

SEQUENZE PENITENZIALI NEGLI «AMORUM LIBRI» DI BOIARDO

ABSTRACT – My paper focuses on the study of penitential elements in Boiardo's *Amorum Libri*, one of the less studied and appreciated aspects of the collection. In particular my research analyzes the formal and regulating aspects (most of all the homothetic connections) of the two sequences and their relationship with the macrotext. The results show the deep unity and cohesion of the penitential texts although they are divided in two different series. These series are characterized by an evident autonomy as to the rest of the collection in regard to Petrarchan lexicon: in fact in the whole *Amorum Libri* prevails an insisted semantic experimentalism, while in the palinode the author is surely more faithful to the Petrarchan model. Finally the comparison with *Rerum Vulgarium Fragmenta* and *Triumphs* shows, first of all, the refined reuse techniques used by Boiardo not only in the two penitential series but also in the rest of the collection, and in second place other macrotextual connections strategies similar to the ones used in the *Fragmenta*.

La scelta di concludere un canzoniere amoroso con testi penitenziali, in omaggio al modello petrarchesco dei *Fragmenta*, come è già stato sottolineato, è piuttosto insolita nel Quattrocento¹. Negli *Amorum Libri* di Boiardo, contrariamente alla maggior parte dei canzonieri coevi, sono presenti alcuni componimenti in cui il poeta narra il tentativo di abbandonare l'amore per Antonia Caprara, e più in generale i beni fallaci e terreni, per avvicinarsi a un ideale di vita che si confaccia all'età adulta. Il percorso di redenzione si conclude solo dopo la partenza del poeta per Roma, descritta nei testi conclusivi del terzo libro. I pochi componimen-

¹) Sul petrarchismo quattrocentesco vd. Santagata - Carrai 1993, Vecchi Galli 2003 e Montagnani 2005 oltre all'ampio contributo di Pantani 2002 specificamente dedicato alla cultura ferrarese nel Quattrocento. Per un approfondimento sui testi penitenziali nei canzonieri quattrocenteschi si vedano gli accenni di Zanato 1998, p. XII, e Danzi 1992, p. 86.

ti di argomento morale sono organizzati in due serie: la prima, costituita dai sonetti *AL* II 57 e 58, posta a chiusura del secondo libro e la seconda (i sonetti *AL* III 56, 57, 58, 60 e la canzone allegorica *AL* III 59) a chiusura del terzo e a suggello dell'intera raccolta; la tematica palinodica si accompagna alle riflessioni sulla brevità della vita, sulla caducità dei beni terreni e sulla fugacità del tempo di derivazione largamente petrarchesca.

Questi testi sono stati considerati dalla quasi totalità degli studiosi che si sono occupati degli *Amorum Libri* come un tentativo non del tutto riuscito e convincente d'imitazione del modello petrarchesco². Certo, la profondità e lo spessore, così come il tono intimo e sofferto della riflessione condotta da Petrarca nei *Fragmenta* non vengono riprodotti nei versi degli *Amores*; ciò è da attribuire, come è stato rilevato, alla diversa sensibilità dei due autori e al differente contesto storico e culturale in cui essi vivono e operano che rendono alcune parti dei *Rvf* irriproducibili in maniera credibile e parimenti alcune parti degli *AL* imparagonabili all'opera petrarchesca.

Le analisi fino ad ora condotte sulla palinodia boiardesca si sono sempre concentrate sugli aspetti contenutistici, trascurando quelli formali e dispositivi, nonostante nell'ultimo ventennio sia stato messo in luce quanto essi siano fondamentali per comprendere pienamente la raffinata architettura del macrotesto e il senso ultimo degli *Amores*.

Penso in particolare all'articolo di Roberta Conti³ che rileva efficacemente come nella raccolta boiardesca «data la traccia contenutistica, buona parte delle rime sono poi legate tra di loro da richiami interni di natura formale [...] secondo due piani ricorrenti. Da una parte i rapporti di contiguità, dall'altra i rapporti tra i componimenti omotetici dei tre

²) Elsa Fernandes in uno studio ormai molto datato (1922) ritiene che le sequenze penitenziali non possiedano alcun elemento di novità e che la riorganizzazione della raccolta secondo il modello petrarchesco sia stata compiuta quando l'ispirazione dell'autore era venuta meno. Accenni ai testi di ripiegamento interiore degli *AL* sono anche in Salvadori 1926 e in Altucci 1935. Più recentemente Denise Alexandre Gras 1980 ha affermato, non discostandosi dalle opinioni precedenti, che il sentimento religioso che emerge dai testi penitenziali è piuttosto freddo e superficiale. Riguardo alla presenza dei *Rvf* negli *Amores* non solo a livello microtestuale ma anche macrotestuale vd. Mengaldo 1963. Lo studioso, in netto contrasto con l'opinione espressa da Antonia Benvenuti 1960, ritiene che l'apporto petrarchesco negli *AL* sia maggioritario rispetto ad altre derivazioni e che il petrarchismo boiardesco pur avendo un carattere eclettico e sperimentale si fondi su una conoscenza solida e al contempo sottile dei *Rvf*. Zanato, nell'introduzione agli *Amorum Libri*, riprendendo ciò che aveva già affermato Mengaldo, ritiene che «il poeta aretino abbia potuto agire come fonte negli *Amores*, a tutti i livelli, dal lemma minimo al sintagma, dalla locuzione alla frase, dal periodo alle strofe e agli interi componimenti» (Zanato 1998, p. XXX). Cossutta 1999 individua apporti micro e macrotestuali negli *AL* soffermandosi in particolare sullo sviluppo dell'intreccio della silloge boiardesca. Si segnalano infine i recenti lavori di Gabriele Baldassari (Baldassari 2006, 2007a, 2007b, 2007c, 2008).

³) Conti 1990.

libri»⁴. I rapporti omotetici consistono in legami di carattere lessicale, retorico o contenutistico tra componimenti che occupano la medesima posizione all'interno dei tre libri, che conferiscono non a caso un senso aggiuntivo ai singoli testi che compongono la raccolta.

Tiziano Zanato, nell'edizione critica degli *Amorum Libri* da lui curata⁵, ha optato per una numerazione dei testi in scansione sessagesimale (e non in progressione continua fino al 180), scelta che aiuta ad individuare più agilmente le relazioni simmetriche fra i tre libri.

A partire da queste acquisizioni pare interessante estendere l'indagine sulle tecniche di connessione ai testi di ripiegamento interiore contenuti nella silloge. Un tipo di lettura che individui i rapporti a distanza consente di comprendere meglio il ruolo e lo spessore delle sequenze penitenziali che risultano costruite proprio sul gioco di rimandi e riprese interne e dunque sull'omotetia⁶.

Alla luce di ciò anche il rapporto tra *AL* e i *Fragmenta* va reinterpretato non solo analizzando le riprese lessicali e tematiche ma cercando di individuare le comuni strategie messe in atto dai due autori e il contributo di Boiardo rispetto al modello.

1. *Legami omotetici ed elementi di coesione tra la prima e la seconda serie penitenziale*

I componimenti conclusivi del II e del III libro si caratterizzano soprattutto per i rapporti che instaurano reciprocamente, meno invece per i legami con i testi che li precedono (o li seguono nel caso del II libro). La prima sezione penitenziale infatti ha legami piuttosto labili con i componimenti circostanti e non è giustificata dal contesto diegetico in cui è inserita: non vi è prima di *AL* II 57 alcuna allusione a una volontà di pentirsi, né il poeta ha mai – fino a quella altezza – espresso pensieri non in linea con una visione laica e edonistica⁷; dopo questa prima sezione, egli torna a riflettere sulla possibilità di convertirsi soltanto a conclu-

⁴) *Ivi*, p. 197.

⁵) Si citano gli *Amorum Libri* da Zanato 2002; il commento si cita da Id. 1998.

⁶) L'omotetia è una delle poche strategie connettive presenti negli *AL* non ereditata dai *Rvf*. Ciò dipende ovviamente dalla diversa struttura delle due raccolte: gli *Amores* sono divisi in tre parti costituite da un numero uguale di testi mentre i *Fragmenta* sono bipartiti in maniera asimmetrica.

⁷) Escludendo ovviamente il sonetto proemiale, diegeticamente posteriore al resto della vicenda: in esso il poeta, consapevole dell'epilogo della propria esperienza amorosa, anticipa alcune acquisizioni che verranno rese note solo al termine della raccolta. Nonostante l'evidente fedeltà a *Rvf* 1, manca una condanna netta dell'amore e non vi è alcun accenno alla vergogna che è invece termine chiave dei *Fragmenta*.

sione della raccolta. I testi che condividono una prospettiva penitenziale costituiscono dunque una microsequenza narrativa quasi autonoma, con una sua precipua identità, nella quale il poeta affronta il problema morale senza che questo abbia alcun rilievo nei testi esterni alla serie stessa: come si vedrà dall'analisi che segue le due sequenze presentano affinità non solo sul piano contenutistico ma anche lessicale, stilistico e retorico così da poter essere lette come un'unica sequenza scissa in due serie distinte.

