la palinodia della canzone CXXX, di evidente sapore petrarchesco, Boscán inserisce infatti, e proprio vicino alla conclusione della *storia*, quattordici sonetti consecutivi (CXIV-CXXVII) dedicati alla moglie e all’amore coniugale, sereno e felice, che lo libera finalmente dalle pene precedenti¹⁰. In pratica, a riscattare la tormentata esperienza erotica del poeta intervengono due soluzioni differenti: una squisitamente petrarchista – perciò letteraria e “posticcia” –, in cui il poeta rifiuta la vanità del terribile sentimento in nome del ricongiungimento con Dio¹¹; l’altra, completamente antipetrarchesca e, potremmo dire, *borghese*, basata sulla fuga dalla frustrazione amorosa in nome del matrimonio – storicamente contratto da Boscán – e di una variante positiva del sentimento. Inoltre, la compresenza nel medesimo *corpus* di queste due soluzioni *salvifiche*, sebbene inconcepibile secondo la rigorosa prospettiva religiosa petrarchesco-bembesca, in realtà non vanifica assolutamente il progetto strutturale dell’intero libro: la parabola di

¹⁰ In un suo studio sistematico sulla lirica di Boscán, Amos Parducci, con una ricostruzione che si fonda sia sul versante strettamente poetico sia su quello biografico, divide infatti la produzione del poeta all’interno delle *Obras* del ‘43 tra liriche «dell’amore tormentoso» e liriche «dell’amore casto». Cfr. A. PARDUCCI, *Saggio sulla lirica di Juan Boscán*, Bologna, Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna, 1952, pp. 6-7. Dal momento che il matrimonio tra il nostro poeta e Doña Anna Girón de Rebolledo è databile al 1533, Parducci conclude, in modo comunque eccessivamente automatico, che «ai due periodi così diversi fra loro corrisponde pure la diversa intonazione della lirica», ivi, p. 7. In base a quest’impostazione biografica, sarebbe allora possibile, secondo lo stesso studioso, riscontrare in concreto due momenti diversi – databili in maniera netta e rigorosa – nella poesia amorosa di Boscán: un primo, agitato, legato alla passione per una bella nobildonna catalana, Doña Isabel (cfr. pp. 24-26), e un secondo, più pacato e soprattutto appagato, ispirato dalla serenità del rapporto con la moglie.

¹¹ Come ha indicato tra gli altri Gorni, per la fine di un canzoniere, i fedeli seguaci della maniera di Petrarca preferiscono generalmente una *canzone* – innalzamento analogico sul piano dell’espressione e della dignità poetica rispetto al *sonetto* iniziale – di chiara impronta spirituale e sacra; una preghiera insomma: la canzone conclusiva delle *Rime* di Bembo è infatti – “ortodossamente” – diretta all’Onnipotente (*Signor, quella pietà, che ti constrainse*), e anche Della Casa, per menzionare un altro petrarchista sostanzialmente “osservante”, si muove nella stessa direzione (*Questa vita mortal che’n una o’n due*). Cfr. G. GORNI, *Il libro di poesia...*, cit., p. 39.

Boscán personaggio-poeta si sviluppa infatti in modo sostanzialmente coerente dal sonetto proemiale fino al bivio finale, delle cui strade una è autentica e fondata sull'esperienza concreta, mentre l'altra risponde all'esigenza del sistema letterario. Nel Libro II è dunque possibile riscontrare, al di là dell'ambiguità dell'epilogo, un'impostazione significativa tesa all'analisi e alla descrizione della sofferenza e delle inquietudini del cuore attraverso un percorso concettuale e poetico che a un inizio emblematico – indicato dal sonetto proemiale – fa corrispondere, dapprima, uno svolgimento più o meno progressivo delle "peripezie" vissute e descritte dal poeta-personaggio, e poi un pentimento rispetto all'atteggiamento fino a quel punto tenuto nei confronti della passione e del desiderio, in favore naturalmente del rientro finale in una dimensione moralmente accettabile, sia nella sua variante *borghese*, il contratto matrimoniale, sia in quella *ufficiale*, poiché consacrata dalla pratica petrarchista, della conversione religiosa. Ribadite queste necessarie premesse è dunque ricostruibile anche all'interno delle liriche boscaniane un progetto d'insieme, una sorta di *pseudoromanzo* esistenziale.

Nella sua funzione d'apertura il sonetto iniziale, come avviene anche nel *Canzoniere*, è affiancato da altre liriche: qui, in particolare, i tre sonetti immediatamente successivi (XXX; XXXI; XXXII) collaborano a introdurre e a impostare il senso della vicenda umana e poetica dell'autore¹². Per prima cosa, il secondo e il terzo riprendono e sottolineano il ruolo di ammonimento che dovrebbe avere, a vantaggio degli altri uomini, la vicenda narrata dal poeta. Nel primo dei due si invita a diffidare degli ambigui e terribili lacci di Amore, di cui Boscán vuole raccontare affinché i lettori si spaventino («s'espanten») e non cadano quindi nel suo stesso errore:

Las llagas que, d'Amor, son invisibles,
quiero como visibles se presenten,
porque aquellos que umanamente sienten
s'espanten d'accidentes tan terribles.

Los casos de justicia más horribles
en público han de ser; porque'scarmienten
con ver su fealdad, y s'amedrienten
hasta los coraçones invencibles.

(XXX, vv. 1-8)

Quindi, senza alcuna pietà per se stesso, secondo la prospettiva didascalico-morale, le sue traversie, paragonate a crimini, meritano di essere conosciute dai più («Los casos de

¹² Secondo A. J. Cruz, a conferma dello stretto rapporto con Petrarca, si comporta in modo molto simile al sonetto proemiale del *Canzoniere* anche la prima canzone di Boscán (XLVII), la quale evoca in modo evidente, al lato dell'esigenza dell'ammaestramento dei lettori, i motivi del pentimento manifesto e della confessione, che invece emergono meno dai sonetti su menzionati:

Confieso más, que pueden preguntarme,
y viéneme, en mitad de lo que cuento,
un grande corrimiento
que allí, luego, querría desculparme

(XLVII, vv. 68-71).

