

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.

15



NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

A. DANTE MARIANACCI
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
PER L'UNGHERIA - BUDAPEST
COORDINATORE D'AREA

COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNA
BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

GÁBOR HAJNÓCZY
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZNÁNY PÉTER DI
PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
SCUOLA DI STUDI SUPERIORI BERZSENYI DÁNIEL
DI SZOMBATHELY

FERENC SZÉNÁSI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED, ISTITUTO
SUPERIORE DI MAGISTERO

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

N.



NUOVA CORVINA



A. DANTE MARIANACCI	Presentazione	5
	<i>Petrarca e l'Europa</i>	
LUIGI TASSONI	La memoria testuale	8
PIERO BIGONGIARI	Alcune considerazioni sull'energia figurale petrarchesca	13
ADELIA NOFERI	Nel segreto fermento del «non detto»	21
RENATO MINORE	Ritratto di Francesco Petrarca	28
FULVIO SENARDI	Rinnegare Petrarca	38
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	Il nucleo «romano» del <i>De viris illustribus</i>	45
BEÁTA TOMBI	L'influenza di Petrarca su Foscolo	56
ESZTER RÓNAKY	Sotto gli occhi di De Sanctis	65
JUDIT JÓZSA	Le versioni ungheresi del <i>Canzoniere</i> e la loro critica	71
DANIELA LAUDANI	Petrarca in Slovacchia. Intervista con V. Turčány	82
GIAMPAOLO POLETTI	La lettera 10 dalle <i>Sine nomine</i>	85
ISTVÁN DÁVID LÁZÁR	<i>Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis</i>	90
ZITA TÓTH	Il petrarchismo in Shakespeare nella ricezione di Ungaretti e Montale	98
VILIAM TURČÁNY	Petrarca e Kollár	102
MICHELE SITÀ	Tra poesia e filosofia	109

2004

№ 15

SOMMARIO

GIZELLA NÉMETH—ADRIANO PAPO	Petrarca e il suo tempo	113
TÍMEA FARKIS	Da Petrarca a Liszt	121
PATRIZIA DAL ZOTTO	La sedia del Petrarca: iconografia di un monumento	127

Recensioni

FRUZSINA SZÉKELY	Il <i>De ignorantia</i>	138
GIUSEPPE PACE ASCIAK	Frammenti per i <i>Fragmenta</i>	140
ALEXANDRA BESENCZI	Petrarca a Bologna	144
JUDIT RADNÓTI	La lettera del <i>Ventoso</i>	146
FULVIO SENARDI	Tre premi e tre scrittori	149
LÁSZLÓ TÓTH	Esercizi e manuale di lessicologia italiana	155
MELINDA BALOGH	Un dizionario ungherese-italiano e italiano-ungherese	159
LUIGI TASSONI	Il silenzio di Bigongiari	162
ANNAMÁRIA SZILÁGYI	Il musicista filosofo e le passioni	165
ANNAMÁRIA SZILÁGYI	Orfeo nelle Indie	168
MARZIA CONTE	<i>Hungarica varietas</i>	170
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	<i>Italica varietas</i>	172

	<i>Biografie</i>	178
--	------------------	-----

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Istituto Italiano di Cultura
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Jet Set Tipográfiai Műhely

Stampa:
Stádium Nyomda

Budapest, marzo 2004

Presentazione

A. DANTE MARIANACCI

L SETTIMO CENTENARIO DELLA NASCITA DI FRANCESCO PETRARCA VIENE CELEBRATO IN UNGHERIA E NEL CENTRO EUROPA CON UNA RICCA SERIE DI EVENTI, CHE SARANNO UFFICIALMENTE ANNUNCIATI IL PROSSIMO 26 MARZO NEL CORSO DI UN SOLENNE CERIMONIA CHE SI TERRÀ PRESSO IL MUSEO DI BELLE ARTI DI BUDAPEST, ALLA PRESENZA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA, CARLO AZEGLIO CIAMPI, E DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA UNGHERESE, FERENC MÁDL.

Questo numero speciale della rivista «Nuova Corvina», curata dal prof. Luigi Tassoni, Capo del Dipartimento di Italiano dell'Università di Pécs, che ringrazio per la sempre preziosa collaborazione, rappresenta un primo contributo dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest allo studio e alla conoscenza dell'opera petrarchesca in quest'area dell'Europa. Col Prof. Tassoni ha attivamente collaborato Krisztina Palai.

Il fascicolo, che contiene saggi di rilievo scritti da studiosi ungheresi e italiani, è accompagnato da una bibliografia ragionata delle pubblicazioni dedicate a Petrarca in Ungheria dal 1494 ad oggi, curata da Norbert Mátyus e da una brochure, pubblicata con la collaborazione degli Istituti Italiani di Cultura di Bratislava, Cracovia, Praga e Varsavia, che riproduce, tra l'altro, il testo poetico «Chiare, fresche e dolci acque» in sei lingue, e contiene il programma completo dei convegni petrarcheschi che nel corso del presente anno si terranno in Ungheria, Polonia, Repubblica Ceca e Repubblica Slovacca.

Non dimenticando che il 2004 è anche l'anno di Leon Battista Alberti, il prossimo fascicolo della «Nuova Corvina» sarà interamente dedicato all'architetto e umanista genovese. All'Alberti sarà anche dedicata una giornata di studio, organizzata dal nostro Istituto con la collaborazione dell'Università Cattolica «Péter Pázmány» di Budapest.

*Petrarca
e l'Europa*

La memoria testuale

LUIGI TASSONI

LA LETTERATURA CONTEMPORANEA, CONSAPEVOLMENTE O INCONSAPEVOLMENTE, OSCILLA TRA DANTE E PETRARCA. PER QUANTO PROVOCATORIA SEMBRI QUESTA AFFERMAZIONE, NON SI PUÒ IGNORARE CHE CARATTERISTICHE DECISIVE DELL'UNO E DELL'ALTRO PASSANO PER LE VIE PIÙ DIVERSE E CIRCOLANO NEL TESSUTO CONNETTIVO DEGLI SCRITTORI, PER RAGIONI SPECIFICAMENTE LEGATE AL MODO DI CONCEPIRE LA SCRITTURA.

Vorrei però essere più chiaro: fra i critici e i poeti contemporanei ve ne è un numero esorbitante che ha analizzato il testo dantesco e quello petrarchesco o lo ha 'memorizzato' (anche con una forma di memoria involontaria e inconsapevole, che Petrarca stesso scopre in sé) praticandolo come ipotesto creativo per la propria scrittura. Ricadrei nella solita *lectio faciliior* se solo ne abbozzassi un tracciato. Nel gruppo comunque persino il rapporto tra Dante e Petrarca ha un nesso costante, nell'intenzione di sondare quanta parte dell'immaginario dantesco ha influito sulla scrittura di Petrarca. Da qui deriva spesso, ma non sempre, che il debito petrarchesco sarebbe notevole, il che non è un fatto sconcertante in sé, perché è del tutto normale che in qualsiasi epoca accadano fenomeni del genere. Salvo poi ad esagerare. Appunto, non esageriamo: il mondo di Dante ha una sua consolidata fisionomia, così come le realtà di Petrarca si spingono autonomamente fin dove nasce la concezione moderna di poesia.

Di recente mi sono occupato con un certo approfondito interesse della presenza della scrittura di Petrarca in un poeta determinante per la storia contemporanea qual è Andrea Zanzotto: ebbene, il dispiegamento di fonti (figure ed enunciati trasferiti 'intatti' nel contesto) e quello di ipotesti (figure ed enunciati manipolati e rielaborati nel contesto), mettono in evidenza come la scrittura poetica si formi consapevol-

mente e inconsapevolmente nell'autore, su materiali di vario genere che a diversi livelli «passano» nel momento della deriva creativa dell'autore stesso, al quale ovviamente non si nega la sua originalità come non la negheremmo a un classico di fronte alla miriade di fonti e ipotesti di cui dispone. Forse il mio dispiegamento e in certa misura svelamento del patrimonio intertestuale soggiacente al testo di Zanzotto ha rimosso la superficie del discorso, stuzzicando (in eccesso?, come ha scritto una cara petrarchista)(1), il corpo vivo che si muove sotto al processo creativo vero e proprio. Ma questa è un'operazione utilissima, come fanno i filologi, della quale non dobbiamo abusare, come fanno i filosofi, e che non può che portare ad alcune chiavi interpretative, come fanno i semiologi, altrimenti rimarrebbe sterile esercizio erudito.

Fra l'altro, proprio la legittimità dell'operazione intertestuale è spesso al centro delle attenzioni di Petrarca che, in una importante epistola, la XXII, 2 delle *Familiari*, indirizzata a Boccaccio nel 1359, ne approfitta persino per approntare una autodifesa in piena regola. Dice Petrarca:

Quando tutti noi scriviamo qualcosa di nuovo, spesso erriamo in ciò che più ci è familiare e che proprio mentre scriviamo c'inganna; mentre siamo più sicuri in ciò che più lentamente impariamo. (...) Io ho letto una volta sola Ennio, Plauto, Felice Capella, Apuleio, e li ho letti in fretta, in essi soffermandomi come in territorio altrui. Così scorrendo, molte cose vidi, poche notai, pochissime ritenni, e come roba comune le riposi in luogo aperto, come a dire nell'atrio della memoria; sicché, ogni volta che mi capita di udirle o riferirle, subito mi accorsi che non erano mie e ricordai di chi erano (...). Ho letto Virgilio, Orazio, Boezio, Cicerone, non una volta ma mille, né li ho scorsi ma meditati e studiati con cura; li divorai la mattina per digerirli la sera, li inghiottii da giovane per ruminarli da vecchio. Ed essi entrarono in me con tanta familiarità, e non solo nella memoria ma nel sangue siffattamente mi penetrarono e s'immedesimarono col mio ingegno, che se anche in avvenire più non li leggessi, resterebbero in me, avendo gettato le radici nella parte più intima dell'anima mia, ma talvolta io dimentico l'autore, poiché per il lungo uso e per il continuo possesso quasi per prescrizione essi son divenuti come miei, e da così gran turba circondato io non ricordo più di chi sono e se sono miei o d'altri.(...) E' mia intenzione, lo dichiaro, ornar degli altrui pensieri e consigli la mia anima, non il mio stile; se pur non lo faccia citando l'autore o modificando profondamente il concetto, per ricavare un unico concetto da molti, a mo' delle api. (...) Dunque? Io intendo seguire la via dei nostri padri, ma non ricalcare le orme altrui; intendo servirmi dei loro scritti non di nascosto ma occasionalmente, e, quando posso, preferisco i miei; mi piace l'imitazione, non la copia, e un'imitazione non servile, nella quale splenda l'ingegno dell'imitatore, non la sua cecità o dappocaggine; e preferisco non avere una guida, piuttosto che essere costretto a seguirla in tutto. Voglio una guida che mi preceda, non che mi tenga legato a sé, e che mi lasci libero l'uso degli occhi e dell'ingegno, non mi impedisca di porre il piede dove mi piaccia e ad alcune cose passar oltre, altre inaccessibili tentare, e mi permetta di seguire una via più piana, e d'affrettarmi, e di fermarmi e di dilungarmi, e di tornare indietro.(2)

Sembrerebbe proprio chiara a Petrarca una netta distinzione fra fonti e ipotesti: le prime come luoghi a cui attingere imitando, gli altri come modificazione dei concetti, come abbiamo letto. Comunque sia, fonti e ipotesti sono necessari alla scrittura e stanno alla base di qualsiasi operazione intertestuale, e, come vediamo dal brano

citato, essi sono sì una guida, ma una guida tradita da deviazioni e attraversamenti fuori percorso, mentre si traccia il passo inequivocabile della scrittura, la sua inconfondibile identità.

Nella citata lettera a Boccaccio è ben messo in evidenza il «mentre» della scrittura: ciò che si sa è ingannevole, e ciò che non si sa si impara lentamente mentre si scrive. L'avverbio sottolinea un tempo incalcolabile che è quello della scrittura in sé, dell'atto materiale dello scrivere come scoperta continua, come spazio di ritorni, sovrapposizioni, variazioni, ripensamenti. Alla scrittura Petrarca collega direttamente l'atto della lettura che ha per lo scrittore un duplice valore: i testi poco familiari (letti in fretta in opposizione al procedere lento della scrittura) riposti *in aperto et in ipso memorie vestibulo*, e i testi familiari che esigono meditazione paziente e occupano un tempo lungo (dal giorno alla notte, dalla giovinezza alla vecchiaia). Mentre i primi non rimangono che alla superficie del riconoscibile, questi ultimi penetrano profondamente, *in intima animi parte radicibus*, e fanno tutt'uno con la mente dell'autore. Vi è addirittura una immedesimazione nei testi che a loro volta penetrano nell'ingegno, nella mente creativa. Ma a questo punto sorge un imprevisto: l'autore letto talvolta viene dimenticato, e i testi vengono scambiati per propri. Qui Petrarca dà, secondo me, una definizione esemplare di ipotesto: citando ma modificando, di modo che l'imitazione metta in luce le capacità (originali?) dell'imitatore. La scrittura infine, sia pure con una guida, non segue un percorso lineare né costruttivo, e prende la direzione imprevista (che più piace, dunque che procura piacere), aggirando i luoghi non desiderati, tentando di rimuovere l'interdizione dell'inaccessibilità, scegliendo una strada facile (*ordo facilis*), oppure con l'intento di soffermarsi, dilungarsi, complicare l'itinerario (*ordo difficilis*), oppure per tornare indietro. È il percorso della scrittura le cui tracce attraversano, eludono o adattano gli ipotesti acquisiti nella lettura e depositati nella memoria.

Perciò la sopravvivenza degli ipotesti per le vie più diverse riguarda un interesse molto più ampio e meno sondabile in senso intertestuale: riguarda la proiezione dell'immaginario (la percezione cognitiva di immagini) e anche la concezione dello spazio testuale come grande eredità per certi motivi dantesca e petrarchesca per altri. Ciò che dico ognuno potrà sondarlo a suo piacimento, testi alla mano, perché il fatto riguarda le letterature della nostra effervescente contemporaneità. Mi spiego con alcune constatazioni che mettono in evidenza la matrice dantesca e quella petrarchesca, e tacciono per motivi di economia il riutilizzo nello spazio dei nostri contemporanei. Basterebbe da sé, nelle tipologie della scrittura, quello della costruzione del testo poetico, e della sua concezione come entità riorganizzata in un insieme che si chiama libro; oppure organizzata nelle ipotesi narrative di base. Quest'ultimo aspetto riguarda soprattutto la narratività di Dante, ovvero la prospettiva di spazi da esplorare facendosi guidare da un interesse cognitivo: l'esplorazione, il rispecchiamento, l'interrogazione del mondo, mettono continuamente alla prova il personaggio Dante posto di fronte al narratore Dante. Questa figura di narratore continua a seguire il suo personaggio con l'intento di disegnare un ordine della conoscenza altrimenti impossibile nel viaggio ultraterreno (anche se ipotizzata dalle teorie medievali, da Tommaso e da una folta schiera di filosofi patristi). E dentro il

grande disegno capace di collocare persone e coscienze in un *ordo moralis* da tutti condivisibile, si insinua l'imprevisto umano, l'incidente, l'accidente, il tentennamento, le *excusationes* esternate o solo pensate. Insomma si insinua il sospetto che in certi casi le cose debbano stare in un certo modo, debbano occupare un certo spazio dell'edificio morale dell'epoca e della formazione di Dante, ma nonostante tutto ragioni insondabili si ribellano, e umanamente portano a non accettare come «giusto», anche se «vero», il destino, la pena, la storia stessa. Ne è chiaro esempio il canto ritengo più amato dagli studenti di tutto il mondo: il canto V dell'*Inferno*. Gli indugi di Francesca, quelli di Dante, Paolo testimone muto e assenziente, la complicità della letteratura nella passione amorosa: da un lato la regola e dall'altro la trasgressione necessaria. Dante personaggio sta in mezzo, più verso il *pathos* di questa straordinaria trasgressione istintiva, tenuto a bada da Dante narratore, incaricato di mettere le cose a posto, e tener d'occhio la scena, gli eventi, i giudizi, perché occupino il loro spazio esemplare nella dinamica della narrazione. In questa oscillazione c'è l'io di Dante che continuamente nel discorso di tutta la *Commedia* sembra sfuggire, sembra volersi fare spazio, passare con un atto di forza il cribro della regola morale, mentale, cognitiva, teologica, che regge le sorti del racconto, come finalità del racconto ma non del tutto della storia del personaggio.

La quale storia si costruisce pezzo per pezzo acquistando identità nelle fughe e nei silenzi, nelle confessioni di colpa e nella divagazioni mentali (da qui derivano i costanti rimproveri di Virgilio che riacciuffa la mente svagata del pellegrino). La narratività di Dante si forma su questo speciale tessuto connettivo: più in questo continuo *échec* del senso piuttosto che nella configurazione cosmogonica che emerge dal gigantesco affresco della *Commedia*.

La narratività di Petrarca non ricorre ad un tipo di finalizzazione, e al contrario adopera la finalizzazione come obiettivo falso che nasconde ben altri intenti. Se non bastasse l'intera circostanza dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, pensiamo ai libri dell'epistolario, e al grande affresco che ne deriva, sotto l'iscrizione: una confessione volutamente malcelata. Petrarca fa debordare la potenza del proprio «desiderio di esserci e di dirsi», la fa volteggiare sotto gli occhi di tutti in modo prepotente e, con (anche qui) malcelata retorica, la mostra come fosse dentro l'ordine legittimo della storia individuale e della Storia maestra. Ma così non è, come sappiamo. Se, come accade nella famosa lettera cosiddetta del Ventoso (*Familiari* IV,1), ci parla più o meno di una problematica passeggiata verso l'alto di un monte con continue deviazioni che sembrerebbero disturbarla, sappiamo che non è così: le deviazioni sono il vero interesse della narrazione (3). Se fissa l'obiettivo sulla figura probabile di una donna, secondo le regole della poesia d'amore, e le compulsa e le compita ossessivamente per 366 occasioni in un libro solo, sappiamo che il tema si dirama al punto da lasciare come sottintesa la lirica d'amore e come preminenti gli altri motivi che mettono in luce l'io, la voce del testo, e l'inquietudine ansiosa come scoperta di un universo incluso nella prospettiva di chi parla. Con tutte le conseguenze ben note ai commentatori antichi e moderni. Come ha notato Rosanna Bettarini, «in questa lingua evasiva a tutto, non manca forse neppure un velo di 'sovrasenso' o di *alieniloquium*» (con riferimento alla *Familiare* X,4).(4)

Il fatto è che il testo di Dante in generale svolge la vicenda e poi la chiude: la cornice ha margini solidi che assicurino motivazione e finalità. Il testo di Petrarca ha margini mobili, si riferisce ad altro, rimanda al contesto e, per i *Rerum Vulgarium Fragmenta*, alla successione e ricombinazione dei testi come risultato di un percorso di per sé significativo. Inoltre il discorso è spesso metatestuale, spiega se stesso come relazione e nella relazione, e la vicenda di cui si parla non è finalizzata al raggiungimento di un termine, una conquista o una soluzione.

