



Francesco Petrarca

RIME

con un saggio di Andrea Zanzotto
introduzione e note di Guido Bezzola

BUR
rizzoli

CLASSICI

Il Canzoniere, la raccolta delle Rime di Petrarca, è molto più di una raccolta di poesie: è il libro su cui l'interesse di intere generazioni di lettori hanno formato nel corso dei secoli il proprio gusto letterario e la propria sensibilità. Attraverso la cronaca del proprio amore per Laura, Petrarca dà per la prima volta concretezza alla psicologia umana. Passioni e inquietudini che le Rime per la prima volta sono riuscite a esprimere nella loro complessità, anche grazie a un linguaggio raffinatissimo e insieme miracolosamente limpido che ha fatto di Petrarca il vero padre della poesia non solo italiana. Questa edizione si avvale dell'introduzione e delle note di un grande studioso come Guido Bezzola ed è completata da un saggio acutissimo su Petrarca di Andrea Zanzotto.

Di Francesco Petrarca (1304-1374) BUR ha pubblicato anche il *Secretum e i Trionfi*.

Francesco Petrarca

RIME

A cura di Guido Bezzola
Con un saggio di Andrea Zanzotto

BUR
rizzoli
CLASSICI

Proprietà letteraria riservata

© 1976 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano

© 1998 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-58-63745-6

Prima edizione digitale 2010 da edizione maggio 2009

In Copertina Simone Martini, Tavola del Beato Agostino Novello (part.), Siena pinacoteca Nazionale

(© 1990, Foto Scala, Firenze su concessione Ministro Beni e Attività Culturali)

Progetto grafico Mucca Design

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni riproduzione anche parziale, non autorizzata

PETRARCA FRA IL PALAZZO E LA CAMERETTA

Se è vero che un libro è un «luogo» in cui gli uomini si riconoscono — gruppi, ceti, epoche, umanità senso totale — mai forse è stato più giusto affermarlo che per il Canzoniere di Petrarca. È un'opera che certamente dà il senso di una perfetta, adamantina unità, che dà l'immagine più pura appunto di un luogo chiuso, dello spazio templare ritagliato nell'indistinto della realtà o nel nulla: ma essa è tuttavia gremita di indizi, di aperture, di indicazioni al movimento (le più varie anche se in qualche modo dissimulate) ed è comunque dominata da alcuni temi e tensioni degni di un'applicazione senza fine e tali da chiamare in causa « chiunque ».

Luogo particolarissimo è ancora il Canzoniere perché, nel momento in cui si pone entro l'ambito di un'alta tradizione per coronarla (quella che va dalla poesia cortese al dolce stil nuovo), ne fonda e ne autorizza un'altra, quel petrarchismo di cui appare difficile dire tutta l'importanza, anche nei suoi paradossi e nelle sue contraddizioni. Si tratta di un'energia e di uno spazio di tale vigore da costituirsi per secoli, con i suoi miti e le sue ambizioni, un riferimento per uomini di ogni paese europeo, anche al di fuori del mondo letterario, e ciò in relazione al radicale affermarsi di un primato o almeno di un'autonomia dell'eros (nella sua pericolosa e ineliminabile contiguità con la frustrazione) attraverso e contro i condizionamenti sociali, culturali, etnici. Celebrazione e rivendicazione, quest'opera che si identificava con la riscoperta dell'autonomia dell'atto poetico in cui essa si sostanzia, è capace di dare origine ai più incandescenti rilievi inventivi ricavandoli dall'interno di un canone stabile persino nel suo divenire oggetto di violazione.

È da notare poi che, se il petrarchismo è soprattutto la tradizione che si forma dal Canzoniere con immediata « lettura di poesia gli si riconnette, per opposizione e connivenza a un tempo (come vedrà più avanti), anche quell'insieme di riferimenti culturali che dà origine alla linea « umanistica » e che trova le sue radici in altri atteggiamenti di Petrarca in quanto precettore più o meno dichiarato per la sua epoca e per il futuro.

Nel petrarchismo possono dunque ritrovarsi Ronsard e Michelangelo, Gongora e Shakespeare e ancora, di trasfigurazione in trasfigurazione, Leopardi e perfino Mallarmé e i suoi figli moderni (ma perché non Baffo, variante tanto necessaria quanto rimossa, test rivelatore dell'insistenza di una controculturale latente nel Canzoniere e nell'intera nebulosa che ne nasce?). Le sopraccitate grandi figure sembrano del resto postulare imperiosamente — attraverso una miriade di altri astri più o meno ardenti di verità, da Gaspara Stampa al Foscolo dei sonetti — il polverio infinito dei canzonieri e dei componimenti amorosi scritti, secoli dopo secoli, nel gesso detritico del canone, una massa quasi soffocante di inezia e futilità (forse), ma che pur testimonia l'instaurazione di un qualche colloquio, una partecipazione, una continuità attraverso tempi e paesi tra eroi ed « esseri comuni », tra forme radioattive e loro necessarie scorie plumbee, in un tutto nel quale ognuno dà qualcosa, anche il meno dotato, in un tessuto che dunque è « civile ». E ciò, bisogna ribadire, in rapporto al sempre rinnovarsi e definirsi di un territorio franco per l'eros-poesia contro altri dèi, principi e chiese. Cosicché parlare di Petrarca — del Canzoniere — ha sempre finito per corrispondere al parlare semplicemente della poesia, del suo « proprio », della sua inerenza al « fuoco » da una parte « all'artificio » dall'altra: di un fuoco-eros, artefice sempre in sortita oltre la realtà eppure in pericolo di scadere nell'irrilevante nel vacuo, ma necessitato a trarre vita anche da questo pericolo. Sul Canzoniere, su quanto esso ha potuto significare, si è scritto anche troppo, ma questo troppo d'altra parte è là per indicare una sua insufficienza. Così, ogni ribellione al petrarchismo, ogni coup de dés lanciato anche contro Petrarca riconduce più che mai a lui, all'oltranzismo della sua operazione.

E viene in primo luogo da domandare che senso ha il Canzoniere entro il ritmo, il timbro inafferrabilmente complesso dell'esistenza di Petrarca. Egli ci appare, quale uomo vivo, come in un pellicola che presentasse un'eccessiva velocità pur senza diventare comica, e che insieme sotterraneamente, fosse stremata dal rallentatore, gravitante su un'accidia, un'opposizione al moto. L'elegante e nitido racconto di Wilkins che è così vicino alla verità di Petrarca a un certo momento sembra sfarsi, andare a pezzi entro incoordinabili assi. Petrarca che cade, infante, nelle correnti di un fiume, o che nei suoi vagabondari cade da cavallo ferendosi in una notte di fuga, o che cade in coma a Ferrara mentre vecchio e malato si accinge a un viaggio a Roma. Petrarca giardiniere e botanico incantato e puntiglioso, quanto lo è come raccoglitore di codici: maestro nel coltivare appunto il suo piccolo giardino, creatore di recinti quasi per agorafobia, eppure capace di salire sul monte Ventoso, sfidando l'opinione comune. Intorno a lui il tremendo stillicidio della morte di giovani, dalla madre al padre a Laura a molti amici, mentre egli continua, pur nelle traversie favorito dalla vita, dalle sue più sottili ed intense energie. Lui in una ridda di partenze ritorci andirivieni, ma con una collezione di case stabili dove fissarsi, « quieti porti » da avere a disposizione dovunque; lui che si vagheggia pubblico maestro ma che rifiuta ostinatamente di avere « cura d'anime lui che fa il più possibile vita. solitaria e osa tesserne l'elogio allo stesso Carlo IV di Boemia ma che è pur sempre appiccicato al potere, vicino ai Supremi Manichini, papato e impero, da cui l'umano dovrebbe trarre un suo volto; lui al limite dell'ipersensibilità che sfuma in debolezza d'animo, eppure capace delle più acerbe denunce come nelle lettere « Senza nome ». E così fino alla follia più tenace e produttrice, quella che si incentra sul falso e sul vero di un rapporto con la donna (con l'eros) in apparenza limitativo e invece forte delle più enigmatiche implosioni e vischiosità con delle più ardue spinte centrifughe: il campo psichico in cui si costituisce il Canzoniere.

Se è con una litania di espressioni spesso strutturate ad ossimoro che Petrarca in un suo famoso scritto latino ben definisce la vita in sé e la sua vita, facilmente si può vedere come questa litania riferisca alla divinità radiosamente negativa, sempre pari a se stessa e pure cangiante con le ore e i giorni, che presiede alla genesi dei frammenti volgari. Ed è una genesi indomabile, che corre dentro contro l'incubo della doppia frustrazione, quella « in vita » e quella « in morte » : le quali, anziché elidersi, vengono portate ad illustrarsi, a potenziarsi a vicenda. Petrarca si ostina di fronte a un'alterità come irrimediabile rifiuto e silenzio, per cui ogni accenno di dialogo, ogni illusione di interscambio, ricade nel monologo. In più, l'incidenza dell'orizzonte metafisico-religioso non solo non riesce davvero a surrogare e a consolare, ma anzi aggrava la situazione presentando un terzo gradino negativo (nonostante le apparenze), di colpa e di autopunizione. «Che fai? Che pensi?» questo celebrato inizio di un sonetto del Canzoniere ne è forse la parola portante, rivolta dal poeta a sé, all'alterità, a tutto. L'esperienza del Canzoniere si risolve in questi interrogativi che possono avere mille risposte ma sono destinati a rientrare in un'unica non-risposta.

Ma la frustrazione senza fine che è anche connessa ad una spasmodica (eppure controllata e mirata) ricerca di identità, conduce, nel suo dirsi, ai territori dove la poesia dalla negazione di ogni fondamento trae il proprio fondamento e la propria autorità, anche come parola di (in)autoauscultazione, in primo luogo. Si vedrà che meno importeranno allora, per l'« andare avanti » del Canzoniere, i temi che di solito vengono enumerati in esso e che traggono energia proprio da quel nucleo: straziante e abbagliante contemplazione, abbandono alla « natura » e al paesaggio come stato d'animo, senso della labilità, voluttà e paura della morte, cameretta, stanchezza di pensare e crescita di ossessione, gloria cercata come vizio e come virtù insieme, eccetera. Meno importerà questo sfilar di sfondi (volutamente reso quasi impercettibile) che si ricollegano a cose risapute « da sempre » che anticipano il sentire di secoli futuri. Basterà solo accennare alle metafore che la struttura stessa del Canzoniere può suggerire in modo fin troppo facile: appunto un giardino curato fisicamente in ogni splendida minuzia, una selva (selvetta o infinità) in cui ogni pianta pare confondersi nelle altre

elemento sostituibile, mentre vista da vicino rivela le sue caratteristiche di « essenza » e individuo nell'essenza, di venatura, di freschezza, di « qualità » dioscoridea che la rendono inconfondibile con le altre, anche con le più simili. E si può raccogliere nel Canzoniere la vicenda del romanzo psicologico, tra masochismo e sua insufficiente esorcizzazione al fine di conservarne le sorgenti, ma anche, e forse prima di tutto, disposizione adolescenziale al rapimento nella semplice, colma bellezza prima di ogni disintegrazione feticista di essa entro la prospettiva dell'irraggiungibilità che pure qui si dispiega.