Entrambi i momenti di ripiegamento interiore, nella *fictio* del racconto, hanno come sfondo la stagione primaverile e sono collocati ad un anno esatto di distanza l'uno dall'altro. L'annuncio dell'arrivo della primavera è contenuto in due testi d'anniversario, *AL* II 56 e *AL* III 56, che occupano una posizione omotetica nei due libri, e che presentano espressioni e sintagmi simili: «Oggi ritorna lo infelice giorno / che fu principio de la mia sagura»⁸ di *AL* II 56, 1-2 viene rimodulato in *AL* III 56, 1-2: «Doe volte è già tornato il sole al segno / che porta intro a le corna Amore acceso»; le «rose» del v. 4 di *AL* II 56 diventano i «bei fiori» del v. 4 di *AL* III 56; la sentenza conclusiva di *AL* II 56, 14 «che il giorno riconosco, e non me stesso» è ripresa in *AL* III 56, 13 «Ché io cognosco il mio mal e no il disoglio»⁹ con senso assai diverso e una progressiva presa di consapevolezza da parte del poeta: in *AL* II 56 egli guarda al proprio dolore da una prospettiva laica e mondana («sagura» del v. 2 non ha significato morale) mentre in *AL* III 56 «male» si configura come il peccato in senso proprio.

Il ritorno della primavera induce il poeta a riconsiderare la propria esperienza di vita¹⁰ in quanto essa gli rammenta non solo il momento dell'innamoramento ma anche quello della Passione di Cristo, come emerge dagli accenni contenuti nei sonetti *AL* II 57 e *AL* II 58.

Nei sonetti che in ciascuno dei tre libri occupano la posizione 57, raro esempio di relazione omotetica trivalente, il poeta riflette sulla propria vicenda amorosa e esistenziale. I tre componimenti costituiscono una breve ma compatta sequenza che può essere compresa solo con una lettura "verticale".

In *AL* I 57 il poeta ribadisce il proprio amore per Antonia negando qualsiasi volontà di cambiamento o pentimento:

⁸) Il giorno cui allude Boiardo è il 4 aprile, quando Antonia avrebbe per la prima volta ricambiato il suo amore. Cfr. *AL* II 11, 19-24.

⁹) Molte delle espressioni e immagini presenti nei testi palinodici sono di derivazione petrarchesca, come avrà modo di dire in seguito. Per ulteriori approfondimenti rimando come sempre al commento di Zanato 1998.

¹⁰) È noto che un'analogia sovrapposizione tra liturgia cristiana ed esperienza amorosa è riscontrabile anche nei *Fragmenta*. Nel caso specifico Boiardo prende a modello *Ref* 62.

Io sono e sarò sempre quel ch'io fui,
 e se altro esser volesse, io non potrei:
 lo amor e fede e tutti e penser' mei
 e tutta mia speranza ho posta in vui.
 [...]
 Servo me vi son fatto, e non mi pento,
 né pentirò giamai, se 'l foco e l'onde,
 se con le nube non fa pace il vento,
 se 'l sol la luce al giorno non asconde,
 se in guerra non congiura ogni elemento,
 se 'l mar, la terra e il ciel non se confonde.

(AL I 57, 1-4 e 9-14)

In *AL II 57* manifesta per la prima volta il desiderio di ravvedersi:

Ma tu non vedi come se ne vóle
 il tempo leve, misero mortale,
 che stai pur fermo ne lo usato male
 e dei perduti giorni non ti dole.

(AL II 57, 5-8)

Ma aggiunge:

Io più non posso, perché error mi mena
 dove io non voglio, e la stanca ragione
 contro a la fresca voglia ha poca lena.

(AL II 57, 12-14)

In *AL I 57* non c'è nessuna discrepanza tra quello che il poeta è e quello che vorrebbe essere mentre nel sonetto omotetico del libro successivo appare il conflitto tra ragione e volontà unito alla dolente consapevolezza dell'impossibilità di pentirsi. Nel terzo libro i sonetti 56 e 57 congiuntamente completano il quadro:

Né li veduti exempli, né lo inzegno
 che Natura mi dede m'han diffeso,
 anzi son stato a me tanto malegno
 che gionto ho sempre carco al mio gran peso.
 Or che io non posso, on che poter non voglio,
 tento la fuga e indarno me lamento
 e sto ne l'alto error pur come io soglio.

(AL III 56, 5-11)

E pur ne le terrene cose e frale,
 ove a mia voglia me stesso legai,
 ancor me assido, debole e confuso.
 Lèvame tu, mio Dio, da tanto male,
 rompe lo arbitrio che donato m'hai,
 poiché a mio danno per sciocheza lo uso.

(AL III 57, 9-14)

Come nota Zanato, *AL* II 57 e *AL* III 57 presentano «la rima in *-ale* (coincide *male*), le considerazioni sul tempo che vola (II 57, 5-6 e III 57, 1-2), il richiamo divino (a Cristo in II 57, 9-11, a Dio in III 57, 12), l'uso del vocativo affine *misero mortale* (II 57, 6), *misero lasso* (III 57, 3) e del sostantivo *voglia* (II 57, 14; III 57, 10)»¹¹.

Sempre Zanato individua richiami omotetici anche tra i sonetti che occupano il numero 58 nella prima e nella seconda serie penitenziale: «spenta» di *AL* II 58, 7 diventa «ispento» in *AL* III 58, 4; la *reduplicatio*, tocca «convèrtite, convèrtite» in *AL* II 58, 12 e «lento lento» in *AL* III 58, 8.

Ma le relazioni omotetiche interessano anche i due componimenti conclusivi del secondo e del terzo libro: il sonetto *AL* II 59 e la canzone *AL* III 59, seppur distanti nel contenuto, offrono una descrizione paesaggistica caratterizzata dagli stessi elementi, con la contrapposizione tra la bellezza della natura e i sentimenti del poeta¹² mentre il sonetto *AL* II 60 si concentra sulla figura della «sirena» (qui con connotazione positiva), che si ritrova in *AL* III 59 con valenza negativa.

Dal punto di vista retorico una delle caratteristiche più evidenti che accomuna le due serie è l'uso dell'imperativo, nella prima serie al singolare, nella seconda al plurale. In *AL* II 57, 9 «Recordite, meschin, che in tal stagione» e *AL* II 58, 12 «convèrtite, convèrtite al tuo Dio!» troviamo l'imperativo singolare; nella serie conclusiva invece il plurale: *AL* III 55, 12-13 «A me credeti, miseri mortali, / credete a me [...]»; *AL* III 59, 15 «Fugeti via, fugeti [...]» (invito reiterato al v. 45) e v. 21 «Per Dio, non aspettati a l'ultim'ora! / Credeti a me [...]». Nella prima serie la coscienza del poeta si sdoppia fra il personaggio incerto e confuso ancora in balia dell'amore per Antonia e il moralizzatore intransigente che impone perentoriamente la via del pentimento; il passaggio dal «tu» al «voi» delinea l'evoluzione dal dialogo interiore al dialogo con i lettori: giunto ormai alla maturità il poeta è in grado di tracciare la via della redenzione non solo per se stesso ma anche per il proprio pubblico, nonostante le difficoltà nel seguire ciò che egli stesso predica. Il cambiamento di prospettiva è sottolineato, del resto, dalla ripresa della medesima espressione di *AL* II 57 «misero mortale» (in riferimento a se stesso) nella variante

¹¹) Zanato 1998, p. 564. Zanato (*ivi*, pp. 173-174) nota che «e tutta mia speranza ho posta in vui» (*AL* I 57, 4) è riconducibile, a *Rvf* 366, 105 «Vergine in cui ò tutta mia speranza». Si potrebbe rilevare dunque che *AL* I 57 crea un ulteriore rapporto oppositivo con la serie palinodica, posta in posizione omotetica nei due libri successivi; se in *AL* I 57 Boiardo sovrappone la figura di Antonia a quella della Vergine, tradendo il significato dei versi di *Rvf* 366, nella serie penitenziale egli si mantiene sempre fedele ai *Fragmenta* nella forma e nel contenuto.

¹²) Zanato 1998, p. 572, osserva che *AL* III 59, 25 «Se ve colcati ne' suavi odori» riproduce la clausola di *AL* II 59, 3 «e le fresche erbe coi suavi odori».

plurale «miseri mortali» (in riferimento all'intero genere umano) in *AL* III 55.

Una lettura “verticale” quindi, che metta in relazione i componenti conclusivi del secondo e del terzo libro, aiuta a comprendere la profondità della riflessione boiardesca a proposito del problema morale, in quanto permette di cogliere i legami omotetici non solo di natura contenutistica ma anche stilistica e lessicale; l'estrema cura che Boiardo mostra di avere per questi testi conferma che essi sono stati concepiti come un'unica sequenza, da leggere dunque di seguito.

2. *Il modello petrarchesco nel percorso penitenziale degli AL*

Anche se il petrarchismo di Boiardo¹³ è stato in passato oggetto di dibattito, la critica ha sempre rilevato le riprese tematiche e lessicali, a volte molto puntuali, dei *Rvf* negli *AL*. Tuttavia non è mai stato operato un confronto esaustivo per ciò che riguarda la *dispositio* macrostrutturale di *Rvf* e *AL*, che coinvolga anche le sequenze penitenziali. Oltre a individuare rapporti intertestuali tra i *Rerum Vulgarium Fragmenta* e *Amorum Libri* è importante comprendere se i due poeti abbiano applicato analoghe strategie connettive nelle rispettive raccolte¹⁴.

Boiardo non si limita infatti a prendere a modello uno o un gruppo di componimenti dei *Fragmenta* ma tiene conto del ruolo che essi occupano nella silloge e cerca di riprodurre, con un costante contributo personale, i medesimi rapporti nel proprio canzoniere.

