

DIRETTA DA MARIO FUBINI

FRANCESCO PETRARCA

**E LA LIRICA D'ARTE
DEL 200**

A CURA DI
M. T. CATTANEO

LOESCHER EDITORE TORINO

COLLANA DI CLASSICI ITALIANI

INTRODUZIONE

Nella canzone petrarchesca *Lasso me, ch'ì non so in qual parte pieghi* (cfr. XI), ogni stanza si chiude con la citazione del primo verso di una canzone rispettivamente di Daniello (pseudo Daniello), Cavalcanti, Dante, Gino e infine del Petrarca stesso. Il componimento — in sé soltanto un'elegante prova di virtuosismo tecnico — viene così ad assumere un valore particolare in quanto il poeta opera nella lirica antecedente una scelta, non senza interesse e certo non casuale, che finisce con l'indicare delle vicinanze, col suggerire dei rapporti e delle adesioni, e, citando alla fine una propria composizione, sembra inoltre inserire se stesso in un ideale, sommario tracciato della tradizione lirica amorosa.

Il Petrarca raramente accenna ai poeti precedenti (se lo fa, accosta gli uni agli altri senza una vera attenzione critica, cfr. *Trionfo d'Amore*, IV), né pare mai sentire verso alcuno di essi un debito spirituale. Ne è testimonianza il reciso rifiuto di ogni imitazione nella poesia volgare espresso nella famosa lettera al Boccaccio: « Hoc unum non dissimulo; quoniam si quid in eo sermone a me dictum illius [Dante] aut alterius cuiusquam dicto simile, sive idem forte cum aliquo sit inventum, non id furtim aut imitandi proposito, quae duo semper — in his maxime vulgaribus — ut scopulos declinavi, sed vel casu fortuito factum esse, vel similitudine ingeniorum... ». Ma tuttavia, ponendo come materia del proprio canto il sentimento amoroso per una donna come esperienza in cui tutte le altre sono comprese e sublimite, il Petrarca viene a collegarsi necessariamente con la tradizione precedente della letteratura d'amore elaborata nei secoli XII e XIII in Provenza e poi in Italia dai Siciliani allo stil novo. Immagini, motivi, situazioni poetiche, scelte linguistiche stanno a indicare questo legame con le esperienze antecedenti: che è particolarmente importante cogliere, perché inserendo il Petrarca nella linea di svolgimento della lirica d'arte amorosa ci si dispone anche a comprenderlo meglio, senza le impazienze o i travisamenti dovuti spesso a troppo romantiche esigenze di immediatezza e spontaneità.

L'alta lirica d'amore era sorta dapprima in Provenza: e la precipua eredità trobadorica, oltre a una fitta trama di temi, immagini, formule, che righeranno persistentemente la poesia duecento-trecentesca, è un'esperienza severa dell'arte, una rigorosa coscienza tecnica, unita a un'alta concezione dell'amore (elaborata dalla cultura clericale-cortese) come forza ideale e nobilitante. L'accettazione della poetica e delle forme della lirica trobadorica caratterizza i poeti italiani che primi usarono il volgare e che, avendo il proprio centro in Sicilia alla corte di Federico II, vengono chiamati "siciliani" (ma la Magna Curia ebbe capacità di attrazione e di irradiazione culturale pressoché nazionale). Essi sottoposero il dialetto siciliano a un rigoroso depuramento e raffinamento, allontanando ogni cadenza vernacolare e arricchendolo sia con forme latineggianti, sia con calchi o prestiti integrali dal provenzale. La successiva opera dei copisti, il parziale toscaneggiamento che i testi subirono nella vicenda della trasmissione manoscritta, hanno in parte alterato questa lingua (con gli inevitabili problemi che ciò comporta: le rime imperfette ad esempio) né ci è possibile ricostruirne con sicurezza la forma prima, ma già i testi che possediamo ci offrono una sufficiente testimonianza di questo siciliano illustre, insistentemente rigato di provenzalizmi morfologici lessicali e semantici (si osservino le numerose forme in *-anza, -enza, -aggio*, l'uso, secondo il particolare significato trobadorico, di *orgoglio, conoscenza, insegnamento*, ecc.) di francesismi, di forme dotte latineggianti: una lingua che i poeti lavorano insistentemente e con strenuo impegno, per renderla lo strumento nobile e raffinato — altamente convenzionale — atto ad esprimere una materia d'amore che si filtra e schematizza in un preciso e fissato rituale, in cristallizzati atteggiamenti di maniera (il vassallaggio amoroso, l'attesa del guiderdone, il lamento per l'orgoglio della donna, la fiducia nella pazienza del « bon sofferidore », il dolore per la lontananza, il timore dei « malparlieri »).

Come la lirica provenzale, quella siciliana presuppone dietro di sé un ambiente di corte, un ristretto cerchio di ascoltatori eletti, per cui questo gioco allusivo trovi risonanza e significato, interpretandone un ideale raffinatissimo d'amore e di vita: anzi questa nozione di una poesia particolare ed esclusiva, aristocraticamente astratta e distinta dalle vicende comuni, si accentua nei siciliani che restringono la loro materia a quella unicamente amorosa (che i provenzali consideravano la più nobile, la più appropriata alla canzone) ed espungono dalle loro liriche ogni eco delle vicende politiche del tempo e della loro attività pratica. (È significativo che questi uomini che vivevano, spesso direttamente partecipandovi, un momento politico e culturale ricco di fermenti e problemi, usino il latino, o il provenzale, se vogliono trattare argomenti politici, satirici o altro: come ad esempio Pier della Vigna o Percivalle Doria). Così, con una voluta e precisa autolimitazione, i siciliani riprendono gli schemi e le formule trobadoriche, i temi e motivi « poetabili » della tradizione occitana, sviluppandoli in un'assidua e non infeconda iterazione, con sorvegliata perizia retorica e preziosità inventiva. Essi accolgono, più che non i trovatori, motivi e toni popolareggianti, ma ciò, pur se costituisce un elemento caratte-

ristico di questa poesia, non va inteso, come la critica ottocentesca pretendeva, come un rispecchiamento del sentimento popolare e folklorico: e piuttosto rivela un gusto letterario di variazione che si compiace di queste facili affettuose cadenze, di una musicalità sciolta e gradevole, della levità e freschezza di alcune espressioni.