Insomma, il mio lettore riconoscerà più di un autore a lui congeniale in questa duplice tendenza della scrittura dell'immaginario e dell'immaginario della scrittura, che potrebbe essere così schematizzata:

1. la regola fissata dal racconto nel patto con il lettore, che a tratti viene trasgredita, ma ridisegna una accettabile *imago mundi*;

2. la regola fissata dal racconto nel patto con il lettore, che viene del tutto trasgredita come se fosse impossibile disegnare una *imago mundi*.

In entrambi i casi non ci troviamo di fronte ad una perdita ma ad uno straordinario invito a rimettere in gioco la possibilità della letteratura, praticamente sconfinata, che scopre continuamente il suo inedito e talvolta inaudito domani.

(Roma–Budapest, gennaio 2004)

NOTE

¹ Natascia Tonelli, recensione in *Edizioni e commenti*, in «Per leggere», n. 3, autunno 2002, p. 171.

² Cito dall'edizione delle *Familiari*, tradotte da Enrico Bianchi, in Francesco Petrarca, *Opere*, Firenze, Sansoni, 1992, pp. 1139–1142.

³ Cfr. il commento dettagliato ed impeccabile in Francesco Petrarca, *La lettera del Ventoso*, a cura di M. Formica e M. Jakob, prefazione di A. Zanzotto, Verbania, Tarará, 1996.

⁴ Rosanna Bettarini, *Francesco Petrarca*, in AA.VV., *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, I, Duecento–Trecento, Torino, Einaudi–Gallinard, 1997, p. 560.

Alcune considerazioni sull'energia figurale petrarchesca

PIERO BIGONGIARI

1. LA METAMORFOSI IMMOBILE

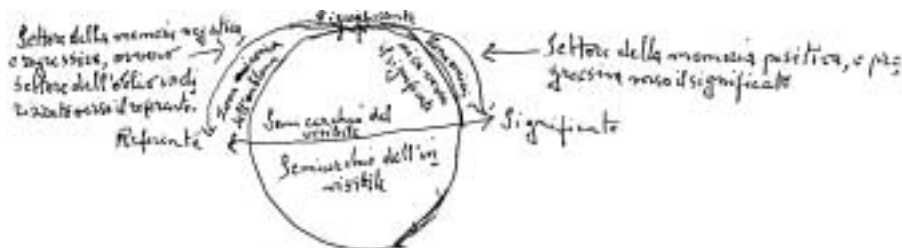
E L'EMBLEMA È AVVIO ALL'IMMAGINE, MA ANCHE SUO USUFRUTTO ALLEGORICO, SCATTO DELL'IMMAGINE DALL'INTERNO DEL SUO FARSÌ DESIGNATIVO, È ANCHE, ANZI È SOPRATTUTTO IMMAGINE INTATTA TRASCORRENTE IN QUELLO STATO IMMAGINARIO CHE È OGNI POESIA PETRARCHESCA E CHE DEBORDA CON PERFETTA CIRCOLARITÀ DA TESTO A TESTO. Senso del permanere e senso del fluire sono fusi insieme in una mirabile risultante, la forma, per cui l'immagine, per così dire, *piétine sur place*, si muove su se stessa, ma insieme avanza nel tempo, o meglio: fa avanzare il tempo nel proprio spazio figurale, lo lascia scorrere come in una clessidra attraverso la propria strozzatura per ricostruirne la massa come energia, misuratrice e misurata, a riposo qual è la forma; donde quel senso dell'atteggiamento-attesa che si diceva, e quel rifluire della figura in se stessa come suprema nostalgia dell'essere: un essere dunque non immobile come essere, un essere rifluente in se stesso attraverso tutti gli istituti e tutti gli incidenti del linguaggio che ne provoca la continua varietà temporale dell'identificazione. Essere se stesso come darsi attraverso la suprema, ma uniforme diversità del dirsi: questo per includere il diverso nell'identico. Dire il diverso per dare l'identico, per toccare l'identità dalla mente: della quale il linguaggio è, in definitiva, l'atto rivelativo, la sfuggente periferia. La mente, più che la mente dell'uomo singolo, è la stessa mente del mondo che pensa se stesso totalizzandosi attraverso la falsariga dell'avventura umana, della sua circolarità diaristica di anno dell'anima.

Lo spazio raggiunto dalle figure è dunque uno spazio puramente mentale: il colore è un colore mentale; ed è nella mente che il significante si mette in contatto

piuttosto col referente che col significato tutto convenzionato più a ribaltare il significante verso l'ambiguità della propria origine (l'aura, Laura, lauro, tutte le antitesi, i doppi sensi, ecc.) che verso l'inutile certezza dei propri fini significativi, che risultano meramente designativi della condizione spaziale del tempo compositivo. La storia, e anche la propria storia, è dunque per Petrarca un ambiguo strumento per dimostrare la continua contemporaneità dei propri eventi; ed è questo senso una concezione già prerinascimentale (ma senza il concetto dell'*imitatio*) per cui ogni fatto, ogni atto, è insieme antico e contemporaneo, accaduto e accadente in punto seguita ad accadere nel linguaggio. Nel mito linguistico, ovvero nella parola come *mythos*, il ricupero dell'antica mitologia, e più in generale della lezione degli antichi, non è un topos della retorica, bensì una contemporaneizzazione del mirabile ed esemplare che è di ogni favola, compresa la propria. Ed è la stessa realtà che, in quanto accade, dimostra la sua favolosità di fondo.

In Petrarca l'infinito, più che il non aver fine misurabile, è il non aver fini ipotizzabili. Quello che conta è la «durata» vibratoria, infinita e ripetibile, anzi ripetibile all'infinito come esponente, dell'archetipo figurale, cioè la forma nella sua formabilità infinita. È la *repetitio* come continua variante dell'identità, di un'identità percepibile appunto e soltanto nella sua varianza temporale: è la diacronia dell'archetipo nella sincronia del contesto. La metafora vuole risvegliare, *à rebours* e *en avant*, cioè come atto di presenza continuamente centrato tra le due direzioni immaginarie, il felice oblio, come stato perdonato della memoria, risalendo tanto più lontano quanto più la metafora è ardita, e non viceversa. Non è la lontananza che va verso il proprio nucleo metaforico, bensì questo che risveglia, e certifica, la propria possibilità di espansione nella lontananza, di cui l'infinito è il diapason. La metafora, la *téchne* metaforica è un prima, uno strumento razionalmente usato al fine di svegliare l'oblio dal suo lertargo mnemonico. Non la metafora nasce dall'oblio, bensì l'oblio dalla metafora (che in questo senso ha quasi un carattere ipnotico, è una dorma di fascinazione), la *couche* cioè in cui la referenza vive la sua vita innocente e indifferenziata, il *Paradeisos* dell'esistenza decaduto, e che tanto più decade quanto più significa, se il significato è coscienza vana del decadimento. Il «romanzo» petrarchesco è tanto più artificiale quanto più *geometrico more demonstrato*. L'emblema suggerisce la propria validità formale proprio attraverso la sua opposizione al significato, nasce insomma, nella sua fissità, dopo la grande e mobile allegoria dantesca, in opposizione al significato, inteso quale ultimo limite della coscienza, per dare un senso rivolutivo, di pienezza contraddittoria, al significante. La *metamorfosi immobile* (o, se vogliamo esplicitare, la variazione temporale percepita nell'uniformità verbale) è una delle mirabili contraddizioni, forse la basilare, del *Canzoniere* petrarchesco: e potrebbe persino diventare la formula definitoria. Il Petrarca ricorda il proprio oblio, che è il serbatoio stesso della referenza: ecco l'altra grande contraddizione di fondo, che fa sì che il ricordo racchiuda in sé il sapore dell'alterità (propria del referente) dell'identico (che è invece proprietà del significante) e che tanto più altera quanto più si identifica, terza grande contraddizione, nel e col significato. Come si vede, Petrarca tende a vedere come opposizione – e dunque stato di tensione in atto – ciò che poi Saussure definirà come rapporto arbitrario del segno con l'oggetto significato.

Andare verso l'oblio per il Petrarca è dunque un andare *à rebours* all'interno del significante: è tentare di raggiungere l'innocenza primaria delle cose, non arrivare alle cose attraverso il loro significato, anzi è fare opposto cammino. L'emblema si para linguisticamente davanti al poeta che risale il mistero del corpo fisico del linguaggio, cioè appunto il significante, come momento primario, e opposto al significato. L'emblema tiene luogo della cosa: è la cosa colma d'oblio, o meglio colta nel suo più tentato fondo d'oblio nella sua stessa figuralità. Tra l'innocenza primaria e questo momento riconquistato, è però proprio l'emblema che si para come intervallo, mezzo trasparente, in cui di tanto si scorpora il significante di quanto il referente è avvicinato nella sua *couche* obliosa. L'emblema è questo antisignificato che salva al poeta questo suo stare nel significante. In verità, raggiunto, nel senso opposto, il valore emblematico, ecco che naturalmente il significante opera non solo nella direzione ma altresì nel senso, compensato, del significato. Ma il significato petrarchesco, in tutto il *Canzoniere*, ha appunto questo valore convenzionale, e convenzionato, ammesso solo come contrappeso, e quasi contrappasso, di quel cammino retrorso verso l'oblio e l'emblema come elemento dirimente e terminale dell'operazione mnemonica: dal significato all'emblema (a ciò che «è gettato» verso il referente, da *em-ballein*, conservando *à rebours*, anzi risalendo, della mneme, nella zona dell'oblio, questa forza pulsiva) funziona quella porzione del sistema totale della memoria che è appunto l'oblio, o meglio la porzione indirizzata verso l'oblio, o se volete, quella porzione d'oblio che è non solo all'inizio ma anche alla fine di ogni memoria; e tutto ciò mentre dal significante al significato s'impegna un'uguale e opposta porzione, e trazione, che è appunto quella progressiva della memoria, e che si potrebbe chiamare la sezione positiva ma anche disperante e traumatica della memoria (vedi schema sottostante).



Il Petrarca ritenuto come cantore della memoria, è invece l'esaltatore dell'oblio, che fa pur sempre parte del sistema mnemonico, ma ne è anche l'antitesi *in re*. L'immobilizzazione emblematica degli elementi figurali ritornanti (Laura, l'aura, ecc.) finisce per favorire la plurivalenza delle stesse omofonie, che indicano più oggetti, oggetti diversi, situazioni, allusive diverse, racchiusi nello stesso movimento sonoro. È quello che io chiamo metamorfosi immobile, questa trappola in cui è imprigionato e immobilizzato il tempo, in modo che la sua azione devastante sia esorcizzata.

Il «romanzo» petrarchesco può procedere attraverso questi momenti visionari e oggettivi che ne stabilizzano, appunto come visione, e cifra algebrica, come algo-

ritmi, la presa e paiono come sospenderne il corso. Il *Canzoniere* non per nulla è un «romanzo» per frammenti intercambiabili: il tempo della composizione non conta rispetto al tempo assoluto che in questi *fragmenta* è racchiuso, come la luce che l'investe è racchiusa nel diamante.

È perciò che l'emblema, così vicino e avvicinante al referente, ma anche così perduto lontano dal significato, o meglio «altro» da esso, si carica di una forza mnemonica tutta compressa, per cui esso ricorda-non-ricorda con più violenza, con più lontananza, con più distanza, è insomma un mezzo mnemonico caricato, una sorta di rocchetto di Ruhmkorff pronto a emettere lunghe scintille mnestiche, che mentre allontanano rispetto al significato convenzionato anche dimostrano la carica accumulata di oblio, la vicinanza terribilmente dolce e terribilmente irreparabile degli oggetti d'innocenza a cui le immagini petrarchesche preludono. Un'ultima osservazione sulla «convenzionalità» dei significati petrarcheschi (che è poi quella che ha dato la stura al petrarchismo cinquecentesco): come l'emblema, che serve a ricordare nella zona dell'oblio, è il momento prima (sempre in ambito significativo) del referente, così il momento convenzionato del significato (o forse meglio: convenzionato dal significato) è il momento prima del significato raggiungibile solo in opposizione al senso emblematico verso il referente. È un significato speculare, e quasi virtuale rispetto al referente. I due momenti, voglio dire, sono corrispettivi, e funzionano ambedue da divieti scatenanti: e dunque invicti in *pectore* e verso il referente e verso il significato, ambedue veramente inattingibili nella loro opposta topicità, che solo nell'invisibile finiscono per coincidere come identità, che è il proprio dell'essenza, di quelli che nel visibile, e nel dicibile, sono degli opposti. Questo proprio in una poesia, come quella del Petrarca, che esalta la visibilità dei valori esistenziali, in una con la scoperta del «nuovo mondo» dei moderni, che non per nulla è contemporaneo al sorgere della nuova pittura, al disgelo della «cortesia» plastica, al fiammare del gotico. Mentre appunto dicevamo che nel dicibile, e nel visibile, l'identificazione disidentifica, altera verso l'essenza, ma non la raggiunge: la propone proprio nella scissione di essa nei suoi opposti irraggiungibili contemporaneamente.

L'emblema in tal senso funziona come continua proposizione dell'unità esistenziale dell'essenza (visto che non può funzionare come proposizione dell'unità essenziale dell'esistenza), come finzione figurale in cui gli opposti convivono come tali (il significato è l'opposto del referente, questo è l'opposto di quello; ma quel che li unisce è la funzionalità, per opposizione reciproca).

2. L'ASSOLUTEZZA DELLA MEDIETAS

Il proprio del Petrarca, concludendo, è la creazione di un linguaggio come mezzo, come *medium*, assoluto. L'assolutezza della *medietas* è la sua più alta scoperta; magari una scoperta che instaura la contraddittorietà, nel sistema linguistico, tra referente e significato, stanti gli assoluti valori oppositivi che il prevalere del significante propone se mantenuto sempre alla propria acme, da cui dispone, nella propria durata

semantica, come di uno spartiacque, del proprio versante, del doppio registro della propria scindibilità durativa; in altre parole, del proprio spazio stesso della significazione: uno spazio potenziato, tutto riflessivo.

Ed è la conseguenza del livello sublime a cui tale *medietas* è tenuta, se l'immaginazione, anche linguistica, è sempre superiore alla ragione, anche linguistica. Ed ecco dove, e perché, ho sempre insistito sul valore emblematico di una tale mediazione: esso è l'assolutezza stessa del mezzo, cioè una finalità figurale che è mediazione semantica, compressa, trattenuta nel suo impulso, proprio dai valori mediativi che implica. Qui rientra il valore assiduo e dirimente che la retorica assume al fine di attingere e attuare quella convinzione che i significati convenzionati, in sé non sembrano possedere. È proprio, voglio dire, della retorica canonizzare, nel tentativo di farla rientrare nel codice, quella «eccedenza di significazione» che il significante propone. Se, come dice Derrida, «questa *razione supplementare* di significazione è l'origine della *ratio* stessa»¹, la razionalità che è alla base legislativa di ogni retorica funziona a pieno in un'opera in cui, secondo Lévi-Strauss, «questa distribuzione in una *razione supplementare* – se è lecito esprimersi così – è assolutamente necessaria affinché, in complesso il significante disponibile e il significato individuato restino nel rapporto di complementarità, che è la condizione stessa dell'esercizio del pensiero simbolico»². Ora, nel Petrarca, il pensiero simbolico, o meglio linguisticamente simbolizzante, rispetto all'acme raggiunta dal significante, funziona nei due sensi, e verso il significato (nei termini convenzionati che s'è visto) e verso il referente, attestandosi nella convenzionalità emblematica, donde, mentre l'oggetto che il referente propone sul piano linguistico viene abolito (è la morte di Laura l'esempio più clamoroso, nel senso che il poeta l'ha assunta a tema decisivo della seconda parte del *Canzoniere*, ed è una perdita che più ne recupera la presenza nella memoria; ma in verità Laura muore e rinasce in ogni luogo del *Canzoniere*), per cui il linguaggio fonda il proprio potere «de substituer à la chose son absence, à l'objet sa 'disparition vibratoire'»³. Il «rapporto di complementarità» sussiste nei due sensi, sia verso il significato sia verso il referente, sia pure, come s'è visto, in termini speculari. Ed è perciò che l'emblema viene a fruire di questa *ratio* che l'«eccedenza di significazione» che si deversa dal significante, in cui è detenuta ma non contenuta, propone: ed è anche perciò che diciamo che il significato petrarchesco è convenzionato: lo è nel senso che, avvertendo inconsciamente il poeta una tale mancanza dalla parte del significato, esso è prefissato come funzione necessaria ma subordinata al costituirsi del significante verso l'emblema, che è il «luogo» surrogante da cui il poeta contempla, e insieme soffre, l'assenza dell'oggetto, la sua continua morte e resurrezione. È a questa ambiguità, nell'osanna del nome, che la stabilità dell'emblema sopperisce con la sua funzionalità continuamente mediativa, rispetto, per esempio, all'allegorismo dantesco dell'*itinerarium mentis in Deum*; dove una volta raggiuntane la visione, toccatone il grande significato insieme alla sua visibilità in termini geometrici, «All'alta fantasia qui mancò possa», ed essa cade in stato di oblio. Quello dantesco è un oblio che non ricorda, quello petrarchesco un oblio che esalta la memoria.

Ciò spiega *ad abundantiam* il valore che Petrarca ha subito assunto nella tradizione poetica europea: che si trovava a recepire la mediazione di un linguaggio

che, come tale, era un mondo compiuto nella sua integralità legislativa, mentre l'immediatezza della sua storia non aveva ancora finito di porre i propri dati, nel tentativo di uscire dal trauma di due epoche in contrasto tra loro, cioè nel pieno di una crisi della sua «modernità», all'uscire da una tradizione senza tradizione quale fu, per i post-medievali ancora in epoca medievale, appunto il Medioevo. Se Petrarca fu tradito, lo fu infine, e felicemente, proprio dai petrarchisti: i quali però poterono darsi dopo che il Rinascimento aveva finito di esplicitare la ricerca e l'analisi dei nuovi dati: che saranno tali in quanto, con la teoria della *imitatio* erano stati esemplati sugli antichi, finché finirono per crederci antichi gli stessi dati reviviscenti. In questa feconda illusione si assorbe, e si attenua, quel valore propulsivo, e segretamente antagonistico, che incantava e costituiva il mistero inimitabile della poesia petrarchesca. Il cui impulso, arenandosi in un emblema inteso dai petrarchisti come forma statica e non propulsiva, non costituiva più l'elemento mobile del discorso; ma ne diveniva il dato ritardante, e dunque l'elemento ottimale per l'analisi dei sentimenti, quasi la figura archetipica del male oscuro, per la rimozione in profondo e insieme la ricostituzione, sulla palude instabile del profondo, di quella che era stata la dinamicità intesa nel Rinascimento come contrapposizione simmetrica di elementi bilanciati. Pertanto quella che era stata la spinta implicita nell'emblema petrarchesco si costituiva un po' per volta in un assoluto finalistico, proprio perché l'emblema aveva perduto la sua localizzazione mediativa. Si andava insomma mitizzando come figura del linguaggio quello che in Petrarca era stato il linguaggio di una figurabilità proiettiva, sempre imminente e sempre in fuga oltre il dato mediativo, verso il suo destino che di tanto risulta introiettivo di quanto si dimostra proiettivo. L'*hic et nunc* petrarchesco era tale in quanto era un puro presente linguistico: la sua memoria era la presentificazione di due opposti egualmente oscuri: il passato e il futuro; il passato come colpa, e magari *felix culpa*, il futuro come espiazione, memoria che ripercorre i propri emblemi, cioè la propria ripetizione nominale, in un perpetuo e assillante ritorno della loro perentorietà. E allora il linguaggio si ricordava, cioè provocava il proprio futuro – intendo quella proiettività da non interrompere – proprio perché il suo impulso veniva dal più oscuro, più insondabile passato. In questo senso l'abisso temporale del Petrarca era un abisso storico: il linguaggio del Petrarca aveva la forza sacrale dell'imperativo «Lazare, veni foras».