La struttura degli *Amorum Libri*, per la sua tripartizione, non può essere assimilata a quella bipartita dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*;

¹³) A proposito ho anticipato alcuni riferimenti bibliografici alla nt. 2. Zanato pur nella convinzione che «il dato primo, incontrovertibile e caratterizzante, che un lettore avvertito ricava dall'attraversamento degli *Amorum Libri tres* risulta il petrarchismo della raccolta, così dei singoli testi come del macrotesto» non manca di individuare nel suo commento numerose altre derivazioni dai classici fino ad autori coevi. Cfr. in proposito anche Baldassari 2007a, p. 205-206: «ferma restando l'ampiezza dei riferimenti culturali presenti nel canzoniere boiardesco [...], ritengo che [...] emerga un dato significativo: la qualità della presenza di Petrarca negli *Amores*. I riscontri segnalati mostrano infatti che i *Rerum Vulgarium Fragmenta* non depositano solo numerose tessere di un linguaggio, quello lirico, sempre imputabile di elevata prevedibilità, ma svolgono un ruolo fondamentale sul piano dei contenuti: spesso essi sono anzi il “mezzo di contrasto” da cui emerge la specificità, nel messaggio e nella trama, della raccolta boiardesca. Ciò d'altra parte significa che l'attenzione alla struttura dei *Fragmenta* non resta confinata alla cornice, al proemio e alla sequenza di pentimento conclusiva, e che questi non sono solo omaggi di “circostanza”».

¹⁴) Sulla ricezione delle strategie connettive dei *Rvf* nel Quattrocento vd. Santagata 1979, Zampese 2001, Cannata 2003 e Zanato 2008.

tuttavia si può osservare che la sezione penitenziale degli *Amores* segue un andamento binario e non ternario: infatti i componimenti palindomici sono divisi in due serie che si richiamano l'un l'altra. Le due parti che si possono individuare all'interno degli *Amores* – se si prende come spartiacque la serie conclusiva del secondo libro – riproducono proporzionalmente le due parti che costituiscono i *Fragmenta*: la prima infatti è approssimativamente il doppio della seconda. La canzone *Rvf* 264, che apre la seconda parte del *Canzoniere*, è collocata all'incirca ai due terzi della raccolta esattamente come *AL* II 57 e *AL* II 58, i primi testi di ripiegamento, che chiudono il secondo libro degli *Amores*. Non solo: i rapporti e le analogie che legano la canzone *Rvf* 264 ai componimenti conclusivi dei *Fragmenta* sono i medesimi e della stessa natura, contenutistica, lessicale e retorica, che si rintracciano tra le due sezioni penitenziali degli *Amorum Libri*.

All'interno dei *Fragmenta*, è noto, vi sono alcuni testi chiave che scandiscono il percorso di redenzione e segnano l'evoluzione della riflessione esistenziale e amorosa del poeta. Boiardo riproduce negli *AL*, a volte con semplificazioni, le tappe fondamentali di questo percorso.

Come si è accennato in precedenza, *AL* II 57 è costruito sull'esempio di *Rvf* 62, sonetto d'anniversario che ha come sfondo il Venerdì Santo 15. Boiardo scinde il ricordo del giorno dell'innamoramento dall'allusione al sacrificio di Cristo in due sonetti contigui, rispettivamente *AL* II 56 e *AL* II 57. Sia in Boiardo sia in Petrarca il ricordo della Passione, dovrebbe fungere da sprone ad abbandonare le caduche passioni terrene per accostarsi ad una vita retta e pia, ma in entrambi i casi il percorso di redenzione è ancora lontano dall'essere compiuto¹⁶.

Inoltre come è stato rilevato, la comune filigrana di *Rvf* 62, oltre a fornire lo spunto tematico alla prima serie penitenziale, rinforza i legami a distanza che sussistono tra *AL* II 57 e *AL* III 57: «se [...] *Rvf* 62, *Padre*

¹⁵) Nei *Fragmenta* la coincidenza tra il momento dell'innamoramento e il Venerdì Santo appare già in *Rvf* 3 e diviene uno dei temi ricorrenti della raccolta. A riguardo vd. Santagata 1992; più nello specifico va ricordato il contributo di Pastore Stocchi 1981. Negli *AL* invece il legame tra la sfera religiosa e quella personale viene istituito solo nei testi della prima serie penitenziale e non ha alcun rilievo al di fuori di essi.

¹⁶) A confermare il legame tra *AL* II 56 e *AL* II 57 e *Rvf* 62 vi sono precise riprese lessicali; come scrive Zanato 1998, p. 370, «perduti giorni» di II 57, 8 «è la spia più evidente del recupero di *Rvf* 62 [...] dato l'incipit: "Padre del ciel dopo i perduti giorni"». Altre affinità, contenutistiche e lessicali, si hanno col dittico di sonetti *Rvf* 357 e *Rvf* 358. In *Rvf* 357, 9-11 nell'affrontare la morte il poeta è rinfrancato dal ricordo del sacrificio di Cristo, che lo spinge ad essere forte e a seguire il suo esempio: «Né minaccie temer debbo di morte, / che 'l Re sofferse con più grave pena, / per farne a seguir costante e forte» (*Rvf* 357, 9-11). In *Rvf* 358, 5-7 si trova una nuovo accenno al sacrificio di Cristo: «et Quei che del Suo sangue non fu avaro, / che col pe' ruppe le tartaree porte, / col Suo morir par che mi riconforte».

del ciel, viene quasi sdoppiato in II 56-57, offrendo al primo testo il “puro ricordo dell’anniversario” [Zanato 1998, p. 369] e al secondo il tono penitenziale, con il richiamo alla Passione, la scelta di chiudere III 57 su una preghiera diretta a Dio (intonata sul *Pater noster*) potrebbe essere dovuta ancora allo stesso modello¹⁷. L’intertestualità appare dunque un’altra modalità di realizzazione di un legame omotetico.

Si è detto che il protagonista degli *AL* si avvia concretamente verso la conversione solo dopo essere partito per Roma e avere quindi abbandonato definitivamente Antonia. I testi che precedono la sequenza palinodica conclusiva (da *AL* III 39 a *AL* III 54) descrivono l’addio alla donna, la successiva partenza e l’arrivo a Roma. Il tema della lontananza dalla propria amata, ben diffuso nella poesia romanza, è presente nei *Fragmenta* e in molti dei canzonieri quattrocenteschi nei quali diviene un tipico snodo narrativo. Rispetto ai componimenti di lontananza dei *Rvf*, la serie “romana” boiardesca ha un rilievo narrativo fondamentale: se infatti il poeta del *Canzoniere* decide di imboccare la via del pentimento indipendentemente dalla perdita di Laura, per il protagonista degli *Amores* la privazione di Antonia è il motivo principale della *mutatio*.

Si può ricordare, tuttavia, che nei *Fragmenta* Roma è luogo privilegiato per una riflessione morale; in *Rvf* 68 il poeta si avvia sulla strada della redenzione proprio a seguito di una visita alla città eterna:

L’aspetto sacro de la terra vostra
mi fa del mal passato tragger guai,
gridando: Sta’ su, misero, che fai?;
et la via de salir al ciel mi mostra.

(*Rvf* 68, 1-4)

È un sonetto che si colloca in un momento di crisi «di cui le vicine canzoni degli occhi (71-73), con il prologo della 70 rappresentano una soluzione»¹⁸ e segue a breve distanza *Rvf* 62, nel quale, come si è detto, il poeta manifestava una profonda delusione per la propria vita passata e prendeva coscienza della necessità di un cambiamento. Vi si può osservare anche l’uso dell’imperativo al singolare, cifra caratterizzante dei sonetti palinodici del secondo libro degli *Amores*, e l’apostrofe «misero» che ricorre anche in *AL* II 57.

Probabilmente connessa con Roma è anche la sestina *Rvf* 142¹⁹, che accoglie una riflessione sulla necessità di mutare vita; nel congedo i simboli laurani vengono reinterpretati in senso cristiano:

¹⁷) Baldassari 2006, p. 264.

¹⁸) Santagata 1996, p. 339.

¹⁹) La stagione descritta nella sestina è la primavera come si evince da «et disgombrava già di neve i poggi / l’aura amorosa che rinnova il tempo, / et fiorian per le piagge Perbe e i rami» (*Rvf* 142, 4-6); per quanto riguarda l’ambientazione romana Gorni 1993,

Altr'amor, altre frondi et altro lume,
 altro salir al ciel per altri poggi
 cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.

(*Rvf* 142, 37-39)

Mentre in *Rvf* 68 l'ambientazione romana è esplicita, in questo caso si tratta solo di un'ipotesi. Non c'è dubbio che Boiardo, anche nel caso in cui non avesse colto l'allusione a Roma, fosse in grado di comprendere il profondo significato palinodico di questo testo. Infatti, come nel congedo della sestina petrarchesca, Boiardo nella sezione penitenziale, e in particolare nella canzone allegorica *AL* III 59, attribuisce un significato opposto a elementi naturali che nel primo libro hanno una marcata sfumatura sensuale, fino a farli diventare simboli della dissoluzione morale e rifiutarli dunque in modo netto.

Il dato interessante che emerge da questo confronto è che sia negli *Rvf* sia negli *AL* le vicende private dell'esperienza amorosa s'intrecciano alle ricorrenze liturgiche e il luogo che induce, più di altri, al pentimento pare essere per entrambi i poeti Roma. Nei *Fragmenta* il legame tra la sfera intima e privata del poeta e la sfera religiosa è ribadito con maggiore insistenza mentre il binomio Roma-redenzione assume un rilievo strutturale soprattutto negli *AL*, in quanto solo dopo il viaggio nella città eterna il poeta si risolve ad abbandonare le passioni fallaci e terrene.

I sonetti conclusivi, *AL* III 58 e *AL* III 60, presentano evidenti affinità con gli ultimi due sonetti dei *Rvf*, 364 e 365. Tenendo sempre presenti le differenze d'intreccio tra i due canzonieri, ovvero i diversi esiti delle storie d'amore e le loro diverse durate²⁰, *AL* III 58 è il corrispondente di *Rvf* 364 sia per convergenze contenutistiche sia per l'identità di posizione all'interno della raccolta. Entrambi infatti occupano la terzultima posizione e precedono un sonetto e una canzone a posizioni invertite nei due canzonieri.