Naturalmente, nell'ambito della scuola, si distinguono diverse personalità (ogni poeta ha una propria particolare fisionomia, dalla magistrale e fertile capacità rielaboratrice del Notaio — senza dubbio il caposcuola — alla squisita e sapiente arte retorica di Pier della Vigna, all'abbandonata e tenera musicalità di Giacomino Pugliese): ma, se ci si attenga a un giudizio generale, la scuola siciliana appare essenzialmente svilupparsi in un ristretto orizzonte poetico, per cui la sua voce si leva, preziosa ma esile, ad esprimere un mondo stilizzato negli schemi del repertorio cortese, di un affascinante cerimoniale amoroso che sfuma ogni riferimento reale in una rappresentazione astratta e convenzionalmente allusiva. Della donna conosciamo in genere le « trezze blonde » e il « chiaro viso » o la intuiamo nella metafora dell'« aulente fiore » e della « rosa », la natura è stilizzata garbatamente nei paesaggi di maniera degli incipit primaverili o si introduce attraverso le fantastiche notizie dei « bestiari » o ad immagini più rigorosamente scientifiche, come in Guido delle Colonne, ma non meno ricche di alone favoloso.

I modi dei poeti della prima scuola, e soprattutto di Giacomo da Lentini, si risentono fortemente nel lucchese Bonagiunta Orbicciani che, nello spostarsi del centro culturale dalla Curia siciliana alla Toscana che si attua nella seconda metà del Duecento in seguito alle vicende politiche, ebbe certo un ruolo non secondario di mediazione. La sua vicinanza con il Notaio è non solo tematica ma lessicale e metrica, dimostrata da fedeli ricalchi di formule, tale da giustificare il riferimento a lui, tradizionalmente proposto, dell'anonima accusa di plagio dal Notaio, contenuta in un sonetto di Chiaro Davanzati. Svincolato, in quanto più anziano, almeno inizialmente, dall'influsso di Guittone (che non fu mai in lui poeticamente determinante) si riprende alla tradizione provenzale nell'interesse per i temi morali, sempre orientato però verso una cantabilità sciolta e aggraziata (tipica la preferenza per gli agili metri delle canzonette e delle ballate) e una forma piana e fluida. Ed è questa sua direzione stilistica, che lo approssima a volte alle cadenze e ai moduli di certo stil novo che, oltre alla polemica con il Guinizelli (cfr. son. III), forse indusse Dante, come suggerisce il Contini, a sceglierlo come rappresentante dei vecchi rimatori nel celebre episodio del Purgatorio. Ma la polemica dantesca (e un sonetto, abilmente parodico, del Cavalcanti attesta l'identità di direzione dell'altro maggior teorico del dolce stile) si appunta con particolare acritudine soprattutto verso Guittone. I duri recisi giudizi che sottolineano il suo « plebescere », se dimostrano la netta differenza di orientamento della nuova scuola, il più aristocratico ed esclusivo concetto dell'arte, sono anche prova del vigore della fama del poeta aretino e dell'imporsi prepotente della sua personalità, che ne fa nella Toscana del Duecento un indiscusso caposcuola.

Appare notevole in lui la rottura dei confini tematici e stilistici della lirica siciliana, volta verso un recupero dell'esperienza provenzale nella sua totalità, con la fervida presenza delle passioni civili e politiche e degli intenti moralizzanti. Ma anche nella poesia d'amore (antecedente alla conversione che sottolineerà in lui l'aspetto di robusto moralista in versi) si avverte l'immissione di nuovi fermenti e problemi, quali l'insistita incapacità ad aderire pienamente alla concezione cortese dell'amore (e quindi la coscienza della propria indegnità), l'energica sottolineatura — già tutta vibrante dell'eticità attivistica del secondo Guittone — del tema del « bon soffrire », la sensibilità con cui avverte, con vigile coscienza morale, la colpa dell'appagamento, il « fallimento »: una interiorizzazione del tema d'amore sentito come problema morale, ignota o sorvolata nella tradizione precedente (nei tardi provenzali si risolveva in un misticismo amoroso) e che si ritroverà, con ben altra intensità e approfondimento, nel Petrarca.

Il suo rifarsi ai provenzali non è quindi una tranquilla rielaborazione, ma riflette tutta la fervida vita del mondo duecentesco toscano, dove la poesia trobadorica, sorta nell'ambiente aristocratico delle corti, viene a contatto con una società borghese, che accoglie l'ideale di vita ed arte occitanico ma necessariamente lo adatta a sé, alle proprie condizioni e sensibilità, imprimendovi il proprio spirito. Di questo momento è significativo interprete Guittone, cui non bastano più i soliti schemi e che cerca un allargamento di un mondo poetico che sentiva troppo angusto con assidua fede di sperimentatore, aperto alle più varie esperienze tecniche.

La sua attitudine discorsiva e raziocinante, nutrita dalla frequentazione dei latini e dei trattatisti delle *Artes dictandi*, dà ampia e robusta struttura al suo discorso poetico, talora un po' greve, ma sempre vigorosamente articolato: ciò lo distingue dai precedenti rimatori di cui è caratteristica, come già nei provenzali, l'intercambiabilità delle strofe che si possono perciò posporre, tagliare, interpolare senza danno. Dall'altro lato l'affascinante esperienza del *trobar clus*, unita ancora agli insegnamenti delle *artes* retoriche, gli offre le preziosità e i sottili virtuosismi tecnici (le rime rare e difficili, le rispondenze, le allitterazioni, ecc.) che egli adotta con compiacenza e che, se sovente rendono il suo dettato oscuro e contorto, ne sottolineano, quando sono dominate, l'energica forza espressiva: né egli disdegna, alla ricerca di una rilevata espressività, di passare dai vocaboli aulici e preziosi ai prosaismi e alle forme crude e plebee (e su tale eclettica mescolanza si appunterà il rimprovero degli stilnovisti). Poeta difficile, arduo, tutto teso da una potente e insoddisfatta volontà di rilievo espressivo, Guittone trapianta l'ideale aristocratico d'arte occitanico in un ambiente mutato, ma non privo di esigenze di elevazione e di distinzione culturale: quando afferma « Scuro sacco che par lo / meo detto; ma che parlo / a chi s'entend'a me... » in questa intelligenza di un pubblico di iniziati — venuto ormai a mancare l'ambiente cortigiano — si accenna, ancora confusa, la tendenza che si affermerà con lo stil novo che, secondo le parole del De Lollis, « sostituisce riso-

lutamente all'ideale della poesia di corte quello della poesia di scuola, venendo così a sostituire al privilegio feudale quello della cultura ».