Cfr. A. J. CRUZ, *La imitación del modelo óptimo: Petrarca, Bembo, Boscán y la imitatio vitae*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», XIII, 1989, pp. 175 e sgg.

justicia más horribles/ en público han de ser») affinché tanta ignominia desti il giusto timore. Su questo punto infatti insistono anche le terzine del sonetto XXXI:

Por el ancho camino por do fueren
 todos verán mi triste monumento
 y verán de mi muerte'l gran letrado.
 Temblando quedarán en un momento
 cuantos allí miraren y leyeren
 un modo de morir tan lastimero.
 (XXXI, vv. 9-14)

E il monito più volte ribadito ed esemplificato dal poeta non lascia scusanti al lettore: chiunque conoscerà il «triste monumento» rappresentato dall'esperienza dell'autore, dovrà necessariamente farne tesoro oppure meriterà l'amara sorte:

Los que tras mí vernán, si se perdieren,
 no sé cómo podrán ser disculpados.
Morirán a sabiendas, si murieren.
Dinos serán de ser al campo echados,
 por mano de las gentes que los vieren
 tan adrede *morir desesperados.*
 (XXXII, vv. 9-14, corsivi miei)

Nelle terzine del sonetto XXX, poi, Boscán – in perfetta analogia con il modello petrarchesco e alludendo infatti anche alla vergogna che gli provoca il raccontare le proprie vicissitudini – anticipa e annuncia sinteticamente la materia del suo canto:

Yo traigo aquí la istoria de mis males
 donde hazañas d'amor han concurrido,
 tan fuertes, que no sé cómo contallas.
 Yo solo en tantas guerras fui herido,
 y son de mis heridas las señales
 tan feás, que é *verguença* de mostrallas.
 (XXX, vv. 9-14, corsivi miei)

Infine, completano tematicamente questi versi i due sonetti successivi:

[...] *mas converná mostrar mis desventuras;*
 que así serán pagadas mis locuras
 con la triste *verguença* que sintiere.
 (XXXI, vv. 2-4, corsivi miei)

e:

Delante van las penas que'n mí siento
 dando nuevas de mi desasosiego [...]
 (XXXII, vv. 5-6, corsivi miei)

II. TRACCE DI UN ROMANZO ESISTENZIALE NELLE LIRICHE DI BOSCÁN: DALL'IMITATIO STYLI ALL'IMITATIO VITAE.

La parte proemiale del canzoniere boscaniano rispetta i canoni enunciativi e retrospettivi fissati dai *Rerum Vulgarium Fragmenta* e garantisce così pienamente le liriche «a la manera italiana» all'interno del sistema del petrarchismo. Inoltre, proprio nel suo intento di perseguire il più possibile il Modello, l'autore delinea attraverso sonetti e canzoni un percorso poetico che si sforza in più di una occasione di apparire contemporaneamente anche una sorta di peculiare romanzo esistenziale: lungo il tracciato del Libro II la poesia di Boscán modula la generale casistica erotica con le proprie sofferenze, la topica con l'autobiografia. E la risoluzione del conflitto e dei tormenti amorosi attraverso il matrimonio –di cui è riflesso il microcanzoniere costituito dai quattordici sonetti CXI-CXXVII– conferma eloquentemente la forte presenza dell'istanza personale e propriamente autobiografica. Naturalmente non desideriamo proporre un inventario completo dei luoghi in cui la poesia boscaniana denuncia un'attitudine "romanzesca", tuttavia è possibile mettere l'accento sulle liriche che più scopertamente mostrano, attraverso vari indizi, una progettualità narrativa, che oltretutto inserisce vieppiù il *corpus* del poeta spagnolo nella scia di Petrarca. La presenza di questi *indizi* infatti consente anche, in base al discorso precedente, di individuare dei fattori coesivi a livello testuale e macrotestuale nel contesto del medesimo Libro II. Pertanto, se è fuori discussione la presenza di Petrarca e dei suoi fedeli epigoni cinquecenteschi a livello di stile e di lessico, è altresì dimostrabile che l'imitazione non poggia solo sulle componenti esteriori, ma anche sulla ricerca di disegnare attraverso la poesia un itinerario poetico ed esistenziale; che insomma il tentativo boscaniano si fonda sull'accostamento e l'integrazione dei due poli, tutt'altro che esclusivi, dell'*imitatio styli* e dell'*imitatio vitae*¹³. Per altro noteremo che il rimando e le riprese specifiche di certe liriche celebri del *Canzoniere* –anche se organiche rispetto alla funzionalità semantica all'interno del progetto d'autore dal momento che sembrano delineare una certa struttura progressiva della raccolta– non bastano di per sé a ricostruire con altrettanta capacità un'autentica, sebbene fittizia, vicenda umana: il più delle volte l'orizzonte di fondo si dimostra principalmente allusivo e indistinto; mancano riferimenti alla concretezza e alla realtà, il respiro pesante della sofferenza; le situazioni appaiono in molti frangenti semplicemente stereotipate e Petrarca sembra divenire per lo più paradigma ineludibile piuttosto che compagno di disavventure.

In riferimento anche a quest'ultima premessa, la critica iberica ha sostenuto a ragione l'assenza di una reale profondità nel canzoniere boscaniano; valga qui l'opinione di Antonio Prieto secondo il quale ciò che manca al generale clima poetico spagnolo è proprio l'assunzione ortodossa del modello petrarchesco come «historia de un proceso vital, más o menos autobiográfico, medularmente centrado en una relación amorosa que exige la presencia de una amada a la que dirigirse y que, con su muerte, divide la historia en *in vita* e *in morte* de la amada»¹⁴. Tuttavia una prospettiva siffattamente integralista rischia di

¹³ Anche Anne Cruz ritiene che sia Bembo che Boscán «[...] interpretan de manera literal la *imitatio vitae*: como una narración ficticia de la experiencia vivencial del poeta que lleva a una resolución palinódica», A. J. CRUZ, *La imitación del modelo óptimo...*, cit., p. 169.

¹⁴ A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, vol. I, p. 33.

giudicare implicitamente sghembo o parziale ogni tentativo teso alla riproposizione del modello dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Sempre secondo questa falsariga, Prieto sostiene infatti che il petrarchismo di Boscán «[...] como el de tantos poetas cortesanos, no era, claro está, un entendimiento del *Canzoniere* ni un intento de crear un cancionero propio»¹⁵. Eppure, nonostante tutto, crediamo di poter dimostrare attraverso alcuni esempi decisivi proprio l'attenzione di Boscán alla disposizione dei componimenti all'interno del Libro II per tratteggiare, pur con tutti i suoi limiti, l'avventura/storia di un'anima, nell'ambito della quale la dichiarata varietà metrica costituisce – anche in questo senso petrarchescamente – un *analogon* formale delle diverse tappe dell'esperienza umana e poetica.