Nel sonetto *Rvf* 364 il poeta, dopo ventuno anni passati nell'amore per Laura viva e altri dieci dopo la sua morte, appare ormai vinto dalla stanchezza e pronto ad abbandonare completamente i beni terreni e rimettere la propria anima a Dio:

Omai son stanco, et mia vita reprendo
 di tanto error, che di vertute il seme
 à quasi spento, et le mie parti extreme,

p. 178, ritiene che Petrarca abbia scritto questo testo durante la settimana santa e sia stato influenzato dalla simbologia della passione (come emerge dal congedo); secondo Santagata 1996 invece, essa sarebbe stata scritta durante il Giubileo del 1350 sempre a Roma.

²⁰) La storia d'amore descritta negli *AL* si risolve in un giro di anni notevolmente inferiore rispetto a quella dei *Fragmenta* (solo 2 contro i 31 complessivi di *Rvf*); di conseguenza se l'amore per Antonia si conclude al raggiungimento dell'età adulta (trent'anni) quello per Laura si conclude quando ormai il poeta ha raggiunto la vecchiaia.

alto Dio, a Te devotamente rendo,
 pentito et tristo de' miei sì spesi anni,
 che spender si deveano in miglior uso:
 in cercar pace et in fuggir affanni.
 Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,
 tràmene, salvo da li eterni danni,
 ch'i' conosco 'l mio fallo et non lo scuso.

(*Rvf* 364, 5-14)

Boiardo manifesta il proprio dolore in maniera affine a Petrarca:

Spesso mi doglio e meco mi lamento
 (ché altri che me non ho che il mio mal pesi)
 de' giorni che de amore ardendo spesi,
 che dovea più per tempo essere ispentio;
 e quanto più vi penso, più mi pento:
 misero me, perché me stesso offesi?

(*AL* III 58, 1-6)

con l'uso, in entrambi i testi del verbo "spegnere" e una pari insistenza sull'aggettivo possessivo «mio» e sul pronome «me», che suggeriscono la responsabilità personale ed esclusiva dell'individuo per i peccati commessi. Inoltre, a differenza di altri componimenti, in questo sonetto il poeta non parla a se stesso con la voce del moralizzatore, ma affronta il problema da una prospettiva più intima che lo avvicina maggiormente al tono dei *Fragmenta*.

La sentenza conclusiva del sonetto petrarchesco: «ch'i' conosco 'l mio fallo et non lo scuso» è ripresa parimenti in *AL* III 56, 13: «Ché io cognosco il mio mal e no il disoglio» e nel sonetto conclusivo, *AL* III 60, 7 «e cognosco il mio fallo e a te il confesso».

L'ultimo componimento degli *Amorum Libri* è un'esplicita ripresa dell'ultimo sonetto dei *Fragmenta*, *Rvf* 365: i sonetti, oltre a condividere numerose espressioni e sintagmi²¹, sono strutturati in modo analogo: la prima quartina è dedicata all'esposizione dello stato d'animo del poeta

²¹) Mengaldo 1963, pp. 323-324, a proposito di *AL* III 60 osserva che «in una rarissima ripresa del tema religioso petrarchesco, "Re delle stelle eterno e immortale" 180, 5 (*Canz.* 365, 6: "Re del cielo invisibile immortale"), la progressione asindetica dell'invocazione petrarchesca è ridotta, con la copula e la sinonimia degli epiteti, a mera formula liturgica (e si noti il tocco figurativo di "Re della stelle"), e più sotto, di fronte al "Soccorri l'alma disviata e frale" del Petr., sta "soccorri me, ché io son di colpe oppresso", dove all'universale e suggestiva interiorità petrarchesca succede il diretto riferimento al soggetto e all'esplicita dichiarazione della colpa, e insomma si scende da un piano esemplare a uno biografico». Alexandre Gras 1980, p. 147, nota a proposito della sostituzione da parte di Boiardo del sintagma «Re de le stelle» rispetto al «Re del cielo» di Petrarca che: «l'allusion aux étoiles se rattache au thème astral récurrent tout au long des *Amorum Libri*, tandis que le remplacement d'"invisible" (idée désagréable pour Boiardo) par "eterno" venu renforcer "immortale" souligne l'importance que revêt à ses yeux le problème du temps».

mentre la seconda accoglie un'invocazione a Dio; la sirma si apre concentrandosi nuovamente sul soggetto per chiudersi infine con un'ultima richiesta di salvezza²². Boiardo descrive con maggiore forza lo sviamento dell'anima immersa nel «fango», mentre Petrarca raffigura la medesima situazione in maniera più rarefatta.

Se nel resto della raccolta le reminiscenze petrarchesche sono state in una certa misura dissimulate, nel primo e nell'ultimo componimento Boiardo sembra voler dichiarare apertamente i propri debiti con il modello mostrando una maggiore fedeltà per quanto riguarda lessico e contenuti. Soprattutto in *AL* III 60 il senso del sonetto petrarchesco, che emerge con chiarezza in filigrana, è totalmente rispettato. Ma ancora più rilevante è osservare come l'autore degli *Amores* sia riuscito a riprodurre finemente, all'interno della propria raccolta, le strategie dispositive dei *Rvf* e quindi a far emergere costantemente la presenza petrarchesca al di là del riuso di singole tessere.

Infine, una breve osservazione su *Rvf* 366, dimenticata da Boiardo nel gioco di rimandi e riprese dai *Fragmenta*: stupisce infatti, in un contesto in cui l'ossequio a Petrarca è totale, la mancanza di qualsiasi accenno al culto mariano.

Si può ipotizzare che Boiardo abbia preferito non chiudere la raccolta con un componimento rivolto alla Vergine per non incorrere in un'imitazione pedissequa della sequenza conclusiva dei *Rvf*: tuttavia, come si può notare per altre parti della raccolta, egli è in grado di riprodurre con esiti personali anche i testi petrarcheschi che avevano conosciuto maggiore fortuna ed erano stati più frequentemente presi a modello. È più probabile credere dunque che Boiardo abbia scelto rispettosamente di fermarsi un passo indietro rispetto a Petrarca suggellando il suo canzoniere con un genere minore.

3. *Uso di lessico e allegorie di matrice petrarchesca all'interno della serie penitenziale*

Dopo aver analizzato la *dispositio* della serie penitenziale è necessario soffermarsi su lessico e stile di questi testi. Come si è detto, negli *Amorum Libri* i pochi componimenti legati al tema della redenzione sono molto vicini al modello petrarchesco: la tendenza a creare effetti anti-fracistici e parodici a partire da espressioni o sentenze petrarchesche (e in misura minore dantesche), ben riconoscibile in gran parte degli *Amores*,

²²) Manca in *AL* III 60 la metafora della nave-vita che, per quanto sia comune nel Canzoniere petrarchesco, è praticamente assente negli *Amores*.

è qui notevolmente smorzata, a favore di una soluzione conservatrice²³. Tale tendenza è stata più volte ascritta a stanchezza e mancanza di originalità²⁴: bisogna però notare che in molti casi Boiardo riesce a creare un maggiore dinamismo stilistico all'interno degli *AL* giocando proprio sull'opposizione conservatorismo-sperimentalismo: i due poli infatti si rinforzano e si sostengono a vicenda. Nel caso specifico i testi palinodici delle due serie si oppongono sul piano del contenuto (ma spesso non su quello della forma) a quelli esterni ad esse – a volte collocati in posizione liminare – che invece ostentano tutta la poliedrica arte del riuso messa in atto dall'autore.

Il punto di forza della sequenza penitenziale non è tanto il contenuto quanto la sua unità e coerenza interna: i testi che la compongono affrontano delle tematiche che non hanno alcun seguito nel resto del canzoniere e si fanno portavoce di una prospettiva più tradizionalmente petrarchesca, mentre nel resto della silloge vige una tendenza sperimentale più marcata.

La contrapposizione tra gli esiti sempre nuovi e diversi ottenuti nella maggior parte degli *Amores* a partire da materiale petrarchesco e la conservazione di tale materiale nei componimenti che accolgono una riflessione morale può essere osservato considerando i casi di alcuni termini chiave presenti nei *Fragmenta* e ripresi negli *Amores*, valutando di volta in volta il significato che essi assumono.

Seguendo Petrarca, il poeta degli *AL* utilizza – per indicare il suo trascorso amoroso nel sonetto proemiale – il termine «errore», con il medesimo significato che esso assume in *Rvf* 1. Tuttavia la nozione di peccato viene completamente obliterata per tutto il primo libro e gran parte del secondo. In tutte le occorrenze al di fuori della sequenza penitenziale il termine «errore» assume il significato generico di “risultato dell'errare” o di “sbaglio” senza mai alcuna sfumatura morale²⁵.

²³) A tal proposito rimando a Baldassari 2007b. Lo studioso oltre a compiere una breve ma significativa disamina della presenza dantesca negli *AL* individua alcune modalità di riuso del poema dantesco giungendo alla conclusione che «l'opera dantesca ci appare allora non come un semplice repertorio di *loci*, ma come materia viva, che sotto le dita del poeta umanista può trovare nuove e inedite forme senza smarrire se stessa» (p. 121). Tale conclusione, come si vedrà, non è molto diversa da quella cui giungo io analizzando il lessico petrarchesco nelle due serie penitenziali.

²⁴) Ho già citato nella nt. 2 le riflessioni più significative a proposito.