Questo «passaggio» – dalla vita alla morte, ma anche dalla morte alla vita – era il linguaggio petrarchesco: il cui stare in figura tanto più certa quanto più esso si propone in meditazione incerta, in alternativa, derivava appunto dal cogliere dell'alternativa tutto il valore estremistico proprio mentre essa, l'alternativa, era adoperata nel suo valore mediativo, come il grande assoluto che *in nuce* conteneva in quanto linguaggio. Dico, un linguaggio strettamente personale in quanto strettamente personificato nei suoi valori concettuali e figurali percepiti in una tradizione che, per Petrarca, era tutta la storia. Questa «integralità» è la radice del monolinguisimo petrarchesco. *Esse est percipi*, anche per l'emblema petrarchesco: la cui essenzialità è appunto in ragione della sua possibilità di essere percepito come mediatore di tutta una figurabilità storica che, nella sua presenza, nel suo nitore, era come a una stretta finale. Di lì passava, al concludersi del Medioevo, all'inizio della nuova analisi rinasci-

mentale dell'energia razionale del linguaggio, il dato che si poneva come complessivo di tutta la propria elementarità storica. Dirò di più: il dato petrarchesco era il darsi di una storia altrimenti oscura e impenetrabile, altrimenti non sottoponibile alla scomposizione della nuova analisi, proprio perché esso era la figura – concettuale o sperimentale – in cui si manteneva in funzione l'infinita storicità che essa stessa conteneva. Conteneva, più che scatenare. Petrarca conclude questo concetto di un infinito storico come se fosse, esso, un'epoca storica. E ai nuovi europei il Petrarca sottoponeva le proprie *Nugae* come gli *elementi* infinitesimi di quel gran corpo universale che era il linguaggio all'uscire dall'epoca della propria classicità, cioè dall'epoca in cui era proposto come modello. Un'epoca infinita *ab origine*, ma a cui la parola cristiana, il senso della colpa per il peccato originale, aveva posto un termine momentaneo. Ebbene, Petrarca si proponeva di dischiudere questo infinito – questo infinito linguistico – *ab intra*, con la grande *epoché* sperimentale rappresentata dal corpo insieme assoluto e relativo dei *Rerum vulgarium fragmenta. Disiecta membra*, ma ormai riunite nella funzione, del gran corpo universale dell'essere. In mezzo ai suoi infiniti rimorsi, nel *Canzoniere* brilla questa certezza, al tutto inimitabile. Una statica, se si potesse dire, che è quella stessa del sistema della *dýnamis*: dunque una statica relativa, interna al proprio moto, che consiste nel mantenere equidistanti, interrelative, le strutture operative, mentre la vertigine è vinta dall'operazione stessa. La nuova proporzione, figlia della divina proporzione, è statica, nella sua effettualità, proprio perché la sproporzione dinamica è tutta contenuta nei limiti, e nel segno, della casualità: una casualità «esterna» all'effetto. «L'existant', par le mot, a été appelé hors de son existence et est devenu être»⁴. *In interiore homine* è il regno effettuale della figura. E a questa effettualità interna della forma si richiameranno i petrarchisti, che non riusciranno a percepire il regno della *dýnamis*, l'oggettività della *dýnamis* a cui il soggetto formale appartiene, come la esemplificazione stessa del grande moto universale che si fa figura storica per riprendere di lì, dunque da una tale effettualità relativa, il suo assoluto valore casuale, e la correttiva libertà misteriosa verso la ragione insita nel libero arbitrio.

NOTE

() Questo saggio di Bigongiari si pubblica grazie al generoso consenso di Elena Bigongiari che lo ha di recente ritrovato fra le carte inedite del poeta in forma dattiloscritta e con alcune correzioni autografe.

1 J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967; vedi trad. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 372.

2 C. Lévi-Strauss nella sua *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*. E Derrida ribadisce: «Non è possibile determinare il centro ed esaurire la totalizzazione perché il segno che sostituisce il centro, che lo *supplisce*, che ne tiene il posto in sua assenza, questo segno si aggiunge, viene in sovrappiù, come *supplemento*. Il movimento della significazione aggiunge qualcosa, e questo fa sì che ci sia sempre qualcosa in più, ma questa aggiunta è fluttuante, perché essa viene a surrogare, a supplire, una mancanza dalla parte del significato» (op. cit.).

3 M. Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949. Ma vedi per questa parte, le considerazioni quanto mai pertinenti di A. Noferi, *Il gioco delle tracce*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 350 sgg.; e soprattutto là dove si parla della «morte, anzi tutto, del 'referente', della 'cosa' sulla quale (da Agostino a Petrarca a Mallarmé, a Blanchot) si fonda il potere stesso del linguaggio 'di sostituire alla cosa la sua assenza, all'oggetto, la sua sparizione' ed il segno si costituisce sull'«assassinio' stesso delle 'cose', moltiplicandosi a coprire all'infinito le tracce del proprio delitto.»

4 M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 329.

Nel segreto fermento del «non detto»¹

ADELIA NOFERI

L MIO LIBRO RECENTE *FRAMMENTI PER IL FRAGMENTA DI PETRARCA* È LA CONSTATAZIONE E LA DICHIARAZIONE DI UN MIO FALLIMENTO: IL FALLIMENTO DI UN COMMENTO AL *CANZONIERE* PETRARCHESCO CHE GIUSEPPE DE ROBERTIS AVEVA ANNUNCIATO DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE (NELLA SUA COLLANA DI LE MONNIER) GIÀ NEGLI ANNI '40, QUANDO AVEVO INIZIATO DI BUONA LENA A ESPLORARE PETRARCA; UN'ESPLORAZIONE CHE È DIVENUTA BEN PRESTO QUELLA DI UN LABIRINTO E DI UN'OSSESSIONE: SUA MA ANCHE MIA. **Ma non mi pento: questo fallimento mi ha fatto capire qualcosa (che non avevo potuto o voluto capire?) tanto dello statuto della poesia, quanto di quello della critica.**

Il problema che fin da principio mi incuriosiva e mi stimolava era del come e perché il *Canzoniere* fosse stato subito identificato con la poesia in assoluto: la poesia lirica. E questo per secoli, in culture diverse (l'umanesimo, il manierismo, il barocco, l'illuminismo, il simbolismo, la «poesia pura» novecentesca, il surrealismo, il realismo, lo strutturalismo, il decostruzionismo, e non so quali ismi di oggi); e in tutta l'Europa prima, e poi anche nelle americhe.

Come e perché? Eppure il *Canzoniere* è un libro che pare offrirsi nei modi più espliciti, di forme e contenuti interamente codificati, che assume dichiaratamente l'eredità di una tradizione ben precisa: quella cortese-stilnovistica, infarcita e nobilitata dalle ascendenze classiche e bibliche. Un'opera monotematica, insistentemente ripetitiva che «dice» solo, e proclama in tutti i modi possibili, una sola affermazione: «io amo Laura». Un'opera che (apparentemente) non propone alcun problema di interpretazione, di una chiarezza estrema, perfino abbagliante. Perché, dunque?

Leopardi aveva capito il perché, e scriveva: «a chi mi dice che Petrarca non è oscuro, domandando perdono, rispondo che il sole non è chiaro.» E' una questione, anche questa, che si ripete da secoli.

Poco tempo fa nelle pagine di «Repubblica» dedicata alle lettere al giornale, un ragazzo scriveva: «vorrei parlare di un argomento spinoso, fuori tema: la poesia.» Mi sono rallegrata, vista la dilagante ignoranza della letteratura soprattutto poetica che appare in certe trasmissioni di quiz. Ma il ragazzo prosegue: «la poesia dovrebbe essere il modo più semplice per comunicare e ricordare sentimenti, ma di fatto non lo è (...). Ad un lettore di media cultura il linguaggio poetico è incomprensibile. E' diventato difficile scrivere una poesia con parole semplici, che abbiano un significato diretto, univoco? Perché la poesia non è un enigma».

Non «è diventato difficile»: lo è sempre stato, e la poesia è sempre stata un enigma, perché la parola poetica non ha mai un «significato univoco»; possiede un' «eccedenza di senso», da interpretare, o semplicemente (secondo Barthes) da godere. La lettera del ragazzo deve essere assai simile a quella che aveva ricevuto Petrarca da un amico che gli chiedeva di mandargli qualcuna delle sue poesie, aggiungendo tuttavia la richiesta «ut scribam clare», di «scrivere chiaro», al quale egli risponde: «mi chiedi l'impossibile: la chiarezza che chiedi non può coabitare con qualcosa di poetico.» (Fam. XIV, 2, vol III, p. 106).

La chiarezza contiene l'oscurità; come la ripetizione contiene la differenza, l'identità contiene l'alterità, soprattutto nella poesia.

E' per questo che l'interrogazione sul *Canzoniere* si sposta subito verso l'interrogazione sull'enigma della poesia.

E' un enigma che i poeti conoscono bene, e ci convivono. Taluni, forse felicemente; altri, forse i maggiori e *in primis* Petrarca, con sofferenze, dubbi, ripensamenti, correzioni, spostamenti, cancellature, riscritture, fino alla disperazione. Nella canzone 127 si legge: «ad una ad una annoverar le stelle / e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque / forse credea, quando in sì poca carta / novo penser di ricontar mi nacque / in quante parti il fior dell'altre belle, / stando in se stessa ha la sua luce sparta; / a ciò che mai da lei non mi diparta: / nè farò io, e se pur talor fuggo / in cielo e 'n terra m'ha racchiuso i passi».

Il «fior dell'altre belle» è, ovviamente, Laura, di cui aveva stoltamente pensato di poter rappresentare e perfino numerare le irrepresentabili e innumerabili proprietà; ma Laura è, sí, la donna amata anche al di là della morte, ma soprattutto è la poesia, è il testo poetico stesso, che, come testo definitivo (al di là delle varianti, degli spostamenti, delle riscritture), resta in se stesso, identico, ma il cui senso «si sparge» in ogni direzione, irresistibilmente, imprevedibilmente.

E non perché (e qui sta la stupefacente modernità di Petrarca), non perché sia costruito allegoricamente (cioè con significati precisi e gerarchizzati, come ad esempio in Dante, cfr. la Lettera a Cangrande), ma perché «il senso slitta» (come dice Bigongiari), il senso si moltiplica, si dirama, attraverso i diversi e sconosciuti lettori (cioè tutti i «Voi che ascoltate in rime sparse il suono di quei sospiri (...»), del sonetto introduttivo); ma anche attraverso quel primo lettore che è l'autore stesso, che può mutare nel tempo e che dice (nella *Senile* IV, 5): «Sarà sufficiente estrarre dalle parole

un qualche senso, o molti sensi (...) o un maggior numero dei sensi, o un pari numero, o gli stessi, o forse nessuno di quei sensi». Insomma quella «deriva del senso», che costituisce la cosiddetta «eternità della poesia»: la sua capacità di attraversare i secoli, sempre «stando in se stessa», ma sempre altra. Proprio l'allegoria, nella cultura trecentesca, postulava un realismo di base (quello che Petrarca decostruisce pezzo per pezzo) e difatti Boccaccio, nella sua breve biografia petrarchesca, scriveva: «Soltanto la libidine, senza vincerlo del tutto, molto lo molestò (...) ma per quanto nelle sue numerose poesie in volgare, nelle quali cantò splendidamente, abbia fatto mostra di amare con grande ardore una certa Lauretta, penso che quella Lauretta debba essere intesa allegoricamente per la laurea poetica, che egli poi in fatto ottenne».

Un amore dunque del tutto terreno da un lato, del tutto allegorico dall'altro. Qualcosa di simile gli doveva aver scritto Giacomo Colonna, vescovo di Lombez, alla cui lettera «giocosa» Petrarca così rispondeva: «Tu scrivi che suoli meravigliarti che io, in età ancora giovanile, riesca a gabbare tanto elegantemente il mondo (...) Che dici? Che ho inventato il bel nome di Laura per poter parlare di lei e perché molti, in questo modo, potessero parlare di me, mentre in realtà non ci sarebbe nessuna Laura nel mio cuore, se non quel lauro poetico (...) Così che, di questa viva e spirante Laura (...) tutto sarebbe inventato, finti i versi, simulati i sospiri. In questo vorrei proprio che tu davvero avessi scherzato: magari fosse simulazione e non *furor!* (...). Credimi, affaticarsi a sembrare pazzo senza motivo, sarebbe veramente la maggiore delle follie.» (Fam. II, 9)

Petrarca, in questo caso, non mente: perché si tratta davvero di *furor*, se è il «furore» dei poeti (che già Platone assimilava ai pazzi): quello *dell'alieniloquium*, *dell'linguaggio 'altro'* (non quello della comunicazione); è il furore dell' 'accesa voglia', del «gran disio», il desiderio della parola poetica, che, sì, farà parlare di lui e gli darà fama (tanto che di lui stiamo ancora parlando, qui ed ora), ma soprattutto gli darà il doloroso godimento, la *voluptas* della scrittura, se (cito da un'altra lettera: Sen. XVI, 2) «le altre voluttà fuggono (...), ma la penna, tenuta nella mano ti compiace, e, deposta, ti dona piacere.»

Ma è davvero follia, (come si fa rimproverare da Agostino nel *Secretum*) «percepire tanta voluttà dalla parola, come quegli uccelli, che, si dice, godono del loro canto fino a morirne». E come l'io del poeta stesso che nella scrittura poetica «si strugge», sperimenta cioè il proprio annullamento, il vuoto scavato nella propria psiche e nella propria mente da quella pericolosa e stupenda voluttà. Leggo un passo della Canzone 73: «Poi che per mio destino / a dir mi sforza quell' accesa voglia / che m'ha sforzato a sospirar mai sempre, / Amor (...) sia la mia scorta, e 'nsegnimi il cammino, / col desio le mie rime contempra: / ma non in guisa che lo cor si stempra / di soverchia dolcezza, com'io temo ond'io pavento e tremo (...) anzi mi struggo al suon delle parole»

E infine il congedo:

«Canzone, i' sento già stancar la penna / del lungo e dolce ragionar co 'llei, / ma non di parlar meco i penser miei.»

Parlare dunque incessantemente con la propria penna e con i propri pensieri, parlare di lei, Laura, la poesia.

Che è anche *l'aura* (l'aria, il vento); è *l'aurora* (la rinascita della luce-vita dopo il buio della notte-morte); è *l'auro*, l'oro dei suoi capelli («a l'aura sparsi») ed anche «l'oro e le perle e i fior vermigli e bianchi», che compongono emblematicamente il suo corpo. E' il *lauro*, cioè Dafne, la ninfa che fugge per sottrarsi alla brama di Apollo (Dio della poesia) e che, nel momento in cui lui sta per raggiungerla si trasforma nell'albero, delle cui fronde si incoroneranno i poeti. E' Venere, la dea della bellezza e dell'amore, sia terrestre che celeste, che, travestita da Artemide (dea della guerra), è munita di arco e frecce (come il dio Amore), «ferisce e diletta - come scrive Petrarca - e sia il diletto stesso volatile e incostante, e tutto sia della stessa sostanza del vento.» (*Senile* IV, 5). Cioè inafferrabile, imprevedibile, sfuggente; come, appunto, la poesia: quel diletto (godimento) della *voluptas scribendi*, intrecciata alla *voluptas dolendi*, se l'amore per Laura-poesia è un amore inesorabilmente frustrato.

Anche questo aveva capito Leopardi, quando, citando il verso petrarchesco (di *Chiare, fresche e dolci acque*) «quante volte diss'io allor pien di spavento», annota nello *Zibaldone* (ed. Mondadori, vol. 11, p. 453): «E' proprio l'impressione che fa la bellezza (...) lo spaventare (...). E lo spavento viene da questo, che allo spettatore (...) in quel momento pare impossibile di stare mai più senza quel tale oggetto, e nel tempo stesso gli pare impossibile di possederlo come ei vorrebbe, perché neppure il possedimento carnale (...) gli parrebbe di poter soddisfare e riempire il desiderio che gli concepisce di quel tal oggetto. (...) Ora a lui pare che quel desiderio non sarà mai soddisfatto e (...) ch'esso non sarà mai per estinguersi da se medesimo.»

Il desiderio, dunque, non sarà mai soddisfatto; e proprio la frustrazione lo rende inestinguibile. Il possesso del suo oggetto potrà essere espresso semmai nella figura dell'*adynaton*, l'impossibile, (con l'esempio di Arnaldo Daniello), perché: «nulla al mondo è che non possano i versi»: anche imprigionare l'aria (l'aura) in una rete: «in rete accolgo l'aura», (sonetto 239).

Ma occorrerà una lunga fatica: «Quante volte ho contorto le sillabe, quante volte ho trasposto le parole, infine che cosa non ho fatto perché quell'amore, che, se non mi era dato di estinguere, almeno la verecondia imponeva di nascondere, fosse cantato plausibilmente.» (lettera al fratello Gherardo, Fam. X. 33) (Dove 'plausibiliter' significa insieme 'convenientemente' e 'degno di plauso'.)

Oscar Mannoni, il critico, filosofo, psicanalista della cerchia di Lacan, ha scritto: «Il desiderio di scrivere è anche, più oscuramente desiderio di scrivere sul desiderio, – in fondo: desiderio impossibile di scrivere sul desiderio impossibile. La scrittura contiene sempre, anche se la nasconde, la traccia di un desiderio che non ha un vero nome. (...) Riconosciamolo dunque (...) ogni volta che qualche sorpresa nella scelta delle parole, nel loro ordine o nella loro sintassi, evoca la presenza nascosta di ciò che più è nascosto nel lettore o nell'autore: il desiderio, adesione alla vita, vita» (O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1969, pp. 105, 133).

Che sembra (e ovviamente non è) una trascrizione moderna di quella lettera petrarchesca.

A chi leggeva Petrarca nell'ottica del desiderio (il gran desio, il disio folle) le teorie di Lacan (nella sua rilettura di Freud) aprivano orizzonti di ricerca estremamente stimolanti: non certo per psicanalizzare l'autore o il testo, ma per scavare nelle

dinamiche del desiderio (lo statuto del soggetto e dell'oggetto del desiderio; il godimento e la morte sottratti alla dicibilità; la 'lettera' o 'termine-cifra' come rappresentazione del desiderio, ecc.). Così è stato per me (ma anche per Agosti e per Zanzotto, ciascuno nei modi propri). Erano gli anni '60, ed io avevo sospeso il mio commento (di quasi un centinaio di testi) perché scontenta dei risultati, legati, allora, alla critica stilistica, che non mi appariva sufficiente ad affrontare Petrarca.

Il saggio che lessi proprio qui a Palazzo Vecchio nel '74, per la celebrazione del sesto centenario della morte di Petrarca, si intitolava appunto: *Il Canzoniere: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*; un titolo rubato, in certo senso, a Enza Biagini, una finissima petrarchista quasi segreta e una persona umanamente e letterariamente straordinaria, che in un suo studio ('La modificazione in Petrarca', in «Paragone», n. 278, aprile 1973) aveva scritto: «il *Canzoniere* non è soltanto la scrittura del desiderio (...), ma è anche la manifestazione del desiderio della scrittura».