Dopo la serie dei quattro sonetti proemiali (XXIX-XXXII), ci si imbatte in una lirica che, da un lato, collabora allo svolgimento della parabola esistenziale e poetica di Boscán come autore-attore della vicenda “narrata”, dall'altro inserisce a pieno titolo la sua scrittura nell'orbita del petrarchismo più esplicito. *Imitatio vitae* e *imitatio styli*, dunque. Con *Solo y pensoso en páramos desiertos* (XXXV) l'autore introduce infatti il suo personaggio e insieme il suo registro poetico nel solco tracciato da Petrarca, ma contemporaneamente mostra anche tutti i limiti della sua domestichezza imitativa:

Solo y pensoso en páramos desiertos
mis pasos doy, cuidados y cansados,
y entrambos ojos traigo levantados
a ver no vea alguen mis desconciertos.

Mis tormentos allí vienen tan ciertos,
y van mis sentimientos tan cargados,
que aún los campos me suelen ser pesados
porque todos no'stan secos y muertos.

Si oyo bailar acaso algún ganado,
y la boz del pastor da en mis oídos,
allí se me rebuelve mi cuidado;

y quedan espantados mis sentidos,
¿cómo ha sido no haver desesperado
después de tantos llantos doloridos?

(XXXV)

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è calata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar no so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co llui.

(XXXV)¹⁶

Sebbene sul piano formale il sonetto risulti essere per buona parte fedele all'originale – la prima quartina è un'autentica traduzione –, dal punto di vista psicologico, tuttavia, alla sospesa malinconia del paesaggio descritto da Petrarca, rispecchiamento dell'amarezza

¹⁵ Ivi, p. 64. Il passaggio dichiarato al petrarchismo, secondo Prieto, non comporta dunque anche un'acquisizione del significato profondo dell'opera, un'identificazione più o meno programmatica tra la vicenda poetica e la vicenda umana secondo la prospettiva dell'autore italiano. Anzi, il cambiamento, l'unica novità rilevante risiederebbe soltanto nella *maniera* poetica, e in tutto quello che questa comporta: « Hay un importante cambio del Boscán cancioneril al Boscán italianizante, mas este cambio, con su ripercusión, es solamente formal, con cuanto la forma exige. [...] el poeta cancioneril que andaba fingiendo amor, amor cortesano, en coplas castellanas, es el mismo poeta que ahora finge en endecasílabos, sin que exista una coherencia interna, un proceso que pudiera ordenarse secuencialmente, con la recurrence y progreso de determinados sintagmas o apelaciones míticas», ibid.

¹⁶ Per il testo petrarchesco, cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, con introduzione di G. Antonelli, saggio di G. Contini e note di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992, p. 49. Si noti anche la coincidenza nella numerazione delle rispettive raccolte.

dell'animo, si sostituisce nella variante spagnola un'atmosfera più superficiale in cui l'analisi della propria passione termina addirittura, negli ultimi due versi, con un'autointerrogazione assolutamente banale e di chiara reminiscenza *cancioneril*.

Con un passo indietro, il sonetto XXXIII, che segue immediatamente le liriche con funzione di prologo, collabora espressamente alla ricostruzione di un itinerario narrativo: di chiara impronta petrarchesca, nelle due quartine descrive infatti sinteticamente l'inizio delle traversie amorose del poeta, il quale appare predestinato, anzi condannato, fin dall'infanzia a subire gli attacchi di Amore:

Aún bien no fui salido de la cuna,
ni de l'ama la leche uve dexado,
cuando el amor me tuvo condenado
a ser de los que siguen su fortuna.
Diome luego miserias d'una en una
por hazerme costumbre en su cuidado;
después en mí d'un golpe ha descargado
cuanto mal hay debaxo de la luna.
(XXXIII, vv. 1-8)

La lirica boscaniana contiene una sorta di breve riassunto esistenziale, una narrazione *in nuce*, ma anche qui l'analisi retrospettiva della propria esperienza è condotta in maniera sostanzialmente retorica: laddove Petrarca inarca all'indietro la sua memoria verso il momento dell'incontro fatidico con Laura, fornendo indicazioni precise e al contempo simboliche (*Era il giorno ch'al sol si scoloraro; Benedetto sia'l giorno, e'l mese et l'anno* ecc.), Boscán al contrario preferisce più genericamente inquadrare la propria condanna a partire dalla culla («cuna»), accrescendo iperbolicamente l'esemplarità del suo caso ma perdendo così quel contatto con la realtà e con la dimensione umana che rendeva più credibile e insieme più profonda la situazione del poeta italiano. E in chiave iperbolica va letta anche l'esagerazione dei vv. 7-8, per cui sul destino del catalano si sarebbe abbattuto, a causa dell'inquietudine amorosa («cuidado»), tutto il male di questo mondo («en mí d'un golpe ha descargado/ cuanto mal hay debaxo de la luna»).

La già menzionata canzone XLVII, la più lunga di Boscán, tratta invece in modo ampio e sotto vari punti di vista la storia dei suoi tormenti. La parte "narrativa" vera e propria inizia al v. 91 e prosegue per tutta la durata del componimento alternando riferimenti a eventi astratti e generici a situazioni che sembrano denotare una maggiore concretezza, ma che comunque rimangono per lo più lontane dal delicato realismo del *Canzoniere*. Astratta è innanzi tutto la descrizione della ferita iniziale d'amore:

Cuando el amor cobré
no sé cómo no ví el mal que tenía.
Tan cautelosamente me herían
que apenas lo sentía
(vv. 91-94)

E priva di petrarchesche allusioni alla quotidianità e alla realtà puntuale si mantiene anche la parte seguente, dedicata all'osservazione dei sintomi dell'innamoramento:

Cosas sin fin, y nuevas,
 hazía no sé cómo, sin pensallas.
 La novedad ya de'llas me'spantava
 y no osava mirallas.

(vv. 106-109)

[...]

Crecía el miedo de lo por venir,
 y ocurríanme mil cosas contadas,
 que'stavan olvidadas,
 por espantarme y hazerme morir.

(vv. 113-116)

Lo stesso momento della messa a fuoco della natura inesorabile e incurabile del sentimento che il poeta nutre verso la donna assume toni enfatici – per altro anch'essi tipici della lirica *cancioneril* –, e la sentenza epigrammatica con cui Boscán liquida la questione dell'amara scoperta rischia poi di banalizzarne il tono di tutta la canzone:

Cuando pude curarme, no lo ví;
 agora que no puedo, lo entendí.

(vv. 149-150)¹⁷

Legata a una più evidente dimensione funzionale, “romanzesca”, per quanto sempre generica (il nome dell'amata non è mai fatto e manca ogni tipo di allusione spaziotemporale), è la vasta sezione relativa ai momenti successivi rispetto alla comprensione da parte del poeta della natura amorosa dei suoi turbamenti. Emerge in modo progressivo la gelosia:

Luego tuve un tormento
 que agora ya conozco que eran celos,
 mas entonces imbidia pensé que era.
 Eran todos mis duelos,
 y toda mi congoxa y sentimiento,
 si os vía con otro, y fuese quinquiera.
 Malo era vello, peor si lo oyera.