²⁵) Boiardo gioca sull'ambivalenza semantica del termine: per esempio in *AL* II 35 crea un effetto antifrastico recuperando un'espressione petrarchesca fortemente connotata in senso morale quale «il secol pien d'errori» (*Rvf* 366, 45), in un contesto mondano per vituperare l'età presente in cui le donne non sono più in grado di mantenersi fedeli all'amato. Cfr. *AL* II 35, 5-8: «Ma nostra etade adesso è in tanto errore / che dona più de amar non ha diletto, / e di durezza piena e de dispetto / fede non stima né virtù né onore».

Diversamente, alle occorrenze di «errore» nella serie palinodica (*AL* II 57, 12; III 60, 10), Boiardo vi attribuisce il significato di “devianza morale”, mostrando di mantenersi più fedele ai *Rvf*.

Anche «male» ha un significato assai denso nel Canzoniere petrarchesco: come per «errore» Boiardo, nelle occorrenze al di fuori dei testi penitenziali, non gli attribuisce il significato morale e cristiano di “peccato”, ma quello di “dolore”. Si veda il sonetto *AL* II 18, dove il poeta lamenta la mancanza di libertà e l'impossibilità di allontanarsi dall'amata:

Lo arbitrio contra voi nulla mi vale,
che libro meco fu da Dio congiunto;
anzi son sì da voi sferzato e punto
che, vedendo il mio ben, seguio il mio male.

[...]

Io non dovea tornar sì spesso spesso
a riveder quel che il veder m'ha tolto:
tardi il cognosco e tardi me ne pento.

(*AL* II 18, 5-8 e 12-14)

Boiardo ripropone una fraseologia petrarchesca facilmente riconoscibile²⁶, ma secondo Denise Alexandre Gras: «“me pento” signifiait seulement “je le regrette” et [...] “il mio mal” designait bien plutôt [...] “ma souffrance”»²⁷. Si evince dunque che nonostante la fedeltà delle riprese lessicali dai *Fragmenta* il significato in *AL* II 18 non corrisponde all'originale e dunque l'importanza che questi versi assumono in *Rvf* 264 viene in parte rinnegata.

Nei componimenti di tema morale invece «male»²⁸ assume il significato di “peccato”, inteso in senso ben circoscritto al peccato d'amore.

Il contrasto tra la prospettiva cristiana dei testi penitenziali e quella laica degli *Amores* nel loro complesso è reso evidente dall'autore stesso: egli utilizza in due testi vicini, nel già citato *AL* II 57 e *AL* III 3, le stesse espressioni (anche in questo caso riprese dall'inventario petrarchesco) attribuendo loro significato opposto:

Prima cagione a l'ultimo mio male,
dritto viaggio del mio torto errore,
stilla fresca pietade a tanto ardore,
ché altro rimedio al mio scampo non vale!
Ben cognosco me stesso, e non son tale
che potesse fugir dal mio Signore:
egli è d'alto ardir pieno, io di terrore,
io grave e inerme, et egli ha il dardo e l'ale.

²⁶) Sentenza ripresa da *Rvf* 264, 136 «et veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio» a sua volta debitrice dell'ovidiana *Video meliora proboque, / deteriora sequor* (*Met.* 7.20-21).

²⁷) Alexandre Gras 1980, pp. 145-146.

²⁸) *AL* II 57, 12 «usato male»; *AL* III 55, 9 «tanti mali», III 56, 13 «mio mal», III 57, 12 «tanto male», III 58, 2 «mio mal», III 60, 4 «mio male».

Io non posso fugir, né fugir voglio,
ché tanta libertà prezar non degio
quanto il bel laccio d'or che il cor me anoda.

(AL III 3, 1-11)

Zanato rileva che il sonetto ha un «avvio a prima vista impegnativo, di tono (falsamente) scolastico-teologico, se è vero che il sintagma [“prima cagione”] viene normalmente usato per indicare Dio (ma qui Antonia!)»²⁹; l'«errore» e il «male» di AL II 57 perdono in AL III 3 ogni connotazione morale mentre il poeta, che nel sonetto AL II 57 veniva trascinato dall'errore dove non voleva, qui non vuole sfuggire alla passione amorosa che lo rende schiavo («né fugir voglio»). Infine in AL II 58 il «Suo Signore» è Dio, mentre qui, come nella maggior parte delle occorrenze degli *Amorum Libri*, è Amore. Il poeta infatti all'inizio del terzo libro, dopo una breve parentesi di meditazione spirituale, sembra aver del tutto dimenticato i propositi di redenzione e anzi dichiara la propria fedeltà assoluta ad Amore.

Come si è già visto, solo alla fine della raccolta il poeta prende nuovamente in considerazione il proposito di abbandonare le passioni terrene: egli dichiara l'impossibilità di liberarsi dal peccato con un'espressione petrarchesca (AL III 56, 13 «Ché io cognosco il mio mal e no il disoglio» da *Rvf* 364, 14); invoca Dio affinché lo liberi dal male, con allusione al *Padre Nostro* cristiano (AL III 57, 12 «Lèvame tu, mio Dio da tanto male»); e infine in AL III 58 e AL III 60 esprime la chiara volontà di mutar vita, questa volta, a differenza della fine del secondo libro, concretamente messa in atto³⁰.

Un altro termine per indicare il peccato, usato più parcamente, è «fallo». Anche in questo caso il significato della parola al di fuori della serie penitenziale è profondamente diverso da quello che invece ha al suo interno. Nel primo libro, in cui Boiardo manifesta una sostanziale indifferenza per il problema morale – se si esclude il componimento proemiale – «fallo» e «fallire» ricorrono nella canzone AL I 33:

Queste cagionj furono al mio fallire,
se altri vuol dire un fallo il guardar mio;
ma se più mai signor benigno e pio
odì suo servo, odeti mia ragione.
Ne la stagione che il mio cor sentio
l'alto desio e dolce passione,
sì lieto el viso vostro se mostrone
che in lui pusi speranza come in Dio;

(AL I 33, 43-50)

²⁹) Zanato 1998, p. 387.

³⁰) Boiardo indica il peccato in AL III 58, 2 con il sintagma «mio mal»; in AL III 60 con «mio fallo» (v. 7) e «fangoso errore» (v. 10).

Nei primi due versi Boiardo guarda a *Rvf* 236, 1 «Amor, io fallo, et veggio il mio fallire» da cui risulta «un désaccord en ce qui concerne le caractère moral et coupable de l'amour, relativement à ses prédécesseurs»³¹. Il poeta, a questo punto della narrazione, non considera l'amore come peccaminoso, ma al contrario vi si dedica interamente, senza il minimo rimorso. Un atteggiamento che contrasta in modo netto con quello di Petrarca e in particolare con il significato che egli attribuisce a questo verso nei *Rvf*: anche in questo caso dunque Boiardo riprende una sentenza petrarchesca e la utilizza per esprimere il concetto opposto.

Nei sonetti *AL* II 58 e *AL* III 60 i «falli» sono invece i peccati commessi: il poeta è il primo a riconoscere la propria condotta deviante e spera nella possibilità che Dio lo perdoni in caso di pentimento.

In questi testi si realizza dunque una riconversione semantica di alcuni termini, che assumono senza eccezione una connotazione marcatamente morale.

La fedeltà al modello petrarchesco nel trattare il tema della *mutatio animi* e della redenzione morale non deve essere attribuita dunque a un limite di Boiardo ma alla volontà di confermare, anche dal punto di vista lessicale, la coesione tonale della serie e al contempo la distanza rispetto al resto della raccolta.

Boiardo ottiene un risultato analogo – ovvero fedeltà ai *Fragmenta* e profonda omogeneità e coerenza interna – anche nelle sequenze di lontananza, tra qui appunto la “serie romana”. In esse egli utilizza con una certa frequenza il termine «bene» per indicare Antonia: «ogni tuo bene» (*AL* III 16, 2), «quel bene» (*AL* III 17, 8), «tanto bene» (*AL* III 22, 7); «ogni tuo bene» (*AL* III 39, 3), «tanto mio bene» (*AL* III 42, 3), «suo ben» (*AL* III 44, 5), «quel ben» (*AL* III 45, 11), «unico mio bene» (*AL* III 50, 1). Zanato, non rilevando la presenza costante di questo materiale lessicale nei testi di lontananza boiardeschi, a *AL* III 39, 3 «ogni tuo bene» registra solo che si tratta di un sintagma caratteristico dei *Rvf*; come negli *Amores* infatti, anche nei *Rvf* «bene» è preceduto nella maggioranza delle occorrenze da un aggettivo (in molti casi possessivo); l'aspetto più interessante è però che, come nota Santagata 1996, p. 202, nei *Rvf* il termine «ben(e)» è espressione caratteristica proprio dei testi di lontananza per indicare Laura. Probabilmente Boiardo – consapevole del valore che il sintagma assume nei *Rvf* – ne ha fatto tratto saliente delle sequenze di lontananza della propria silloge.

Negli *Amorum Libri*, alcune immagini e allegorie subiscono mutamenti semantici importanti: così avviene nella canzone allegorica *AL* III 59, in cui il poeta compie una vera e propria palinodia rinnegando la

³¹) Alexandre Gras 1980, p. 148.

positività che aveva attribuito ad alcune immagini e situazioni nei primi due libri.

Boiardo dedica ampio spazio alla descrizione della natura³² nel pieno rigoglio primaverile, che simboleggia le attrattive sensuali nell'età giovanile: in modo particolare nel primo libro, il poeta ne dà un'immagine positiva sottolineando la propria gioia e felicità determinate dall'amore ricambiato per Antonia.