In quel saggio osservavo che nel *Canzoniere* tuttavia il desiderio non è affatto nascosto, anzi: è chiaramente, ostinatamente dichiarato e tematizzato.

Un commento ai *Fragmenta* avrebbe dovuto perciò non solo rilevare l'organizzazione tematica nell'insieme del libro e nei singoli componimenti, ma anche le modalità che essa assume: la natura fantasmatica e allucinatoria dell'oggetto del desiderio nella costituzione della sua, molteplice, immagine (e il problema dell'immagine stessa); la funzione delle tracce mnestiche; la mediazione dell'«altro» (Amore, Apollo-Sole, la Morte); la problematicità stessa del «dire», tra la minaccia di afasia e l'ingiunzione alla scrittura, tra il grido e il silenzio, nelle tipiche strutture degli ossimori petrarcheschi. E, al di là della tematica, avrebbe dovuto riconoscere le strutture del 'dire' il desiderio, a partire dalla mancanza che lo fonda; le torsioni che lo slittamento metonimico del movimento desiderante imprime all'oggetto stesso: dalla donna ai suoi sostituti naturali; dalla sua totalità, comunque inafferrabile, ai frammenti che la compongono, fino ai rapporti con la divinità stessa (Dio, 'Padre del ciel', o la Vergine), identiche nella loro irraggiungibilità. Avrebbe dovuto al di là del livello degli enunciati, distinguere le 'forme' a livello dell'enunciazione e del significante (metriche, ritmiche, timbriche, sintattiche) e le loro interrelazioni, ivi compresa la rete intertestuale sia interna al libro che estesa alle altre opere, ed anche extratestuale; dovrebbe rilevare ed analizzare le funzioni dell'intreccio dei codici; dovrebbe, insomma, seguire e inseguire il farsi del senso: i processi di migrazione, traslazione, disseminazione, condensazione, articolazione, reversibilità dei significanti, attraverso i quali il senso si produce insieme, al di là, ed anche contro i significati espliciti.

E' questo che Petrarca intendeva, nel terzo capitolo del *Secretum*, con l'ammonto che «in ogni discorso grave ed ambiguo si deve fare attenzione non tanto a quello che viene detto, quanto a quello che *non* viene detto»?

Dunque: al non-detto. Ecco: ho capito che il commento a Petrarca che avrei voluto fare è quello che dovrebbe riuscire a far emergere, nel detto, il non detto, nel senso il non senso, che lo sottende, lo nutre (o lo inghiotte).

Avrebbe dovuto essere un commento non assicurante, che non spiegasse il testo, non ne facilitasse la comprensione, ma al contrario la mettesse in crisi, ne scoprisse la complessità fino all'abissalità, forse insondabile. Che non offrisse soluzioni,

ma contestasse il concetto stesso di soluzione: nulla si risolve nella produzione di senso del testo poetico, che procede per la propria via, e per quella che imbroccano i suoi lettori, nel segreto fermento del 'non detto' che continua a sommuovere il detto del testo.

Ma ho capito anche che un simile commento è forse inattuabile, sia personalmente che editorialmente; diventerebbe una sorta di anti-commento. Meglio rinunciare. E, dunque, ho rinunciato. Ma, in questa esperienza, forse ho capito qualcosa di più sulla poesia.

Vorrei però aggiungere anche un'altra motivazione. Verso la fine degli anni '80 erano in preparazione, più o meno prossimi alla conclusione, due commenti «moderni» del *Canzoniere* petrarchesco.

I saggi che avevano accompagnato il lavoro si presentavano, e sono, estremamente interessanti, ricchi, stimolanti. Meglio dunque lasciare a loro, al loro coraggio di aver affrontato (e poi portato a termine) la temeraria (e per me disperante) impresa di un commento al *Canzoniere*, capace di darci un Petrarca 'moderno', novecentesco, alle soglie e all'inizio del nuovo secolo. Meglio dico, non per mia pigrizia, ma per stima e ammirazione dei due autori.

Parlo del commento di Marco Santagata (Mondadori, I Meridiani, 1996) e di quello di Rosanna Bettarini (che per ora conosco soltanto nell'ampio 'campione' offerto nella *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Einaudi-Gallimard, vol. I, pp 553–656) ma che è già concluso e di prossima pubblicazione.

I due commenti ci offrono due Petrarca diversi (e diversi dal mio), ma ambedue 'veri', nell'accezione di Petrarca stesso, nella lettera sul proprio commento a Virgilio. (cfr. in questo libro lettura della *Senile* IV, 5, p. 229).

Quello di Santagata, che direi storicistico, con qualche accenno di psicologismo (certo non di psicoanalisi), è un Petrarca occupato per tutta la vita a scrivere, riscrivere, aggiustare, mutare, un grande autoritratto; a 'costruire', fingendo, un «esemplare documento autobiografico» (dove sembrano confondersi autoritratto e autobiografia, ben distinti da Michel Beanjour (*Autobiographie et autoportrait*, in 'Poétique', n.32, Paris, Seuil, novembre 1997, pp. 442–458)); e il commento si pone, in questo senso i «quattro obiettivi principali» che dichiara ed enumera nella prefazione (p.CXCVI), del tutto chiari, necessari, condivisibili ad eccezione, forse, della «scelta di fare solo saltuariamente osservazioni di carattere stilistico e linguistico».

Quello della Bettarini è un Petrarca assolutamente *non* autobiografico, che raccoglie i «momenti lirici di una vita, senza niente aggiunto di descrittivo, veridico, opaco, esistenziale» (p. 557), che si colloca «in un luogo ideale, ubiquo, separato dal mondo» (p. 553) dove depositare («in sequenze instancabilmente frantumate e ricomposte») un «organismo talmente 'finito', concluso, segnato e anche numericamente significativo, che la sensibilità moderna riconosce nella somma dei Frammenti: il *Canzoniere* per antonomasia.» Un Petrarca forse troppo vicino all'ermetismo (ma come era stato interpretato, erroneamente, nella prima metà del novecento, e anche dopo), cioè: «un poeta di sole forme» (R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere*

di Petrarca, Bologna, CLUEB, 1996, p. 160). Ma anche un poeta che tesse il suo libro come una 'tela di ragno', dove finisce per essere imprigionato anche il commentatore (p. 156). Un Petrarca, insomma, visto da un'espertissima filologa, che tuttavia ha letto anche Freud (e, chissà, anche Lacan) e che si non si nasconde quanto sia «incredibilmente difficile per il commentatore» (ivi, p. 138) aggirarsi nel labirinto di quel libro «tanto letto come poco decifrato», e che «fa infinita resistenza alla lettura lenta di un'interpretazione di ora' (Antologia. p. 560). Due poeti dunque non solo diversi, ma opposti.

Come vedete: «il senso slitta», si dirama in sensi diversi; la produzione di senso non si arresta, si frange nei diversi lettori. Resta sempre quel 'non-detto', che, talvolta, affiora.

N O T E

¹ Ringraziamo Adelia Noferi per averci consentito di pubblicare questo suo testo inedito, da lei letto in Palazzo Vecchio a Firenze nel corso di una giornata petrarchesca il 20 novembre 2002.

Ritratto di Francesco Petrarca

RENATO MINORE

UANDO, NELLA NOTTE TRA IL 18 E IL 19 LUGLIO 1374, LA MORTE LO COLSE, FRANCESCO PETRARCA S'ERA GIÀ SIMBOLICAMENTE, E DA UN PEZZO, ALLONTANATO DAI MALI E DAGLI AFFANNI DEL MONDO.

Lo aveva scritto qualche anno prima, come una promessa a se stesso da rispettare fedelmente: «L'affrontare la morte lietamente è segno di intima fragilità». La «fragilità», in ogni caso, non si sarebbe mai adattata a quel clima di operoso congedo dall'esistenza in cui era vissuto negli ultimi tempi.

Ancora poco più di un giorno e avrebbe compiuto i settant'anni. I giochi da bambino all'Incisa, la bellezza della riviera genovese contemplata nel momento in cui, con la sua famigliola, aveva lasciato l'Italia per l'esilio francese, il dolore per la perdita della madre quando era appena adolescente: le prime immagini della sua vita resistevano, indelebili. Un patrimonio di memorie e di affetti da cui era stato sempre alimentato. In una lettera aveva siglato il suo addio: «Valete amici, valete epistole». Addio a tutto, in serenità. Alla piccola e fedele corte di amici, ormai assottigliata, a cui negli anni aveva confidato assiduamente ogni moto segreto di se stesso, ogni sdegno, ogni curiosità. A quegli amici aveva attribuito nomi classici: erano i Simone, i Lelio, i Socrate che ritroviamo spesso nel suo ricchissimo epistolario dove, dietro all'interlocutore, si scorgono sempre altri lettori, magari avidi non di notizie sul poeta, ma di «eleganza stilistiche e di erudizione».

Addio anche alla «piccola e graziosa villetta» di Arquà, circondata da un uliveto e da una vigna, dove gli era capitato di vivere i suoi ultimi giorni «pienamente tranquillo di animo, ad onta delle infermità, lontano dai tumulti, dai rumori, dalle faccende, leggendo continuamente e scrivendo e lodando Iddio». Un ideale lungamente rincorso in tutta la sua esistenza e finalmente raggiunto. Quante volte gli era capitato

di lodare la vita solitaria a contatto con la natura, la «grande varietà delle cose più diverse», in un *otium* che moltiplicava le risorse mentali e creative e lo poneva di fronte a interrogativi essenziali («lo scopo della nostra vita, donde veniamo, donde andiamo») contro la falsa scienza di tanti «sapienti» impegnati intorno a problemi futili.

Il testamento era stato compilato. Per l'amato Boccaccio, suo grande ammiratore fin dal 1350, confidente di tante lettere affettuose, erano fissati cinquanta fiorini d'oro da spendere (possibilmente) in una veste da indossare «nelle ore di studio o di meditazione durante le notti d'inverno». Il doppio della somma per il fratello Gherardo, monaco nella certosa di Montrieux, il quale avrebbe potuto scegliere: o tutto subito o in rate annuali di cinque o dieci fiorini. Qualcosa anche per il servo Pancaldo: venti ducati, ma con la vincolante raccomandazione di non sciuparli nel gioco d'azzardo. Anche gli oggetti più cari – il liuto e la *Madonna* di Giotto che portava sempre con sé, bellissima a detta degli intenditori – avrebbero trovato amici in grado di conservarli con cura e devozione.

«La mia favola breve è già compita». Qualcosa di concluso e di compatto regolava, silenziosamente, quelle ultime ore. La morte non avrebbe mai potuto cogliere impreparato chi ne aveva fatto oggetto di meditazione prolungata, continua. Francesco aveva scritto fino all'ultimo. I manoscritti, spesso, si presentavano ancora incompiuti, in attesa del suggello definitivo. E poi c'era l'antica, cara abitudine, alla fatica fisica della scrittura, alla gioia del lavoro protratto oltre ogni limite, rubando ore al sonno: «Non c'è cosa che pesi meno della penna, non c'è cosa più lieta».

Per motivi religiosi e igienici non aveva neppure perduta l'abitudine ai lunghi digiuni. D'accordo con l'amico Giovanni Dondi, s'era astenuto dal mangiare salumi, pesce conservato e verdure crude. Poteva, in ogni caso, nel momento del distacco, essere soddisfatto. Gli era capitato di vivere più a lungo di Virgilio, Cicerone, Cesare, Scipione, i suoi fari di sempre. E poi, con tutta la sua debolezza e i suoi acciacchi, la vecchiaia non era così insopportabile se, come unica guida, si stabiliva la «ricerca della verità e della saggezza». Al suo epilogo la vita poteva ancora attingere alle sue antiche e preziosissime fonti. Un anziano in pace con se stesso e con gli altri non si deve vergognare di giocare ancora come un bambino, «di cavalcare la fragile canna, di essere di nuovo cullato nelle zane infantili». La saggezza senile è uno sguardo che torna miracolosamente limpido e ingenuo, a contatto con le gioie fondamentali dell'essere, con gli spaventi e le sensazioni che lo hanno formato.

Ma non siamo ingannati dal clima di idillio, quasi di festa. A quella sorta di approdo luminoso, con la coscienza di uno strappo terreno in fondo dolce nella sua terribile necessità, con intorno a sé (e tutti al giusto posto) i sentimenti e le cose che per lui più avevano contato, Francesco era giunto faticosamente. E non senza conflitti, oscurità improvvise dell'anima alla ricerca di una vita, di un *ubi consistam*. Era stato, anzi, uomo di conflitti (i più inconciliabili), di lacerazione continua, di brusca e drammatica contrapposizione tra cultura e sentimenti, dottrina e passione. La sua esistenza, apparentemente tenuta sotto il controllo di una implacabile disciplina intellettuale, capace in ogni momento di riorganizzare l'esistente, di far chiarezza in ogni buio, s'era ingarbugliata in tante fitte e indistricabili trame. Come le spine di un rovo conficcate perennemente sulla pelle, fino a farla sanguinare.

L'immaginazione s'era sbizzarrita a catalogare la natura anfibia, «doppia» di ogni vicenda terrena. «Spettacolo di saltimbanchi, grotte caliginose, fiume di lacrime, piacevole frenesia, impotente potenza, dolce veleno, ricca povertà, bella bruttezza, sacco bucato, desiderio pericoloso, spine acute, fiore caduco, cieca previdenza...».

Richiami diversi, contrastanti. La solitudine: quella aspra e intangibile che si respira nella natura, tra «stagni profondi, boschi ombrosi e fiumi che scendono a precipizio dalle cime dei monti», a contatto con le piante che tanto amava, di cui si sforzava di conoscere ogni legge, ogni segreto mutamento, sperimentando tecniche (all'avanguardia) di coltura e di innesto. E le voci del mondo, il «pozzo di odi, catena di consuetudini, canto delle Sirene, coppa di Circe, ruota volubile». Voci stridule, patetiche, insistenti, irresistibili, drammatiche, inequivocabili. Da un lato la pudicizia, la vita fortemente radicata a un suo ideale certosino di lavoro e di chiarezza della mente, di laboriosità intellettuale che sublima ogni bassezza viscerale. Dall'altro l'assillo (e una certa inequivocabile inerte dolcezza) della tentazione carnale, spina che non si estirpa facilmente, piacere sterile e quanto ingannevole e quanto inarrestabile (da questa zona di sé, che non può essere detta, emergono all'improvviso i suoi due figli, Giovanni che tanto lo fece patire per il suo comportamento e Francesca che gli diede anche la gioia di esser nonno). E, ancora, la spinta a trovare in sé, nella cultura continuamente inaffiata da un'idea umanistica della confessione, dello scavo individuale, i germi fecondi per ogni progetto e ricetta dell'anima, per scavarsi un itinerario certo in cui riconoscersi. E, dall'altra parte, il chiasso del mondo così seducente, i pifferi della mondanità e della fama, i riconoscimenti che gli altri ti danno (e Francesco ne ebbe di precoci: precocemente s'era affermato come poeta in volgare, poeta in latino, storico, filosofo morale) in modo da alimentare, non soltanto una legittima gloria, ma anche la vanità personale. Gli esempi, antichi e intangibili, di una classicità non da Pantheon, non lontana e asettica, ma corroborante, da vivere (da trasformare in vita) giorno dopo giorno, come un programma attuato in modo ferreo, con esaltanti scoperte e riconoscimenti e il gusto costante alla fedeltà, all'*imitatio*, progetto non soltanto stilistico, ma grandiosamente letterario, in grado di accendere gli animi, di creare discepoli, di scavare l'alveo di un'epoca diversa. Ma, accanto a questi fervidi programmi umanistici, il tramestio di quei suoi anni, quella gran polvere di assedi e di battaglie, di municipalità ancora riottose, di grandi principi che avrebbero voluto (e dovuto) trionfare, ma che faticavano a calarsi nelle vesti, spesso modeste, delle loro occasionali comparse. Dopo una prima infatuazione, Francesco prende le distanze da Cola di Rienzo ma non gli rimprovera la sua «colpa», anzi la riconosce «degnata di gloria»: la colpa cioè, di «aver osato di proporsi l'intento di far salva e libera la repubblica e restituire a Roma il governo dell'impero e delle cose umane...».

Gli era capitato di vivere in tempi incerti, confusi. Un'età di passaggio, di crisi. Scricchiolava, visibilmente, tutta l'impalcatura del mondo medievale: la dottrina che Dante aveva espresso al massimo grado, le leggi politiche e sociali, le piramidali certezze su Dio e sugli uomini. Tutto sembrava annunciare un'epoca diversa. Si preparava una nuova *humanitas*. Tra tanti turbini e tante convinzioni ormai sgretolate, aveva cercato di restare al centro, con faticosa serenità, approdo non soltanto

egoistico, ma filtro indispensabile all'intelligenza per proseguire, per distinguere, per capire. Con la fantasia e la mente ancora profondamente imbevute di cultura patristica e medievale (come poteva essere diversamente? Era quello il suo punto di partenza, uno sfondo non eliminabile), obbediente alle fonti tradizionali e ai dogmi ecclesiastici, ma curioso, inquieto, in uno stato di continua interrogazione, con lo sguardo illuminato dalla speranza di un futuro ormai vicino. Per esso valeva davvero la pena visitare «le biblioteche dei monasteri e dei capitoli, per fare incetta di opere antiche e trarre dall'oblio quelle che il Medioevo aveva dimenticato o considerava perdute».

Porre le premesse di una nuova civiltà «fondata sull'immanente e sulla tradizione classica», come scrive Natalino Sapegno.

Il prezzo di tanto accanimento e di tanta ricerca è «una passione insanabile». Scrive, nel 1346, a un anziano parente di Firenze, la città da cui il padre è stato cacciato e in cui il poeta rifiuterà di tornare, nonostante i benefici promessigli: «Non riesco ad avere abbastanza libri. Può darsi che io ne abbia già più del necessario: ma succede con i libri quel che succede con le altre cose: il riuscire a ottenere quel che si cerca stimola ulteriormente il desiderio». I libri (aggiunge) danno «un godimento molto profondo, parlano con noi e ci danno consigli e si congiungono a noi d'una viva e vivace amicizia». I libri sono il naturale prolungamento di sé per chi tenta, disperatamente, di adeguare l'antica sapienza, spesso rimossa, ai crucci e alla disperante provvisorietà della sua fuga continua, del suo sradicamento complessivo. E' un uomo, Francesco, che, nonostante le apparenze, non ha più un centro; più parla di sé, più pericolosamente si proietta fuori di sé, nonostante il suo sforzo costante di ristabilire gli argini culturali e psicologici dentro cui muoversi, di opporsi alla dispersione di sé con l'esercizio della volontà. Sempre in bilico, tentennante. Incapace di una scelta che ne escluda un'altra: il *Secretum* trae il suo alimento in una frontalità di scelte culturali, in due voci «opposte e contrastanti, ciascuna con la propria logica e la propria struttura artistica e retorica» (Ugo Dotti): da un lato Sant'Agostino, dall'altro lo stesso poeta che si difende dalle accuse del filosofo.

Lo sguardo è rivolto all'alto, al tragitto spirituale che lo porta verso la mortificazione degli istinti, verso l'impassibilità che estirpa le passioni e fa osservare «l'altrui naufragio raccogliendo nel silenzio le voci dolorose di chi ondeggia tra i flutti». Ma l'esperienza, l'uso del mondo, il mescolarsi con la vita quotidiana, il desiderio di gloria possono diventare pigrizia o inerzia. Possono essere l'*aegritudo*, tanto aborrita da Agostino, che spinge in basso, non carica sufficientemente per la salita.