È una vicenda che si svolge come insistita continuità nel discontinuo di una disseminazione attimi che sembrano nutrirsi dei loro stessi detriti, del loro angoscioso e coattivo auto annullarsi coinvolgendo stimoli provenienti oltre che da tutti i livelli della psiche (compresi quelli inconsci) dalla realtà esterna fratta in seducenti o inquietanti scaglie, in incentivi sensibili o sensuali, flashes di « notizie » e di storia e di gnosi. L'« intreccio », dato fin dall'inizio, pure non cessa di accumularsi su se stesso, per risolversi sottilmente nel puro gioco delle strategie formali, nella creazione di corrispondenze, riprese, contrappunti, incroci, grafi di ogni genere, parole sotto le parole e spinte per così dire autistiche del significante nudo. Tra il vuoto dell'io che si origina dalla stessa autoosservazione e il muro di impronunciabilità di ciò che è rimosso, un « dentro » e un « fuori » reversibili creano una fantasmagoria di immagini e di forme tanto sfumate quanto precise e capaci di ferire, fonema per fonema, parola per parola, sequenza per sequenza: monotonia intensa e molteplicità, progressione alludente sempre al ripetere, al riandare, linea e circolo in contesa e in convivenza.

E tutto il Canzoniere che, nella forma in cui noi l'abbiamo ereditato, sembra proporsi come un'anelarità esemplare nella sua compiutezza (eterno ritorno delle trecentosessantasei giornate di un magico anno bisestile, tanto riferibile ad antichi misteri matematici quanto contrassegnato da presentimenti romanticsimbolistici da « Jahr der Seele ») è stato invece, più che « risparmiato » elemento per elemento, più che instancabilmente rimesso in questione, « riciclato » sempre di nuovo ad un intero arco ed atto dell'esistere. L'aggiungersi di altri componimenti condizionava la ristrutturarsi dell'insieme, come in ogni crescita reale di vita e di forma; ma nel lavoro di Petrarca vi erano anche rovello e incertezza feconda, che portavano a un riordinamento sempre contestato, alla frantumazione dei gruppi di poesie e al loro spostamento nel quadro dell'opera, la quale, se pure si presenta sotto un numero così significativamente « finito », lascia arguire dai codici la possibilità della continuazione. Petrarca che — nella realtà o nel mito — china morendo la testa su un'rielaborazione del Canzoniere, rimane di fatto sospeso nell'entretien infini collegato all'opera, rivolto all'opera stessa oltre che a quanto in essa si accoglie e si illumina.

È poi da notare un altro fatto. In Petrarca la fedeltà quasi maniacale al rimuginare, rimaneggiare, migliorare, sostituire, accarezzare grafie, raschiare, ristrutturare, ricuperare da fogli ormai tanto deteriorati nel tempo da essere, illeggibili, è pari all'ostinazione nel negare l'importanza del Canzoniere, nel far mostra di vergognarsene (verbo che sta in testa all'opera), come per reprimere un pullulare incoercibile, per rimuoverne la memoria. Così, nella lettera senile a Pandolfo Malatesta che accompagna l'invio di una copia del libro egli dice: « A malincuore, te lo confesso, vedo circolarmente alla mia età, queste mie inezie giovanili, che vorrei fossero ignote ad altri e perfino a me stesso », e ancora afferma che soltanto se gli resta qualche giorno di ozio egli se ne occupa, « prò quodam diverticulo laborum ». Come per uno sdoppiamento della personalità dell'autore, il Canzoniere è quindi allontanato, connesso a un punto diverso, a un « diverticulum », assurdamente perduto, di fronte all'arciparlare latino, all'immensità della maschera pubblica, e sullo sfondo di confronti provenienti da altre glorie e dalla religione, in qualche modo enfatizzati e ambigui. E questo atteggiamento rende ancora più evidente l'invincibilità del trasudare della parola che si fa da sempre frammento a frammento, sghemba ad ogni confronto o razionalizzazione, « evasiva » in ogni senso.

secondo la geniale indicazione di Contini; anche se una evasività sul piano semantico immediata poteva troppo spesso venire imputata a insufficienza di contatti o di urti con la realtà storica e psicologica. Era invece il proliferare dell'origine stessa della poesia nelle sue necessità più specifiche, fino a investire il significante di una funzione di guida per tutto il testo che rinviava in tal modo al di là di se stesso, come multilateralità in espansione e informazione à rebours.

Il Canzoniere, nella sua verde riottosità entro le crepe dell'altra e preponderante produzione dotta epistolare-narrativa e poetica in latino, buttata avanti da Petrarca per assicurare la parte di sé stesso (un super-ego, diciamo) più vincolata a certe pubbliche convenzioni di potere (in una specie di monumentalizzazione magnifica e spesso sterile), doveva tuttavia piegarsi al sentimento di un destino « specialistico » di una limitazione d'uso, per quanto sovrana nel suo ambito: e così doveva trovarsi orientato al mettere in piena luce alcuni aspetti fondamentali del volgare illustre italiano, quasi preconizzandone il destino. Petrarca visse nel modo più intenso la molteplicità linguistica dei suoi tempi di rottura e di mutazione, tra fioriture di lingue e dialetti romanzi e rifioritura (da lui voluta e avviata) del latino. Per lui fu quindi questione di favorire la specializzazione dei vari idiomi, in una situazione di « io diviso » che divideva a sua volta: senza contaminare, bloccato fino alla difficoltà di parlare, da una parte, volto all'eloquenza straripante, dall'altra. Così il toscano, lingua di eleganti equilibri fonici, si trovava « realizzato » nel Canzoniere fino alle sue più complesse raffinatezze (secondo una sua natura) connesse appunto a un'idea di equilibrio, di nondissonanza, di tersa e fluida levigatezza. Contini rileva precisamente il lavoro compiuto da Petrarca nel Canzoniere a vantaggio (estremistico) del non-estremo, dell'omogeneo, di una denegazione dell'appuntito e del marcato, e ciò a danno perfino della ricchezza dell'area semantica. Il fenomeno si riscontra a tutti i livelli del discorso, ritmi, suoni, cadenze sintattiche, semi e loro rapporti, anche, se è vero che attraverso rigidità e distacchi minimi qui passa tutto, ogni possibile « differenza ». Era giusto così che il toscano del Canzoniere si istituisse come lingua privilegiata per un eros tanto ricco di autorità quanto ritualizzato e tenuto a bada nei giochi e grovigli illimpiditi di armonia cui restava ricondotto il suo dirsi. E se ogni lingua tende a raggiungere una sua universalità o diffusione panterrestre anche come lingua tecnica di una particolare zona dell'operatività umana (corrispondente al suo « genio ») era giusto che l'italiano, e proprio quello che si selezionava nel Canzoniere, diventasse paradigmatico per il mondo culturale europeo quale lingua dell'« amore ». Mentre altri grandi idiomi si imponevano per la forza di un centro politico e amministrativo, forse la più resistente causa di diffusione dell'italiano (in un reticolo sovranazionale tanto più degno di considerazione quanto più esile era quello di area nazionale) fu collegata al petrarchismo, che ne faceva la lingua di elezione per il colloquio « con le dame », secondo una tipologia rinascimentale in cui si proponeva inoltre all'élite lo spagnolo per rivolgersi a Dio, o il tedesco per rivolgersi al cavallo. Su analoga linea l'italiano doveva trionfare come lingua del melodramma, del bel canto, delle notazioni sulle partiture musicali. E si prenda pure questo fatto come testimonianza di una frattura di carattere storico, di una degenerazione o comunque di una situazione abnorme se non patologica, di cui la nostra storia soffre le conseguenze tuttora per più di un aspetto: c'è però in tutto questo una grandiosa convergenza di fenomeni in cui la creatività di una lingua (pesantemente minacciata sia dal duro super-ego costituito dal latino sia da un « inconscio » ribollente nei dialetti) celebrava fino a fondo i suoi sviluppi come ben di rado avvenne. L'atto poetico che origina il Canzoniere è al centro di questa vicenda.

E il paradosso del Canzoniere tiene anche unite le due diverse tradizioni che vengono da Petrarca: quella, che da lui forse sarebbe stata snobbata, della « città » poetica traente le sue tavole di frammenti in volgare e quella, da lui augurata più o meno consapevolmente, dell'universitas umanistica » protesa alla ricerca di una sua autorità « dislocata » rispetto al potere dei principi. Ma infine era il poeta — in volgare — e non il dotto (o poeta) — in latino quello che poteva offrire le basi più reali di tale autorità, anche se oscure, mai veramente definibili.

È a questo punto che meglio si rendono comprensibili le ragioni dell'atteggiamento di Petrarca verso la realtà e l'azione storico-politica, di quel suo continuo strofinarsi al potere (talvolta fin all'apparenza di una accettazione meccanica del «piùforte») ma pur continuamente limitandolo segnalandone infine l'intima contraddittorietà e il vuoto. Ed è l'uomo del Canzoniere quello che può compiere questa operazione senza riuscire inattendibile, lui che vive, anche se non sempre in piena coscienza, il significato ultimativo ed eversivo delle proprie minimizzate « nugellae », dei frammenti volgari, emergenti nell'esperienza di una misteriosa imprevedibilità che è propria dell'atto poetico del suo rifiutarsi ad ogni condizionamento, pur nella sua miseria-debolezza.