L'influsso dell'esperienza tecnica e stilistica guittoniana ritroviamo nel *trobar clus* di Monte, dall'ermetico difficile dettato, e, con minore tensione, nei diversi modi in cui si esercita l'attività poetica di Chiaro, che ci si presenta come un estremo rielaboratore del patrimonio poetico tradizionale, attento a sfruttare ogni risvolto, ma incapace, pur se accenna a volte nuove vie, di immergersi risolutamente.

Il formarsi di un nuovo clima culturale e di un diverso atteggiamento di gusto si delinea con il Guinizzelli, il quale riesce a introdurre nelle strutture tradizionali, cui rimane in parte legato, un lievito nuovo di entusiasmo e di tensione intellettuale, che si concreta in una scelta di temi più ristretta ma approfondita, in un linguaggio insieme limpido, elegante e vigoroso. La canzone *Al cor gentil*, pur se vistosi vi sono i contatti con la tradizione precedente — un esame dei motivi e delle immagini non presenta infatti novità di rilievo — appare giustificata nella considerazione tradizionale che ne fa il « manifesto » dello stil novo per l'affermazione orgogliosa della distinzione che conferisce la superiorità intellettuale di cultura e di sentimenti: si precisa così la nuova disuguaglianza per cui alla corte si sostituisce la ristretta cerchia dei « cuori gentili ». Vi è qui il nucleo dello stil novo, poesia eminentemente di scuola e di gruppo (atteggiamento tipico ne è il disdegno per ciò che è comune, volgare, insomma estraneo) dietro cui si intravede un coro di amici, di sodali, una élite di stretta intesa, che anzi diviene a volte motivo poetico (ad es. *Guido l'vorrei*) e a cui fa riscontro il coro di donne che fanno da sfondo all'amata.

Le testimonianze che sul proprio linguaggio poetico Dante e Cavalcanti ci hanno lasciato (il primo soprattutto, cui è dovuta anche l'espressione assunta a indicare questo gruppo di poeti (*Purg.* XXIV) e che la propria esperienza di poesia interpretò e precisò nella *Vita Nuova* e nel *Convivio*) sono state esaminate e analizzate con sottigliezza mettendone in evidenza, non senza dissensi, ogni possibile sfumatura. Senza addentrarci in disquisizioni particolari, noteremo che esse pongono in rilievo due elementi del tutto chiari, uno in ambito stilistico, l'altro di contenuto. La forma di linguaggio poetico che gli stilnovisti, sotto il magistero d'Amore (« I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto... ») e Cavalcanti: « Amore ha fabricato ciò ch'io limo »), elaborano, deve essere dolce e sottile e quindi piana, leggiadra e insieme acutamente argomentante e persuasiva. L'oggetto poi, il contenuto di questo canto è l'amore descritto nella sua condizione, nella sua fenomenologia interna: non l'amore nella sua vicenda esteriore, come rappresentazione di accadimenti esterni, ma l'amore in sé, nella sua interiorità (« e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando »), come introspezione. E ciò servendosi delle teorie filosofiche e scientifiche del tempo: in quest'arte adulta che si sviluppa sotto il segno di uno squisito intellettualismo (che è d'altra parte il carattere peculiare di tutta la lirica duecentesca) non si deve ricercare alcuna ingenuità, nessun abbandonato candore.

Naturalmente all'interno di questa comune poetica, poiché il modo di ap-

partenza a una scuola varia a seconda delle diverse personalità, si distinguono differenti direzioni di canto. Così in Guinizelli (« padre » degli stilnovisti più che uno di essi) e soprattutto in Dante, il Dante della *Vita Nuova* (ma non si deve dimenticare l'attivo e inesausto sperimentalismo che le Rime ci attestano) la concezione dell'amore si viene identificando con un progressivo risvegliarsi delle virtù, un moto di elevazione che rinuncia a ogni appagamento esterno trovando in se stesso il suo fine (*Vita Nuova*, XVIII); nel Cavalcanti si accentua invece l'amore-passione, con la sua irrazionalità, e sui motivi della beatitudine prevale lo sbigottimento, l'angoscia, la paura, la morte. La sua poesia, sia dove si alleggerisce nella aerea levità di certe ballate, sia dove prevalgono gli accenti desolati e paurosi, è sempre immersa in un'atmosfera rarefatta e sospesa, in cui le immagini campiscono precise e stupefatte con immediata evidenza e nitidezza, senza sciogliersi in malinconia dolce e musicalmente vaga o in pacata e assorta meditazione come sarà nel Petrarca e già si accenna in Cino.

L'accostamento tra questi due poeti è ormai nella tradizione critica: nell'assidua infaticabile ripresa ciniana di motivi e formule dello stil novo (pur nella presenza di temi d'angoscia e paura cavalcantiani Cino sembra prevalentemente collegarsi alla linea Guinizelli-Dante: al versante cavalcantiano è piuttosto riportabile — nella sua tesa e forzata accentuazione stilistica — il tentativo di Dino Frescobaldi) affiorano presentimenti petrarcheschi nella tematica della memoria, che introduce insistentemente il nostalgico riassaporamento di attimi di dolcezza passata e l'indulgente rievocazione della donna,¹ e nell'intonazione narrativa, colloquiale, effusamente elegiaca e pensosa, che i motivi tradizionali assumono in lui.

Nella canzone citata *Lasso me!* il Petrarca sceglie tra i componimenti poetici dell'« amoroso messer Cino » uno degli *incipit* più melodici e dolci, più « petrarcheschi » nella rammemorante assorta contemplazione: « La dolce vista e 'l bel guardo soave / de' più begli occhi che lucesser mai... ». Degli altri stilnovisti ricorda Cavalcanti, con la grande canzone teorica, e Dante, di cui la scelta di un verso delle « petrose » sembra voglia segnare e delimitare i modi di influsso — e non a caso, risalendo dagli italiani ai provenzali, è Arnaldo Daniello che il Petrarca cita (sia pure con un verso spurio): essi si pongono come i diretti modelli di quei componimenti — le sestine e alcune canzoni dalla metrica complicata e preziosa — in cui il poeta si compiace di affrontare particolari artifici tecnici, in un'altissima esercitazione di stile, non priva a volte (si pensi a certe sestine) di sottile suggestione poetica. Ma ovviamente questa canzone ci dà, con le sue citazioni, solo alcune limitate tracce per lumeggiare qualche simpatia, qualche adesione: i contatti del Petrarca con la lirica precedente appaiono al lettore certamente più ricchi e articolati, sia nell'assunzione e nella accettazione di taluni modi stabiliti, sia nell'allontanamento da essi e nell'introduzione di nuove forme.