Aegritudo. Questa «peste che mi assale con tale forza che mi tiene avvinto ad essa e mi tormenta per giorni e notti». Ed è senz'altro *aegritudo*, un suo attacco subdolo e funesto, quel blocco improvviso della volontà e della vitalità che ferma, momentaneamente, Francesco durante l'escursione al Monte Ventoso, compiuta insieme al fratello Gherardo, ancora nel mondo, nel baratro delle sue tentazioni. Ma già in quella occasione Gherardo ha, forse, un'illuminazione del suo futuro stato. Sale e non arranca, spedito, senza esitazione. Chi arranca, esita, si sforza di recuperare il terreno perduto è proprio Francesco. Una pena dell'anima non poter stare accanto a chi si arrampica con tanta lena. Ma finalmente la vetta è raggiunta anche da lui:

sul piccolo ripiano la comitiva si concede il meritato riposo. Francesco ancora si interroga. Lo assale il fiotto dei ricordi. Un difficile, spesso imbarazzante, deposito di immagini e di sensazioni. Si accorge che, nel campo dei pensieri, c'è lotta: «dura, faticosa, incerta per il dominio di quel doppio uomo che è in me».

Non riesce a placarlo, questa volta, né lo spettacolo della natura incontaminata, né la visione delle Alpi «gelate e nevose». E neppure l'immagine dell'Italia: la «cara deo tellus santissima» che riconoscerà alcuni anni più tardi come sua patria, «pulcra parens, tellarum gloria». La mente non conosce requie. Si fissa, ossessivamente, su una parte in ombra di sé, che lo accompagna sempre, come una ferita non chiusa. Implacabile super-io che gli parla con la voce dottrinarica di Agostino di Ippona, attraverso le *Confessioni* che egli porta sempre con sé. Con un'eco profonda, quella voce è dentro di sé. Controcanto che non può mai tacere, che non gli fa dimenticare ciò che *mai* può dimenticare.

Dice Agostino: «Gli uomini se ne vanno ad ammirare gli alti monti, e i grandi flutti del mare e i larghi letti dei fiumi e l'immensità dell'oceano e l'immensità delle stelle: e trascurano se stessi». E quante occasioni per trascurare se stesso, per non sentirsi in pace con la coscienza, per approvare (con il pensiero) le cose migliori e fare (ineluttabilmente) le peggiori!

E' un vero e proprio campo minato l'esistenza, tra propositi e realizzazioni, desideri e azioni. Soprattutto la gioventù, con il suo ardore pazzo, come un cavallo a briglia sciolta, con la sua inesausta febbre di conoscenza non sempre legittima, che fa deviare e allontana dal vero obiettivo.

A Bologna, tra il 1320 e il 1327, Francesco aveva studiato diritto. Un po' svogliatamente perché il tarlo della letteratura gli rodeva già dentro e il padre, il buon ser Petracco, non se l'era sentita di scoraggiarlo totalmente: un giorno aveva scoperto, ben nascosti, testi di poeti latini e di Cicerone e li aveva scaraventati nel fuoco. Ma poi, di fronte al dolore del figlio, aveva salvato un Virgilio e la *Rethorica* di Cicerone, sperando che almeno il secondo potesse essere utile «agli studi di legge».

A Bologna Francesco aveva assaporato la dolcezza della gioventù. Andava spesso fuori dalle mura, accompagnato da risa e canti di donna, in una continua festa della vista e dei sensi, uno smemorarsi collettivo, un rito di fondazione da cui erano assenti dolore e lutto. A Bologna, sicuramente, aveva appreso la tecnica di poetare in volgare, una festevole forma di comunicazione, immediata e gratificante. La scuola della poesia provenzale si scioglieva, diventava norma e precetto. Si trasformava in una lingua nuova, quasi tutta da inventare.

Poi, ad Avignone, dove era tornato dopo la parentesi bolognese, Francesco s'era scoperto schiavo della moda, desideroso soprattutto di apparire secondo i dettami imposti dai riti del momento. Viveva pensando soltanto all'abito da cambiare, alla pettinatura da mantenere con ogni mezzo durante la notte, ai sandali da calzare con infinite torture pur di soddisfare la vanità dell'esibizione.

Ma dal bozzolo di questo giovane cui piace vivere, ma anche studiare (ha già cominciato a raccogliere libri e alla fine la sua sarà la più bella e grande biblioteca privata d'Europa, e si penserà, addirittura, a una donazione pubblica alla Repubblica

di Venezia, la prima di cui si abbia notizia), nasce e si consolida il letterato, l'umanista. Si impongono le sue strategie, i rapporti che, a mano a mano, si allargano e lo impongono come un autentico protagonista. Tra i potenti dell'epoca si muove a suo agio, sfruttando a pieno, come nell'un altro, la propria condizione di «chierico, cappellano e canonico, che vive dei proventi dei benefici ecclesiastici» (Carlo Dionisotti), nel 1326 aveva infatti preso gli ordini minori.

Ma non lo fa per calcolo o per pura astuzia. Fin dall'epoca in cui ruota intorno al cardinale Giovanni Colonna, suo grande protettore, Francesco non s'illude. Sa che «lo star sotto altrui, l'ubbidire ad altri, il vivere dell'altrui possono apparire più decorosa servitù, non mai vera libertà». Eppure, in quello stato, compie missioni importanti, importantissime come non capita a nessun altro letterato dell'epoca: ambasciatore pontificio presso Giovanna I regina di Napoli nel 1343, ambasciatore a Venezia, tredici anni più tardi è a Praga a nome dei Visconti, poi a Parigi... Accredita di sé l'immagine di un grande intellettuale capace di stare al di sopra delle parti, movendosi in nome dei principi che illustra nei suoi scritti, soprattutto nelle lettere che indirizza a tutti, tralasciando talvolta, ad arte, per rendere più dirompente l'effetto, il nome del destinatario. Quei principi sono non formule retoriche, ma convinzioni sincere che nascono dallo studio, dal paragone con gli antichi. Stentano però a trovare una qualche realizzazione nella società trecentesca. L'idea di Roma, ad esempio, la sua naturale *auctoritas* da ripristinare. L'idea di un rinnovamento in senso evangelico della Chiesa e del Papato, che è relegato nell'esilio di Avignone e negli ozi dorati contro cui Francesco avrà parole durissime fino alla rottura del 1353, con l'abbandono della città francese. L'idea di un'Italia rappacificata, nel segno di una convivenza civile lontana dai particolarismi che la travagliano e la dilanano.

Da alcune delle sue missioni ricava grandi privilegi. Dopo Praga può nominare notai e giudici, legittimare persone di nascita illegittima. Ma a volte si tira indietro, magari adducendo come pretesto (lo farà una volta con i Visconti) che il suo stile aulico e letterario non si adatta alle occasioni pragmatiche in cui lo si vorrebbe coinvolgere. Lo fa per non legarsi ad un solo carro, perché si sente impreparato a una vita troppo attiva: intende proteggere l'autonomia, la possibilità di studio. Vuole difendere la sua oasi di vita solitaria. Prima in Valchiusa, sulla riva meridionale del Sorga, non molto lontano dalla grotta dove scaturisce l'acqua del Rodano. Poi a Milano, vicino alla chiesa di Sant'Ambrogio, con di fronte i campi, i boschi e, lontano, le Alpi. Poi ad Arquà, sui colli Euganei.

*Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio uman l'arena stampi.*

Questo è il suo programma di vita, segreto. Francesco non sfugge soltanto un amore tormentato, che ha sempre davanti agli occhi, come uno strumento di dolce tortura da cui non può liberarsi. Cerca nella solitudine una diversa qualità della vita. Le giornate scorrono (o dovrebbero scorrere) serene. Gli antichi maestri vigilano al suo

fianco. Poche sono le ore dedicate al sonno e sembrano tempo sprecato che va via, inarrestabile. Gli ricordano la vanità dell'esistenza, il suo essere drammaticamente circoscritta, monca, definitiva nella sua terribile precarietà:

*La vita fugge, e non s'arresta un'ora
e la morte vien dietro a gran giornate
e le cose presenti, e le passate
mi danno tregua, e le future ancora.*

Francesco sente l'unghiata del tempo, il morire di ogni stagione e di ogni illusione, il declino malinconico dell'esistenza verso il gorgo nero della propria finitudine. Scrive versi memorabili su queste sensazioni: la sua lingua si alleggerisce prodigiosamente nel cogliere le segrete sfumature del dolore umano.

Ma l'intellettuale si oppone con tutta la forza della sua cultura e della sua dottrina. Resiste. Costruisce gli argini, le difese. Con Francesco si consolida la letteratura come impegno morale che vuole sfuggire al destino della precarietà: sguardo puntato sulla propria epoca, contaminato in essa. Ma anche autonomo, libero, assoluto, ricollegato, per ragioni di filiazione sotterranea, alle grandi fonti classiche, Cicerone, Seneca, Virgilio.

Tutto si decide in uno spazio in fondo angusto, nel rapporto con la pagina. Tormentato, prolungato oltre ogni limite, senza possibilità di evasione. Un demone ansioso vigila su di esso. Nevroticamente non permette la soddisfazione per alcun risultato. Su nulla c'è il suggello della parola fine.

Francesco non ultimerà i *Trionfi*, poema più volte rivisto e modificato che doveva condurlo sul terreno di un confronto con Dante e con il suo strumento preferito, la terzina. Ma il poeta aretino non possiede più il ragionar sillogistico del suo collega: la terzina a stento si adatta ai moti del suo animo, alla attenzione minuta, ai sottintesi e agli sfumati della lingua, a quel dire e non dire che raggiunge prodigiosamente nelle altre rime in volgare. Dante è ormai lontano, alle sue spalle: inutilmente Francesco ne riconoscerà la posizione «di grande eminenza» nella poesia italiana. Inutilmente, in una lettera a Boccaccio, si dichiarerà lieto, nel 1359, di avere tra i suoi libri una copia della *Commedia*. Il divario tra i due poeti è profondissimo; l'incubazione faticosa dei *Trionfi*, la sua visione allegorica che spesso zoppica, la carenza di una reale struttura architettonica che alla *Commedia* viene conferita dalla concezione filosofica del suo autore, lo dimostrano in modo lampante. Anche le *Rime*, le *Rerum vulgarium fragmenta*, sono il frutto di infiniti rifacimenti e ripensamenti. Francesco tende a una impossibile perfezione. Accanto ai singoli versi, annota brevi suggerimenti per migliorare la materia, per *raffreddarla*.

«Dillo in altra maniera», «Questo non mi soddisfa», «Questo inizio non è abbastanza triste» (ed è l'inizio della canzone in morte di Laura *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* che ebbe ben cento revisioni prima di conoscere la sua versione definitiva). La sua attenzione ai valori testuali è costante. Costante l'approfondimento filologico che permette una resa migliore dei valori formali ed espressivi.

Quei tentennamenti faranno talora impazzire il lettore moderno alla ricerca di un testo definitivo, di un feticcio – appunto testuale – da porre sull’altare. Il lavoro di lima e di correzione in Francesco è costante, il feticcio alla fine è innalzato. Ma nel risultato finalmente compiuto balena la stessa disperante vitalità della forma che, nel momento in cui vorrebbe fissarsi definitivamente, mostra lampi (terribili) di nuova precarietà; ed è questa la malia del *Canzoniere*, l’ossessione che strega il poeta, la condanna ad un universo formale che si sgretola tra le sue dita, sotto lo sguardo coinvolto del lettore di ieri e di oggi.

Nelle *Rime* ecco Laura, Laureta, che si allarga a tutto campo, occupa quasi ogni spazio fisico e mentale, come un vero principio generatore della segreta energia dell’atto creativo che, nella sua immagine, si fissa ossessivamente. Donna misteriosissima: ogni tentativo di sciogliere l’enigma è vano. Appare la prima volta nella chiesa di Santa Chiara ad Avignone il 6 aprile del 1327, muore esattamente ventuno anni più tardi, ed è a lungo vagheggiata, rimpianta, esaltata da Francesco.

Donna che scivola via e, poi, riappare. Intravista, spiata, impossibile da amarsi per un fatale intontimento della sensibilità che, dinnanzi a lei, si blocca e sogna. Condannata alla condizione (difficile ma esaltante) di segno, emblema, simbolo. La presenza di Laura *incide*, profondamente, sull’esistenza del poeta. L’impossibilità di realizzare il desiderio rende più enigmatico il movimento dei pensieri e della mente che (al di là di ogni omaggio formale o generico) ruotano *davvero* intorno a questa figura fantasmatica. Intorno al suo apparire e scomparire, alla sua morte, all’infinita elaborazione del lutto dentro le forme di un omaggio che inventa, letteralmente, il suo vocabolario, la sua interna creatività, la forza di una identificazione sempre in esaltante equilibrio, sempre prodigiosamente creativa rispetto alla materia concettuale che esprime: la labilità del sogno, l’evanescenza della speranza, il sicuro approdo – di quel sogno e di quella speranza – dentro la griglia di convinzioni religiose che vorrebbero trascendere l’umano e ne fanno ancor più sentire l’angosciante ma affascinante precarietà. Un misterioso profumo, una tentazione continua a vivere nell’immanenza conflittuale che esso determina.

*Così caddi a la rete, e qui m’han colto
gli atti vaghi, e l’angeliche parole
e ’l piacer e ’l desir e la speranza.*

Eccolo il vocabolario, lucente ed essenziale, di Francesco. La *rete*, gli *atti vaghi*, l’*angeliche parole*, il *piacer*, il *desir*, la *speranza*. E ancora: il *riso*, il *pianto*, la *paura*, l’*ira*, le *dolci acque*, il *candido pie’*, l’*erba fresca*, il *vivo ghiaccio*, le *dolci paci*, i *capei d’oro*, l’*ineffabile dolcezza*, l’*aspro tormento*, il *novo colore*, il *vago augeletto*... Ogni parola è una lamina che assorbe il grande lavoro tecnico e filologico. Splende nella sua forza come per incanto riattivata e sottratta agli usi più logori, nella icastica aderenza al *medium* che la esprime, nel rinnovato atto che la vuole e la crea.

E’ questa la grande, onnicomprensiva, forza dell’umanista che fa poesia, si distende completamente nella vita segreta della parola. Che resta la sua officina, il suo orizzonte d’attesa, la sua ultima meta, sempre irraggiungibile. L’esito è lo stesso anche

quando il tema va oltre Laura, oltre l'amore, e compare sullo sfondo il poeta indignato per la corruzione papale di Avignone che fa sentire, con parole che hanno la forza di bibliche invettive, il risentimento del cristiano alla ricerca di una purezza ormai pressoché impossibile:

*L'Avara Babilonia ha colmo il sacco
d'ira di Dio, e di vizii empii e rei,
tanto che scoppia, e ha fatto suoi dèi,
non Giove e Palla, ma Venere e Bacco.*

*Per le camere tue fanciulle e vecchi
vanno trescando, e Berzebub in mezzo
co' mantici, e col fuoco, e co li specchi.*

Ma la vittoria sulla parola è sempre effimera. Stinge all'orizzonte un lembo di vita momentaneamente rappresentata ed eccone un altro e un altro ancora, in una serie pressoché infinita. Francesco conosce sulla propria pelle i rituali di quella identificazione della parola nel vissuto sempre impossibile, di una vittoria mai sicura. E per questa ragione abbatte ogni diaframma. Parla sempre di sé, come forse nessun altro: nelle lettere, nelle rime, nei *Trionfi*, dovunque. Ed è la sua sottile inguaribile malinconia a esprimersi anche quando, nell'*Africa*, viene dipinto il lamento di Magone morente: «Viver solo di nome è nulla... Vivete senza tempo perché i tempi distruggeranno voi e i vostri nomi, e il nome acquistato a gran prezzo e ciò che voi pensate debba restare passerà rapidamente».

E qualcosa di lui (tantissimo) resta segreto, sfuggente, fisso in una minerale distanza. Guardiamone il ritratto (dovuto ad una mano affine ad Altichiero) nel manoscritto del *De viris illustribus*. Di profilo. La cuffia ecclesiastica ricopre una parte del viso. Lo sguardo sembra perdersi, è un punto che guarda lontano, enigmaticamente. Sottile, disarmante è il contrasto tra la solidità di quel corpo di poeta laureato, largo sotto la tonaca, e l'occhio (malinconico? corrucciato? o soltanto fedele all'iconografia del grande intellettuale con la giusta aureola, incoronato in Campidoglio, giustamente santificato e osannato, gloria del mondo intero, punto indispensabile di riferimento nella comunità degli uomini che in lui si *identificano*, che a lui *riconoscono* e *ricosceranno* sempre lo sforzo vittorioso di non bruciare il passato, ma di saper vivere nel futuro, fornendo anche le giuste chiavi per comprenderlo meglio e respirarvi bene?).

S'affanna ser Francesco a rammentarci tutti i suoi travagli terreni, a tesserci le lodi di madonna Laura, a descriverci minuziosamente la sua erabonda natura. Polemizza contro la vacuità concettuale dei sofisti cui si oppone l'essenziale che lui vuole: la ricerca della verità, la convinzione profonda delle proprie scelte. Ma sentiamo che ogni suo encomiabile sforzo è stretto e misurabile nello spazio (l'unico a sua, a nostra disposizione) breve e insidioso della parola. Ogni volta da inventare e bruciare nei suoi equilibri, nella inestinguibile forza interna e strutturale. Non c'è

dottrina che possa guarirla in anticipo né tragitto che possa essere esaurientemente definito senza di essa.

Il *Canzoniere* non ci restituisce soltanto la cornice (in fondo illusoria) che serve a Francesco per inserire la sua storia d'amore, l'itinerario che, dall'illusione dei sensi, porta alla gratificazione di una verità all'apparenza raggiunta e goduta. Come raggiunta e goduta è l'immagine finale della Vergine, nell'ultima canzone, un miracolo di tecnica compositiva. E', anche, l'implacabile metronomo di una verità soffusa e trasognata, spiata in un continuo batter del ciglio: «Una punta acuta, unica in tutta l'eternità e, di conseguenza incomparabile, inimitabile, inestimabile» (direbbe Jankélévitch).

Circa quattro anni prima di quella sua ultima notte, a Ferrara, Francesco aveva avuto un inequivocabile avvertimento. Una sincope lo aveva tenuto come morto per molte ore, mentre si trovava in viaggio per l'ennesima missione con cui incrementare la sua fama di dotto diplomatico. Nel silenzio di Arquà, mentre quella sensazione stava per tornare, e in modo definitivo, alle prese per l'ultima volta con l'infinita precarietà di quei suoi testi che dovevano ancora una volta essere rivisti e riscritti per l'impossibile suggello finale, egli forse intuì che «la punta acuta, unica» era il fatto «di essere stato, di aver vissuto, di aver amato». Percepì le lunghissime ombre che ancora si proiettavano dentro di lui. Nella forma di ricordi, impressioni, lontane suggestioni.

Per questa ragione sentì prepotente il desiderio di scrivere ai posteri per definire, una volta per sempre, il suo ritratto: «Ti accadrà di udire qualcosa di me... e forse desidererai conoscere che uomo fossi, e quale sorte delle mie opere, soprattutto di quelle la cui fama sia giunta fino a te». Forse si illuse che il cerchio fosse ormai chiuso e che lui, finalmente, ne avesse la chiave per penetrarvi: «L'adolescenza mi illuse, la giovinezza mi traviò, la vecchiaia mi corresse».