E si comprende allora come di fatto la poesia di Petrarca, attraverso il mediocre « impegno » e l'ambiguità reticente, sia mossa anche da quello che in definitiva si potrebbe chiamare il desiderio di un'altra storia. A « questa » che abbiamo — che aveva — sotto gli occhi egli sembra fin dall'inizio opporre un rifiuto che è insieme distrazione, disagio, volontà di non ricevere. E per questo l'evasività già riscontrata nel Canzoniere, in cui la poesia petrarchesca sembra prendere sempre più le distanze dall'evento psicologico e storico lungo l'itinerario della propria autodefinizione (perplessa, dubbiosa) corrisponde anche alla ricognizione di una non-inerenza, a una pulsione a disingrarsi da qualcosa che certamente è nei meccanismi di « questa » realtà storica. L'evasività, ben lungi dall'essere sterile evasione, è indizio della sempre rinnovata postulazione di un senso che chiama da altrove, e appare dunque connaturata alla poesia in quanto essa stia al limite del tetramente concausato universo degli eventi e punti a portarne fuori: sia verso l'edificazione delle forme, sia verso lo spazio di un'altra storia, se si arriva a trarre tutte le conseguenze. Non sarà forzare a moduli attuali di interpretazione la poesia di Petrarca (che del resto, come si vide, radicalizza anche temi proposti da una folla di tradizioni religiose filosofiche e letterarie), sottolineare ancora una volta il fatto che essa si autorizzi in modo assoluto dalla forza ancipite dell'eros/ frustrazione (amore/morte) nella constatazione di un insanabile mancamento, che è dell'io perduto nell'oggetto del suo desiderio e che è del mondo ugualmente negato al (corrispondere). La metafisica, la divinità, può talvolta dare la sensazione di fondere il calcolo, ma più spesso, oltre che essere causa di colpevolizzazione, vale soltanto come « significante maggiore » (è tale proprio perché copre un significato di per sé in fuga) nel gioco dei significanti promesso e permesso nella (dalla) poesia. Da quelle zone confinarie in cui si costituisce come evento-limite, la poesia manifesta allora la capacità di mettere in crisi la dinamica degli altri eventi (« questa » realtà storica), rende inaccettabilmente banali tutti gli schemi secondo cui tale dinamica è stata decifrata. Allora: di fronte al groviglio per così dire bestialistico (ma si sa che è un termine improprio) della storia, sta, col no della poesia, una nuova, « oscura » proposta di umano che potrà avere esplicitazione, lasciato da parte il groviglio astrale della poesia stessa, in una eventuale storia « di ritorno », « altre ».

In un'epistola senile a Boccaccio, che gli ripete vecchie e comuni accuse di acquiescenza ai signori di intimismo all'ombra del potere (si direbbe oggi), Petrarca può affermare: di nome, in apparenza i fu con i principi, di fatto i principi furono con me, vennero a me. È la coscienza (anche se ci saranno ragioni per dirla parzialmente illusoria) di essere un polo di attrazione, di costituire un qualche potere alternativo, appunto: e ciò in una prospettiva marcatamente più straniata di quella di Dante che in Paradiso 1° pure accenna alle due corone complementari e contrapposte, ma « storicamente » complanari, del cesare e del poeta. Petrarca alla mensa dei tiranni si sente come un invitato di pietra, anche se non proprio terrificante; e non importa se essi lo blandiscono, lo « rispettano » e in certo modo se ne servono. E se egli per difesa è spesso obliquo, contorto nel dichiararsi, sempre rimane in un distacco, in un « secretum ».

Appunto da tali presupposti parte l'altra ipotesi o ipostasi del petrarchismo, quella che si espande nell'umanesimo e oltre, connessa alla prima come verso a recto, nascente dunque dalla poesia « pura » del Canzoniere. Il poeta — il letterato — che secondo un luogo comune sembra gridare pace pac

*pace soltanto perché non se ne disturbino i melanconici e incantevoli otia, di fatto insinua che so
l'autorità sfuggente di una inerme e ansiosa consapevolezza originata da un costante, non evita
rapporto col limite, e in apparenza rivolta soltanto a smussare mediare ovattare, può forse render
meno costrittive le maglie rigidissime dei vettori della violenza che fa la storia, può sviare un po
questa storia dal suo bestialismo, forse felicemente snaturarla.*

*Si profilano allora il mezzo-sogno e la mezza-realtà dei letterati e umanisti curiali che pur sanno
stare in disparte tra sfiducia e ammicco, ma che lavorano come termiti all'interno delle strutture del
violenza per sminuirne l'efferatezza e comunque la portata, che giostrano con accortezza tra dopp
verità (anche linguistiche) pseudoacquiescenze e modici sfoghi, senza mai perdere davvero la facc
Questo più o meno si verifica nel periodo che va da Petrarca a Erasmo; in seguito, anche se p
aggressivi, avranno qualcosa di questo atteggiamento i donatori di lumi intenti a ispirare ai sovra
le riforme ed a cooptarli nel giro del loro impalpabile potere elitario. Sì, tutto sommato si trattava c
un'illusione : occorreva e si tentò poi qualcosa di ben diverso, occorreva soprattutto uscire vers
un'alterità », quella sociale costituita dalle classi popolari, che aveva il titolo più alto di realtà a tutt
i livelli. Ma l'illusione di cui si è detto aveva pur sempre validi motivi e radici, e resta sempre a
tener buona e cara nelle sue indicazioni: se è vero che la storia, nonostante certe linee di progresso,
andata sempre più paralizzandosi in una mostruosa impraticabilità. Quell'atteggiamento dunque no
fu malafede, né falsa coscienza, anche se fu coscienza incerta con possibilità di equivocare, e se nel
versione caricaturale offerta da taluni epigoni concesse alibi all'eterno parassitismo dei letterati
(non peggiore del resto che certe loro velleità di cesarismo tout court).*

*Petrarca, più di altri, ha quindi il diritto di porre l'accento sulla propria indisponibilità: « Cos
mentre tutti cercavano il palazzo (del principe), io cercavo il bosco o riposavo nella mia stanza tra
libri », egli continua nella stessa lettera a Boccaccio. Chiama quella stanza « thalamus »: ed è giust
pensare che sia la « cameretta » che tutti conoscono dal Canzoniere. È un talamo certamente sterile
rapporto ai movimenti della storia di frastuono e furore, e fatto per nozze con la negazione, con
dolente nulla, pronube le sacre scartoffie dell'antichità latina che egli stava rilanciando. Ma in qu
talamo si generava, col mai spento sangue del Canzoniere, con la sua implacabile-placante lue
inventiva, un sostanziale approccio all'autocoscienza della poesia (oltre che la poesia) con tutte
sue implicazioni. Si generava dialetticamente, dal nulla sempre combattuto e sempre risperimentato
una diversità, un futuro, e di forme e di eventi.*

ANDREA ZANZOTTI

CRONOLOGIA

1502 Pietro di Parenzo di Garzo, notaio a Firenze, uomo di parte bianca, viene esiliato.

1304 il 20 luglio nasce ad Arezzo Francesco Petrarca.

1307 nasce l'unico fratello del Petrarca, Gherardo.

1311 il Petrarca è a Pisa.

1312 il padre del Petrarca si sposta ad Avignone, dove si trova la corte pontificia. La moglie e i figli vanno a Carpentras.

1312-1316 inizia gli studi a Carpentras sotto la guida di Convevole da Prato.

1316 si reca a Montpellier per studiare legge.

1320 col fratello Gherardo va a Bologna per proseguire — senza passione — gli studi giuridici.

1326 muore il padre del Petrarca, che rientra ad Avignone e interrompe definitivamente gli studi.

Decide di intraprendere la carriera ecclesiastica e prende gli ordini minori.

1327 il 6 di aprile, poco dopo l'alba, nella chiesa di Santa Chiara in Avignone, vede per la prima volta Laura.

1330 accompagna fino alla sede Giacomo Colonna, nominato vescovo di Lombez in Guascogna.

1331 (circa) diventa familiare del cardinale Giovanni Colonna, fratello maggiore di Giacomo.

1333 viaggia nella Francia del nord, in Fiandra e in Renania.

1337 da donna a noi ignota ha un figlio, Giovanni; nello stesso anno è a Roma, ospite dei Colonna.

Tornato ad Avignone, lascia la città e si costruisce una casetta a Valchiusa, sulle sponde del Sorgo. Comincia *l'Africa* e il *De Viris illustribus*.

1340 gli giungono insieme, offrendo la coronazione poetica, lettere del senato di Roma e dell'università di Parigi. Sceglie Roma.

1341 nel febbraio va a Napoli per essere interrogato da re Roberto d'Angiò; dopo tre giorni di esame è giudicato degno e l'8 aprile è incoronato.

1342-1343 vive a Valchiusa. Nel 1343 gli nasce una figlia, Francesca, non si sa se dalla stessa donna che lo aveva reso già padre; nel medesimo anno il fratello Gherardo si fa monaco nella certosa di Montrieux. Il Petrarca attraversa una grave crisi spirituale e si propone di mutar vita. Prima stesura del *Secretum*.

1343 in ottobre torna in Italia come ambasciatore pontificio a Giovanna I regina di Napoli. In dicembre passa a Parma e dà inizio ai *Rerum memorandarum Libri*.

1345 in febbraio, sorpreso dalla guerra tra Estensi, Scaligeri, Visconti e Gonzaga, fugge a Bologna, di là a Verona e poi a Valchiusa.

1346-1347 vive a Valchiusa. Compone la prima stesura del *Bucolicum Carmen*, del *De Vita solitaria*, del *De Otio religioso*. Nel 1347 vuole recarsi a Roma per mettersi a fianco di Cola Rienzo, ma si arresta a Genova. Si dirige a Parma dove giunge nel marzo 1348.

1348-1349 infuria la peste in Europa. A Parma il Petrarca apprende che il 6 aprile 1348, nello stesso giorno e nella stessa ora in cui l'aveva vista per la prima volta, è morta Laura. Muoiono anche Giovanni Colonna, Sennuccio del Bene, Franceschino degli Albizzi.

1349 nel marzo è a Padova e stringe i rapporti con i da Carrara.

1350 è a Ferrara, a Carpi, a Mantova, a Verona, presso i signori dei luoghi per missioni diplomatiche. Va a Roma per il giubileo, a Firenze conosce il Boccaccio.

1351 ospita a Padova il Boccaccio il quale a nome della repubblica fiorentina gli offriva la restituzione dei beni confiscati al padre e il rettorato dello studio di Firenze. Il Petrarca prende tempo.

e poi non accetta.

~~1351-1353~~ è a Valchiusa per l'ultima volta. Scrive le epistole *Sine Nomine*, contro la corte di Avignone. Nell'aprile va a visitare il fratello monaco e in maggio torna in Italia stabilendosi a Milano presso Giovanni Visconti. Pensa ai *Trionfi*, cui lavorerà fino all'ultimo anno di vita senza compierli.

1353-1361 risiede a Milano allontanandosene ogni tanto per missioni diplomatiche.

1353 nel novembre, è ambasciatore a Venezia.

1354 in dicembre, si reca a Mantova presso l'imperatore Carlo IV.

1356 in primavera, è a Praga, ancora presso Carlo IV.

1356-1358 prepara una prima edizione delle *Rime*, cui pensava almeno dal 1336.

1361 all'inizio dell'anno è a Parigi, a congratularsi a nome dei Visconti con re Giovanni II liberato dalla prigionia inglese.