(vv. 151-157, corsivo mio)¹⁸

Il poeta quindi si scopre anche a “pedinare” l'amata:

A do'stávades iva,
 aún no entendía que por vos fuese;
 con todo, alguna vez lo sospechava.
 Si m'iva sin que os viese,
 no se me hazía el ir muy cuesta arriba,
 mas sin causa después me desvañava

¹⁷ In particolare sulla natura dirompente del sentimento amoroso, cfr. anche *Obras*, XCIX; e in riferimento all'esperienza completa del dolore che fa perdere la dignità e il controllo, XLI, di cui il primo verso è evidente calco petrarchesco («Dexadme en paz, ¡o duros pensamientos!» = «Datemi pace, o duri miei pensieri», *RVF* CCLXXIV).

¹⁸ Espressamente dedicato alla gelosia è anche il sonetto LXXIII.

y en todo aquel día nada acertava.
(vv. 181-187)

E anche nei numerosi versi in cui analizza il desiderio/paura di dichiararsi e descrive la confessione agitata dei propri sentimenti (vv. 241-300), Boscán, per quanto sempre in un orizzonte intellettualistico, con continue domande rivolte a se stesso e ragionamenti lambiccati continua ad ogni modo a sintetizzare il *racconto*, letterario, del proprio tormento e della propria storia. Alla luce di queste osservazioni, poi, l'aspetto probabilmente più interessante – e scopertamente petrarchesco – di questa lirica è che il discorso si articola su due livelli temporali: il racconto al passato della sua storia – con tutte le riserve del caso – e il tempo presente della riflessione sul suo dramma e della rivendicazione dell'esemplarità della sua vicenda, parte quest'ultima che occupa più o meno gli ultimi centocinquanta versi della canzone (soprattutto a partire dal v. 319, «Esto se dize amar»).

Come stiamo notando, dunque, il canzoniere boscaniano ha, sì, una struttura incline all'analisi di un'anima e dell'evoluzione/storia/racconto delle sfumature del sentimento amoroso lungo l'arco di una vita, quella del poeta-personaggio appunto, ma il disegno d'insieme è privo di un'effettiva dimensione narrativa, gli manca tutto l'apparato – petrarchesco – di rimandi e riscontri concreti legati ai giorni, ai luoghi, alle situazioni. Il canzoniere di Boscán appare, così, solennemente atemporale e superficiale; per declinare le caratteristiche dell'amore prevalgono analisi retoriche e intellettualistiche, vicine più che altro all'esperienza della lirica quattrocentesca e perciò profondamente distanti dal progetto dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Allora, se si desidera davvero recuperare nel Libro II una dimensione diegetica, potremmo dire sintagmatica, l'operazione è possibile soltanto tenendo in considerazione questi rilievi e accettando l'astrattezza di fondo in nome della generale disposizione delle liriche.

Sul rapporto passato-presente e sul perdurare della condizione di Boscán amante frustrato e infelice si articola anche la canzone XCVII: lo sguardo retrospettivo spesso contrappunta l'attualità fittizia e sembra delinearsi una sorta di canzone esistenzialista. Il poeta fin dall'inizio si interroga su quando terminerà la lotta con Amore che tanto ha condizionato e condiziona la sua vita:

Anda en rebueltas el amor connmigo:
no sé en qué ha de parar, o él o yo.
(vv.1-2)¹⁹

L'insicurezza e l'agitazione divengono elementi costanti e sostanziali della vicenda:

Lo que ha de ser de mí, ¡quien lo supiese!
(v. 17)

e:

¹⁹ Esemplifica maggiormente il conflitto il verso 56: «mi guerra yo la hago y l'acrimino».

En nada oso'star quedo;
tomo las cosas tanto por extremo,
que no menos el bien que'l dolor temo.
(vv. 24-26)

E questo smarrimento presente non è mutato da anni; è dal momento dell'innamoramento descritto e raccontato nelle liriche precedenti che perdura l'inquietudine:

Contra este mal, provado é mil secretos
(v. 91)

e:

Querría en algún tiempo quedar bueno
para holgar siquiera con mi llanto,
y enchirme bien de mis malas venturas,
mas temo no é de ser aún para tanto.
(vv. 104-107)²⁰

Inoltre, l'impressione che il tempo sia tutt'altro che galantuomo nell'assicurare all'autore un «consuelo» o un rinsavimento di fronte al suo sbandamento è confermata da un'altra lirica, il sonetto LXXXVII, che riafferma la progressiva e inesorabile durata del turbamento amoroso laddove invece anche la fama svanisce con il trascorrere degli anni:

El tiempo en toda cosa puede tanto
que aun la fama, por él, inmortal, muere.
(vv. 1-2)
[...]
Perdióse este consuelo ya conmigo,
porque antes con el tiempo mis pasiones
se van acrecentando cada día.
(vv. 12-14)²¹

Per chiudere questa parte sulle ipotesi diegetiche presenti, sebbene *sui generis*, all'interno del canzoniere di Boscán, anche il sonetto LXVII riflette retrospettivamente sulla parabola erotico-esistenziale dell'autore. Qui una nuova avventura, una nuova prigionia («nueva prisión») sembra avere «incastrato» il poeta a un certo momento della sua *storia*, ma dopo un momento di allontanamento egli si riavvicina al «yugo antiguo», come inesorabilmente desidera il suo destino:

²⁰ In particolare, nel processo di autoanalisi, sono varie le liriche di Boscán che petrarchescamente riflettono sulla condizione di smarrimento e incertezza: vale la pena menzionare il sonetto CXII; il CXVIII, che esamina l'instabilità completa della sua sorte a causa del *desvario* amoroso; ma soprattutto la canzone LXVII (in particolare vv. 1-2; e 14-18), fondamentale anche per l'indugio sulla consueta alternanza bene/male all'interno dell'animo lacerato del poeta, alternanza qui resa efficacemente con la compresenza di inferno-paradiso (in particolare vv. 107-108). Sulla compresenza bene/male, cfr. in generale anche LVIII; LXIII; e CX.

Nueva prisión uviera de matarme,
 según hallé peligro al entrar della.
 Pero cesó la parte la querella,
 y alcancé, por juicio, de librarme.
 Andan agora por tornar a echarme
 al yugo antiguo que'n mis huesos sella;
 que para allá m'arrebato mi'strella
 y allá me tiene sin dexar holgarme.
 (vv. 1-8)

E sarà proprio il peso dell'antico giogo a condurre il poeta al rifiuto di tanto dolore e di tanta frustrazione; la disillusione subentrerà al tormento e all'amarezza e lo avvierà pertanto alla ritrattazione delle sue "sconsiderate" passioni.