Lentamente il suo orizzonte fisico e mentale si assottigliava e poche essenziali cose restavano fisse dentro di lui. Tutto gli apparve per una volta (e definitivamente) compiuto, compatto, postumo. In quel momento ogni parola cessò di appartenergli e divenne l'inestinguibile patrimonio di cultura e di poesia su cui ancora oggi si esercita la nostra fantasia e la nostra intelligenza.

Rinnegare Petrarca: Andrea Maffei, un classicista nel secolo romantico

FULVIO SENARDI

NEL 1885, DOPO UNA LUNGA ESISTENZA SVOLTASI QUASI INTERAMENTE NEL SECOLO ROMANTICO, ACCOMPAGNANDO, PER COSÌ DIRE, IL RAPIDO FARSÌ DELLO STATO ITALIANO, SI SPAGNEVA A 87 ANNI, IL TRENTINO (MA MILANESE D'ADOZIONE) ANDREA MAFFEI. Uno scrittore che era rimasto tuttavia alquanto appartato rispetto al Risorgimento; non tanto forse come vorrebbe una tradizione che attribuisce alla sua freddezza patriottica la separazione dalla moglie, Clara Carrara Spinelli (famosa animatrice di un noto salotto letterario-patriottico-mondano della Milano ottocentesca), ma sufficientemente defilato da scrivere da Monaco all'amico Gazzoletti, nel 1849, «non pensare mai più ad uggie politiche. Credimi, meglio è vivere con gli antichi, perché il secolo – di noi miti di cor degno non è – (in Brol, 1933: 14). Che vale, non si mancherà di notarlo, quanto una dichiarazione di poetica.

Alla sua morte, con assoluta tempestività, Enrico Nencioni, uno dei più sensibili scrittori dell'Italia «bizantina», registrava sulla «Domenica del Fracassa» il tramonto di quella stella minore della costellazione poetica nazionale. In effetti, nessuno meglio di lui avrebbe potuto riassumere il senso di una vita spesa, non ignobilmente, per la poesia. Nencioni, infatti, al pari di Maffei, intrecciava l'attività di poeta e di critico, a quella, fondamentale per un Paese ancora assai in ritardo, di mediatore culturale. «Siam due ruine sacre alla morte», scriveva il poeta fiorentino anticipando quasi i languori paradisiaci del giovane D'Annunzio, rivolto agli arredi cadenti di *Un giardino abbandonato*, ben consapevole peraltro che da quelle «ruine» si erano diffusi nel contesto provinciale della giovane nazione sabauda, gli aromi della poesia di Browning, Shelley, Tennyson, e quindi, filtrandone i più penetranti afrori, di Swinburne e di Baudelaire. Del tutto differente invece il canone traduttivo di Maffei, cosa

ovvia considerando i quarant'anni di differenza fra i due poeti che escludono il Trentino dalla comprensione delle voci più mosse e irrequiete di quella Fin-de-siècle che, almeno cronologicamente, gli è stato possibile lambire. Un «virtuoso di endecasillabi», lo descrive del resto Nencioni (1898: 293), con una lode che non fa nulla per nascondere la sua portata relativa, accostandolo al Monti per qualità di versificazione, e indicandone, con un nudo elenco, i titoli di merito: le traduzioni da Milton, Goethe, Shakespeare, Schiller, Byron, Heine, ecc.; voltati in italiano con una poesia dal timbro «monotono» (ivi, 297) dalla «nota stupenda ma unica». Limite che si riflette anche nella produzione originale dal momento che, qui Nencioni va dritto al nocciolo senza perdersi in eufemistici convenevoli, «moltissime delle sue poesie originali son cose da *album*, da *Keepsake*; e tutte insieme, compreso le più notevoli, non sono altro che un puro ma scarso rivolo della gran fiumana Pratesca» (ivi, 300). Dove viene fissato, anche per noi, un primo punto fermo.

Andrà detto, per arricchire il ritratto, che il Maffei («soprattutto un discepolo del Monti» nella qualificazione che gli proviene da un conoscitore dell'arte poetica fra i più grandi del primo Novecento, Cesare De Lollis - 1929: 201), pur non estraneo a quel tentativo di trapiantare nella poesia italiana il virgulto popolareggiante della ballata romantica (un timido sforzo dove mette in luce, ancora Cesare De Lollis, accenti quasi settecenteschi che respirano la «compostezza del Vittorelli» - 201, da vero «poeta culturale» - 202, cui manca, in buona percentuale, il guizzo di un'ispirazione originale), si dimostra incline piuttosto a percorrere la strada dell'imitazione dei modelli illustri della tradizione, andando controcorrente rispetto alla moda delle composizioni in metro «cantabile», di impronta patetica e patriottica che, con tutti i suoi limiti, rappresentava nel primo Romanticismo la linea poetica più moderna e innovativa. Ed è qui, se vogliamo, il più stridente paradosso: la vocazione esplorativa di Maffei si sfoga nell'individuazione di illustri voci straniere da diffondere in Italia, ma appena le riveste di panni nazionali, salta fuori il classicista, se non il pedante che rifiuta innovazioni troppo marcate, bruciandone i germogli nella crosta di ghiaccio di un codice poetico sentito, proprio nel suo anacronismo (spieghiamo: gusto dell'elegante convenzione), come assolutamente insuperabile. Come ha sintetizzato Spinazzola, «a comporre versi propri si dedicò tardi, dopo il '50: e furono soprattutto sonetti, bei sonetti classicamente educati sui migliori modelli, anzitutto quello petrarchesco» (Spinazzola, 1981: 905). Petrarca allora finalmente; secondo un'ipotesi da verificare con uno spoglio dei testi sui due volumi di *Versi editi ed inediti*, in special modo, dove spicca (vol. I) una concentrazione di quasi 130 sonetti (insieme a liriche di vario altro metro, fra le quali anche canzoni e ballate romantiche), e quindi nel tardo *Affetti*, (una ventina di sonetti), libriccino elegante anche per veste tipografica che ha richiamato l'attenzione di Benedetto Croce.

In effetti, quasi a implicita conferma della giustezza dell'osservazione di Spinazzola, fra i tanti sonetti dedicati ad eroi della spada, della penna, del pensiero, fra i tanti d'occasione (e non sempre nel senso migliore del termine), amorosi, paesaggistici, descrittivi di opere d'arte, introspettivi (di rimpianto o di deprecazione di *spes inanes*), risalta una lirica svolta nel nome di Petrarca. La riporto perché può rappresentare un appropriato punto di partenza.

A FRANCESCO PETRARCA

Amor ti aperse il labbro, e la favella
Del suo bacio divin t'ingentilia;
Né di Lesbia il cantor, né la donzella
Che morì per Faon l'ebbe sì pia.

Ma la vergine rima, onde la bella
Francese, italo Cigno, hai fatto dia,
Poscia che a lei ti unì la terza stella
Nell'eco di tre secoli languia.

Chè non mai di locuste ingordo stuolo
Campo e bosco predò, come una vile
Greggia d'imitatori i versi tuoi.

Stolti! E sperar che posta in freddo suolo
Una pianta rapita all'indo aprile
Germinar vi potesse i fiori suoi?
(Maffei, 1858: 54)

Il discorso è chiaro, e non abbisogna quasi di commenti: la sferza di Maffei si abbatte contro lo stuolo degli imitatori, coloro che hanno osato trapiantare il fiore petrarchesco «in freddo suolo», condannandolo così ad avvizzire. Probabile eco della battaglia svolta dal Monti (il venerato maestro: «Sacro a me come padre, e se la vita/ Io non ebbi da te, di miglior dono/ che la vita non sia grato io ti sono./ Sprone all'opra mi fosti, esempio, aita» – a *Vincenzo Monti*, in Maffei, 1885: 109–110) negli anni della Restaurazione, a favore di una pratica imitativa tesa umanisticamente all'elaborazione di uno stile personale, e mai pedissequa e servile, che poi si accentua, nel corso dell'Ottocento, in una insofferenza gridata contro ogni forma di epigonismo (penso per esempio, in riferimento a Petrarca, alle parole di Mazzini: «due secoli di imitatori senz'anima e senza mente han mutato in sozza e morta palude la vena viva e purissima del suo affetto» – Mazzini, 1887: 142). E' qui infatti che va a colpire la critica del sonetto, e con evidenti implicazioni personali: non può sfuggire infatti che Maffei voglia escludere nel modo più netto, anche ovviamente per se stesso, la possibilità di un percorso poetico che, quando andasse svolgendosi, in senso stretto, nella scia di Petrarca, condannerebbe a far parte dell'esecrata «vile greggia» degli imitatori. Ma allora in che termini si pone, se si può porre, il rapporto tra Maffei con il più grande lirico italiano? Nel cui nome intere stagioni di poesia avevano educato il gusto e l'ispirazione.

Andrà spiegato in primo luogo, e può stupire chi consideri con leggerezza le implicazioni dell'impegno di traduttore, che il programma culturale di Maffei si basa, nel suo assoluto pragmatismo (teorico non fu mai) sulla difesa della tradizione italiana contro l'invasione delle letterature straniere: un'opera non ingenerosa di pugnace retroguardia che guarda alla koiné dei poeti del classicismo, il Monti in prima

linea, come all'usbergo più efficace per respingere al mittente le invadenti mode parigine. Viene inevitabile pensare a quella schiera di «amici pedanti» che, proprio negli anni della pubblicazione fiorentina dei *Versi editi ed inediti*, modellava il suo programma di rigida osservanza tradizionale e fra essi di Carducci, che continuerà ad invocare, anche in inoltrata età «decadente», la disciplina di stile e di pensiero del classicismo, inteso perfino (e non del tutto a torto, considerando l'astro abbagliante di D'Annunzio con la sua corte di pianetini) come paradigma di salute morale. La differenza, tuttavia, sta nel fatto, forse mero portato cronologico, che Carducci si lascerà fecondamente «contagiare» dal nuovo con esiti letterari altamente suggestivi, messi bene in rilievo dalla critica contemporanea; Maffei invece, che nasce un anno prima di Leopardi, no, e nel modo più assoluto. D'altra parte nessuna concessione al fascino delle «favole antiche» né agli afflati dell'«audace scuola boreal» da parte di un poeta che sembra attraversare indenne, forte di un suo stile attardato, ma sobrio e riflessivo, gli eccessi della *querelle* classico-romantica. E tuttavia, come già ho anticipato, polemica, e di forte mordente, contro i pericoli della sudditanza ad invasive mode straniere: un combattivo atteggiamento del quale sarà il caso di offrire qualche esempio, dal momento che, a ben vedere, tutto lo svolgimento della poesia del nostro Maffei sta chiuso nel piccolo spazio di una, sottolineo, *difensiva* fedeltà alla tradizione. Ecco allora prendere duramente posizione contro la letteratura alla moda già nella raccolta del 1858, dove, nel segno di una contrapposizione netta tra la «putrid'onda» della Senna e il «nettare gentile» della tradizione nazionale vengono respinti i «drammi» ed i «romanzi» di importazione, dando voce ad un anacronistico sospetto nei confronti di generi ormai pacificamente accolti nel pomeriggio della buona letteratura (ma se facciamo un passo indietro, diciamo di trent'anni, non è difficile individuare, in certe recensioni sull'«Antologia» del Vieusseux, magari per la penna di un Tommaseo, qualche affondo di analoga intransigenza contro forme letterarie troppo in odore, si direbbe oggi, di *Trivialliteratur*).

A CESARE BETTELONI

La funesta d'Europa allettatrice
Gallica Alcina con profluvie immonda
Di drammi e di romanzi Italia inonda
Non ultimo flagel dell'infelice
(...)
(Maffei, 1858: 200)

Apriti cielo poi quando, agli inizi degli anni '80, arrivano in Italia i romanzi di Zola, la scandalosa *Nana* in special modo. Non tutti hanno la saldezza di principi e la perspicuità di sguardo di un De Sanctis, capace di scorgere nelle roventi tematiche e nei colori crudi del romanziere naturalista, al di là delle polemiche dell'ora, le altezze di un combattivo ideale estetico-morale. Non Maffei, per esempio; e dobbiamo a Croce, che lo occhieggia nella *Strenna-Album dell'associazione della stampa periodica in Italia*, 1881 e '82, e lo riporta nelle pagine iniziali del capitolo della *Letteratura*

della nuova Italia, serie V (con un terribile titolo: *Sopravviventi*) la segnalazione di un suo sonetto assai esplicito. Che vale forse la pena di rileggere:

Il peplo, Erato, slaccia, ed ai procaci
sguardi dei nuovi alunni tuoi quel petto
svela, che succhiâr Dante e i suoi seguaci,
e il cor se ne nutriro e l'intelletto.

Porgilo a' lor febbrili osceni baci,
sordido pasto di carnal diletto,
ad ogni turpe fantasia compiaci
e di Menade assumi il laido appetto

Dal capo il lauro straccia, e la fetente
vulvaria ponvi; e ingolla, anzi che l'onda
eliconina, assenzio ed acqua arzente.

Perché, se alzar ti vuoi dalla profonda
caduta al genio dell'età presente,
quanto più sai, ti mostra invereconda.
(in Croce, 1939: 215-6)

Non è il solo di questa natura perché accenti assai simili risuonano spesso e volentieri nel piccolo *corpus* di *Affetti*. Espressioni, tra l'accorato e risentito, di chi si sente padlino di una causa ormai perduta e mena colpi con intolleranza quasi fanatica.

Ma per venire al nostro tema specifico, illustrando meglio gli orientamenti e la scelta di modelli di questo *laudator temporis acti*, va detto che Petrarca lascia, in tutta la produzione di Maffei, un'impronta assai scialba. Nessun collegamento, è ovvio, sul piano macrotestuale, che vien meno, del resto, già nei primi imitatori del poeta. Per quanto riguarda la tipologia del sonetto, senza dubbio il modo più semplice per chiarire le proprie credenziali, Maffei inclina con uguale propensione (una settantina di individui in ciascuna categoria) tanto verso una forma-sonetto con fronte ABBA ABBA (il più caratteristico modulo petrarchesco, 303 esemplari sui 317 totali dei *Fragmenta*, ma anche la forma preferita da Alfieri e da Monti, nei pochi esempi che ci lascia, e da Andrea Sperelli, quasi a indicare un trait-d'union tra classicismo ed estetismo), quanto verso l'esito a rime alternate (ABAB ABAB), assolutamente predominante invece nel piccolo *corpus* sonettistico foscoliano. Che poi Foscolo c'entri, e non poco, lo si avverte in certe impronte ritmiche, soprattutto di *Affetti*, che ne agitano l'autorevole fantasma: e basterà un verso ad indicarlo, «(...) il foco/ *De' verdi generosi anni si muti*» (III, *Affetti*, p. 13, corsivo mio), nel suo evidente rimando a «*Il fior de' tuoi gentili anni caduto*» (nel sonetto foscoliano per Giovanni Dionigi), anch'esso collocato a sigillo della prima quartina. Se poi veniamo al confronto fra lo stile di Maffei e quello di Petrarca (un movimento di «mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo», nutrito di una «morbidezza e pastosità cagionata dal cuore», come scrive a

proposito delle *Canzoni* il giovanissimo Leopardi, cfr. *Zibaldone*, 23-24) manca ogni traccia di relazione: assente quella «tendenza alla pluralità e alle plurimembrazioni dell'endecasillabo» (Alonso, 1965: 316) che imprimono al verso petrarchesco il suo inconfondibile carattere, ingrigo il «melodismo supremo», quella «tonalità costante, coscientemente ricercata e voluta proprio come soluzione delle molteplici e modernissime tensioni interne» (Antonelli, 1992: 459) che si nutre in Petrarca di un repertorio vastissimo di accorgimenti di stile, dalle sequenze aggettivali alle iterazioni di sinonimi, dall'ossimoro all'antitesi, dall'anafora all'impiego, personalissimo, dell'*enjambement* (generalmente di tipo «soave», secondo la tipologia proposta da Alonso nella sua magistrale lettura delle poesie di Garcilaso). Insomma, richiamandoci di nuovo ad Alonso ed alle sue suggestive griglie interpretative, si potrebbe dire che Maffei propende per una struttura di «minima artificiosità», mentre nel *Canzoniere* trionfa, al 50% ca., una «moderata artificiosità» (che tuttavia si appoggia ad una consistente orlatura di individui – 23% – di «grande artificiosità»). Bisogna così concludere che Maffei orbita per scelta e per natura in tutt'altro cielo che l'empireo petrarchesco; ed in effetti (salvo singoli casi, notevoli soprattutto in *Affetti*), la sua *ars rhetorica* alimenta un ampio periodare neoclassico, mira ad accenti di alta eloquenza e di robusta oratoria (più «cantabile» in *V*, più grave di ombre patetiche e di note severe in *Lagrime*, la prima e principale sezione di *Affetti*), tende ad una composta solennità (che non di rado scade in una pronuncia prosastica o che si tuffa, per sfuggire alla monotonia, in un vortice di declamazioni enfatiche) che ha poco a che fare con il dinamico equilibrio di contrapposte tensioni messo in opera da Petrarca.

Il discorso si fa più complesso ed intrigante quando si viene invece all'analisi lessicale: ovviamente Maffei attinge ad una *koiné* ampiamente istituzionalizzata, dove Petrarca, «filo d'oro» della tradizione italiana, come ha scritto Saba nell'introduzione al suo *Canzoniere* 1921, è uno dei massimi immissari. Eppure si ha la netta impressione che Maffei si sforzi di evitare certi sintagmi in odore di «petrarchino», risoluto invece a ritagliarsi un percorso personale dentro la «langue» classicistica, prescindendo dai modelli più scontati che gli offre la memoria poetica. Qualche ovvio rimando, «alma gentil» nel sonetto 93 in *V*, o «Pace!», in posizione forte, nel II sonetto dedicato al Benaco (*V*, 146), non fa primavera; colpisce piuttosto la volontà di evitare ad ogni costo incontri scontati con l'orbita petrarchesca. Cito, un po' alla rinfusa, per non appesantire con troppa zavorra filologica: se Petrarca propone «favola breve», Maffei dispone «lusinghiera/ Favola» (*V*, 148); se Petrarca ha «solo et pensoso» (e, altrove, «pensoso et tardo», «pensoso et lieto»), Maffei compone un «mesto e pensoso» (*V*, 156); gli «amorosi strali» (o «dorati strali») del *Canzoniere* diventano «pungenti strali», in *V*, 93 (forse con mediazione dei «pungenti dardi» alfieriani di Son. 21); le «rose e viole» di Petrarca sono trasformate in «rose e gigli» (*V*, 66), la «prigione antica» e la «piaga aspra» del *Canzoniere* si condensano in «piaga antica» (*V*, 124), ecc. ecc. In alcuni casi, e ciò mi pare particolarmente indicativo, l'impronta petrarchesca viene per così dire mimetizzata in una nuova disposizione sintattica (esemplarmente: «un mesto lampeggiar di riso», in *V*, 133, che dipende palesemente da *Canzoniere*, 292, il sonetto che canta le bellezze di Laura diventate polvere: «e'l lampeggiar de l'angelico riso»). Proviamo a concludere (scusandoci per la secchezza della perlustrazione):

assai poco Petrarca, se non quanto disciolto nel generico vocabolario del classicismo; e laddove un vocabolo rimandi troppo direttamente al *Canzoniere*, procedimenti di estrema cautela, con censure e contromisure in modo da non «rifiuire» nel solco petrarchesco (un discorso che potrebbe facilmente valere per tutta la scuola «pedante» dell'Ottocento maturo, di inconcusca fede classicistica ma tuttavia risolta, forse per contagio romantico, a reinventarsi un autonomo profilo nella tradizione, prendendo, ma senza eccessi dogmatici, dai «Santi Padri» della tradizione, come ha scritto in una famosa lettera Giuseppe Chiarini).