1361 gli muore il figlio Giovanni. Si trasferisce a Padova: dà inizio alla raccolta delle lettere *Senili*.

1362 nel settembre si stabilisce a Venezia, e resta in buoni rapporti con i Visconti, con i da Carrara, oltreché con la Serenissima, la quale gli dona una casa in Riva degli Schiavoni.

1363 dal maggio all'agosto, ospita a Venezia il Boccaccio; è raggiunto dalla figlia Francesca e dal suo genero.

1366 ordina la redazione definitiva delle *Familiari*, termina il *De Remediis utriusque Fortunae*.

1367 si stabilisce a Padova e riceve da Francesco da

Carrara la casa di Arquà come dono. Scrive il *De sui ipsius et multorum Ignorantia*, contro alcuni averroisti veneziani.

1368 si reca a Udine a riverire Carlo IV: fa da paciere tra l'imperatore e i Visconti.

1370 si stabilisce definitivamente a Arquà: tenta di recarsi a Roma ma a Ferrara è colto da grave male e deve tornare indietro.

1370-1372 scrive l'epistola *Posteritati*, dove narra la sua vita fino al 1351.

1373-1374 lavora all'edizione definitiva delle *Rime*.

1374 nella notte tra il 18 e il 19 luglio, il Petrarca si spegne tranquillamente. Viene sepolto a Arquà, dove la sua tomba è tuttora visibile.

INTRODUZIONE

Il Petrarca quale classico della cultura italiana. È una delle tante angolazioni possibili, e anche una delle più affascinanti: col Petrarca tutti hanno debiti, molto spesso senza saperlo, proprio perché pochissimi scrittori nostri, come di lui, si può constatare una così profonda e feconda efficacia formativa non solo per quel che riguarda il messaggio poetico, ma anche per il magistero culturale vero e proprio.

Sappiamo tutti quanta sia stata l'importanza del Petrarca dotto, del Petrarca latino, pure se in tanti anni l'Italia non è ancora riuscita a darne un'edizione completa: padre del Rinascimento, risuscitato dei classici, cantore di Scipione, ricercato da tutta l'Europa scienziata e non solo da quella; nessuno potrebbe scrivere una storia del sapere italiano senza dedicare al Petrarca uno dei capitoli più grossi e più impegnativi. Anche i nostri umanisti, che in fatto di latino sapevano certo dove metter le mani, che cardarono così duramente la prosa latina di Dante, si astennero dal censurare in simil modo il Petrarca, pure se le cose censurabili non mancavano: in realtà, il rapporto Petrarca-cultura era così immediato e palese, così chiari erano i suoi meriti di preparatore di quel che sarebbe venuto dopo lui, che tutti quanti avvertirono la forza dei legami e dei nessi che li univano all'aretino, nella genesi del pensiero rinascimentale. C'è però un altro aspetto da considerare, ed è quello rappresentato dal Petrarca volgare, delle *Rime Sparse* e dei *Trionfi*, un Petrarca « minore » almeno in apparenza e nelle dichiarazioni stesse del poeta (le sue *nugellae!*), ma che in realtà costituisce uno dei « casi » più clamorosi ed esemplari insieme di tutta la nostra letteratura.

Fatte le riverenze d'obbligo al padre Dante (e non tutti e non sempre le fecero) i nostri autori infatti si volsero al Petrarca quale vero formatore della lingua e dello stile. Noi oggi diamo giudizi avendo alle spalle quasi duecento anni di rivalutazione dantesca e almeno un secolo e mezzo di assoluto predominio dell'Alighieri: eppure non dovremmo dimenticare che dalla seconda metà del Trecento alla fine quasi del Settecento si studiava e si imparava il Petrarca, di Dante si leggeva qualche canto. La polemica famosa del Bettinelli nelle sue *Lettere Virgiliane*, intesa a screditare Dante quale modello di *ogni gusto* rozzo e arretrato, trova un ideale contraltare non solo nei versi sciolti dei « tre eccellenti autori » (Bettinelli Algarotti Frugoni), ma nelle rime tutte del Petrarca, delle quali nessuno mai osò dire o scrivere quel che di Dante aveva scritto il Bettinelli. Noi diamo giudizi oggi, quando la riconsacrazione di Dante è ormai cosa fatta: non solo la difesa di Dante scritta da Gasparo Gozzi; o il riacquisto di certi moduli danteschi operato dal Varano e più tardi dal Monti sono cosa largamente acquisita, non soltanto il ritorno alla temperie dantesca come modo di essere, propugnato dal Foscolo (la riscoperta dell'esilio!) fa ormai parte di noi. Il fatto è che siamo eredi di tutta la tradizione dell'Ottocento, del patriottismo italico con Dante per fondamento predicato dal Mazzini, del spiritualismo patriottico sempre avente Dante per centro di cui ci dà altissimo esempio il Tommaseo. Dante per noi è ormai un simbolo, dal De Sanctis al Carducci al Croce, e ci riesce quasi impossibile riportarci storicamente indietro, a un'epoca in cui non gli erano state ancora sovrapposte le molteplici significazioni, dal mistico al realista all'esoterico, che più tardi gli piovvero addosso, con risultati criticamente ineguali: allo stesso modo ci è razionalmente difficile ricostruire mentalmente in noi stessi l'attitudine di fronte al mondo di un uomo dell'antichità classica, non ancora sfiorato dal cristianesimo. Nonostante tutto ciò, se veramente vorremo giudicare senza veli e senza pregiudizi, per i lodevoli che siano i motivi che li hanno originati, dovremo essere obiettivi e dire che sulla maggior parte della nostra letteratura il segno del Petrarca è molto più vivo e profondo che non quello di Dante.

Al Petrarca infatti dobbiamo la codificazione vera e propria della nostra lingua poetica: venuto

dopo Dante, schiacciato dal peso di una forza che a malincuore doveva riconoscere smisurata, egli operò in un'altra direzione, cogliendo dall'Alighieri quanto gli serviva, scartando il resto, eliminando e semplificando per giungere ai « suoi » risultati. I quali si vedono mirabilmente riassunti nelle *Rime Sparse*: una lingua duttile lucida trasparente, adatta in modo stupendo a dar vita alla continua metafora petrarchesca; allontanata ogni punta, ogni ricerca di un reale che non è più sentito necessario, nasce sotto i nostri occhi una lingua fuori del tempo e dello spazio, dove i riferimenti a persone cose stagioni sono largamente adattabili, dove le accademie di ogni tempo possono trovare un abbondante pabulo. Se, come è stato osservato, la lingua poetica italiana muta pochissimo fra il Trecento e l'Ottocento, ciò è in massima parte dovuto alla lezione petrarchesca: per un paese come l'Italia, che politicamente non esisteva, il cui unico legame era dato dalla lingua scritta, dove era impossibile trattare a fondo certi argomenti, l'esperimento petrarchesco, provenendo da un grande poeta, costituì l'unica soluzione. I nostri versi furono composti secondo il lessico del Petrarca secondo moduli petrarcheschi, con stilemi petrarcheschi: chi ne avesse voglia potrebbe trarne più un esempio da testi apparentemente insospettabili di petrarchismo, gli *Inni Sacri* e le tragedie di Manzoni. Eppure, si noti, il Manzoni non aveva particolari simpatie per il Petrarca, da lui imitato e citato nel *Trionfo della libertà*, ma di cui in seguito tacque per motivi ideologici e morali ben chiari: se infatti anche il Manzoni era ombroso e ansioso scrutator di se stesso, sovente angustiato da una fervida sensualità urtantesi con una puntigliosa moralità sempre assai vicina al moralismo, non per questo poteva condividere l'atteggiamento del Petrarca nei confronti dell'amore. Dal momento che come ebbe a scrivere in un passo famoso del *Fermo e Lucia*, di amore a questo mondo ce n'è facendo un calcolo moderato, seicento volte più di quello che sia necessario alla conservazione della nostra riverita specie », è evidente che le *Rime Sparse* non potevano per lui costituire il libro ideale, il Manzoni non era certo uomo da rifiutarsi di trarre fino in fondo le conseguenze logiche di premesse di cui veramente fosse convinto. Con tutto ciò, l'influsso del Petrarca agì ugualmente sopra di lui anche se in modo indiretto, attraverso l'assimilazione semicosciente di schemi e di atteggiamenti, la letteratura italiana, intesa appunto come « letteratura » nei suoi aspetti tecnici e fattuali, ha nel Petrarca il suo progenitore.

Una grande operazione riduttiva, dunque: tra *Rime* e *Trionfi*, le rime sono in tutto cinquecentosessantaquattro, e analoga constatazione si potrebbe fare per il numero dei vocaboli. Al Petrarca non ne servivano di più: nell'ininterrotto ramificare e frondeggiare della sua poesia, la lingua aveva la funzione di un *continuum* perché la poesia stessa nascesse altra e medesima nella ripetizione ossessiva di situazioni e vicende. Al tempo stesso, un ideale concetto di decoro e di prudenza teneva l'autore al di qua dei soggetti scabrosi di tutti i tipi, lo avviava a risolvere i problemi con metafore o cercare il mondo intero nell'interno del proprio animo, senza bisogno di spaziare tutt'attorno. Guardar bene — non è una novità — la *Divina Commedia* e le *Rime Sparse* sono ambedue il racconto di un'anima che dalla terra sale al cielo: eppure basta enunciare una cosa in fondo tanto semplice per chiarire immediatamente l'immensa differenza tra i due autori e le loro opere; il Petrarca, che per tutta la vita fu assillato dall'ombra di Dante, rispose alla *Commedia* con le *Rime*, il solo modo possibile perché indiretto. Quando, con i *Trionfi*, tentò la risposta diretta, non poté neppure far tutto il cammino.

Classico della cultura italiana quindi: e sensibilissimo acutissimo mediatore e recuperatore di quanto che prima di lui era stato detto in rima. La conoscenza della poesia provenzale antica è infatti fondamentale nella costituzione del linguaggio poetico petrarchesco: inevitabilmente siamo portati a leggere il Petrarca secondo moduli italiani, in rapporto soprattutto allo stilnovismo, ma è un grosso errore.