III. IPOTESI DI PALINODIA E LIRICHE DI PENTIMENTO: L'ABBANDONO DELL'AMORE DOLOROSO E LA PARTICOLARE "CONVERSIONE" DI BOSCÁN.

Spiegavamo poco fa la duplice soluzione elaborata da Boscán per porre fine ai suoi travagli amorosi: da un lato, l'epilogo prettamente petrarchista sancito dall'ultima canzone diretta all'Onnipotente; dall'altro, la trovata eterodossa del microcanzoniere matrimoniale, che rivaluta esplicitamente il sentimento ma in chiave rasserenata e appagante. Prima però di arrivare a questo singolare e raddoppiato *explicit*, sempre dentro una prospettiva pseudonarrativa, Boscán inserisce, seguendo in questo i più rigorosi dettami del petrarchismo, una serie di liriche di pentimento; tuttavia, vista la peculiare natura del più sentito e credibile epilogo – la lode e l'esaltazione dell'amore per la moglie –, queste liriche sottolineano, sì, la perentoria e petrarchesca ritrattazione del tempo perduto dietro ai languidi sospiri d'amore, ma non lo fanno, nonostante la posticcia preghiera finale, in direzione di un ritorno in seno al progetto di Dio, bensì verso un altro approdo ugualmente salvifico rispetto alle sofferenze precedenti, quello erotico-domestico dell'unione coniugale. Laddove Petrarca temendo per la propria anima impetrava dalla Vergine la misericordia e la rigenerazione, Boscán invece, in margine a queste composizioni di pentimento, invoca e ringrazia Dio per averlo, sì, allontanato dalla sua insana passione, ma non tanto per dedicare le sue energie rimanenti alla ricerca del perdono e alla conquista del Paradiso, quanto per avergli fatto conoscere ed esperire finalmente l'appagamento delle sue ansie e dei suoi turbamenti nella quiete matrimoniale. Inoltre, dal punto di vista della *dispositio*, le liriche del Libro II in cui compare la palinodia rispondono perfettamente al complessivo progetto boscaniano e dimostrano ulteriormente, nell'ambito della raccolta, la presenza di un itinerario e di una parabola poetico-esistenziale, per quanto entrambi non ortodossi e non pienamente espressi.

Ancora all'inizio del suo *racconto*, nel sonetto XL, Boscán –in quanto *narratore*– dichiara già in modo netto e perentorio il superamento della condizione precedente e il suo tardivo pentimento:

²¹ La ricerca fallimentare del rinsavimento è riaffermata anche nel sonetto XLV.

Vime al través en fuertes peñas dado,
casi sin vida, y lo demás perdido;
y entonces fui de seso tan caído
que'n tanto mal me ví'star descuidado.

He'ntendido después tan mal estado
cuando las gentes dél m'han advertido;
y así agora, aunque'stoy arrepentido,
no me contento, pues tanto he tardado.

No tardé en entender luego el engaño,
pero, de miserable, no quería
acabar de creer tan fuerte daño.

Venció en fin la verdad a mi porfia
y quedó confirmado el desengaño,
tomando nueva vuelta el alma mía.

L'inganno amoroso, fonte di pena e perdizione, è svelato, ma non secondo i parametri della prospettiva religiosa: ad esempio, sono le altre persone a fargli notare il suo errore («las gentes dél m'han advertido») e non un personale esercizio di coscienza. Il pentimento allora arriva tardi (vv. 7-8), forse proprio perché manca alla coscienza boscaniana il contraltare etico all'amore umano e terreno, cioè la ricerca spirituale. Anche l'ultima terzina, che sancisce infine la vittoria della verità nei confronti dell'illusione, fa riferimento a un rinnovamento dell'anima («tomando nueva buelta el alma mía») ma sembra più che altro limitarsi alla ritrattazione in negativo della propria passione, escludendo più o meno espliciti e petrarcheschi richiami alla dimensione cristiana, alla Verità con la "v" maiuscola.

Sorvolando, per un fatto di economia espositiva, sugli occasionali rinvii alla sfera del pentimento che compaiono nelle composizioni della parte centrale della raccolta – in particolare vanno ricordati almeno i sonetti XLI e LXVIII per la disponibilità a riflettere *a posteriori* sulla forza dell'antico errore, della «vieja llama» della passione –, è a partire dal sonetto C, *En alta mar ronpido'stá el navío*, che si percepisce un orizzonte di cambiamento e di (laica) conversione. Questo sonetto è complesso e, come ha notato Caravaggi, appare dotato di una certa «bivalenza semantica»²²: possiede infatti un significato letterale e uno allegorico/simbolico. Ecco il testo:

En alta mar ronpido'stá el navío
con tempestad y temeroso viento,
pero la luz que ya'manecer siento,
y aun el cielo, me hazen que confío.

La'strella con la cual mi noche guío,
a bueltas de mi triste lasamiento,
alço los ojos por miralla atento,
y dize que, si alargo, el puerto es mío.

Da luego un viento que nos da por popa;
a maner de nubes vemos tierra;
y á rato ya que dizen que la vimos.

²² cfr. G. CARAVAGGI, *Note a Juan Boscán, Liriche scelte*, con introduzione e note di Giovanni Caravaggi, Torino, Einaudi, 1971, p. 126. Secondo Caravaggi il modello è *RVF*, CLXXXIX (*Passa la nave mia colma d'oblio*).

Ya començamos a enxugar la ropa,
y a encarecer del mar la brava guerra,
y a recontar los votos que hezimos.

All'evento reale del naufragio scampato, secondo il *topos* classico, si sovrappone quello simbolico dell'animo in tempesta che alla fine trova pace. La salvezza è dunque fisica e morale; tuttavia la salvezza/saldezza morale non implica necessariamente di per sé la dimensione spirituale, diciamo strettamente religiosa. Inoltre, i paragoni e le similitudini marittime sono abbastanza frequenti soprattutto all'interno del microcanzoniere ispirato dall'amore per la moglie²³: ciò ci fa supporre allora che il porto sicuro, la pace che il poeta consegue non è quella – petrarchesca – che solo Dio concede ai suoi figli, ma quella – comunque moralmente degna e socialmente accettata – del focolare domestico.