1. Si coglie già in Cino l'accento a un motivo che sarà poi dominante nel Petrarca: l'evocazione della donna nella cornice di un

paesaggio naturale (cfr. la ballata *Io guardo per li prati ogni fior bianco*).

Ponendosi a cantare l'amore per Laura, il Petrarca si incontra con una tradizione letteraria, quella duecentesca, rigorosa ed esemplare¹ che aveva fissato le molteplici reazioni sentimentali e morali in una « summa » di temi poetabili e di modi di stile traducendo esperienze vive ed appassionante in predeterminati schemi tematico-stilistici: e ad essa direttamente si riallaccia. Ma una volta rilevata questa vicinanza, occorre anche osservare quanto in lui vi è di diverso, di innovato.

Colpisce subito la differente ricchezza, l'umanità tanto più complessa, che pur riprendendo motivi tradizionali li trasforma e li rende più sinuosi e profondi. Se lo smarrimento, l'angoscia d'amore, era già tema fondamentale della lirica amorosa, se la sensibilità per il problema morale che deriva dall'esperienza inquietante e tentatrice dell'amore sensibile si era già avvertita presente in alcuni poeti (Guittone ad esempio) e gli stilnovisti avevano indugiato nell'introspezione, nella auscultazione di sé: tutto ciò appare lineare, stilizzato, monocorde, di fronte alla ricchezza umana del Petrarca, attento a cogliere tutte le sfumature dei propri sentimenti, i loro giochi di luce e di ombra e che, sotto la specie dell'amore per Laura, esaltante ed angosciato, esprime tutta la sua tormentata, inquieta personalità.

Materia delle rime è la storia dell'amore per la donna incontrata nella chiesa di S. Chiara in Avignone, il giorno « in cui al sol si scolorato / per la pietà del suo Fattore i rai »: passione scandita dalla celebrazione degli anniversari, con brevi gioie, fugaci speranze, sempre rinnovate sofferenze, e che, dopo la morte della donna, continua nel lamento della sua perdita e si proietta in cielo, da dove ella, finalmente pietosa e benigna, conforta il dolore del suo poeta. L'immagine di Laura è quindi centro, fulcro del Canzoniere, ma essa appare anche punto di convergenza di una ben più complessa e dolente materia sentimentale. In tutta la lirica duecentesca è presente l'accentrarsi, in quella amorosa, di una più ricca realtà spirituale che si fa interprete di complesse esigenze e istanze filosofiche culturali e sociali, risolte sempre nel senso di intese particolari e circoscritte, di strette élites di intenditori. Nel Petrarca, svincolato da queste implicazioni (si sfuma in lui ogni preciso lineamento dei suoi ascoltatori, termine sempre presente del suo colloquio — è stato rilevato acutamente dal Bigli il carattere di eloquente e umanissima « comunicazione » proprio delle Rime — tranne quello di una piena partecipazione e attenzione:

1. Si ricordi che nel Duecento si delineano due indirizzi diversi, due letterature: la lirica d'arte e quella comico-realistica, una « tragica » nel senso che il termine ha nei trattati di retorica, tesa all'elaborazione di un linguaggio poetico squisito e raffinato, adeguato strumento di espressione di temi alti e nobili: l'amore, la lode, meditati e gravi problemi morali e civili; l'altra rivolta alla ricerca di una violenta e colorata espressività che si giova delle parole più crude, popolari, gergali, a sottolineare intonazioni beffarde,

cruciose, irose o caricaturali. Entrambi i modi — che richiedono un'uguale e assidua elaborazione letteraria — possono ritrovarsi nel medesimo autore: si pensi alla tenzone di Dante con Forese, ad alcuni giocosi sonetti di Guinizelli e Cavalcanti, o, dall'altro lato, alle rime cortesi di Rustico Filippi o di Cecco. Qui si è seguito esclusivamente lo sviluppo della lirica d'arte, poiché nulla della tradizione giocosa confluisce nella poesia petrarchesca.

« Volo ego ut lector meus... mecum sit... Ubi ad legendum accesserit, negotiorum pondus et curam rei familiaris abiciat, inque ea quae sub oculis sunt, animum intendat » (*Fam.* XIII, 5, 23), l'amore per Laura acquista un significato vasto e personalissimo, diventa mito in cui è sottesa tutta la difficile esperienza interiore del poeta, quella perenne profonda oscillazione tra la pressione delle passioni e l'ansia verso un sereno superiore equilibrio, tra l'aspirazione costante e inappagata dell'assoluto e la deludente coscienza della relatività delle cose, che sembra essere la radice dell'inquieto pensiero petrarchesco. E il doppio aspetto di Laura, ora « scala al Fattore », prova in terra della potenza di Dio, ora motivo di smarrimento, Medusa che impietra, riflette l'ambiguità che percorre tutto il Canzoniere tra peccato e salvezza, tra umano e divino.

Anche la rappresentazione della donna si complica di nuove risonanze: pur ripetendo, a celebrarne la bellezza, motivi e lodi tradizionali, il Petrarca crea sempre intorno a Laura — appena suggerendoli con stilizzata sobrietà — tersi paesaggi che si compongono in dolci e nitide visioni di bellezza e che, improntandosi della sua presenza, prendendo « qualità dal vivo lume » di lei, sottolineano ed esaltano il suo trionfo. È proprio per questa fusione, per questo vivo rapporto, il poeta può nella natura ritrovare l'immagine di Laura, fingersela presente, in un gioco di memoria e di immaginazione che è proprio di tutta la sua lirica.

A differenze delle donne dello stil novo che ci vengono innanzi come visioni chiare e ferme, delineate con impronta nettissima nell'attimo presente: « Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira / che fa tremar di chiaritate l'âre... », « Avete in vo' li fiori e la verdura... », « Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia... », Laura è più rievocata nella memoria, più immaginata nel vagheggiamento del sogno che colta come immediata percezione. Questa raffigurazione della donna, ritrovata nel passato (« Erano i capei d'oro a l'aura sparsi... », « Dai bei rami scendea / (dolce ne la memoria) / una pioggia di fior sopra 'l suo grembo... ») o proiettata nel futuro (« Tempo verrà ancor forse / ch'a l'usato soggiorno / torni la fera bella e mansueta... ») permette un alternarsi di piani sfumato e sottile: e il continuo rammemorare, l'abbandonato perdersi nella particolare soggettiva dimensione del proprio ricordo e della propria immaginazione — « Parmi d'udirli, udendo i rami e l'ore... », « Or l'ho veduto su per l'erba fresca / calcare i fior come una donna viva... » — è anche un uscire dal tempo, un modo di sottrarre le cose, dando loro una soggettiva interiore durata, a quell'incalzante fluire del tempo, la cui coscienza è, come ha rilevato il Bosco, componente fondamentale della personalità petrarchesca.