Il Petrarca non si capisce se non viene inizialmente situato in Avignone, al centro di ciò che restava di una civiltà di estrema raffinatezza, i cui eredi potevano ben considerare poco più che barbari i poeti

italiani che riprendevano e sviluppavano le forme gloriose illustrate dai loro padri, i poeti occitani dei secoli XII e XIII; ed è sicuro che le *Rime Sparse* presuppongono una conoscenza sensibile approfondita della produzione poetica in lingua d'oc. attraverso una documentazione certamente più larga di quella che oggi ci è accessibile. Lettura critica naturalmente quella del Petrarca, con gusti e umori ben chiari, diretta soprattutto al ricupero e all'utilizzazione di quel che era ancora vivo per lui, eppure quanto si sente, della poesia di Provenza, nell'uso esertissimo della metafora continuata, nella medesima siderale indeterminatezza di paesaggi e di primavere! Pensare a un Petrarca continuato dai soli stilnovisti non ha senso, e nemmeno è giusto affermare che i provenzali siano da lui stati letti con occhio già prevenuto dallo studio dei poeti in volgare italiano: in realtà, anche se la cosa non è materialmente documentata quanto per Dante, per il Petrarca la consuetudine con la poesia trobadorica è quasi allo stesso livello di quella con la toscana; per parecchio tempo egli fu certamente bilingue, almeno nella conversazione se non nello esercizio scrittoria, e una situazione del genere non poteva non riflettersi sulla sua opera, sia pure sotto il controllo di un freno dell'arte assai rigoroso.

Il Petrarca si trovò quindi nella condizione in un certo senso invidiabile di conoscere direttamente per nascita e per luogo d'elezione, due tra le più importanti scuole europee di poesia lirica, e poterne trarre i massimi vantaggi. Se infatti i trovatori gli offrivano una compiuta ricerca metrica e una poetica vasta casistica, nei temi e nelle trattazioni, d'altra parte i poeti italiani, stil insistenti e non, gli aprivano altre possibilità, dischiudevano prospettive di estremo interesse. Un'impalcatura ideologica filosofica, più salda, un diverso e più alto trattamento dei temi amorosi e civili, un passaggio deciso dall'esercizio e dal « gioco » a un'appassionata serietà, frutto anche del differente contesto storico-civile nel quale avevano operato gli italiani, dal Guinizelli a Cino. E poi, non dimentichiamolo, la diversa statura degli autori: un Guinizelli un Cavalcanti un Alighieri avevano ben altro da dire che non i loro predecessori di Provenza, e la loro opera ne era una attestazione continua: sarebbe in proposito sufficiente rileggere quello che ha scritto l'Auerbach sullo sviluppo concettuale della stanza di canzone dai provenzali a Dante. Nel Guinizelli siamo ancora praticamente all'accostamento di fra i più che alla loro concatenazione, alla paratassi più che all'ipotassi, ma il progresso è comunque clamoroso, rispetto allo sfondo ideale e ideologico della poesia occitanica. Si sente che il tempo è passato, che la società è mutata, chiede sempre meno dogmi e più ragioni, che il feudalesimo è tramontato, che il mondo si va trasformando a misura dell'uomo, salva restando ogni reverenza teologica: quando giungiamo al Petrarca il campo è pronto, *labouré* in profondo, per un nuovo raccolto di poesia nuova.

Esperienze dirette dunque, e posseduta conoscenza di testi provenzali e toscani: queste le basi immediate e visibili del Petrarca lirico, ma non si potranno ignorare le confluente meno apparenti, il grosso lavoro formativo nell'assimilazione dei classici latini. La cultura del Petrarca è davvero notevolissima, non solo per la quantità ma per la scelta degli autori, e la particolare sensibilità a fruirne. Meno tomista e meno « filosofo » di Dante, sa però a mente i latini, Virgilio Ausonio Tibullus Properzio Ovidio, che capta profondamente nei temi più a lui congeniali, soprattutto la malinconia e la sensualità ricca e decadente, la gioia della pena d'amore, mentre da Orazio, che pure conobbe assai bene, cercherà appoggio per taluni versi epigrammaticamente gnomici; però sappiamo anche quale fosse stata la sua frequentazione di Lucano, di Giovenale, di Terenzio e, tra i prosatori, di Cicerone naturalmente, e poi Livio, Svetonio, Seneca e Giustino Solino Macrobio Aulo Gellio Plinio il Vecchio... Li impiegherà come fonti storiche, per quegli aneddoti rari e curiosi che formavano la delizia dei suoi corrispondenti o impreziosivano l'erudizione delle *Rime*: li studierà come modelli linguistici, per quelle sue prose e per quei versi che facevano il giro d'Europa, ma se ne varrà anche (di Seneca ad esempio) quali maestri di vita e di pensiero. Come dimenticare poi i cristiani? Sarebbe incomprensibile il Petrarca senza Sant'Agostino? E accanto ai classici tanto ammirati si scordò forse della Bibbia, dei salmi, dei testi più umili, degli inni, delle litanie, delle preghiere, degli scritti

ascetici e teologici? Quante sono le tracce che improvvisamente ci appaiono agli occhi, nello scorrere i versi anche apparentemente più abbandonati? Dietro la poesia volgare del Petrarca c'è tutto un nutrimento nascosto di autori, ed i riscontri letterali talvolta possibili non sono altro che le spie esterne di un lavoro svoltosi in profondo, alla ricerca di una cultura che fosse anche alimento allo stile nel corso della traduzione in versi dei sentimenti. Guai a chi volesse scindere la poesia del Petrarca in varie componenti, assegnando un tanto ai provenzali, un tanto agli stilnovisti, un tanto ad Agostino e così via: però è anche giusto, parlando della poesia petrarchesca quale fenomeno culturale di enorme importanza, tener conto delle ascendenze palesi e di quelle forse più nascoste ma non meno decisive. Come mai, ad esempio, nei *Trionfi* Platone è anteposto ad Aristotele, se non per una scelta precisa, artistica oltre che umana, proprio perché il Petrarca abbandonava dichiaratamente l'aristotelismo e l'aristotelismo, guide sicure di Dante, e cercava soddisfazione in un'altra forma di pensiero, platonica o neoplatonica che fosse, la quale tra l'altro non fu tra le ultime cause del suo successo nei secoli posteriori? Contemporaneamente, l'esaltazione del *senhal* trobadorico a metafora totale riassunta nel mito del lauro e tenacemente perseguita per tutte le *Rime* (al contrario delle petrose di Dante, che restano un episodio nella sua produzione poetica) colpirà particolarmente il secondo Cinquecento e il Seicento, più portati a dar peso all'esercizio stilistico e allo sforzo di pensiero che non alla poesia per sé e per sé. Ancora al Petrarca d'altronde tornarono più tardi l'Alfieri e il Foscolo, unendo alla malinconia petrarchesca gli spunti di una *énergie* stendhaliana loro più confacente: ma i modelli, gli attacchi, il giro della frase, del verso, le parole medesime erano pur sempre da ricondurre alle *Rime Sparse*.

Veramente questa del petrarchismo è una costante della nostra letteratura: l'Ariosto e il Tasso valgono liberamente del Petrarca quando loro conviene, quasi a nobilitare i loro versi; se Annibal Caro scrive la canzone *Venite all'ombra dei gran gigli d'oro* il Castelvetro lo scomunica per avere egli osato, tra l'altro, adoperare il verbo *pensare* invece del petrarchesco *ragionare*; ed è superfluo richiamare l'esempio della lirica del Cinquecento, per la quale il Petrarca era tutto, lessico retorico, repertorio di *tópoi* e di espressioni. Quando il Monti con tanto successo tornerà a Dante, sarà facile accorgersi che, a parte alcune imitazioni ad orecchio, soprattutto dall'*Inferno* (il Bettinelli aveva toro ma aveva anche colpito nel segno), il Dante montiano è filtrato attraverso il Petrarca, sempre per la ragione che il primo poeta che nelle scuole veniva posto in mano ai ragazzi era appunto il Petrarca, quale tra l'altro aveva il vantaggio di non essere ideologicamente pericoloso, di non trattare temi scabrosi, di non usare parole grosse. Le cose che si leggono per prime sono indelebili: chi aveva studiato il Petrarca all'inizio non avrebbe mai più potuto leggere Dante così come potremmo leggerlo noi oggi.

Quali, dunque, gli influssi più evidenti del Petrarca sulla nostra letteratura? Prima indicheremmo la riduzione del lessico (soprattutto pensando alla *Commedia*): il vocabolario petrarchesco non è povero ma certamente è assai più limitato che non quello di Dante, anche indipendentemente dalla diversa estensione materiale delle opere dei due autori. In secondo luogo, noteremmo un'altra operazione riduttiva, stilistica questa volta, che si presenta con la adozione di un certo numero di sintagmi e stilemi e la loro cristallizzazione, divenuta ben presto proverbiale, quindi obbligatoria anche involontariamente: certe strutture petrarchesche, apprese a memoria e più volte ripetute, finivano col perdere il senso originario di costruzione o espressione inventata, per divenire parti non modificabili del linguaggio o dello stile. Con l'aiuto di Platone, infine, viene attuato dal Petrarca un vigoroso richiamo verso l'astratto, un astratto che in altri tempi diverrà agudezza o ermetismo.

Se, a fare un esempio, tanti secoli più tardi il Pascoli se la prenderà con i poeti italiani per i quali esistono solo rose e viole (e, quel che è peggio, coesistono, come se sbocciassero insieme) e per i quali in aria volano soltanto gli usignuoli ed erbe e piante non hanno mai un nome, proprio contro il Petrarca avrebbe dovuto dirigere la sua polemica, contro il Petrarca per il quale la realtà interiore

contava tanto di più di quella esterna. Col risultato che i suoi seguaci dimenticarono anche la realtà interiore e scambiarono l'esercitazione con la poesia, contribuendo così in modo sostanziale a dare alla nostra lirica quel senso di creux che le venne rimproverato dalla fine del Settecento in poi. sempre nel richiamo verso l'astratto andrà incluso il ricorso talora ossessivo a un discorso continuatamente metaforico anche là dove esso non parrebbe di immediata necessità: un ricorso che dilatandosi e appoggiato da certe coincidenze con passi di classici latini, si prolungherà moltissimo concludendosi infine nel generico precetto classicistico di evitare, fin dove possibile, di chiamare le cose col loro nome. Il che tra l'altro, in una società come quella italiana, soddisfaceva bene le tendenze aperte e oscure di governanti e governati, consentendo la perpetuazione del gioco dell'ambiguità, della doppiezza, della verità multipla cui fummo avvezzi per secoli e nel quale molto spesso ci troviamo avviluppati anche oggi.