Il ribaltamento delle immagini che alludono alla bellezza e alla sensualità non è immediato: il passaggio dalla gioia al pentimento contempla una fase intermedia in cui il poeta prende coscienza del dolore che l'amore può provocare. Lo scenario ameno del primo libro inizia a incrinarsi nel secondo, la natura rigogliosa inizia a celare insidie cui manca ancora un senso morale marcato ma che rappresentano la sofferenza e il dolore, conseguenza degli inganni d'amore. La canzone *AL III 59* non è infatti l'unico componimento allegorico degli *Amorum Libri* in cui il poeta invita con veemenza il lettore ad abbandonare l'amore, ma è di certo il solo che offra una motivazione di ordine morale per giustificare l'allontanamento dalle passioni terrene.

Interessante a tal proposito è il confronto tra le canzoni *AL II 22* e *AL III 59*, entrambe definite nella didascalia come «allegoria»³³ (per *AL III 59* l'autore precisa che si tratta di una «moralis alegoria») le quali

³²) A proposito vd. Benvenuti 1960. La studiosa osserva giustamente che tali descrizioni naturali «non stanno a sé, ma sono paragoni o sfondo alla bellezza della donna, oppure servono a ambientare i sentimenti del poeta stesso, o in altri casi infine sembrano non avere altra funzione che quella decorativa» (p. 557). Poco dopo aggiunge che «questo apparente interesse del poeta per la natura, ha convinto molti critici del “naturalismo” del gusto spontaneo, primitivo e fresco, della poesia boiardesca; concezione anacronistica che non regge a una lettura attenta e spregiudicata. Si tratta difatti [...] di finissime stilizzazioni di tipo miniaturistico, descritte particolareggiatamente, non certo di gusto realistico, ma dello stesso genere di sonanti visioni di praticelli pieni di minutissimi e coloratissimi fiori, proprio della pittura gotica; sono particolari decorativi, o spesso, scene simboliche od allegoriche, uno degli aspetti insomma del gusto tardogotico boiardesco» (p. 557). La Benvenuti non dimentica di sottolineare, oltre all'interesse per la flora e i paesaggi, la fascinazione di Boiardo per gli animali e le «meravigliose e fantasiose leggende medioevali, tramandateci dai Bestiari» (p. 581).

³³) Le canzoni *AL II 22* e *AL III 59* hanno numerosi punti di contatto con la egloga VI delle *Pastorali* di Boiardo nella cui rubrica è presente l'avverbio «alegoricamente». Ricucci 2005 nel commento osserva che nell'opera boiardesca, a esclusione di II 22, III 59 e l'egloga VI, non vi sono «altre occorrenze né dell'avverbio *alegoricamente*, né della forma latina *alegoria*, né di altri lemmi del campo semantico che ad “allegoria” fa riferimento» (p. 125). I tre testi hanno come sfondo un *locus amoenus* e condividono l'elemento simbolico della fonte mentre sul piano lessicale vi sono numerosi intrecci e corrispondenze che meriterebbero ulteriori approfondimenti. Anche nell'*Orlando Innamorato* si possono ritrovare episodi sovrapponibili a quella dei tre testi citati (vd. a proposito Praloran - Tizi 1988).

presentano numerose affinità sul piano del significante, meno su quello del significato³⁴.

In entrambe compare l'immagine dell'«angue» che si cela nell'erba e rappresenta dunque una temibile insidia³⁵:

Non avia visto a guardia de il tesoro
tra l'erbe il frigido angue,
tal che ancor ozi il sangue
nel rimembrar me agiela, e discoloro;
non avia visto il cor lo ascoso drago,
tanto d'altro mirar fatto era vago!

(AL II 22, 15-20)

Uno angue ascoso sta tra l'erbe e 'fiori,
che il verde dosso al prato rassumiglia;
nulla se vede, sì poco par fori,
né pria si sente, se non morde o piglia.

(AL III 59, 29-32)

Per coerenza narrativa, nella canzone AL II 22 il termine «angue» figura probabilmente solo le insidie di Antonia (assumendo dunque un senso mondano), mentre in AL III 59 le insidie del peccato.

Nella canzone AL III 59, il poeta ordina al lettore di non specchiarsi nella «fonte» per non seguire lo stesso destino tragico toccato a Narciso (AL III 59, 49-51). Al di fuori della serie penitenziale il mito di Narciso viene rievocato da Boiardo nel sonetto AL II 21, immediatamente precedente la canzone allegorica AL II 22, con un significato opposto rispetto a quello che egli vi attribuisce in AL III 59; la metamorfosi in fiore, in AL II 21, provoca l'invidia del poeta cui non è concesso di porre fine alle sue sofferenze con la morte³⁶.

All'altezza di AL II 22 il poeta è ancora convinto di potersi difendere dagli attacchi d'amore grazie allo «scudo de Minerva» (v. 59), ovvero

³⁴) I differenti significati attribuibili a un'immagine o a un simbolo presenti delle due canzoni vanno ricercati, credo, guardando soprattutto al contesto in cui essi sono stati inseriti. Attribuire un significato morale alle immagini allegoriche di AL II 22, molte delle quali sono poi riprese in AL III 59, sarebbe anacronistico in quanto, a questo punto della narrazione, il problema della conversione non è ancora stato trattato mentre appaiono centrali la crudeltà e il tradimento di Antonia.

³⁵) Si tratta di un'immagine classica di derivazione virgiliana ripresa da Dante e Petrarca sempre con uno spiccato senso morale. Cfr. *Rvf* 99, 1-8: «Poi che voi et io più volte abbiam provato / come 'l nostro sperar torna fallace, / dietro a quel sommo ben che mai non spiace / levate il core a più felice stato. / Questa vita terrena è quasi un prato, / che 'l serpente tra fiori et l'erba giace; / et s'alcuna sua vista agli occhi piace, / è per lassar più l'animo invescato».

³⁶) Cfr. AL II 21, 1-8.

la ragione, mentre in *AL* III 59 è ormai consapevole che solo Dio può venirgli in soccorso e difatti solo a lui rivolge la sua preghiera.

Il «carco» che sente pesare tanto:

Misero me, che il tropo mio fidare
di quella adamantina mia difesa
me impose il carco addosso che or sì pesa,
e che in eterno mi farà penare.

(*AL* II 22, 61-64)

probabilmente si riferisce, in questo contesto, al dolore e alla sofferenza causati dall'amore; nel sonetto *AL* III 56 invece la stessa immagine assume un significato morale, confermando la tendenza a usare le medesime espressioni con significati diversi:

Né li veduti exempli, né lo inzegno
che Natura mi dede m'han diffeso,
anzi son stato a me tanto malegno
che gionto ho sempre carco al mio gran peso.

(*AL* III 56, 5-8)

Boiardo è difatti meno incline rispetto a Petrarca a dilungarsi in lunghe riflessioni esistenziali e morali e quindi espone il risultato della sua presa di coscienza attraverso la risemantizzazione del lessico, di simboli e allegorie.

4. *I «Triumph» nella serie penitenziale*

Il linguaggio altamente simbolico e sentenzioso che caratterizza i *Triumph* di Petrarca si presta al riuso boiardesco in più parti degli *Amorum Libri*, ma soprattutto nella serie palinodica³⁷; Boiardo riprende dai *Triumph* singole sentenze come puntello per le sue riflessioni. Egli infatti, nelle sequenze penitenziali assume l'opera petrarchesca a modello di comportamento etico; contrariamente alle tendenze allora in voga e coerentemente con il genere lirico, Boiardo elimina le allusioni più superfi-

³⁷) A proposito della presenza trionfale negli *AL* vd. Cossutta 1999, uno dei pochi lavori che indaga sui possibili rapporti tra il canzoniere boiardesco e le terzine petrarchesche. Secondo lo studioso la parte conclusiva degli *Amores* è improntata all'imitazione dei *Triumph* ed «è costruita sulla base di simmetrie perfette ed esaustive» (p. 267) a partire dal *Triumphus Mortis* fino al *Tr. Eternitatis*. Seppure Cossutta fornisca argomentazioni e esempi spesso interessanti e suggestivi è difficile individuare negli *AL* una progressione coerente, modellata sui *Triumph*, della presa di coscienza del poeta, dall'amore sensuale a Dio.

ciali e riconoscibili dell'immaginario trionfale come anche le lunghe elencazioni erudite per dare spazio solo a riflessioni morali e esistenziali³⁸.

Anche dal punto di vista metrico se alcuni canzonieri quattrocenteschi, come quelli di Giusto de' Conti o di Angelo Galli, offrivano esempi di narrazioni in terzine, Boiardo pur ispirandosi ai *Triumphs* esclude dalla propria silloge l'uso di ternari.

Sicuramente il *Triumphus Temporis* è il più presente nelle sezioni conclusive del secondo e del terzo libro: Boiardo ne riprende le immagini più pregnanti ma soprattutto il tono moraleggiante e a tratti profetico. Il *Triumphus Temporis* infatti presenta delle caratteristiche differenti rispetto ai quattro trionfi precedenti, come nota Berra: «venuti meno l'apparato e il supporto narrativo del corteo, il quinto trionfo si attua attraverso la sceneggiatura di una metafora fondamentale nell'immaginario petrarchesco, la "fuga" del tempo [...]» e ancora: «lo stacco rispetto ai capitoli precedenti è completo: dalla folla di *exempla* all'interiorizzazione della visione, che si traduce in un urgente appello al lettore, da un'*imagery* ricca e concreta a un simbolismo intensamente morale e stilizzato»³⁹. In *TT* si concentrano i temi cari a Petrarca come la fuga del tempo, la vanità delle illusioni terrene, rappresentate come fumo, e la brevità della vita: Berra aggiunge che «il tratto saliente del dettato è la persuasione, rivolta contemporaneamente al protagonista e al lettore, con i suoi mezzi stilistici tipici. Fra i quali risalta l'iterazione tematica e formale (tanto marcata che risulta improponibile spiegarla con la mancata rifinitura) [...]»⁴⁰. La studiosa completa la riflessione sul *Triumphus Temporis* con l'osservazione che «pure di ascendenza predicatoria sono le interrogazioni ed esclamazioni, ma soprattutto l'appello martellante alla conversione degli ascoltatori, che si coagula sovente in sentenza»⁴¹.