In tal modo ciò che il Petrarca eredita dai poeti che l'hanno preceduto, come echi e riprese tematiche e di stile, appare assorbito e rielaborato in una nuovissima, inconfondibile esperienza di poesia: ma in misura maggiore lo lega alla tradizione letteraria antecedente soprattutto la diffidenza per una spontaneità che sia sfogo immediato, affannoso, il dignitoso ritegno che esige che si plachi in una superficie di chiarezza ed eleganza ciò che di urgente ed incompsto freme nell'animo, la necessità di un distacco rasserenante — che è impossibilità di intendere diversamente l'espressione letteraria — tra il poeta e la sua opera. Ciò aveva

portato gli stilnovisti (per limitarci ai poeti più vicini) a filtrare la propria esperienza in schemi filosofici e intellettualistici, a oggettivarla nella complessa mitologia degli « spiriti » e « spiritelli » in cui si traducono i moti dell'animo: infranti questi fragili schemi (e quelli sociali e cortigiani della convenzionale psicologia occitanica e siciliana), il Petrarca ricerca nella « letteratura » (nel significato più ampio), nell'« arte », l'elemento di misura e di dominio del proprio discorso poetico.

Quale sia precisamente, nelle sue diverse componenti, l'intima natura dell'inquietudine petrarchesca è stato sottilmente e variamente indagato dalla critica, dal Foscolo in poi, ed è difficile sintetizzare in una sommaria esposizione: ci limiteremo a ricordare come la parola « dissidio » ritorni costante in ogni ricerca, sulla traccia del Petrarca stesso che il proprio interiore contrasto ha tante volte sottolineato e confessato. « *Voluntates meae fluctuant et desideria discordant et discordando me lacerant* » (*Fam.* II, 9, 17). Le varie formule in cui si è tentato di precisare e definire — talvolta irrigidendolo — questo conflitto (tra ideale e reale, tra sogno e realtà, tra intelletto e volontà, tra medioevo e umanesimo, tra aspirazione al divino e attaccamento alle cose mondane) ci possono aiutare a penetrarne il significato che è vasto e complesso e riflette una fondamentale duplicità, nel senso di una duplice valutazione di ogni moto dell'animo (si pensi all'oscillante posizione di fronte all'amore per Laura e al desiderio di gloria), e insieme la coscienza della propria incapacità di volere che non permette soluzione. È l'infermità della volontà lucidamente confessata nel *Secretum* e che ritroviamo nel *Canzoniere*: che, nonostante il proposito espresso dall'ordinamento *a posteriori* di inserire il frammentario diario lirico in una struttura tradizionale di peccato, pentimento e redenzione, è in realtà espressione di un continuo incessante riproporsi dell'angoscioso contrasto dell'anima scissa, delle medesime oscillazioni e perplessità, che si rinnova senza sviluppo, senza storia: e come l'analisi del *Secretum* approdava non a una decisa risoluzione ma a un'invocazione sentimentale verso una pace vagheggiata con struggimento (« ... *subsistantque fluctus animi, sileat mundus et fortuna non obstrepat* »), negli ultimi sonetti e nella canzone alla Vergine, più che una composizione e pacificazione del conflitto, il punto di arrivo della crisi, c'è una confessione di stanchezza, un moto di abbandonata e accorata invocazione (moto di passione e sentimento piuttosto che ferma conquista intellettuale) ad un aiuto trascendente per lo stabile e quieto « porto » tanto cercato.

Vissuto in un'età di crisi, in cui venivano crollando gli universalismi sui quali il pensiero medievale aveva costruito la sua salda compagine, ma non si era ancora elaborata una nuova visione e sintesi della realtà (una vigile attenzione storica è necessaria a inquadrare e comprendere la personalità del poeta) il Petrarca avverte i nuovi problemi, pur se non giunge a una soluzione, e continua a interrogare ansiosamente se stesso in una pertinace analisi: la sua forza e il suo riscatto stanno in questa lucida capacità di essere « morbi sui conscius », di contemplare e chiarire le contrastanti ragioni del suo cuore.

Il tono poetico di questa inesausta ricognizione di sé è l'elegia, il lamento percorso di « sospiri » (parola rilevante nel lessico petrarchesco): la « voluptas

portato gli stilnovisti (per limitarci ai poeti più vicini) a filtrare la propria esperienza in schemi filosofici e intellettualistici, a oggettivarla nella complessa mitologia degli « spiriti » e « spiritelli » in cui si traducono i moti dell'animo: infranti questi fragili schemi (e quelli sociali e cortigiani della convenzionale psicologia occitanica e siciliana), il Petrarca ricerca nella « letteratura » (nel significato più ampio), nell'« arte », l'elemento di misura e di dominio del proprio discorso poetico.

Quale sia precisamente, nelle sue diverse componenti, l'intima natura dell'inquietudine petrarchesca è stato sottilmente e variamente indagato dalla critica, dal Foscolo in poi, ed è difficile sintetizzare in una sommaria esposizione: ci limiteremo a ricordare come la parola « dissidio » ritorni costante in ogni ricerca, sulla traccia del Petrarca stesso che il proprio interiore contrasto ha tante volte sottolineato e confessato. « *Voluntates meae fluctuant et desideria discordant et discordando me lacerant* » (*Fam.* II, 9, 17). Le varie formule in cui si è tentato di precisare e definire — talvolta irrigidendolo — questo conflitto (tra ideale e reale, tra sogno e realtà, tra intelletto e volontà, tra medioevo e umanesimo, tra aspirazione al divino e attaccamento alle cose mondane) ci possono aiutare a penetrarne il significato che è vasto e complesso e riflette una fondamentale duplicità, nel senso di una duplice valutazione di ogni moto dell'animo (si pensi all'oscillante posizione di fronte all'amore per Laura e al desiderio di gloria), e insieme la coscienza della propria incapacità di volere che non permette soluzione. È l'infermità della volontà lucidamente confessata nel *Secretum* e che ritroviamo nel *Canzoniere*: che, nonostante il proposito espresso dall'ordinamento *a posteriori* di inserire il frammentario diario lirico in una struttura tradizionale di peccato, pentimento e redenzione, è in realtà espressione di un continuo incessante riproporsi dell'angoscioso contrasto dell'anima scissa, delle medesime oscillazioni e perplessità, che si rinnova senza sviluppo, senza storia: e come l'analisi del *Secretum* approdava non a una decisa risoluzione ma a un'invocazione sentimentale verso una pace vagheggiata con struggimento (« ... *subsistantque fluctus animi, sileat mundus et fortuna non obstrepat* »), negli ultimi sonetti e nella canzone alla Vergine, più che una composizione e pacificazione del conflitto, il punto di arrivo della crisi, c'è una confessione di stanchezza, un moto di abbandonata e accorata invocazione (moto di passione e sentimento piuttosto che ferma conquista intellettuale) ad un aiuto trascendente per lo stabile e quieto « porto » tanto cercato.