Contrariamente a quel che verrebbe fatto di pensare a prima vista, il Petrarca scrive sì *Italia mia* ma è in realtà molto meno pericolosamente « unitario » di Dante, non arriva mai — non vuole e non può arrivare — alla serrata concatenazione logica della *Monarchia*. Dante sognava non tanto un'Italia unita quanto un rientro italiano nella compagine dell'Impero. Il Petrarca amava rievocare le grandezze di Roma, i fasti dei trionfi in Campidoglio, ma sapeva benissimo che non v'era nemmeno da pensare ad una traduzione politica effettuale di tutto ciò: aveva troppo profondo il senso del possibile per essere preso da consimili astratti furori, od eroici furori. I quali tra l'altro sono in gran parte il frutto dell'interpretazione a senso unico che della nostra lingua e della nostra storia si volle a tutti i costi dare nel corso del secolo XIX e di parte del XX, per cui Masaniello o Tommaso Alessio diventarono dei Garibaldi avanti lettera: che la storia d'Italia, così come comunemente è intesa, sia in gran parte una convenzione, è cosa di cui ci siamo accorti da poco; sarebbe più esatto parlare di storia degli stati italiani e anche in tal caso non dovrebbero mancare molte e attente precisazioni.

Il Petrarca va quindi visto e giudicato anche entro un ben determinato quadro storico: fiorentino di origine, aretino di nascita, vissuto a lungo in Francia, viaggiatore europeo, uomo di molte corti italiane, ebbe vivissimo il senso della nazionalità, un orgoglio latino che troverà il suo culmine nei due secoli successivi, ma dal proprio cosmopolitismo seppe trarre i necessari temperamenti. Vissuto mentre in Italia si stabilivano le signorie, in un periodo malgrado tutto di floridezza per il nostro paese, soprattutto se paragonato agli altri paesi europei, egli seppe ben distinguere tra affetto e ragione, tra teoria e pratica. Tipico discendente di una borghesia intenta ad arricchirsi e alla ricerca di un sostanzioso decoro anche formale, egli si trovò a suo agio con i signori più o meno nuovi, il cui recente potere aveva bisogno di consacrazioni ufficiali, costituite da palazzi, cattedrali o carmi latini. non ebbe per i *parvenus* il rifiuto di Dante, e lo trasformò in polemica generica, o lo fece valere per consolidare la propria posizione. La cultura del Petrarca è sì cultura per pochi, ma è di carattere essenzialmente alto borghese: ad eccezione delle *Sine Nomine* e di qualche sonetto contro la chiesa avignonese, del resto facilmente riconducibili a polemiche contingenti e per fini in fondo ortodosse, quel che il Petrarca ci propone è soprattutto un succedersi di buoni propositi e di buoni sentimenti, una piena sottomissione alla struttura gerarchica del mondo, quale egli l'aveva veduta venir sfoggiando attorno a lui. Dante era passato come il dannato che corre nella foresta, spezzando rami e triboli e insanguinandosi tutto: il Petrarca si mosse per piagge fiorite e amene, lungo acque dilette che poi a sua volta egli visse un suo dramma, e profondissimo, e terribilmente doloroso, con piaghe non mai sanabili per allentar d'arco, è altra storia, che poteva sfuggire, come difatti sfuggì, alla maggior parte di coloro che fin dalla puerizia vennero avvezzi a leggere le *Rime* e i *Trionfi*. Ecco perché un poeta così solitariamente personale, così arcanamente inimitabile, si trovò ad essere imitato (in apparenza) per secoli, da migliaia di autori d'ogni calibro.

Come accade sovente — e forse qui l'abbiamo sottolineato con troppa crudezza —, il Petrarca esercitò quindi forse maggiore influenza con gli aspetti più discutibili del suo magistero che non con

quelli altamente positivi, che lo collocano pur sempre fra le tre corone del suo grande secolo e danno diritto a una fama imperitura, quale poeta grandissimo, di una grandezza davvero terribile a cui gli si accosti dappresso. Poteva il Leopardi in uno scatto d'impazienza e dopo aver tanto consumato delle sue energie sul commento petrarchesco poi pubblicato dallo Stella, poteva dunque il Leopardi esclamare tutto sommato di aver trovato nel Petrarca « pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche » : ciò non diminuisce il suo debito nei confronti dell'aretino, a cui tanto deve quella miracolosa e castissima capacità evocativa che è presente nel dettato leopardiano. Se ci avviciniamo al Petrarca avendo l'animo sgombro da pregiudizi e non baderemo all'apparente monotonia tematica e neppure a certi esiti indubbiamente meno felici, avremo la ventura di entrare in un palazzetto ariostesco, dove stupende geometrie anticipano già Piero della Francesca, dove musiche dolcissime vanno per l'aria e dove insieme è presente, anche nelle sale e nei vestiboli più luminosi, un continuo insistente sospetto di colpa, di morte e di peccato. Una delle attrattive maggiori delle *Rime Sparse* sta proprio qui, nella fresca e ariosa cornice, nella delicata dolcezza della trattazione, e insieme nella continua vena di ribollente tortuosa sensualità che scorre sotto, talora lontana, talaltra vicina alla superficie, ma, sempre presente. Se con simili premesse si leggono ad esempio le « tre sorelle », le canzoni dedicate agli occhi di madonna, si resterà sorpresi nell'accorgersi di quanto si sia lontani da un'esercitazione stilistico-retorica, tirata giù con stanchezza, e come invece si venga documentati di una realtà passionale profonda e tormentata, squassata dai sensi. Il che spiega, tra l'altro, la continua esaltazione della purezza, della serenità, della castità, della ricerca di Dio: parole anche queste sincere, ma poste in opera quasi a difesa di un io che il Petrarca ben conosceva, e di cui non ignorava i lati oscuri, in una ambivalenza che ben più scopertamente vedremo risorgere nel Tommaseo e in Verlaine.

Il Petrarca insomma vuole essere letto fuori della sua scorza convenzionale di fedele innamorato di madonna Laura, e le *Rime* vanno intese per quel che sono, un documento di vita, stendentesi per molti anni, sino alla fine riveduto e acconciato dall'autore stesso. È fatica inutile, lo sappiamo bene, ricostruire una biografia del Petrarca o una storia del suo amore attraverso le *Rime Sparse*: d'altra parte vi si opporrebbe inespugnabilmente proprio la tendenza all'astratto che è del poeta e alla quale abbiamo accennato più sopra. Quel che conta è vedere, attraverso i singoli componimenti e nel discorso più grande che pur li lega, le manifestazioni di un animo complesso, contraddittorio e profondamente umano nelle sue debolezze, le sue vanità, le sue passioni, riscattate da un orgoglio sterminato, documentabile proprio quando più il Petrarca si umilia. La parentetica è assente nelle *Rime*, o è limitata a pochi componimenti quasi d'obbligo, nei quali d'altronde egli poneva molto di sé proprio perché pensava altamente: ma tutta la vicenda ansiosa e difficoltosa dell'amore per Laura è vivissima perché continuamente richiamata alla terra dal cielo dove il Petrarca tenterebbe di collocarla o di isolarla, e in tale rischiosa alternativa sensualità, idea, religione e ideologia sono mescolate e alternativamente prevalgono. La verità che Proust documenta così mirabilmente, e cioè che amare significa aver paura di perdere, dal Petrarca è anticipata di quasi sei secoli, anche se non condotta alle estreme conseguenze, addirittura scientifiche, della *Recherche*: ma è fuor di dubbio che una lettura comparata di Proust e del Petrarca, insieme a molti pericoli, porge anche il destro a considerazioni singolarissime e non infruttuose. Prima fra tutte, la constatazione che l'amore del Petrarca è certamente vero e non frutto di immaginazione: basta leggere bene, non farsi fuorviare dall'intendere i simboli e le allusioni per cui la poesia d'amore diventa, nella concatenazione, una sorta di poetica dell'amore entro la quale può entrare non soltanto l'amore per Laura ma l'amore in genere e l'amore dell'amore. Nei metaforemi petrarcheschi non sempre bisogna intendere Laura *tout court*, bensì Laura come premessa talora lontana di altre conseguenze; in tal modo l'insistenza ossessiva su un nome e su certi luoghi (*noms de pays: le nom; noms de pays: le pays*) trova una sua spiegazione se non logica almeno analogica: il Petrarca poteva benissimo poetare di Laura pure se in tutt'altre faccende

affaccendato (anche sentimentali). A un certo punto Laura diventa una specie di zona della coscienza di dimensione del suo io, cui poteva fare appello anche in situazioni disparatissime, e non è detto che tale zona, tale *hortus conclusus*, si sia formata solo da un certo tempo in poi; le leggi del *intermittences du coeur* (ancora Proust!) sono diverse, e Laura poteva esser vista in un medesimo modo in periodi differenti, separati talora da lunghi intervalli. Il che spiega, tra l'altro, il tono sincerità che ha il Petrarca quando parla del proprio sentire: se è vero, come è vero, che la persona che noi amata siamo in fondo noi stessi, che cristallizziamo intorno a un essere tutta una carica di sentimenti prevalentemente nostri (il che fa sì che molti si meravigliano delle nostre scelte), il Petrarca offre un esempio di rara coerenza, intorno ad un nucleo certamente riconducibile a fatti storici. Celebrando Laura, ma sa bene, e lo dice più volte, che Laura dovrebbe essergli grata, in vita e in morte per la gloria che in tal modo le è toccata.

Può sembrare fin qui che da una parte si sia fatta della critica più che altro esteriore, studiando Petrarca negli influssi soprattutto retorici da lui esercitati, e dall'altra si sia un po' indulto a un psicologismo privo di tempo reale: tuttavia, son due poli tra i quali è pur sempre necessario muoversi se vogliamo capire perché un poeta come Francesco Petrarca sia tanto piaciuto al Bembo al Tassoni al Gozzano (« il suo Petrarca! »), per citare autori di tre secoli così diversi tra loro. E, come sempre capita con i grandissimi, è facile vedere che nelle *Rime Sparse* si può trovare tutto e il contrario di tutto, a seconda di quel che si cerca e dell'epoca in cui ci si muove alla ricerca. Si suol dire che Petrarca visse in un'epoca di crisi: ma quale epoca non è stata di crisi? Se andiamo a studiare i nostri maggiori negli anni in cui vissero, li vediamo sempre tormentati da problemi politici filosofici e sociali che li schiacciano, e ciò è vero tanto per Dante quanto per il Foscolo, vediamo che si mossero sempre entro società in rapidissima trasformazione, addirittura convulsa in più di un caso. Quanto tempo intercorre tra il Poliziano e il Tasso? Eppure l'Italia dell'*Aminia* cos'ha in comune con quella delle *Stanze*? È vero, quando il Petrarca fioriva papato e impero erano in decadenza, gli stati nazionali si andavano formando all'estero e in patria prendevano piede le signorie, la borghesia commerciale acquistava sempre più chiari e più forti lineamenti, ma ci è per questo lecito dire che Dante sia vissuto in periodi più tranquilli? Se andiamo più indietro, scarseggiano le testimonianze medievali, ma forse la poesia di Catullo non è poesia di crisi? In realtà, ogni poeta porta con sé ciò che ha da dire, e una predisposizione a un certo tipo di analisi piuttosto che ad un altro. Dire del Petrarca che è il primo uomo moderno è fare della approssimazione basata sull'incompleta o inesatta conoscenza dei pochi testi pervenutici, perché in tal caso dovremmo retrocedere almeno a Sant'Agostino. Possiamo dire piuttosto che il Petrarca è il primo nostro grande poeta dotato di quella sensibilità introversa e quasi morbosa che spinge gli autori a poetare soprattutto di se stessi e a costruire un universo sulla scorta di pochi dati per lo più strettamente personali: questo senza togliere nulla all'epoca in cui il Petrarca visse e all'influenza che su di lui essa esercitò.