Tratto comune di questi capitoli dei *Triumphs* e della palinodia boiardesca è proprio l'iterazione tematica e formale: il narratore più volte ripete espressioni e concetti, creando effetti di ridondanza, affinché essi abbiano una maggiore incisività. Inoltre, in aggiunta al tono perentorio costellato d'imperativi e a tratti profetico Boiardo riprende dai *Triumphs* le immagini più pregnanti che danno una raffigurazione allegorica delle tematiche della fugacità del tempo e della caducità della vita.

Il particolare interessante, che conferma ulteriormente l'unità della serie penitenziale, è la presenza dello stesso materiale trionfale in componimenti sia della serie del secondo libro sia di quella del terzo, che per questo si distanziano in parte dal solco stilistico dei *Fragmenta* (con l'ec-

³⁸) Sui *Triumphs* vd. Berra 1999. Per la diffusione dei *Triumphs* nel Quattrocento vd. Dionisotti 1974 e Guerrini Ferri 2006.

³⁹) Berra 1999, p. 213.

⁴⁰) *Ivi*, p. 214.

⁴¹) *Ivi*, p. 215.

cezione dei sonetti *AL* III 58 e *AL* III 60, che hanno alle spalle un modello forte ripreso dai *Fragmenta*, rispettivamente i sonetti *Rvf* 364 e *Rvf* 365).

I primi sonetti d'intonazione moralistica, il II 57 e il II 58, esibiscono, come visto, un'evidente convergenza contenutistica; nelle terzine sono presenti degli imperativi in seconda persona singolare posti in entrambi i casi in apertura di verso. In II 57 Boiardo invita se stesso a osservare il rapido scorrere del tempo e a riconoscere la necessità di pentirsi sull'esempio di Cristo:

Ma tu non vedi come se ne vóle
 il tempo leve, misero mortale,
 che stai pur fermo ne lo usato male
 e dei perduti giorni non ti dole.
 Recordite, meschin, che in tal stagione

(II 57, 5-8)

Per il senso ma soprattutto per il tono si possono riconoscere in questi versi ascendenze del *Triumphus Cupidinis*:

Ma cerca omai se trovi in questa danza
 notabil cosa, perché 'l tempo è leve
 e più de l'opra che del giorno avanza.

(TC II 70-72)

Nel passo boiardesco oltre all'espressione «il tempo leve» si ritrova la stessa forza del «ma» avversativo all'inizio del verso; è soprattutto il tono perentorio però ad avvicinarsi ai versi trionfali.

Nel sonetto *AL* II 58 Boiardo recupera nuovamente la lezione trionfale e si rivolge alla parte di sé ancora legata alle passioni terrene con l'imperativo «convèrtite, convèrtite al tuo Dio» (v. 12).

Il testo è caratterizzato inoltre dall'iterazione binaria di concetti, parole, o semplicemente suoni: «io me penta» è unito, per figura etimologica a «pentuti», come «ha tolto» a «tole»; il suono di «lasso» è riprodotto nel verso successivo da «lassi»; infine la doppia esortazione «convèrtite, convèrtite» rinforza il concetto della necessità del pentimento. L'ultimo distico è costruito invece sull'antitesi «morire-vivere»: «Ché se Lui per camparti morir vóle, / e tu te occidi, ben sei più che rio». Come si è detto la martellante ripetizione di un concetto è una delle strategie utilizzate nei *Triumphs* per veicolare un messaggio ritenuto importante.

Passando ora alla sezione⁴² che chiude il terzo libro, si nota come l'idea della fuga del tempo sia ripetuta ossessivamente, al fine di dare coesione contenutistica e unità tonale all'intera sequenza; il *Triumphus*

⁴²) La serie romana che precede la palinodia conclusiva, come suggerisce Cossutta (p. 277), è imbevuta di materiale tratto dai *Triumphs*: in particolar modo a questa serie compatta di componimenti vanno accostati i versi del *TP*, trionfo celebrato proprio nella

Eternitatis fornisce materiale che Boiardo riusa in più parti sia per quanto riguarda le riprese lessicali sia per affinità contenutistiche⁴³.

In *AL III 55* Boiardo sfrutta il tema dell'*ubi sunt* per interrogarsi su dove siano i piaceri mondani che lo rendevano un tempo lieto. Pur essendo questo un *topos* ampiamente diffuso, l'autore doveva avere presente il modello offerto da Petrarca nel *Triumphus Mortis I*:

Ove son gitti e mei dolci pensieri
che nel bon tempo me tenean gioioso?
Dove è la Stella, dove è il Sole ascoso
che mi scorgeva a sì lieti sentieri?
Piacer' mondani, instabili e legieri,
fole è chi per vui crede aver riposo:

(*AL III 55*, 1-6)

U' sono or le ricchezze? U' son gli honori?
E le gemme, e gli scepri e le corone,
e le mitre e i pupurei colori?
Miser chi speme in cosa mortale pone!
(ma chi non ve la pone?) e, se si trova
a la fine ingannato, è ben ragione.

(*TM I 82-87*)

come si vede il recupero boiardesco comporta un netto restringimento della prospettiva rispetto a Petrarca, dal piano generale della vita umana a quello della vita intima del protagonista. Da un punto di vista retorico il sonetto *AL III 55* è caratterizzato dalla ripetizione di «ove» e «dove» nella prima quartina, ripetizione in questo caso obbligata dalla scelta del tema dell'*ubi sunt*; non mancano, sempre in stile trionfale, sentenze lapidarie sulla brevità della vita e sulla vanità dei beni mondani a sostegno della necessità della conversione.

Nell'ultima terzina di *AL III 55* il poeta assurge al ruolo di guida nei confronti dei propri lettori con la reiterata richiesta d'ascolto posta all'inizio del verso come si legge nella terzina conclusiva:

A me credeti, miseri mortali,
credete a me, che ne ho verace prova,
che ogni vostro diletto è fumo al vento.

(*AL III 55*, 12-14)

città di Roma, luogo della redenzione del poeta degli *AL*, ma soprattutto i vv. 7-15, 37-39 e 106-120 del *TT*.

⁴³ Si veda per esempio la ripresa da *TE*, 2 della dittologia «stabile e ferma» in *AL III 49*, 10 e l'affinità dei versi 10-11 del *TE*: «ché la colpa è pur mia, che più per tempo / deve' aprir li occhi, e non tardar al fine» con *AL III 58*, 2-4: «(ché altri che me non ho che il mio mal pesi) / de' giorni che de amore ardendo spesi, / che dovea più per tempo essere ispento». In entrambi i passi i poeti si rendono responsabili in prima persona per i propri peccati e ritengono che un pentimento più precoce avrebbe giovato alla loro anima.

Ritornano dunque gli imperativi caratteristici di tutta la sezione palinodica, posti anche in questo caso all'inizio del verso, con un chiasmo che sottolinea la pregnanza dell'esortazione.

Il sonetto *AL III 57* pare ripercorrere come un breve compendio i punti principali toccati nel *Triumphus Temporis I*:

Il ciel veloce ne ragira intorno
 e menaci volando a morte oscura;
 misero lasso, a che nostra natura
 leva a la fronte sì superbo il corno?
 Ecco io che mo' surmonto al tempo adorno
 e de mia etade tengo la verdura:
 ov'è la fede che me rassicura
 che la mia vita duri ancor un giorno?
 E pur ne le terrene cose e frale,
 ove a mia voglia me stesso legai,
 ancor me assido, debole e confuso.
 Lèvame tu, mio Dio, da tanto male,
 rompe lo arbitrio che donato m'hai,
 poiché a mio danno per sciocheza lo uso.

(*AL III 57*)

Ai versi 31-35 del *TT* Petrarca descrive il movimento veloce del sole che simboleggia il ciclo di nascita, corruzione e morte cui l'uomo per sua natura è soggetto. Nulla, neppure la fama, ne è immune, e tutto è destinato a scomparire in poco tempo.

Le parole che vengono pronunciate dal narratore ai vv. 73-87 del *Triumphus Temporis* contengono una riflessione sullo scorrere del tempo come pure sul torpore morale che avvolge la presente generazione:

Forse che 'ndarno mie parole spargo;
 ma io v'annuntio che voi sete offesi
 da un grave e mortifero letargo:
 ché volan l'ore e' giorni e gli anni e' mesi;
 insieme, con brevissimo intervallo,
 tutti avemo a cercar altri paesi.
 Non fate contra 'l vero al core un callo,
 come sete usi; anzi volgete gli occhi,
 mentre emendar si pote il vostro fallo.
 Non aspettate che la morte scocchi,
 come fa la più parte, ché per certo
 infinita è la schiera degli sciocchi.
 Poi ch'io ebbi veduto e veggio aperto
 il volar e 'l fuggir del gran pianeta,
 ond'io ò danni ed inganni assai sofferto,
 [...]