Vissuto in un'età di crisi, in cui venivano crollando gli universalismi sui quali il pensiero medievale aveva costruito la sua salda compagine, ma non si era ancora elaborata una nuova visione e sintesi della realtà (una vigile attenzione storica è necessaria a inquadrare e comprendere la personalità del poeta) il Petrarca avverte i nuovi problemi, pur se non giunge a una soluzione, e continua a interrogare ansiosamente se stesso in una pertinace analisi: la sua forza e il suo riscatto stanno in questa lucida capacità di essere « morbi sui conscius », di contemplare e chiarire le contrastanti ragioni del suo cuore.

Il tono poetico di questa inesausta ricognizione di sé è l'elegia, il lamento percorso di « sospiri » (parola rilevante nel lessico petrarchesco): la « voluptas

si riprende alla tradizione precedente, al magistero artistico dei provenzali e degli italiani fino allo stil novo: ma a questo influsso, notevole e operante, si unisce in lui l'insegnamento dei classici, in particolare Cicerone, frutto della lunga e intensa frequentazione, delle assidue, vaste letture. Da qui lo stacco che avvertiamo tra il linguaggio dei poeti precedenti e quello petrarchesco, che viene assumendo una nuova complessità e ricchezza, volto a una ricerca di equilibrio e di armonia, limpida e insieme composita, ottenuta con variazioni anche minime all'interno dell'uniforme trama di un linguaggio estremamente purificato ed essenziale.

Dietro questo altissimo risultato c'è il tenace e sempre incontentabile lavoro petrarchesco sulla propria materia verbale, testimoniato dai continui « attende », « hic non placet », « dic aliter » che costellano i margini dei suoi autografi, dalle minutissime successive correzioni che segnano la progressiva conquista di una tonalità costante e uniforme, in cui attraverso attenuazioni e smorzature si assimila e fonda ogni influsso ed eredità letteraria, si plachi e purifichi ogni moto stridente dell'emozione sentimentale. La « dolce lima » è esercizio stilistico e retorico e insieme strumento equilibratore che, secondo le parole del De Sanctis, « riconcilia, con delicatezza e finezza dei colori, ciò che nel mondo e nella sua anima è più discorde »: si rivelano in questo modo nel loro valore e funzione l'uso caratteristico di alcune figure retoriche, le antitesi, i parallelismi, le coppie, i polisindeti, la scelta rigorosa, volutamente generica ed evasiva, dei vocaboli, l'attenta tessitura musicale ottenuta con il sapiente gioco degli accenti, le pause, i rallentamenti degli incisi: elementi stilistici tutti rispondenti alla costante tendenza petrarchesca verso la fusione e la variata armonia, l'euritmico classico equilibrio.¹

Giova ancora tener presente, per meglio comprendere la rigorosa volontà stilistica del Petrarca, la sua alta concezione della letteratura, sentita nella funzione di conforto e guida, di strumento di chiarificazione e di ordine; l'alta fiducia nelle lettere, venutagli dal pensiero antico, per cui, nel suo angoscioso senso della caducità delle cose, il lavoro letterario gli appare unico termine saldo e stabile, sottratto all'ineluttabile labilità mondana: « Fluxa est hominum memoria, picturae labiles, caducae statuæ, interque mortalium inventa nichil literis stabilius » (Fam. VII, 15), « ma il nostro studio è quello / che fa per fama gli uomini immortali » (cfr. XVII); la ferma coscienza (ripetutamente espressa) del potere catartico e serenante della poesia « perché cantando il duol si disacerba », e insieme la compiacenza per il raggiunto dominio intellettuale

1. Certo a volte nell'estrema tensione formale, la viva presenza lirica cede al preziosismo, alla squisita esercitazione, al virtuosismo: ma il passaggio tra il poeta e il letterato è graduale e non sempre nettamente distinguibile ed è su questo fondo letteratissimo che si eleva poi la sua più pura voce. Come più volte è stato acutamente osservato, l'indagine critica non può scindere il Petrarca

letterato dal Petrarca poeta, come non può distinguere l'umanista, l'autore delle opere latine, dal poeta volgare, l'uomo ancora legato al medioevo dal precursore del rinascimento: tutti questi aspetti coesistono e si compongono nel *Canzoniere*, come in tutti i suoi scritti, e di ognuno di essi occorre sempre tener conto nell'analisi e valutazione di questa opera complessa.

dolendi», l'accidia più volte confessata, si placa in una malinconia venata da tenera pietà per se stesso attraverso l'assidua meditazione che permette al poeta di allontanare da sé la propria dolente materia sentimentale e vederla nella luce più ferma del pensiero. E questa insistenza meditativa rintocca assidua nel discorso petrarchesco: « Solo e pensoso... », « Di pensier in pensier, di monte in monte... », « Io vo' pensando e nel penser m'assale / una pietà sì forte di me stesso... ». (Si ricordi un verso quasi analogo del Cavalcanti « A me stesso di me pietate vene / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio... »: e si osservi come l'evidenza drammatica e attuale del Cavalcanti, che brucia in immediata rappresentazione la sua esperienza, si discioglie nel Petrarca nel grave e assorto commento della propria situazione, in un disteso e consapevole colloquio).