E così, torniamo al Petrarca in quanto poeta: strano difficilissimo e grandissimo autore apparentemente piano e così fitto di punti dubbi (ne sanno qualcosa gli interpreti!), così semplice e diretto, dettato ma solo in virtù di una superiore capacità di assimilazione e di sintesi. Dopo lette le *Rime Sparse* ci restano nella memoria pianti, dolori, patimenti, speranze, insonnie e visioni, proponimenti di mutar vita non mantenuti od osservati a forza, un pregare il cielo per non ricadere nel peccato e un attendere soltanto l'occasione per peccare di nuovo. Potrebbe essere più o meno la consueta *farrago libelli* di un canzoniere d'amore, ma nel Petrarca c'è altro, ci sono piaghe e frondi e acque vive e capelli d'oro e fiori che cadono e l'ombra continua di una presenza femminile desiderata e mai raggiunta, come in certi sogni dolorosi. C'è Laura, quasi sempre come *argumentum ex silentio*, con un segno in negativo, ma c'è davvero, e non la "possiamo dimenticare, nella sua alternanza di passione e ragione, nell'eterno ammonimento morale che il Petrarca rivolge a un se stesso che non lo ascolta mai. Nella canzone alla Vergine — non ha nessuna importanza l'epoca in cui è stata composta —

Laura come persona non conta più, la *fictio* in quel momento è inutile, appare chiaro che il Petrarca vede in Laura la propria esistenza come somma incontrollata di fatti, e se la sente precipitare sul capo. Quanti errori, quante debolezze, quante inutili sofferenze patite ed inflitte! Cosa può restare a un uomo altro che l'*imago matris*, in attesa dell'*imago mortis*?

Veramente la lettura del Petrarca, portata innanzi con occhio non superficiale, spinta tra le pieghe di tutti i componimenti, non solo dei maggiori, è un itinerario indimenticabile: guai a chi si arresta alla lettera dei sonetti, anche dei più apparentemente stanchi, o delle canzoni che sembrano più inutilmente concettose. Tutte quasi le rime del canzoniere petrarchesco hanno qualcosa di nuovo da dire, in un dosaggio di allusioni e di sentimenti incredibilmente accurato: rammentiamoci che le *Rime Sparse* compongono in realtà un unico poema, curato trascritto e rivisto dall'autore fino agli anni estremi. Se la tradizione ha fatto giungere a noi rime certamente del Petrarca ma da lui non raccolte nel *corpus* (cosiddette estravaganti) possiamo esser certi che non solo ragioni contingenti hanno presieduto a un tale fatto, così come non è certamente soltanto un caso l'abbondanza e la compattezza degli autografi petrarcheschi pervenutici, mentre di Dante non possediamo nemmeno una firma. Spostarsi, aggiungere, togliere qualcosa dalle *Rime Sparse* è impossibile: si può e si deve enucleare questa o quella poesia, questo o quel passo, a scopi antologico-critici, ma non di più, e comunque tenendo presenti tutti i pericoli connessi con una simile operazione. A costo di apparire temerari, diremmo che il Petrarca sopporta manomissioni ancor meno di Dante, perché nelle sue rime c'è tutto un viluppo non sempre visibile ma profondamente reale di implicazioni, di allusioni, di nessi, che fa circolare il sangue un po' dappertutto: a tagliare, c'è rischio di spezzare anche noi un ramoscello del cespuglio sopra la tomba di Polidoro, e veder uscire insieme parole e sangue, perché il Petrarca è così, non può non essere così, e la sua ipersensibilità si rispecchia in ogni punto dell'opera sua. Riprendiamo, per le *Rime Sparse* un titolo collettivo di Ungaretti, *Vita di un uomo*, ed avremo forse un'approssimazione sufficiente come prima guida all'intendimento dell'opera.

D'altronde, quando a distanza di secoli si leggono le opere di uno scrittore, bisogna sempre badare a muoversi su due piani, che con definizione approssimativa e di comodo chiameremo rispettivamente storico ed estetico: da un lato, l'assimilazione immediata del testo quale è, come se fosse di Omero o di qualche altro autore di cui ci sia ignoto anche il nome; dall'altro, l'approfondimento di tutto ciò che dell'autore ci è dato sapere, alla ricerca dei « perché » storici appunto, che possano, saggiamente assistati, aiutarci a chiarire taluni (non certo tutti) dei « perché » poetici. Nel caso del Petrarca è abbastanza facile seguire certe linee maestre, grazie anche all'autobiografismo esasperato di lui, ma corre anche il rischio di ascoltare soltanto una persona, di accettare le testimonianze provenienti da un'unica fonte. Quando si leggono le lettere del Foscolo, se ne ricava l'impressione di un uomo nonostante tutto assai migliore di quel che pensarono quasi tutti i suoi contemporanei che ne diedero testimonianza, migliore proprio per quel che desiderava essere non sempre riuscendovi; per il Petrarca non abbiamo altrettanto copiose attestazioni esterne, ma ci rimangono i dati storici. Il suo costante riuscire accetto ai grandi della terra, il suo passare da un signore all'altro, e sempre senza rancori, con largo margine di autonomia, e l'essere inviato come ambasciatore a signorie e re e imperatori, l'aver ricevuto casa e villa in uso dai Visconti e una in dono nientemeno che dalla causticissima repubblica veneta non sono certamente soltanto frutto di una avveduta capacità diplomatica anche in un titolo personale. A parte l'educazione squisita e il tratto da gran signore che lo distinguevano, un uomo come il Petrarca, così avvezzo all'analisi del proprio io, all'inquieto studio di ciò che portiamo dentro di noi, era naturalmente incline ad essere buon psicologo anche nei confronti degli altri; non solo, ma in tale attitudine psicologica lo favorì anziché danneggiarlo, come spesso avviene, la larghezza da cui il Petrarca stesso fu sempre circondato fin dai primi anni, agiatezza che gli impresso un segno difficilmente cancellabile favorendogli l'approccio con i grandi. Certo, il Petrarca fu ben più duttile, meno « tetragono » di Dante, seppe chiedere e cedere, patì probabilmente le sue umiliazioni

ricevette gli ordini minori, accettò benefici ecclesiastici, mise al mondo due figli illegittimi e li fece riconoscere con privilegio pontificio: però in lui i contemporanei non ammirarono soltanto l'esperto raffinato uomo di corte, bensì anche il grande studioso di storia, di filosofia, di filologia, il profondo conoscitore dei classici e insieme il maestro di vita, capace di temperare in sé qualità opposte. I contemporanei guardavano con riverenza e con invidia a un tempo per la sua dottrina, il suo genio, la sua vita pienamente vissuta tra gli studi gli amori i viaggi le alte incombenze, in una complessa armonia che sembra preludere a quella di qualche principe del Rinascimento, e che nessuno dei nostri classici riuscì ad eguagliare.

Fuori dalle forme classiche o classicistiche o tradizionali (ma quanta di tale « tradizione » non sia opera dell'assuefazione da parte nostra, dopo tanti secoli di imitazione petrarchesca?) le *Rime Sparse* si rivelano dunque per quel che sono, un messaggio inquietante e difficile di incertezza, di angoscia, di pena. Né traggano in inganno le non molte poesie « civili » contenute nel corpo delle rime; a parte il loro valore, in alcuni casi assai alto, esse servono soprattutto a documentare il Petrarca esterno, Petrarca ufficiale, che è una delle componenti del Petrarca tutt'intero: in siffatta collocazione, i canzoni civili, i sonetti storici o anche più semplicemente occasionali hanno il compito di creare pause e stacchi, di meglio far risaltare le altre zone dell'opera, e insieme di rammentare quanto della vita del poeta si fosse svolto sotto altre insegne che non quella del lauro amoroso, e svolto — giova ricordarlo — non senza onore. Se il Petrarca inseriva nel canzoniere, poniamo, la canzone all'Italia, ciò avveniva non soltanto perché ne era, e con ragione, pienamente soddisfatto, ma anche perché in tal modo, con delicatissima signorilità, egli rammentava la parte da lui sostenuta nei maneggi politici nelle ambascerie di un tormentato periodo, rammentava ai lettori la necessità e la vitalità di una poesia civile, ma soprattutto li documentava meglio sulla complessità della propria persona. Fino a che punto ciò avvenisse nella zona del conscio, questo è altro discorso (seppure le lunghe tardive fatiche sulle *Rime* facciano pensare ad una decisa consapevolezza), ma è certo il risultato, quale noi lo vediamo e che, curiosamente, accomuna il Petrarca a Guittone, una figura sulla quale da troppo tempo pesa la scomunica dantesca e che solo da non molto si va scoprendo e ristudiando anche nei suoi reali valori di cultura. Va da sé che un raffronto tra i due poeti non sarebbe minimamente sostenibile, ma l'alternarsi nei due canzonieri di poesia amorosa e di poesia civile anche se non è cosa isolata è abbastanza curioso proprio per il suo aspetto di « costruito », tenendo presente soprattutto che assai probabilmente anche Guittone rielaborò la propria raccolta di rime prima di darle l'avallo definitivo.

Ecco, dunque, il Petrarca: amore sofferto, passione sensuale repressa ma vissuta non senza dolcezza, e gioia del pianto e delle notti insonni, e morboso timore del tempo che fugge, che deturpa i volti e imbianca i capelli (altro motivo ricorrente), e trepido aspettare la morte pur apprezzando malgrado tutto la vita, e coscienza orgogliosa della propria missione di dotto, di ambasciatore di antiche verità da poco tornate in luce, certo dell'efficacia della fama, la quale vince la morte. Una sensibilità profondissima, al limite del morboso, che trova sfogo letterario nell'instaurazione di un sistema di rapporti semantici grazie ai quali il poeta può dire tutto o quasi sempre rimanendo nell'ambito di una poesia elettissima. Vincoli stretti col mondo e con le sue pene, contemporaneamente una visione platonica delle cose, studiate più come archetipi che non come idétypi; e ad esprimere tutto ciò, uno strumento linguistico impareggiabile, mirabilmente conciso sotto apparenze divaganti, pregnante ed efficace nella voluta indeterminatezza di talune espressioni nell'astratta atemporalità in cui si svolge la vicenda terrena della vita del poeta. E l'aura soave che circola per entro i versi, l'ambiguo sorriso dei volti, che significano sempre altro e più di quanto non sembrano voler esprimere a prima vista. Avvicinarsi al Petrarca, lo ripetiamo, non è facile, penetrare nella sua arte è difficilissimo.