(*TT 73-87*)

Nella prima quartina di *AL III 57* viene descritto lo scorrere vorticoso del tempo seguito dall'allusione alla morte in termini simili a quelli dei

Triumphs. In entrambi i brani si coglie la repentinità degli eventi che si susseguono fino a condurre, senza che quasi si abbia la possibilità di rendersene conto, alla morte. Negli ultimi versi citati dai *Triumphs* (TT 85-87) tornano gli stessi verbi “volare” e “fuggire” che sono presenti in tutta la serie palinodica conclusiva. Si tratta di verbi molto frequenti nell’opera petrarchesca in quanto esprimono il senso di precarietà della vita mondana su cui Petrarca insiste ripetutamente.

Nel congedo del sonetto AL III 57 Boiardo chiede a Dio di toglierli l’arbitrio «poiché a mio danno per sciocheza lo uso»; Petrarca definisce «sciocchi» proprio coloro che non sono in grado di liberarsi dal peccato prima dell’arrivo della morte (TT 82) e infine allude al peccato con il termine «danno» (TT 87). Ancora una volta è significativo sottolineare il tono moraleggiante e imperativo dei versi boiardeschi.

Per quanto riguarda il motivo della ricerca della stabilità nelle cose terrene, che si rivela impossibile, Boiardo segue ancora, in AL III 57, i vv. 40-45 del *Triumphus Temporis*:

E parvemi terribil vanitate
fermare in cose il cor che 'l Tempo preme,
che, mentre più le stringi, son passate.
Però chi di suo stato cura o teme,
provegga ben, mentr' è l'arbitrio intero,
fondare in loco stabile sua speme;

(TT 43-45)

Come si è visto, la palinodia boiardesca esibisce una marcata consonanza etica con *Rvf* e *Triumphs*. L’autore degli *Amorum Libri* fonde il modello dei *Rvf*, che fornisce un palinsesto macrostrutturale per l’intera raccolta, e quello dei *Triumphs*, che invece funge da repertorio di lessico allegorico e simbolico e da esempio di stile e di dettato retorico⁴⁴. Il motivo di tale fusione può essere da una parte dovuto alla volontà di rendere omaggio all’opera petrarchesca volgare nella sua integrità e dall’altra al tentativo di dare maggiore forza e risolutezza alla propria volontà di mutar vita. Boiardo può avere visto i *Triumphs* come il tentativo di Petrarca di sanare definitivamente, attraverso un percorso rigidamente dantesco, le contraddizioni e i dubbi del *Canzoniere*: dunque, riproducendone il tono e le riflessioni, ha voluto anch’egli mostrare una maggiore sicurezza e determinazione nell’espressione del proprio pentimento.

⁴⁴) Ho tralasciato di riportare esempi tratti da AL III 59, testo altamente allegorico che mostra sicuri punti di contatto con i *Triumphs* petrarcheschi. Ritengo però che in questo caso Boiardo s’ispiri prevalentemente alla *Commedia* di Dante (in particolare ai canti conclusivi del *Pg*) e dunque molte delle immagini presenti nella canzone hanno un antecedente dantesco. La presenza dantesca negli *AL* meriterebbe ulteriori approfondimenti in quanto mancano, per quanto mi è noto, contributi ampi e specifici sull’argomento.

5. *Conclusion*

L'accusa d'impersonalità e freddezza, che è stata spesso rivolta alla sezione penitenziale degli *Amorum Libri*, è dovuta probabilmente al fatto che essa non recupera il tono intimo e tormentato degli ultimi componimenti dei *Fragmenta*, incentrati sull'espressione del dolore dell'io, e ancora pregni d'incertezze e di dubbi, ma vi sovrappone lo stile e il tono moralizzante e sentenzioso dei *Trionfi*, opera che punta ad una dimensione universale.

A differenza di altre sezioni del canzoniere dove emergono connessioni intertestuali e derivazioni che vanno oltre l'opera petrarchesca, nei testi d'intonazione moraleggiante la presenza di altri autori si fa più esile al fine di mettere in evidenza in maniera più esplicita e netta l'*auctoritas* di Petrarca, (anche se non manca la presenza di Dante, anch'egli punto di riferimento etico significativo soprattutto per la canzone *AL III 59*).

La scelta di assoluta fedeltà al magistero petrarchesco più che diventare un limite diviene uno stimolo per Boiardo a trovare altri mezzi per rendere originale ed al contempo coinvolgente il proprio percorso di redenzione. Il punto di maggiore originalità della serie penitenziale, lo si è detto più volte, non è il contenuto, ricavato per la sua quasi totalità dal Petrarca volgare, ma la *dispositio* e lo stile. Sono proprio questi elementi a rendere la serie palinodica unica, non confrontabile con gli esiti di altri canzonieri coevi.

ALESSANDRA ROZZONI
Università degli Studi di Milano
alessandra.rozzoni@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

EDIZIONI DI RIFERIMENTO DELLE OPERE CITATE

- | | |
|----------------|---|
| Pacca 1996 | Petrarca Francesco, <i>Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli abbozzi</i> , a cura di V. Pacca - L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996. |
| Riccucci 2005 | Matteo Maria Boiardo, <i>Pastorali</i> , a cura di S. Carrai - M. Riccucci, Parma, Guanda, 2005. |
| Santagata 1996 | Petrarca Francesco, <i>Canzoniere</i> , edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996. |
| Zanato 1998 | Boiardo Matteo Maria, <i>Amorum Libri Tres</i> , a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998. |

- Zanato 2002 Boiardo Matteo Maria, *Amorum Libri Tres*, edizione critica a cura di T. Zanato, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- Alexandre Gras 1980 D. Alexandre Gras, *Le «Canzoniere» de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Saint Etienne, Publication de l'université de Saint Etienne, 1980.
- Altucci 1935 C. Altucci, *Boiardo lirico*, «Giornale storico della letteratura italiana» 106 (1935), pp. 39-80.
- Baldassari 2006 G. Baldassari, *Il modello petrarchesco negli «Amorum Libri Tres» di Matteo Maria Boiardo*, tesi di dottorato di ricerca in Storia della lingua e della letteratura italiana, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2006.
- Baldassari 2007a G. Baldassari, *Corrispondenze petrarchesche nel I libro degli «Amores» di Boiardo*, in C. Berra - M. Mari (a cura di), *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, Milano, Cuem, 2007, pp. 171-206.
- Baldassari 2007b G. Baldassari, *Appunti su Dante negli Amorum Libri boiardeschi*, in C. Milanini - S. Morgana (a cura di), *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 107-121.
- Baldassari 2007c G. Baldassari, *Presenze delle disperse petrarchesche negli «Amores» di Boiardo*, in C. Berra - P. Vecchi Galli (a cura di), *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 419-450.
- Baldassari 2008 G. Baldassari, *Formularità del linguaggio lirico boiardesco*, «Stilistica e metrica italiana» 8 (2008), pp. 3-58.
- Benvenuti 1960 A. Benvenuti, *Tradizione letteraria e gusto tardogotico nel canzoniere di M.M. Boiardo*, «Giornale storico della letteratura italiana» 137 (1960), pp. 533-592.
- Berra 1999 C. Berra (a cura di), *I «Triumph» di Francesco Petrarca*, Milano, Cisalpino, 1999.
- Cannata 2003 N. Cannata, *La percezione del «Canzoniere» come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo» 4 (2003), pp. 155-176.
- Conti 1990 R. Conti, *Strutture metriche del «Canzoniere» boiardesco*, «Metrica» 5 (1990), pp. 163-205.
- Cossutta 1999 F. Cossutta, *«Itinerarium mundi ac salutis»: gli «Amorum Libri» di Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1999.

- Danzi 1992 M. Danzi, *Petrarca e la forma «canzoniere» fra Quattro e Cinquecento*, in E. Manzotti (a cura di), *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, Brescia, Editrice la Scuola, 1992, pp. 73-115.
- Dionisotti 1974 C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica» 17 (1974), pp. 61-113.
- Fernandes 1992 E. Fernandes, *Le fonti del Canzoniere del Boiardo*, «Archivum Romanicum» 6 (1922) pp. 386-424.
- Gorni 1993 G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Guerrini Ferri 2006 G. Guerrini Ferri, «*I tempi e' luoghi e l'opere leggiate*»: la tradizione manoscritta della prevulgata e la fortuna dei "Trionfi" nel Quattrocento, in C. Tristano - M. Calleri - L. Magionami (a cura di), *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006.
- Mengaldo 1963 P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.
- Montagnani 2005 C. Montagnani (a cura di), *I territori del petrarchismo: frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Pantani 2002 I. Pantani, *La fonte d'ogni eloquenza. Il canzoniere petrarchesco nella cultura del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Pastore Stocchi 1981 M. Pastore Stocchi, *I sonetti III e LXI*, «Lectura Petrarce» 1 (1981), pp. 4-23.
- Praloran - Tizi 1988 M. Praloran - M. Tizi, *Narrare in Ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988.
- Salvadori 1926 O. Salvadori, *Matteo Maria Boiardo a Roma e le ultime rime del suo Canzoniere*, «Nuova Antologia» 323 (1926), pp. 49-56.
- Santagata 1979 M. Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1979.
- Santagata 1992 M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Santagata - Carrai 1993 M. Santagata - S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993.
- Vecchi Galli 2003 P. Vecchi Galli, *Petrarca tra Tre e Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, XI. *La critica let-*

- teraria dal Due al Novecento*, coordinato da Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 161-188.
- Zampese 2001 C. Zampese, *Conessioni di tipo petrarchesco nella lirica di Quattrocento e Cinquecento*, «Lectura Petrarce» 21 (2001), pp. 231-252.
- Zanato 2008 T. Zanato, *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in A. De Petris - G. De Matteis, *Francesco Petrarca: Umanesimo e modernità*, Ravenna, Longo, 2008, pp. 53-111.