Come ha osservato il Sapegno, « il Petrarca non ritrae mai se stesso nel primo tumulto ancora informe dell'esperienza; quando si accinge a scrivere, egli ha già meditato a lungo sui casi della sua vita interiore, li ha frugati con accanita volontà di comprendere, li ha illuminati e distinti con la sua intelligenza lucida e ferma ». In questa assidua meditazione ritrova in sé echi e reminiscenze dei testi antichi, classici e sacri, attentamente studiati, penetrati con un'adesione e una familiarità ben più amorosa, continua, esperta, di quanto si solesse nel medioevo, assunti a maestri nell'educazione dello spirito, nell'indagine sull'uomo e sulle sue fondamentali esperienze. La cultura antica gli offre uno strumento di chiarificazione e di distacco, la possibilità di riflettere i propri sentimenti in esempi carichi di « auctoritas » convalidati dall'arte: attraverso il fitto dialogo (vivo proprio in quanto tale) con i suoi autori, egli può giungere a meglio possedere e a esprimere più compiutamente la propria inquieta personale esperienza. Rispecchiandosi nelle loro limpide parole la sua vicenda individuale acquista risonanze più vaste e universali, ma nello stesso tempo quelle frasi, quelle sentenze, assumono al contatto con la sua sofferta inconfondibile realtà un tono nuovo, una vibrazione di profonda provata passione. Tenendo presente ciò, possiamo accettare e comprendere nel suo significato (senza accusare lo scrittore di freddezza, di cerebrale distacco) la fitta trama di citazioni, di richiami, che percorre le opere latine, risuona in tutto l'epistolario e confluisce poi, trovando il suo tono più alto, la sua assunzione poetica, nelle Rime. La lenta segreta elaborazione che testimoniano, la sottile carica di allusività che in questi riecheggiamenti assume ogni parola, ci possono aiutare a penetrare nelle più intime e sottili vibrazioni l'apparentemente trasparente dettato petrarchesco, a meglio cogliere quell'aspetto fondamentale della poesia petrarchesca che da un lato ci pone dinnanzi la continua incessante torturante indagine di sé e delle proprie miserie, dall'altro un'espressione tersa e levigata in cui le angosce, le incertezze perdono ogni pressione autobiografica incomposta, assumendo un tono di malinconica saggezza e di pacata ed elegiaca meditazione.

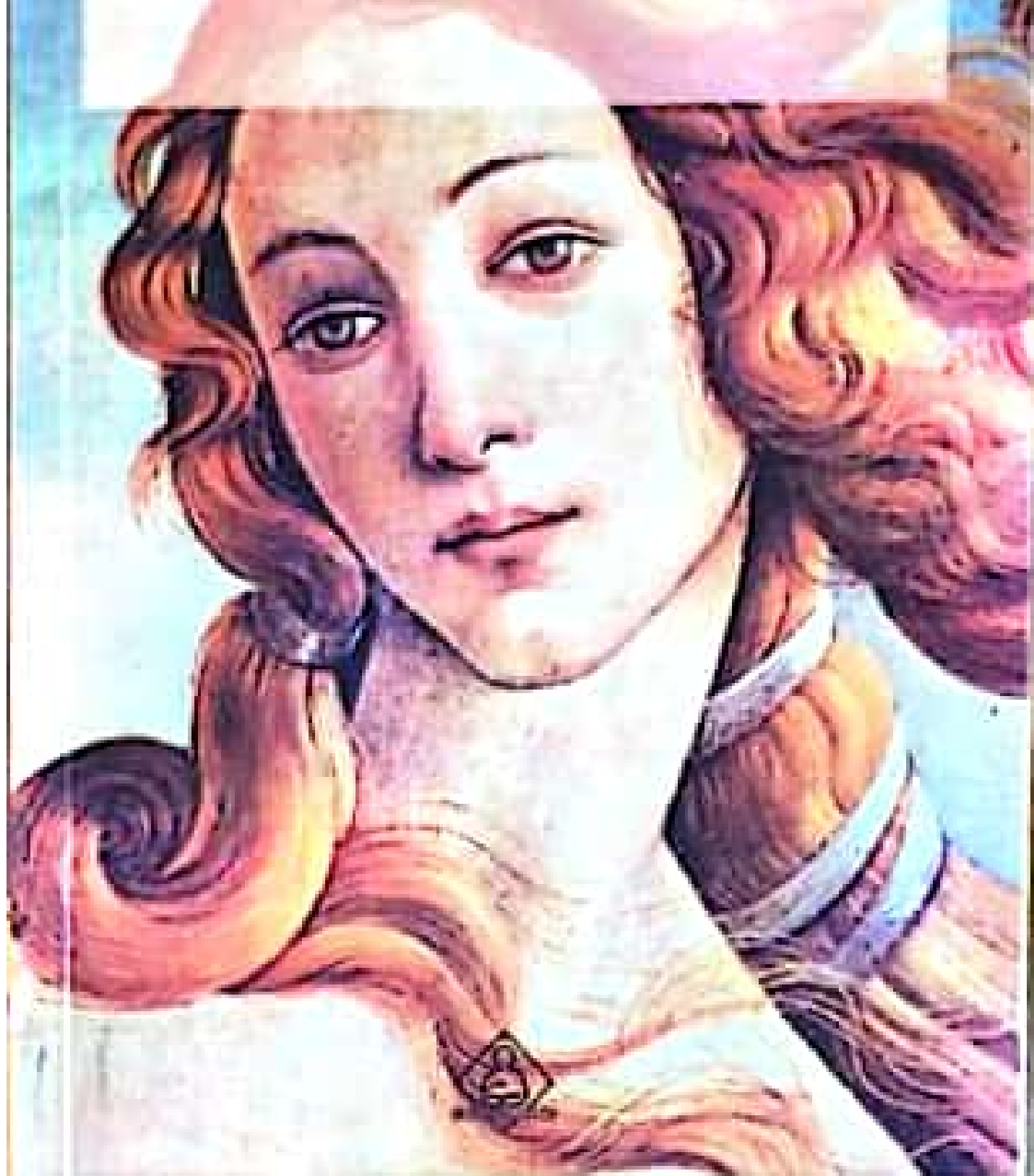
Accanto alla minutissima trama di reminiscenze letterarie, strumento e filtro non meno importante ed efficace di questo rasserenamento, sono i modi dell'elaborazione formale, tesa a un'espressione limpida, chiara ma nobilmente modulata, armoniosa. Nella rigorosa coscienza stilistica e tecnica il Petrarca

che fa sì che nell'espressione ben costruita si ordini e redima, interamente pos-
seduta, l'irrequieta urgenza delle emozioni.