Boscán annuncia invece le difficoltà di un autentico e duraturo pentimento nella canzone CIII: in questa lirica predominano l'autocritica e l'autoriflessione, e la memoria si rivolge petrarchescamente agli errori precedenti e al tempo sprecato. Il poeta, in un ipotetico dialogo *in contumacia* con l'amata, oscilla tra la volontà di rinunciare all'indegna e devastante passione:

A esto acude luego arrepentirme
d'haver creído a mi fuerte deseo,
pidiendo's lo que fue fuerça pidiros;

e la constatazione della sua incapacità a staccarsene:

Digo que nunca más, pero en fin miro's
y torno's a pedir lo que deseo,
y así voy d'un morir a otro morirme,
mudanças padeciendo, de muy firme.

Centrale nell'ottica dell'itinerario poetico di Boscán, e pertanto efficace anche per la definizione della progettualità d'insieme del Libro II, è anche la canzone CIV. Anche qui prevale l'universo autoriflessivo, ma il valore palinodico è evidenziato dal fatto che il bilancio della personale vicenda erotica è descritto alla stregua di un'esperienza passata: sul piano formale, la parte più significativa del componimento è infatti dominata dai tempi storici, che non fanno altro che ribadire e rafforzare l'idea del superamento dei vecchi e terribili turbamenti. La presa di coscienza del cambio di vita ormai avvenuto è esplicitamente dichiarata:

*En otro tiempo, pues, pasé mi vida
de tal suerte que, 'n fin, yo la pasava
concertándome en mí con mis tormentos.
(vv. 46-48, corsivi miei)*

Nella quinta e sesta stanza, poi, il poeta, sempre rigorosamente al passato, racconta sinteticamente la sua personale vicissitudine (vv. 61-90) ma l'elemento decisivo della prospettiva di rinnovamento compiuto compare subito dopo: con un repentino e icastico

²³ Cfr. CVII; CXVI; e CXXIII.

ritorno al presente, pur rimanendo ancora legato alla militanza amorosa, Boscán annuncia infatti il nuovo e personale orizzonte attraverso un vero e proprio verso-chiave:

¡Cuán al revés es lo que paso agora!
(v. 91)

Il sonetto CXIII completa l'insieme di queste liriche che riesaminano l'avventura "venerea" di Boscán e che dichiarano più o meno esplicitamente la rinuncia di quest'ultimo alle sconsiderate passioni, alla vita focosa del passato. La sua posizione e il suo contenuto sono entrambi strategici: sul piano strutturale, il sonetto introduce materialmente la corona di sonetti dell'«amore casto»²⁴; sul piano semantico, si lega anche a livello assiologico con il primo di questi, che manifesta apertamente la ritrattazione e il rinnovato orizzonte conquistato da Boscán e dal suo canto. Riportiamo il testo:

Quisiera Amor a su prision bolverme
por castigar mi libre sentimiento
y diome de su mano un tan gran tiento,
que uviera en aquel punto de vencerme;
pero tan cierto vi luego el perderme,
que'sto sólo'scusó mi perdimiento,
y fue'l primer afeto tan sin tiento,
que al segundo fue fuerça rehazerme.
Si con armas, Amor, acostumbradas,
como otras vezes sale, me saliera,
según en salvo'stoy, quiçá'sperara.
Mas estas aventuras desusadas
espérelas y empréndalas quienquiera,
que yo no oso'sperar muerte tan clara.

Amore con le sue astuzie vorrebbe ricondurre il poeta alla prigione di un tempo, ma ora non esercita più su di lui tale potere, poiché questi si è reso conto, dopo anni di sofferenze, dell'«errore» che tanto lo invischiò in passato («pero tan cierto ví luego el perderme»). Soprattutto nelle due terzine si compie definitivamente la ritrattazione boscaniana: attraverso la consueta metafora guerresca («según en salvo'stoy») il poeta dichiara di essere ormai al sicuro di fronte alle armi di Amore. E la "conversione" si completa negli ultimi tre versi, in cui emerge la salda volontà da parte di Boscán di rinunciare alle «aventuras desusadas», alle imprese erotico-passionali; affronti queste sfide chiunque altro ma non lui, il quale, continuando sulla falsariga della metafora bellica, non si attende più alcuna gloria da queste battaglie («espérelas y empréndalas quienquiera, / que yo no oso'sperar muerte tan clara»). L'orizzonte poetico è mutato radicalmente: dall'autoanalisi e dalla confessione dei propri turbamenti, dai giorni tormentati dalla milizia d'amore, si è entrati a questo punto del libro in un contesto che non tollera più gli eccessi e le sofferenze di un tempo; il poeta predica infatti l'astensione, e la via d'uscita non può essere altra che un rifiuto sistematico.

La palinodia costruita fino a questo punto da Boscán mostra tutta la sua particolarità a partire dalla lirica immediatamente successiva, il sonetto CXIV. Il primo dei componimenti dedicati all'amore sereno svela infatti, da un lato, sul piano semantico-strutturale, la

²⁴ Come detto, il microcanzoniere "matrimoniale" comprende infatti le liriche CXIV-CXXVII.

“conversione” ormai ampiamente avvenuta nell’autore, dall’altro, sul piano assiologico, la natura peculiare di questo cambiamento. La rinuncia ai dolori e alle antiche seduzioni e tentazioni di Amore si compie, come accennavamo in precedenza, attraverso una manifesta adesione e una convinta scelta in direzione della castità dell’amore coniugale, un amore pacificato che colma di gioia e tranquillità il poeta²⁵. Boscán, aprendo il suo singolare microcanzoniere matrimoniale, vuole affermare subito la sua conquista sia sul piano morale sia su quello strettamente poetico, e i primi due versi del sonetto sintetizzano proprio questa duplice prospettiva:

Otro tiempo lloré y agora canto,
canto d’amor mis bienes sosegados
(vv.1-2)

Ai pianti degli anni e delle passioni passate si sostituisce ora un canto, cioè una poesia, fondata sulla serenità amorosa («d’amor mis bienes sosegados»). E questo canto si modula in un universo di purezza e profonda pienezza per il poeta che lo sta sperimentando:

Agora empieça Amor un nuevo canto,
llevando así sus puntos concertados,
que todos, de’star ya muy acordados,
van a dar en un son *sabroso y santo*.
(vv. 5-8, corsivi miei)

La ragione vince la passione e il nobile sentimento non solo è fonte di felicità, ma anche assolutamente lecito all’interno dell’orizzonte morale e civile:

Razón juntó l’*onesto y deleitable*,
y de’stos dos nació lo provechoso,
mostrando bien de do engendrado fue.
(vv. 9-11, corsivi miei)

Nelle liriche successive predomina poi spesso il campo semantico della dolcezza. Lo manifestano apertamente l’*incipit* del sonetto CXVI:

Amor m’embía un dulce sentimiento;

ma soprattutto l’intero sonetto CXIX, che attraverso un’esplicita sequenza anaforica non fa altro che ribadire la felicità profonda e quasi sospesa che conferisce all’autore il nuovo, «dolce» sentimento:

²⁵ Come afferma giustamente Parducci, le liriche dedicate all’amore per la moglie declinano in maniera sostanzialmente univoca e a tratti monocorde il tema del «contrasto costante fra la felicità dell’amore presente e la infelicità dell’amore ben morto», cfr. A. PARDUCCI, op. cit., p. 27. Le qualità essenziali di questo amore, al di là della monotonia tonale e tematica, sono del resto quelle legate alla sfera del «sosiego», della calma dopo tanti affanni vani. Analizzando il sentimento e lo stato d’animo dal punto di vista della biografia di Boscán, Parducci ha poi notato anche che probabilmente contribuisce ad apprezzare siffatto amore tranquillo e consacrato la maturità del poeta, ormai pienamente raggiunta (se il matrimonio con Doña Anna è effettivamente da datarsi intorno al 1533, Boscán aveva circa cinquant’anni).