Ed è logico in fondo che queste manovre diversive nei confronti del massimo lirico italiano abbiano potuto proficuamente realizzarsi proprio in quel secolo, l'Ottocento, che approfondisce, quasi fondativamente, l'interpretazione petrarchesca: a partire dal *Saggio II* dedicato al poeta da Foscolo, dove viene messa in luce la capacità di Petrarca di variare e mantenere il ritmo, con perfetta padronanza dei suoi strumenti, a De Sanctis, il gigante dell'esegesi petrarchesca di epoca romantica, a Carducci (anch'egli sonettista accanito), ecc. Logico perché a mano a mano che si comprendevano meglio i caratteri formali e le peculiarità sentimentali del magistero petrarchesco, si acquisivano informazioni utili anche a chi volesse provarsi nell'arte antica del «breve e amplissimo carme» (il sonetto, secondo Carducci), evitando però di avvicinarsi troppo a quel sole ardente al cui calore sarebbe stato fin troppo facile bruciarsi le penne. Ecco allora Andrea Maffei che, curiosa figura di conservatore in un secolo rivoluzionario, si sforza di intrecciare, con procedimenti di *varia eruditio*, tutte quei fili che dovevano essere ben vivi nel suo spirito di anacronistico alunno delle Muse, per inserirsi in una tradizione che voleva illudersi di interpretare ancora vitalmente; con un pizzico di controllata originalità che si accompagna alla venerazione assoluta e incondizionata per un universo espressivo e sentimentale che l'avanzante modernità stava inesorabilmente emarginando.

BIBLIOGRAFIA

Andrea Maffei, *Versi editi ed inediti*, 2 voll., Le Monnier, Firenze, 1858 – sigla V

Idem, *Affetti*, Hoepli, Milano, 1885.

Damaso Alonso, *La poesia di Petrarca e il petrarchismo*, in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna, 1965.

Roberto Antonelli, *Petrarca: Rerum Vulgarium Fragmenta*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. I, *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1992.

Enrico Brol, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei: carteggio inedito*, Tomasi, Rovereto, 1933.

Benedetto Croce, *Sopravviventi in Letteratura della nuova Italia*, serie V, Laterza, Bari, 1939.

Cesare De Lollis, *Le «ballate» di Dall'Ongaro e Maffei*, in *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Laterza, Bari, 1921.

Giuseppe Mazzini, *Saggio sopra alcune tendenze della letteratura europea nel secolo XIX* (1829), in *Scritti editi ed inediti*, vol. II, Roma, 1887.

Enrico Nencioni, *Andrea Maffei*, in *Saggi critici di letteratura italiana*, Le Monnier, Firenze, 1898.

Vittorio Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale*, in *Storia della lett. italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Volume VII, *Ottocento*, Garzanti, Milano, 1981.

Il nucleo «romano» del *De viris illustribus*: esaltazione del passato, rifiuto del presente e creazione di un umanesimo cristiano

Che faremo noi dunque, se amare la virtù e ammirarne gli amici è pericoloso? E che frutto ci porterà il parlare di essi, se i cattivi e gli ignavi odiano il ricordo dei buoni e degli illustri, quasi che ogni altrui gloria volga a loro infamia?

Dovremo dunque tacere? (dal *Proemio* al *De viris illustribus*)¹

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

COPO DI QUESTO SCRITTO È ILLUSTRARE, ATTRAVERSO L'ANALISI DI UNA DELLE OPERE PETRARCHESCHE DI PIÙ COMPLESSA REDAZIONE, IL *DE VIRIS ILLUSTRIBUS* – CHE FA PARTE DELL'EVOLUZIONE CONTEMPORANEA DEL GENERE ESEMPLARE, E DIVENTA UN MODELLO LETTERARIO PER I GENERI DELLA BIOGRAFIA ESEMPLARE CINQUECENTESCA E DEI TRATTATI MORALI QUATTRO-CINQUECENTESCHI –, IL MOTIVO POLEMICO DEL DISPREZZO DEL PRESENTE OPPOSTO ALLA PROGRAMMATICA RIVALUTAZIONE DI UN NESSO TRA VALORI MORALI DEL MONDO ANTICO E VALORI CRISTIANI, CHE PONE LE BASI DELL'UMANESIMO CRISTIANO FORTEMENTE VOLUTO DA PETRARCA.

Affidiamo ad un'opera pressoché parallela a quella petrarchesca, il fortunato trattato *De mulieribus claris* di Boccaccio, il compito di introdurre il *De viris*, con le parole del *Proemio*, in cui si ricorda l'esempio di quanto viene scrivendo l'amico e maestro:

*Già nel passato alcuni degli antichi storici scrissero compendi intorno agli uomini illustri. Ai nostri tempi uno di maggior estensione e di più accurato stile lo sta scrivendo il mio maestro Francesco Petrarca, uomo insigne ed egregio poeta.*² (Dmc 1967:23)

L'opera di scandaglio critico e filologico portata avanti dal De Nolhac riuscì a riproporre all'attenzione della critica petrarchesca un'opera di cui allo stato attuale non esiste un'edizione critica completa (attesissima è l'edizione del Centenario che dovrebbe apparire nel corso del 2004, ed il cui progetto editoriale è stato già reso pubblico dal Comitato Nazionale per gli Studi Petrarcheschi). Gli studi successivi del Calcaterra e, soprattutto, del Martellotti (incaricato a suo tempo dell'edizione critica dell'opera, di cui è apparso a tutt'ora soltanto il primo volume), riescono a darci una

idea della complessità del progetto elaborato dal Petrarca secondo almeno due disegni principali, a cui si deve aggiungere un profilo biografico che, costituendo in realtà un'opera a parte, ha attratto l'attenzione della critica petrarchesca sull'evoluzione della considerazione della figura di Giulio Cesare nel corso dell'evoluzione della scrittura letteraria del poeta³; ed infine la *Collatio inter Scipionem Alexandrum Hannibalem et Pyrrum*, che rappresenta un *excursus* nel genere delle biografie parallele.

Secondo quanto veniamo a conoscere dalle informazioni autobiografiche contenute nella *Posteritati*, il Petrarca si trasferisce – o forse sarebbe meglio dire si rifugia – a Valchiusa nei mesi estivi o all'inizio dell'autunno del 1337⁴: questa valle dal nome tanto emblematicamente legato alla solitudine, al raccoglimento, favorirà la vena creativa del poeta, che qui concepirà gran parte delle sue opere: l'*Africa*, il *Bucolicum Carmen*, il *De vita solitaria*, il *De otio religioso*, molte delle *Epystole*, parte delle *Rime* e, probabilmente appena giunto nella sua nuova residenza, il trattato *De viris illustribus*.⁵ A giudicare da quanto indicato nel terzo libro del *Secretum*, sarebbe stato questo *opus immensum* il primissimo «appiglio» nella scalata di Petrarca alla gloria, seguito poi dall'*excursus poeticum navigio* che l'avrebbe portato in Africa, alla compilazione dunque del grande poema su Scipione (*Secretum* 1955:192). Nelle parole pronunciate da Agostino sentiamo tutta l'(auto)ammirazione di Petrarca per aver intrapreso due opere in cui si concentra il senso stesso della cultura di Roma, e quasi naturale è che l'ascesa alla gloria imperitura (*fama inter posteros*) venga principiata da un'opera di carattere storico: il periodo occupato dall'argomento dello scritto è quello compreso a *rege Romulo in Titum Cesarem*, così che l'ambizione di portare a termine un sì impegnativo progetto viene subito accompagnata dalla coscienza del gran tempo e fatica necessari (*opus immensum temporisque et laboris capacissimum*), fino all'insinuazione che addirittura potrebbe essere la morte a porre fine alla redazione (del *De viris* come dell'*Africa*):

Per tal modo dedichi tutta la vita a queste due imprese (...). Ma che sai se, innanzi d'aver compiuta l'una e l'altra opera, la morte non ti abbia a strappare di mano l'affaticata penna? e così mentre per ismodato desiderio di gloria a questa ti affretti per due strade, né per l'una né per l'altra tu riesca là dove desideri? (*Secretum* 1955:193)⁶

Il progetto del *Secretum* come di una forma di *confessio* agostiniana può essere precoce ed addirittura contemporaneo ai due *opera* incaricati di procacciare a Petrarca la gloria, mentre la problematicità delle riflessioni ad esso sottese deve averne trattato la compilazione fino alla piena maturità di Francesco, se numerosi critici spostano questa data fino al 1353 (v. Ariani 1999:113-114): ad ogni modo, la segnalazione dell'incompiutezza del *De viris* a quest'altezza, coincide con la ripresa della compilazione secondo uno schema più ampio, quello comprendente la prefazione all'opera e dodici vite (Adamo, Noè, Nembrot, Nino, Semiramide, Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Giasone ed Ercole), l'ultima delle quali incompiuta. Nonostante De Nohac, editore di queste vite, tendesse a dimostrare una redazione precedente di queste ultime – e della prefazione – rispetto ai ritratti stilati in relazione alla storia di Roma, secondo un ragionamento di ricostruzione cronologica parallela, gli studi del Calcaterra e del Martellotti chiarirono definitivamente come si trat-

tasse piuttosto di un progetto posteriore a quello originariamente ristretto alla storia romana, ed infatti in tal modo ricordato anche nel *Secretum*⁷. Una serie di altri indizii (il *Supplemento* del Lombardo ed alcuni riferimenti presenti nel *Trionfo della Fama*) ci informano su quella che dovette essere la volontà di Petrarca di allargare il disegno fino ad una concezione ben più vasta, ma comunque non destinata ad abbracciare i moderni ed i contemporanei, come anche troppo ironicamente ci sembra sottolineato nel Proemio:

*Preferirei, lo confesso, narrare cose viste anziché lette, recenti anziché antiche, in modo che i posteri lontani ricevessero da me la notizia di questa età, come io dagli antichi ebbi quella delle età più vetuste. Ma devo essere grato ai principi nostri che a me, stanco e desideroso di quiete, tolgono questa fatica: ché alla satira non alla storia essi danno argomento.*⁸ (Dvi 1955:219)⁹

Il fatto che al poeta rincresca di essere uomo del suo secolo, oltre a divenire una polemica di fondo nei confronti di un'età in cui a stento riesce a riconoscersi, riappare come motivo di un'opera per la nostra analisi significativa in quanto, in qualche modo, è per argomento contigua al *De viris*: ci riferiamo ai *Rerum memorandarum libri*, in cui Petrarca affronta il genere esemplare sulla scia del modello di Valerio Massimo, accrescendo le categorie di esempi romani e stranieri con una nuova classe «trasversale», esuberante dal *discrimen* geografico e legata piuttosto a quello cronologico, quella appunto dei *moderna*. Nella sezione dei moderni compresa nel capitolo *de studio et doctrina*, troviamo il ritratto di Roberto Primo d'Angiò, *clipeum* opposto alle critiche dai posteri dirette verso la *ignavia nostra* che Petrarca accosta alle perniciose ricerche del piacere e del denaro, come caratteristiche del proprio tempo, vergognose rispetto ad un passato carico di esempi magnifici ed esaltanti¹⁰. La ricerca, da parte di re Roberto, di *ingegni* capaci di animare la cultura e la ricerca scientifica del suo tempo, paragonata da Petrarca ad un atteggiamento simile in Cesare Augusto, e sicuramente apportatrice di una serenità d'animo che origina quella dolcezza dello sguardo regale più volte avvertibile nelle righe del suo ritratto nei *Rerum memorandarum*, contrasta in maniera stridente con la giornata dell'*indaffarato* presentataci nel primo libro del *De vita solitaria*, in cui il poeta – con divertente eppur caustica ironia – disegna le occupazioni frenetiche e moralmente perniciose di chi ha scelto per sé una vita piena di impegni mondani, popolata di *amici nemici*, che invece del meritato riposo ingenera nell'uomo lo sgomento per una vita non solo lontana dalla virtù, ma «necessariamente» incline al male:

*Si rivolta nel letto di porpora, a lungo insonne. Ogni sorta di libidini conosce, e dopo aver eccitato il suo corpo(...), vinto finalmente, chiude gli occhi al sonno. Ma vegliano le preoccupazioni, veglia lo spirito tormentato, arso da un fuoco inestinguibile e roso dal verme del rimorso che non si placa. Vede allora tutte le attività della sua giornata, i clienti ingannati, i poveri tormentati, i contadini scacciati dai loro campi, le fanciulle che ha violato, i giovani che ha frodato, le vedove che ha depredato; vede gl'innocenti tormentati e uccisi, e, insieme con questi, le furie vendicatrici dei suoi delitti; spesso, dormendo, si mette a gridare, spesso si lamenta, spesso il suo sonno si interrompe per uno spavento improvviso.*¹¹ (Dvs 1955:317)

La situazione presentataci da Petrarca non soltanto si oppone – per toni e contenuti – alla giornata ideale dell'uomo che vive in solitudine ma, per aver citato una serie di *scelera* compiuti *dall'infelix habitator urbium* quasi fossero connaturati alla sua indole, pone chiaramente la questione dell'utilità dell'agire pubblico (*Non ignoro che ci sono state, e forse ci sono, alcune persone assai indaffarate e nello stesso tempo degnissime, che condussero a Cristo, insieme con se stesse, delle anime fuorviate. (ivi:323)*)¹², per cui l'autore esprime un moderato scetticismo nei confronti della maggioranza di quanti *pretendono di esercitare attività utili all'interesse comune e più sante di qualunque solitudine (...): ma quanti ne abbiamo visti, di grazia, che hanno tenuto fede alle loro promesse?*(*ibidem*)¹³

Rinunciando dunque all'angosciosa lettura del presente, rifugiandosi nel passato, anche attratto dal fascino che gli eventi, di cui i *virii illustres* sono protagonisti, esercitano per la distanza temporale dal momento della narrazione, Petrarca coglie in pieno la dignità di determinate vicende personali che riescono «immortali» in quanto legate ad imprese magnifiche, che oltre a mettere fuori discussione l'elemento casuale – la fortuna –, appaiono persino indipendenti dalla condizione stessa di chi le compie:

*Non ogni ricco e potente è per ciò stesso illustre: l'una cosa è dono di fortuna, l'altra di virtù e di gloria: né io vi ho promesso uomini fortunati, ma illustri.*¹⁴ (Dvi 1955:223)

La distinzione è fondamentale, sia perché indica un chiaro – e caustico – riferimento alla situazione del presente (*Voi cui fortuna à posto in mano il freno/ delle belle contrade* (RVE, CXXVIII, 17-18)), sia per il fatto che ci informa sul principio programmatico dell'opera, e quindi sull'atteggiamento storiografico del suo autore. Petrarca fa sua una concezione della storiografia in cui non è più dato al lettore di esigere una descrizione completa ed esaustiva della vita di una o più personalità storiche, che viene dunque sostituita da una riflessione su alcune imprese particolari, nel nome di una *brevitas* opposta alla fastidiosa pedanteria degli storici capaci di enumerare *quali servi o cani un uomo illustre abbia avuto, quali cavalli o mantelli; e quali siano stati i nomi dei suoi servi, e la sua vita coniugale e l'arte e il peculio; quali i cibi più grati e i veicoli, e gli ornamenti e le vesti e infine le salse e i legumi preferiti.* (Dvi 1955:225)¹⁵. Il riferimento alla dovizia di particolari che non solo appesantisce, ma rende pressoché inutile il racconto di alte imprese ed illustri esempi, ingenerando confusione nel lettore, ancora una volta, in questa ironica descrizione, diventa un riferimento all'attualità ed alla banalità del quotidiano, che lo storico deve mettere da parte senza indugio per potersi dedicare alla descrizione di eventi straordinari. Le eccezioni che Petrarca si concede, e di cui ammette l'esistenza nelle pagine proemiali, rientrano nella tipologia della *amena digressione per dilettere i lettori (oblectandi gratia diversoria legentibus grata)*: una delle quali, la citazione delle caratteristiche fisiognomiche del personaggio ritratto, rientra nella definizione specifica dell'appartenenza di una determinata scrittura biografica al genere cosiddetto «fisiognomico», individuato da Leo e poi discusso da numerosi studiosi durante tutto il secolo ventesimo (v. Stok 1995:113–117 e anche Narducci in Nepote 1986:12–13).

Fortunatamente, l'adesione petrarchesca al genere biografico non ci costringe a seguire l'intricato labirinto di definizioni e verifiche che gli studiosi del genere riportano ai modelli più rilevanti (Svetonio e Plutarco), se intendiamo alla genesi del *De viris* un progetto storiografico che non trova il suo fine nel ritratto, ma se ne serve per costruire un grande affresco in cui è il complesso delle *virtutes* ad emergere: la costruzione di questo organismo di interconnessioni, basantesi sugli esempi degli *uomini illustri*, diviene perciò un modello indiretto dei trattati sul comportamento del Quattro e Cinquecento (Aurigemma 1983:365-366), nel senso che mentre nell'opera petrarchesca dal ritratto biografico si passa al *fruttuoso fine dello storico: esporre quelle cose che i lettori debbono seguire o fuggire (fructuosus historici finis est, illa prosequi que vel sectanda legentibus vel fugienda sunt* (Dvi 1955:225, 224)), nei trattati dei secoli successivi è il discorso generale sulle virtù e sul comportamento ad «appoggiarsi» agli *exempla*, tratti sovente proprio dalla storia romana (ma basterà pensare al *Principe* per trovare un parallelo con il più complesso progetto petrarchesco che avrebbe attinto anche dalle storie bibliche e dalla storia greca).