I TRIONFI

I *Trionfi* non soltanto sono incompiuti — e in alcuni punti addirittura di testo malsicuro, cosa che non si può dire delle *Rime* — ma rappresentano in un certo senso il frutto di un equivoco del Petrarca. Abbiamo già detto più sopra del suo atteggiamento dinanzi a Dante e alla sua grandezza: i *Trionfi* sono un tentativo non riuscito di affrontare Dante sul suo stesso terreno, quello del poema filosofico morale, ma non si può non ripetere quel che è già stato detto tante volte. Una allegorizzazione stanca e minuta, un didatticismo curiosamente medievale nelle lunghe inutili elencazioni di personaggi, un grande fatica nel maneggio della terzina continuata. Manca la coerenza dell'impostazione e dello svolgimento, il metro ternario soffoca le idee e costringe a rime fiacche o innaturali, come sempre nel testo si accende là dove il Petrarca può abbandonarsi ai suoi temi preferiti, la morte, il tempo, le incertezze umane; né mancano, qua e là, i versi rapidi folgoranti stupendi (contrariamente alle *Rime* le cose belle dei *Trionfi* guadagnano moltissimo a venir separate dal contesto). D'altronde, ancorché appassionatissimo dell'opera sua, il Petrarca non si decise mai a licenziarla, provò numerose stesure e ordinamenti senza giungere mai a quello definitivo, sentì bene che la materia era troppo friabile e sbriciolava sotto la lima invece di prender forma e compattezza.

E questo è quel che proviamo noi oggi, leggendo i *Trionfi* come opera in sé, dopo le *Rime* richiamati nostro malgrado al sempre presente paragone con la *Commedia*: eppure, al di là dei risultati tutto sommato non felici del poema che, come abbiamo detto prima, restò incompiuto non soltanto per ragioni contingenti ma per un più profondo e penoso travaglio spirituale ed artistico, anche per questo i *Trionfi* occorre andare più addentro. La costruzione ideale, la « macchina », come si usava dire, senza dubbio geniale, con quelle progressive vittorie della morte sull'amore e la castità, della fantasia sulla morte via via fino al trionfo dell'eternità con il quale tutto si dissolve e torna ai suoi principi: ciò che visibilmente resta non risolto è il rapporto tra la natura eminentemente lirica del Petrarca e la continuazione logica di un discorso che necessariamente non poteva fare appello soltanto ai sentimenti e all'intuizione ma necessitava di rinvii, di nessi, di tutta una struttura portante per la quale istintivamente il Petrarca non aveva simpatia. Un conto è la canzone, ampia finché si vuole, ma con il metro e rime fissati con un certo spazio, aiutata a nascere sbocciare e concludersi dal giro rinnovato delle stanze, chiusa e ribadita dal congedo: altra cosa è il capitolo o meglio il canto in terzine, sempre inteso come parte di un tutto più vasto, solidamente innervato, pieno di vincoli d'ogni genere. Abbiamo già notato che sovente le rime dei *Trionfi* non son degne del Petrarca, ma ciò è solo uno degli aspetti di un più grande impaccio del poeta alle prese con un discorso troppo lungo e complesso con problemi tecnici nuovi, con un metro « trisulco » come la terzina cui è difficilissimo se non impossibile adattare quella miracolosa facoltà che è propria della poesia petrarchesca di dire e non dire, di accennare e ritrarsi, di affidare al settenario la cura di interrompere o modificare l'andamento del pensiero e della dicitura. Non si tratta qui di esercitazioni post *rem*, compiute su un testo di cui conosciamo le vicende: esponiamo considerazioni ben note a chiunque si avvicini ai *Trionfi* e tenti di chiarire a se stesso l'insoddisfazione che la loro lettura provoca, insoddisfazione che pur non è completa e rimane piena di interrogativi. Certo è che le zone più deboli sono quelle enumerative descrittive, le sfilate di personaggi a imitazione del Limbo dantesco: al Petrarca mancava la capacità di descrivere altri personaggi che non fossero lui stesso e ne dà la riprova qui, dove l'erudizione non in alcun modo animata dalla poesia (e per questo il verso e mezzo su Jaufré Rudel inteso dal poeta come simile a sé rimase immortale), dove anche le parti finali del trionfo del tempo e dell'eternità (pure in sé degnissime) perdono vigore e potenza nei confronti delle possibilità del soggetto perché manca il costante riferimento alla vicenda personale di cui il Petrarca ha bisogno. Laura, lo ripetiamo ancorché luogo vero dell'anima e della poesia del Petrarca, è pur sempre proiezione e costruzione del Petrarca medesimo, vive perché lui è presente e patisce o si rallegra: posta a reale protagonista di un

poema il quale a un certo punto va ancora più in là, vorrebbe quasi superare le più ardite costruzioni dantesche, non regge e tutti se ne avvedono. Dopo Dante forse soltanto il Campanella ebbe il piglio aggressivo e violento nell'afferrare di peso la materia filosofica e trasformarla in poesia, che sembrerebbe necessario a simili operazioni: e già nominando il Campanella, al di là di tutte le distanze intercorrenti tra i due poeti, mostriamo chiaro quel che nei *Trionfi* non c'è e non poteva esserci.

Sarebbe tuttavia ingiusto scordare un aspetto dei *Trionfi* che non ebbe poca importanza nel campo dello sviluppo della cultura italiana, ed è quello che potremmo definire istruttivopedagogico. Se con mente riandiamo alla situazione culturale dei tempi del Petrarca potremo infatti capire meglio l'importanza — fino a qual punto da lui stesso valutata non sappiamo — della traduzione in poesia volgare di una così copiosa messe di dati storici, biografici, aneddotici soprattutto riguardanti l'antichità. Sfruttando Plinio il Vecchio, Valerio Massimo, Ovidio, Tito Livio soprattutto, il Petrarca riuscì a mettere insieme una galleria di personaggi greco-romani che diventò ben presto proverbialmente famosa. Pochi conoscevano il *De Viris illustribus* o i *Rerum memorandarum*: moltissimi lessero i *Trionfi* e tra quei moltissimi furono — non dobbiamo dimenticarlo — artisti figurativi di ogni genere, chiusi nel latino, molto più aperti alle terzine volgari. Gemme tavole affreschi murali e corazze e cassoni e tarsie e alluminature di manoscritti vissero e risero proprio in virtù dell'ispirazione petrarchesca, alla quale va quindi riconosciuto un ulteriore merito proprio nel campo della nostra formazione culturale intellettuale in senso non solo strettamente letterario.

LE OPERE LATINE

E a questo punto è giusto che ci addentriamo in un altro argomento, sin qui appena accennato, quello delle opere latine del Petrarca. Uomo nuovo lui stesso amante di conoscenze e di esperienze, in tutti i campi e in diverse dimensioni, il Petrarca studiò il latino così come tentò di studiare il greco: così come aveva imparato il provenzale, anche se di quest'ultima lingua ebbe a servirsi per scopi meno alti. Il latino era naturalmente la lingua dei dotti e degli scienziati, la lingua in cui erano noti tra noi la Bibbia e i Vangeli, la lingua con cui ci si rivolgeva a Dio: e il Petrarca non rinuncia a nulla di tutto ciò, vuole anzi aggiungervi qualcosa, un possesso più profondo e diretto, arrivare all'emulazione degli antichi, cosa fino a lui pressoché intentata. Non sempre e non ancora gli è ben chiara la nozione di « modello » che sarà propria del Rinascimento e che il Medioevo ignorava o intendeva in modo suo, eppure la prosa latina, i versi latini del Petrarca sono molto più *pexa*, per usare un termine della latinità dantesca, che non quelli di qualsiasi altro scrittore anteriore o contemporaneo. Nell'idea della latinità che vive in noi come frutto appunto del Rinascimento, nell'imitazione cioè di Cicerone per la prosa, di Virgilio per l'epica e la bucolica, di Orazio per la lirica e la satira, molta parte è appunto il Petrarca, grazie anche alle sue qualità di infaticabile studioso, di lettore critico e diacronico dei classici, di sensibilissimo fruitore dei testi antichi. È chiaro che non possiamo chiedere al Petrarca quello che egli non potrebbe darci, l'acribia filologica di un Poliziano ad esempio, ma è pure chiaro che senza l'avvio petrarchesco anche un Poliziano non ci sarebbe stato o si sarebbe mosso in tutt'altra direzione. Prendiamo l'*Africa*: già il pensiero di celebrare in un poema latino in esametri la seconda guerra punica è cosa nuova (e così bene classica che il poema era già stato scritto ai tempi di Nerone da Silio Italico, e venne scoperto solo nel secolo XV); ma se al di là dell'intento, che pure è importantissimo come indizio di un atteggiamento nuovo, andiamo più all'interno, nell'officina vera e propria del poeta, potremo trovare sì incertezze metriche e prosodiche (del resto, non commise un paio di errori di prosodia greca anche il Leopardi quando scrisse le due *Odae adespota*?) ma vedremo quale maestria, quale profonda dottrina, quale assimilata lettura ed esperienza epica presupponga

- [We here](#)
- [download Domestic Terrorism \(Roots of Terrorism\) for free](#)
- [read online The Germans in Flanders 1915 - 1916 pdf](#)
- [Medical Terminology: An Illustrated Guide \(4th Edition\) pdf, azw \(kindle\), epub, doc, mobi](#)
- [Homeric Speech and the Origins of Rhetoric here](#)
- [download Revolution](#)

- <http://weddingcellist.com/lib/Second-Chance-Christmas--The-Colorado-Cades-.pdf>
- <http://junkrobots.com/ebooks/Domestic-Terrorism--Roots-of-Terrorism-.pdf>
- <http://betsy.wesleychapelcomputerrepair.com/library/Arch-Linux-Environment-Setup-How-to.pdf>
- <http://dadhoc.com/lib/Medical-Terminology--An-Illustrated-Guide--4th-Edition-.pdf>
- <http://monkeybubblemedia.com/lib/Pardonable-Lies--Maisie-Dobbs--Book-3-.pdf>
- <http://cambridgebrass.com/?freebooks/Daemons-are-Forever--Secret-Histories--Book-2-.pdf>