Dulce reposo de mi entendimiento;
 dulce plazer fundado sobre bueno;
 dulce saber que de saber soy lleno,
 pues tengo de mi bien conocimiento.

Dulce gozar d'un dulce sentimiento,
 viendo mi cielo'star claro y sereno,
 y dulce rebover sobre mi seno,
 con firme concluir que'stoy contento.

Dulce gusta d'un no sé qué sin nombre,
 que Amor dentro en mi alma poner quiso,
 cuando mi mal sanó con gran renombre.

Dulce pensar que'stoy en paraíso;
 sino que, 'n fin, m'acuerdo que soy hombre,
 y en las cosas del mundo tomo aviso.

E la corrispondenza del sentimento, sancita dal sonetto CXV, collabora naturalmente a questo stato di grazia e di serenità della vita e della poesia di Boscán:

Antes terné qué cante blandamente,
 pues amo blandamente y soy amado

[...]

Así yo de ver quien me ama y a quien amo,
 en mi cantar terné gozo contino.

(vv. 1-2 e 13-14)

Allora, dunque, gli attributi che *storicamente* —cioè petrarchescamente— contraddistinguono l'amore sono ampliati e modificati radicalmente: se nella prima parte della raccolta predominava l'orizzonte semantico dell'inquietudine e della sofferenza, in questa singolare sezione invece ricorrono per la definizione di Amore aggettivi che richiamano la sfera della tranquillità, della dolcezza, dell'appagamento, e allo stesso tempo quella della liceità e della moralità. Nella prima terzina del sonetto CXIV, ad esempio, è curioso notare come Boscán riecheggi direttamente uno dei concetti cardine della riflessione e dell'armonia rinascimentale, il cosiddetto *utile dulci*: l'accostamento dei termini «onesto» y «deleitabile» sanciscono pertanto, in ultima analisi, proprio la modernità della proposta boscaniana, in cui l'amore, lungi dall'essere petrarchescamente bandito dal cuore umano, viene in ogni caso, attraverso questa serie di vocaboli, recuperato e nobilitato nella prospettiva di una definizione e caratterizzazione completa della persona umana. L'inserimento all'interno della sfera semantica del canto e soprattutto del sentimento amoroso di termini quali «saporito» («sabroso»), «santo», «onesto» e «piacevole» («deleitabile») supera del tutto, dal punto di vista linguistico e morale, la concezione medievale e petrarchesca: l'amore umano inteso come armoniosa caratteristica e risorsa dell'anima si inserisce allora perfettamente tra i valori auspicati nel contesto del Rinascimento, ignorando e scavalcando sul versante etico l'aura sostanzialmente negativa, se non demonizzante, che lo circonda in uscita dai *Rerum Vulgarium Fragmenta* e dalle proposte poetiche dei più ortodossi epigoni cinquecenteschi di Petrarca, almeno da Bembo in poi. Nelle quattordici liriche che compongono l'elogio dell'amore coniugale, senza dover ricorrere alla metafisica e alla divinizzazione del linguaggio propri della dottrina e

dell'esperienza neoplatonica²⁶, che pure influenza notevolmente la poesia di Boscán, quest'ultimo riesce così a far rientrare quel sentimento, che pure in passato gli ha causato tanti dolori e amarezze, all'interno di una dimensione non solo accettabile ma anche moralmente degna per la vita dell'uomo.

La tesi di Boscán poggia dunque – antipetrarchescamente – sul fatto che l'amore non solo non allontana l'essere umano dal Creatore, ma che anzi lo stesso Dio va ringraziato per la felicità e l'arricchimento che quotidianamente da questo sentimento scaturisce. Se Petrarca è grato alla Vergine perché lo ha finalmente liberato *tout court* dall'amore facendolo rientrare in seno alla Verità, dal canto suo Boscán, per esempio nel sonetto CXVIII, loda l'Ente Supremo per avergli donato un amore felice e ricambiato, che egli si augura duri il più possibile:

Un nuevo Amor un nuevo bien m'ha dado,
 ilustrándome'l alma y el sentido,
 por manera que a Dios ya yo no pido
 sino que me conserve en este'stado.
 (vv. 1-4)

E il ringraziamento verso Dio è tematicamente ripreso in più luoghi all'interno di questa «corona» matrimoniale. Nel sonetto CXX il Creatore è direttamente l'artefice della serenità conquistata dal poeta, e in quest'ultimo è forte il desiderio di esaltare e raccontare l'avvenuto mutamento positivo:

Tristes años y largos fui cuitado,
 en tormentos d'Amor tan afligido,
 (vv. 1-2)
 [...]
 hasta que Dios con su absoluto mando
 mi guerra convirtió en tanta vitoria,
 que agora vencedor estoy triumphando,
 dexando'scrita en todos larga istoria.
 (vv. 11-14)

Nella lirica che sintomaticamente chiude la sezione dell'amore puro (CXXVII), la lode di Dio tocca il suo vertice; gli viene infatti apertamente riconosciuto il merito della peculiare "conversione" del poeta:

El casto Amor, que Dios del cielo embía,
 le dixo en ver la pena que pasava:
 «¡Suelta tus pies, tus manos te destrava,
 toma tu lecho a cuestras y haz tu vía!»
 Bolví luego a mirarme y vime sano,

²⁶ Per questo discorso, cfr., tra gli altri, M. P. APARICI LLANAS, *Teorías amorosas en la lirica castellana del siglo XVI*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo», XLIV, 1968; A. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986; e G. SERÉS, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

[...]
 ¡O poder eternal y soberano!
 ¿Quién sanará con propia diligencia
 si la salud no da tu larga mano?
 (vv. 5-14)²⁷

Infine, come avviene esplicitamente nel sonetto CXVI, anche ad Amore in prima persona è espressamente attribuita la capacità di operare in positivo per la felicità dell'anima umana:

[...] Amor me levantó de frío y muerto,
 haziéndome quedar bivo y contento.
 El milagro fue hecho 'strañamente,
 porque resucitando el mortal velo,
 resucitó también la immortal alma.
 (vv. 7-11)

Un discorso radicalmente diverso va fatto a proposito della canzone CXXX. In ossequio alla tradizione petrarchista, al termine del suo microcanzoniere matrimoniale²⁸, Boscán colloca comunque, a chiusura dell'intero Libro II, una lirica di pentimento e conversione diretta al Padre celeste. La nuova poesia «a la manera italiana» infatti sente la necessità di ritornare in seno al suo ispiratore e modello per eccellenza, al suo nume tutelare: nonostante la palinodia boscaniana a cui “credere” maggiormente resti quella ispirata dal sentimento amoroso nella sua variante serena e appagante, l'autore consacra la propria produzione lirica con un *explicit* di automatica discendenza e riconoscibilità petrarchesca, quale la preghiera finale. I versi diretti a Dio, come in Bembo, come in Della Casa, rispondono qui a un'esigenza strutturale precisa, dalla quale chiunque voglia dichiaratamente perseguire la *weltanschauung* dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* non può prescindere. Lo ripetiamo però: per Boscán l'unica palinodia, l'unica “conversione” possibile (e sperimentata) rispetto alla strenua dedizione all'amore nel suo aspetto più passionale e tormentato sembra essere la conquista di un amore diverso, più dolce e delicato, fonte di gioia e soddisfazione, un amore puro che Dio ha deciso di concedergli; la canzone finale, invece, propone una ritrattazione esclusivamente cristiana, funzionale e credibile solo sul piano letterario. Secondo la prospettiva petrarchesca, infatti, una volta riconosciuta la vanità del sentimento umano e mondano, l'unica conversione accettabile è quella rivolta alle verità trascendenti, e tutto ciò che distoglie il cristiano dalla sua ricerca spirituale è considerato pericoloso per la salvezza dell'animo. Nella canzone CXXX non a caso emerge in più frangenti il senso del peccato e della colpa e ricorre varie volte il termine «errore» nell'accezione prediletta dal *Canzoniere*:

Duraron largo tiempo estos errores,
 [...] (v. 46);

²⁷ Da notare l'eco evangelica nell'ordine divino dei versi 7-8.

²⁸ I sonetti CXXVIII e CXXIX, scritti in occasione della morte dell'amico Garcilaso, non vanno qui considerati poiché scissi da un discorso strutturale e narrativo.

Pues Tú, Señor, olvidas
tu perjuicio de mi *culpa* clara,

[...] (vv. 87-88);

Mis *errores* veré, mas ya los veo
y entiendo bien el vano fundamento
sobre'l cual levantava mi cuidado.

(vv. 106-108, corsivi miei).

L'Onnipotente viene allora invocato affinché liberi il poeta dalla sua insana passione e quest'ultima è riesaminata e biasimata proprio per esaltare la grandezza del perdono divino:

Tú, Dios, con tu sentencia
me'nterraste'n dolores tan continuos,
porque después me diese tu clemencia
que otro Lázaro fuese'n tu presencia.

(vv. 72-75)

L'autore, nell'epilogo della sua parabola esistenziale e poetica, per far comprendere la rigenerazione autentica della sua persona si paragona dunque al Lazzaro evangelico e sancisce infine, ancora una volta, il valore di esempio che assume e deve assumere la sua vicenda davanti ai lettori:

Lo que puedo mostrar a todo el mundo
es que me perdí yo en este camino,
y que anduve por él siempre perdido.
[...] más vino,
primero que del todo anoheciese,
quien con la gracia del poder divino
el error me quitó y el desatino.

(vv. 136-150)

Si genera così una struttura chiusa, circolare, all'interno del Libro II: il valore di *exemplum* rivestito dalla storia d'amore di Boscán era infatti già stato dichiarato fin dal sonetto-prologo. Risalendo all'indietro, pertanto, la lirica finale non fa altro che completare il motivo con cui si era aperto questo particolare canzoniere, e cioè quello dell'ammonimento/ammaestramento dei lettori attraverso la storia drammatica di un'anima, dal traviamiento alla conversione/salvezza per mezzo della Grazia divina. Allora si comprende ulteriormente come il progetto su cui si basano le liriche all'italiana di Boscán risponda pienamente ai dettami e alle esigenze del petrarchismo cinquecentesco, che si pone quale obiettivo prioritario non solo l'imitazione dello stile dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ma anche e soprattutto la cosiddetta *imitatio vitae*, cioè la capacità di descrivere e ricreare in poesia una vicenda simile a quella del Maestro, esemplare ed esaustiva dell'inquietudine umana.

Il Libro II si chiude come si apre, nel nome di Petrarca, padre e modello assoluto, ma nel caso di Boscán la paternità è tuttavia riconosciuta solamente a livello letterario. L'omaggio all'*imitatio vitae* sembra più che altro una garanzia di dignità e successo poetico, non un'affinità di carattere "ideologico"; il sistema assiologico boscaniano si scontra infatti con quello petrarchesco: per il primo, l'amore in sé, in quanto radicato nella

dimensione umana, è tutt'altro che una fonte esclusiva di sofferenza e perdizione e va soltanto meglio gestito e indirizzato; al contrario, per il protagonista delle «rime sparse», i sussulti e le pulsioni del cuore, poiché indirizzati verso un oggetto terreno e quindi effimero, distraggono l'uomo dalla ricerca di Dio e rischiano solamente di compromettere la salvezza dell'animo. Inoltre, in seguito, il petrarchismo spagnolo in linea di massima non seguirà né il cammino cristiano tracciato *ab origine* da Petrarca né la versione borghese del "romanzo" del *Canzoniere* che Boscán delinea nella sua raccolta: i poeti *italianizantes*, infatti, a partire dallo stesso Garcilaso, non si dimostreranno particolarmente interessati ai problemi inerenti alla dogmatica dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* e al rigore dell'*imitatio vitae* – problemi che tanta attenzione invece desteranno in Italia nel medesimo giro d'anni tra i seguaci, gli studiosi e i commentatori dell'opera di Petrarca – ma si limiteranno a sfruttare del modello soprattutto il repertorio di immagini, per altro spesso di derivazione classica e platonica, e la ricca semplicità del linguaggio, dando vita a una nuova poesia, e non solo lirica, che contemplerà e miscelerà accanto a elementi di chiara ascendenza petrarchesca i residui della tradizione *cancioneril* e insieme i nuovi spunti e le nuove suggestioni della letteratura del Rinascimento europeo.