Per questa presenza di un'intensa passione, ma filtrata e dominata (« rintu-
zata » come diceva il De Sanctis) nei modi di una perfetta elaborazione formale,
le rime petrarchesche richiedono una lettura particolarmente vigile e amorosa,
aperta verso una sensibile adesione al mondo sentimentale del poeta, alle sue
intime sofferte ragioni, e insieme attenta alla squisita sostanza stilistica, alla
sottile gamma di toni e di modi reperibile nell'apparente limitazione dei suoi
mezzi espressivi. A differenza di Dante (il parallelo è ormai un luogo comune
della critica petrarchesca), la cui vastità e varietà di esperienze viene sottoli-
neata nel confronto, il Petrarca non è un autore immediato che susciti subito
una profonda corrispondenza nel lettore. La sua voce lirica, così apparentemente
piana e trasparente (di cui si è profondamente nutrita tutta la nostra tradizione
poetica), richiede per essere pienamente intesa lunga e paziente esperienza e
cordiale partecipazione: quella che il poeta stesso dedicava ai suoi « autori »
e che richiedeva, come già accennammo, dal suo lettore, sottolineando la ne-
cessità di questo indugiante impegno per penetrare appieno un discorso poetico
nobilmente e vigilmente elaborato: « Volo ego ut lector meus... saltem dum
legit mecum sit... Nolo sine ullo labore percipiat quae sine labore non scripsi ».

Poemas de Amor

Petrarca



Poemas de Amor
de
Petrarca



O Cancionero

Tradução

Jamir Almansur Haddad

Organização

Alexei Bueno



Apresentação

Em Francesco Petrarca (Arezzo, 1304- Arquà, 1374) reconhecemos o exemplo mais perfeito do indivíduo de transição entre a Idade Média e a Renascença. Poeta, humanista, erudito e diplomata, nele se fundem e se contradizem o último homem medieval e o primeiro homem moderno. Enquanto Dante representa monoliticamente o apogeu e o esgotamento da idéia medieval, em Petrarca, no seu lirismo amoroso, que influenciaria tudo o que viria depois, até o Romantismo, a Teologia e o homem-criatura se afastam, abrindo terreno para o homem-indivíduo e a sua psicologia. Muito mais concreta que a Beatriz dantesca, a Laura de Petrarca é uma mulher que existe, e esse poderoso individualista, herdeiro de todas as artes do trovar amoroso medieval, de todas as formas do lirismo amatório provençal e do tesouro inapreciável do *dolce stil nuovo* — arsenal onde resplende a forma insuperada do soneto — cria uma nova poesia, a poesia amorosa moderna, sem a qual não existiria boa parte da poesia européia desde então.

Sem a lição petrarquiana, como imaginar o Camões lírico, e os outros nomes do período em Portugal, de um Sá de Miranda a um António Ferreira? Ou o barroco inglês e o século de ouro da poesia espanhola? Ou toda a *Pléiade* na França, um Ronsard, um Du Bellay, cujo amor pelas ruínas e pelas antiguidades de Roma muito deve à melancolia quase pré-romântica do velho Petrarca, a mesma que fez dele o primeiro patriota e nacionalista na dividida Itália medieval? O mesmo senso das ruínas e nostalgia melancólica perante a ruína dos restos do poderio romano lhe inspirou o *De viris illustribus*, testemunho inaugural da ambição de glória tipicamente renascentista, que a partir desse momento transformaria os estados italianos em um dos mais conturbados palcos de luta política na Europa moderna.

Ao mesmo tempo em que inaugurava tantos aspectos do homem renascentista, e politicamente trabalhava pela união dos estados italianos e pela volta do Papado de Avinhão para Roma, não se afastara o homem Francesco Petrarca de um cristianismo ascético, dedicando-se à leitura de Santo Agostinho e passando os últimos anos de sua vida em um exílio monacal em sua casa em Arquà, vivência espiritual resumida no seu diálogo *Secretum*. Era a sobrevivência ascética do espírito medieval dentro do homem de ação que inaugurava, mais que literariamente, uma nova mentalidade do mundo.

Em Petrarca, para além da psicologia que se mistura ao seu platonismo e neoplatonismo amoroso — discípulo que era não apenas do grande Platão, mas de Plotino — para além da fascinação humanista pela Antiguidade — que fez dele, entre outras coisas, o patrono dos numismatas, tendo-se dedicado por anos a adquirir e classificar as moedas e medalhas romanas e gregas que lhe chegavam às mãos — aparece, pela primeira vez claramente após o interregno medieval, o requintado senso da Natureza, e o da Natureza como retrato exterior dos estados de alma, característica basilar do próprio Romantismo. Sua célebre carta (*Familiarium Rerum Libri IV, I*) em que narra a sua ascensão ao Mont Venteux, na Provença, em 1336, com a descrição comovida da paisagem alpina, representa uma espécie de divisor de águas na mentalidade européia daquele período fundamental.

Coroado como poeta no Capitólio, autor de élogos virgilianos e epístolas horácianas em latim, além de uma epopéia inacabada, *Africa*, seria na língua vulgar — na *vulgari eloquentia*, como teorizara Dante — no *Le rime*, ou *Canzoniere*, que se fundaria a sua glória universal, através de trezentos e dezessete sonetos dedicados à sua musa — Laura de Noves, casada aos dezoito anos com Ugo de Sade, e que conhecera numa igreja em 1327 — além de odes religiosas e patrióticas de altíssima sabedoria poética. Como epílogo, o poema alegórico *I Trionfi*, igualmente dedicado a

Laura onde a mentalidade medieval aparece pela última vez.

Poeta que revolucionou toda a expressão lírica do Ocidente, tal característica petrarquiana é de difícil apreensão para o leitor moderno, de tal maneira as suas metáforas, antíteses e figuras de estilo se transformaram numa espécie de patrimônio comum — ou mesmo lugar comum — de nossa sensibilidade poética ocidental. De Petrarca — sem serem de forma alguma epígonos — saem todos os grandes poetas do Renascimento europeu, ao menos em sua expressão lírica. Em Petrarca igualmente encontra a sua primeira ascensão a melancolia individualizada que será um dos fundamentos do Romantismo. E quando nós, de língua portuguesa, lemos alguns dos mais belos sonetos de Camões, ou quando um espanhol lê alguns dos mais memoráveis versos de Garcilaso, ou um francês recita tal ou qual soneto de Ronsard, por trás de todos eles podemos entrever a sombra fecundante do grande poeta de Arezzo, virtuosisticamente retomado aqui para a nossa língua através da tradução de Jamil Almansur Haddad.

Alexei Bueno