La composizione di questa galleria di *uomini illustri* viene inoltre affrontata secondo un altro principio, consistente nella volontà di trovare una connessione tra quelle azioni, magnifiche e gloriose che – soprattutto nella prima stesura – diventano il profilo di una storia delle virtù umane strettamente connessa alle vicende dello stato romano. Protagonisti di questa storia delle virtù sono Romolo, Numa, Tullio Ostilio, Anco Marzio, Giunio Bruto, Orazio Coclite, Cincinnato, Camillo, Manlio Torquato, Valerio Corvo, Decio, Papirio Cursor, Curio Dentato, Fabrizio, Alessandro, Pirro, Annibale, Fabio Massimo, Marcello, Claudio Nerone e Livio Salinatore (nello stesso capitolo), Scipione Africano, Catone il Censore: il capitolo che riguarda quest'ultimo, come ricordato da Martellotti nella sua disanima filologica della prima redazione, nonostante si fermi ad un periodo apparentemente conclusivo, è incompiuto, sia per ragioni intrinseche, sia per il fatto che gli interessi del poeta erano in quel momento rivolti ad altro (Martellotti 1983:X). Ne viene fuori l'idea di una composizione «di getto», in cui la rapidità tipica del comporre petrarchesco si scontra con l'incompiutezza «cronica» dei suoi progetti: ancora una volta, a confortare quanto sinora detto sulla concezione originale dell'opera e sulla particolare maniera di aderire al genere del ritratto biografico, Petrarca si dimostra *spirito naturalmente incline a lavorare in profondità piuttosto che in estensione* (Martellotti 1949:52), restando coerente ai principii espressi nel *Proemio* (che risalirebbe comunque alla seconda redazione – 1351–1353). Sembra inoltre che nella figura di Catone trovi un punto di arrivo quell'itinerario che il poeta doveva avere presente nella scelta dei suoi *viri illustres*: la concezione di base della scrittura storiografica si congiunge al primitivo giudizio petrarchesco sulla storia di Roma, sicuramente più incline ad una considerazione positiva nei confronti del periodo repubblicano, fortemente critico nei confronti della figura di Cesare, che invece sarebbe stata ripresa sotto una diversa luce nel *De gestis Caesaris*. Non possiamo fare a meno di considerare come la originaria posizione anticesariana di Petrarca fosse in aperta contraddizione con la tradizione medievale: nonostante Augusto divenisse personaggio positivo nei *Rerum memorandarum libri*, e nonostante il progetto dichiarato nelle pagine del *Secretum*,

Petrarca non riusciva a vedere giustificato l'impero romano come fondamento dell'avvento del mondo cristiano. Era ben più importante dimostrare come i valori su cui era fondato lo stato romano potessero giustificare un avvicinamento tra la morale degli antichi e quella cristiana (Aurigemma 1983:379), che del resto Petrarca realizzava nella *contaminatio* cristiano-pagana dei testi che lo avrebbe portato alla realizzazione di un umanesimo cristiano su basi filologiche (Ariani 1999:65).

Le virtù esaltate da Petrarca sono soprattutto «prudencia», «ratio» e «mansuetudo»: nella descrizione delle imprese militari dei Romani e della loro capacità di amministrare lo stato arrestando per secoli quella degradazione del potere che segue al successo (Aurigemma 1983:375), come desumeva soprattutto dalla lettura di Livio¹⁶, Petrarca riesce sempre a mettere in contrasto la razionalità sapiente dei suoi eroi con la mollezza, avventatezza e incoscienza dei loro avversari. Di qui i ritratti negativi di Alessandro e Pirro (poi inclusi nella *Collatio*), controbilanciati dall'unico personaggio non romano che riceve l'ammirazione del poeta, Annibale. La rappresentazione di Alessandro Magno, vero eroe del Medioevo, è però quella che ha maggiormente attirato l'attenzione dei critici, perché se è vero che il giudizio di Petrarca su Cesare muterà con il tempo, la figura del Macedone risulta polemicamente in contrasto con una tradizione coeva: nell'episodio del contrasto tra Alessandro e Callistene, e della persecuzione efferata nei confronti di quest'ultimo, l'autore situa la maggiore irragionevolezza commessa da un imperatore, che desidera essere adorato al pari di un Dio. La forte valenza simbolica dell'episodio, ma soprattutto una certa qual identificazione del poeta con il filosofo, significano un riferimento chiaro alla posizione dell'intellettuale nei confronti del potere, e soprattutto alla importanza dei valori che l'uomo di cultura deve difendere e diffondere. Il motivo della simpatia umana, del legame affettivo tra lo scrittore e la figura storica di cui sta trattando, appare assai più complesso nel confronto tra Scipione, del cui ritratto Petrarca elaborò ben tre versioni, e Cesare: se nel caso del primo eroe facile, anzi immediata era stata l'ammirazione tributata addirittura attraverso l'*epos* dell'*Africa*, per Cesare dobbiamo ricordare (con Martellotti, 1983:486) da un lato la delusione provata per l'episodio di Cola di Rienzo ed il successivo abbandono della curia pontificia, dall'altro l'affinarsi del metodo storico di Petrarca, che gli permise di mettere gradualmente da parte il primo giudizio negativo su Cesare, fino a rendere necessaria la scrittura di un'opera a parte sulle imprese del dittatore romano. Petrarca si avvicina con grande serenità – diremmo quasi con freddezza di calcolo – a questa complessa figura, in un momento delicatissimo della storia romana, lo scoppio della guerra civile, soppesando non solo le sue responsabilità, ma anche quelle del partito avversario: il giudizio è impostato su di una obiettività che pure sembra far pendere l'ago della bilancia verso le virtù di un uomo che fece *cose tali da volgere a stupore prima, indi a sdegno una città libera, anzi signora delle genti (fecit quedam quibus liberam imo dominam gentium civitatem in stuporem primo post in iram verteret* (Dvi 1955:255/254)). Le azioni con cui Cesare si guadagna lo stupore e lo sdegno di Roma, sono davvero improponibili, se si pensa agli arbitrii da lui commessi, ma l'autore oppone soltanto debolmente l'importanza del diritto consuetudinario romano alla probabile giustezza delle decisioni, come negli esempi seguenti:

*Avocò a sé l'insegnamento della milizia, che si soleva fare pubblicamente, in modo che venisse impartito secondo il suo arbitrio particolare; il che forse era lecito e giusto, perché egli non aveva pari in quell'arte, tuttavia contrario ai costumi e agl'istituti dei maggiori, di cui i Romani furono osservantissimi sempre. Raddoppiò stabilmente il soldo delle legioni, cosa gratissima all'esercito a cui nessun capitano fu certo più caro, ma causa senza dubbio per lo stato di gravissime spese. (...) Tutto ciò fu certo contrario alla consuetudine dei capi romani e diverso da quanto esigea il patrio costume; tuttavia si potrebbe trovare qualcuno disposto a scusarlo; poiché tutti quelli che compiono imprese superiori al normale, sogliono ancor più grandi proporsene e più osare quanto maggior coscienza hanno di sé¹⁷; vi sarà qualcuno che troverà tollerabile in Cesare ciò che in qualunque altro non lo sarebbe stato. Ma altri si opporrà a questo giudizio, che troverà dettato da simpatia più che da retta coscienza civile, poiché l'eccellenza di un uomo e di un cittadino onesto deve aumentarne non la licenza ma la modestia.*¹⁸ (Dvi 1955:255)

Di fronte all'invidia pernicioso che vorrebbe togliere a Cesare il potere, dunque la possibilità di compiere delle imprese il cui obiettivo non era chiaro a tutti – e tanto meno ai suoi detrattori –, Petrarca opera il confronto con Scipione: quest'ultimo aveva deciso di ritirarsi, di mettersi da parte (*invitto presso i nemici, aveva sofferto d'esser vinto dai cittadini e di morire in esilio (invictus ab hostibus, vinci a civibus et in exilio mori vellet)*) (Dvi 1955:259/258), mentre Cesare decide di opporsi al disegno che è contrario alla sua impresa, pur improntando le sue decisioni, in un primo tempo, alla prudenza, fino a che, irrimediabilmente provocato, non decide di compiere il passo estremo, chiosato in tal modo dal poeta:

*Fu questo il principio della guerra civile; queste le cagioni che hanno qualche apparenza di giustizia, forse non poca, se mai giusta causa vi può essere di muover contro la patria.*¹⁹ (Dvi 1955:263)

L'atteggiamento pur estremo di Cesare viene giustificato da ragioni che hanno qualche apparenza di giustizia, che nel corso dell'argomentare petrarchesco si oppongono a quanto rivelato dalla testimonianza dell'anticesariano Cicerone, convinto che neanche Pompeo avesse intenzione di difendere Roma da un dittatore, ma piuttosto di diventarlo egli stesso, impadronendosi del potere a discapito del suo avversario.

La simpatia, confessata da Petrarca stesso, ritorna in un momento di acra polemica con il presente, nel secondo libro del *De vita solitaria*, quando di fronte alla «ferita» di Gerusalemme *tradita e abbandonata*, il poeta immagina la veemenza con cui il generale romano si scaglierebbe contro chi occupa il Santo Sepolcro:

... se oggi Giulio Cesare ritornasse dall'al di là, ardimentoso e potente com'era, e vivendo in Roma sua patria – come farebbe senza dubbio – conoscesse il nome di Cristo; se questo avvenisse, dico, crediamo forse che permetterebbe a quel bandito egiziano e a quella «turba effeminata del Pelusiaco Canopo», come dice Lucano, di rimanere più a lungo padrone non dico di Gerusalemme e della Giudea e della Siria, ma proprio dell'Egitto e di Alessandria? Lo permetterebbe, ricordando di aver tolto proprio lui, un tempo, il regno e insieme la sposa e la vita non a un empio tiranno, ma a un re legittimo, e di aver assoggettato a suo rischio e pericolo quelle terre per donarle a Cleopatra? Non mi domando con quanto

*diritto abbia egli agito così: ammiro quella forza d'animo e quell'energia, che sarebbe necessaria ai nostri tempi.*²⁰ (Dvs 1955:495)

In quest'opera, il cui fine è l'esaltazione della vita meditativa, di un'esistenza trascorsa – per una scelta spontanea e cosciente – nella solitudine e nello studio, sorprendente è la veemenza con cui Petrarca esalta la forza d'animo e l'energia da Cesare dimostrati in una situazione di cui è dubbia persino la legittimità (per di più, il secondo libro del *De vita solitaria* è quello in cui sono gli *exempla* ad illustrare la necessità ed utilità della vita contemplativa): allo stesso modo in cui le ragioni che hanno apparenza di giustizia trionfano – indirettamente – nel *De gestis Cesaris*, le colpe del conquistatore dell'Egitto scompaiono di fronte alla efficacia dell'azione da questi compiuta, che si vorrebbe reiterata, a difesa del Sepolcro, dunque finalmente impiegata in una impresa del tutto legittima, e grata a Dio.

Nel *De viris illustribus* troviamo il primo grande esempio di come il pessimismo polemico petrarchesco, unito alla razionale sfiducia nella possibilità di leggere inequivocabilmente le *historie* senza un serio approccio filologico, costruiscano l'immagine di un'epoca – la storia romana – che sarebbe inutile rappresentare tanto fertile e fruttuosa se non si avesse un fine preciso: ridisegnare quel rapporto tra individuo e società, tra agire personale e bene comune, che costituirà la base di indagine del pensiero umanista e rinascimentale.

BIBLIOGRAFIA

- Amaturo 1971 R. AMATURO, «Prose storiche ed erudite: «De viris illustribus», in: *La letteratura italiana. Storia e testi* (dir. da C. Muscetta), volume II, tomo primo. *Il Trecento. Dalla crisi dell'età comunale all'umanesimo*, Bari, pp. 106–110
- Ariani 1999 M. ARIANI, *Petrarca*, Roma
- Aurigemma 1983 M. AURIGEMMA, «La concezione storica del Petrarca nel primo nucleo del *De viris illustribus*», in: AA. VV., *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. I*, B.A.R., Firenze, pp. 365–388
- Billanovich 1961 G. BILLANOVICH, *Il Petrarca e i classici*, in AA. VV., *Petrarca e il petrarchismo. Atti del terzo Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana (Aix-en-Provence e Marsiglia, 31 marzo – 5 aprile 1959)*, Bologna, pp. 21–33
- Brugnoli 1995 G. BRUGNOLI, «Nascita e sviluppo della biografia romana: aspetti e problemi», in: I. GALLO e L. NICASTRI (a cura di), *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, Salerno, pp. 79–107
- Ceresa-Gastaldo 1995 A. CERESA-GASTALDO, «Gerolamo e la biografia letteraria cristiana», in: I. GALLO e L. NICASTRI (a cura di), *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, Salerno, pp. 137–147
- Dcvi 1965 G. BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium* (scelta a cura di P. G. Ricci), in: *La letteratura Italiana. Storia e testi. Volume 9*. Giovanni Boccaccio, *Opere in versi, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole* (a cura di P. G. Ricci), Milano–Napoli, pp. 786–891

- Dmc 1965 G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris* (scelta a cura di P. G. Ricci), in: *La letteratura Italiana. Storia e testi. Volume 9*. Giovanni Boccaccio, *Opere in versi, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole* (a cura di P. G. Ricci), Milano–Napoli, pp.706–783
- Dmc 1967 G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris* (a cura di V. Zaccaria), Milano
- Dotti 1992 U. DOTTI, *Vita di Petrarca*, Roma–Bari
- Dvi 1955 F. PETRARCA, *De viris illustribus* (a cura di G. Martellotti), in: *La letteratura Italiana. Storia e testi. Volume 7*. Francesco Petrarca, *Prose* (a cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi), Milano–Napoli, pp. 218–267
- Dvi 1964 F. PETRARCA, *De viris illustribus* (edizione critica per cura di G. Martellotti). *Volume primo* (Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca), Firenze
- Gallo 1995 I. GALLO, «Nascita e sviluppo della biografia greca: aspetti e problemi», in: I. GALLO e L. NICASTRI (a cura di), *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, Salerno, pp. 7–22
- Giarrizzo 1995 G. GIARRIZZO, «Biografia e storiografia», in: I. GALLO e L. NICASTRI (a cura di), *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, Salerno, pp. 297–307
- Martellotti 1949 G. MARTELOTI, «Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco», *Studi Petrarqueschi* (dir. da C. Calcaterra), vol. II, Bologna, pp. 51–80
- Martellotti 1949 G. MARTELOTI, «In margine ai «Trionfi» e al «De viris»», *Studi Petrarqueschi* (dir. da C. Calcaterra), vol. II, Bologna, pp. 95–99
- Martellotti 1964 G. MARTELOTI, «Il *De viris illustribus*: modi e tempi della composizione», in: F. PETRARCA, *De viris illustribus* (edizione critica per cura di G. Martellotti). *Volume primo* (Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca), Firenze, pp. IX–XV
- Martellotti 1983 G. MARTELOTI, *Scritti Petrarqueschi* (a cura di M. Feo e S. Rizzo), Bologna
- Perelli 1988 L. PERELLI, «Livio», in: F. DELLA CORTE (a cura di), *Dizionario degli scrittori greci e latini. Volume secondo (EPIG–PER)*, Milano, pp. 1225–1250
- Posteritati 1955 F. PETRARCA, *Posteritati* (a cura di P. G. Ricci), in: *La letteratura Italiana. Storia e testi. Volume 7*. Francesco Petrarca, *Prose* (a cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi), Milano–Napoli, pp. 2–19
- Sapegno 1965 N. SAPEGNO, «Francesco Petrarca. III – Fondazione della cultura umanistica», in: E. CECCHI e N. SAPEGNO (dir.), *Storia della letteratura italiana. Volume II. Il Trecento*, Milano, pp. 217–231
- Stok 1995 F. STOK, «Ritratti fisiognomici in Svetonio», in: I. GALLO e L. NICASTRI (a cura di), *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, Salerno, pp. 109–135

NOTE

¹ *Quid vero nunc agimus, si amare virtutem atque illius amicos mirari periculosum est? Aut quid de his loqui fuerit, si oderunt mali et ignavi bonorum et illustrium mentionem, quasi omnis aliena gloria ad eorum vergat infamiam? Tacendum ne igitur?* (Dvi 1955:218)

² *Scipsere iam dudum non nulli veterum sub compendio de viris illustribus libros; et nostro evo, latiori tamen volumine et accuratori stilo, vir insignis et poeta egregius Franciscus Petrarca, preceptor noster, scribit; et digne.* (Dmc 1967:22)

³ Della *Vita Caesaris* si è occupata, in Ungheria, Zsuzsa Kiséry, che ha pubblicato nel 1995 uno studio sulle vicende di questo testo (*Egy szöveg kalandja. Petrarca. Vita Caesaris*) sulla rivista *Italianistica Debreceniensis* (n. 2, pp. 29–43).

- 4 ...non riesco a sopportare il senso di fastidiosa avversione che provavo per quella disgustosissima Avignone (...). Cercavo un rifugio come si cerca un porto, quando trovai una valle piccola ma solitaria ed amena, che si chiama Valchiusa (...). Incantato da quel luogo, mi trasferii lì con tutti i miei libri, quando avevo già trentaquattro anni. (... cum (...)) illius tediosissime urbis fastidium atque odium (...) fere non possem, diverticulum aliquod quasi portum querens, repperi vallem perexiguam sed solitariam atque amenam, que Clausa dicitur (...). Captus loci dulcedine, libellos meos et meipsum illuc transtuli, cum iam quartum et trigesimum etatis annum post terga relinquerem.) (Posteritati 1955:12)
- 5 Non solo Petrarca, ma i suoi stessi biografi hanno esaltato l'incontro con Valchiusa come un momento determinante per l'attività letteraria del poeta (Dotti (1992:49) ricorda un passo della *Vita* del Wilkins in cui Valchiusa viene definita come la vera opportunità di libertà per il Petrarca: *libertà di pensare, di studiare, di scrivere*). Ci sembra opportuno ricordare che proprio questa scelta di vita, le cui implicazioni morali sono testimoniate ed ampiamente trattate nel *De vita solitaria*, dovette avere una valenza simbolica nell'intraprendere un'opera sugli esempi di virtù e di fama come il *De viris*, nella cornice di vita solitaria ed intensamente dedicata agli studi, quale doveva essere quella dell'umanista immaginato dal poeta. Per quanto riguarda poi la genesi «parallela» delle sue opere, si rimanda al saggio di Martellotti «Sulla composizione del *De viris* e dell'*Africa*» (1983:3–26).
- 6 *Ita totam vitam his duabus curis (...) tribuis. Et quid scis an, utroque inexplato opere, mors calamum fatigatum e manibus rapiat, atque ita, dum immodice gloriam petens gemino calle festinas, neutro pervenias ad optatum?* (Secretum 1955:192)
- 7 In un articolato saggio sulla questione, il Martellotti ebbe modo di addurre numerose e convincenti argomentazioni a riguardo (*Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco*, 1949).
- 8 *Scriberem libentius, fateor, visa quam lecta, nova quam vetera, ut sicut notitiam vetustatis ab antiquis acceperam ita huius notitiam etatis ex me posteritas sera perciperet. Gratiam habeo principibus nostris, qui michi fesso ed quietis avido hunc preripiunt laborem; neque enim historie sed satyre materiam stilo tribuunt.* (Dvi 1955:218)
- 9 Sottolineatura di chi scrive
- 10 Il motivo è icasticamente sviluppato, tra l'altro, nel sonetto *La gola e 'l sonno e l'oziose piume* (RVF, VII)
- 11 ... *diu insomnis purpureo volvitur grabato; omnes libidinum species expertus, et ad fruendum presentibus sollicito infelici corpusculo (...) vix tandem victus, somnum oculis admittit; sed vigilant cure, vigilat mens anxia quam urit ignis inextinguibilis et immortalis conscientie vermis rodit. Tum diurna negotia, deceptos clientes, oppressos pauperes, pulsos finibus agricolae, stuprata virgines, circumscriptos pupillos, spoliatas viduas, afflictos necatosque innoxios, cumque his omnibus ultrices scelerum Furias videt; sepe itaque dormiens exclamat, sepe conqueritur, et sepe metu subito somnus abrupitur.* (Dvs 1955:316)
- 12 *Non quod ignorem fuisse, et fortassis esse, occupatissimos quosdam simulque sanctissimos viros, qui seipsos et secum Cristo devias animas adducerent...* (Dvs 1955:322)
- 13 *Multi sunt qui occupationes in comune tiles et solitudine qualibet sanctiores profitentur (...); sed quot, queso te, vidimus, qui quod profitebantur impleverint?* (Dvs 1955:322)
- 14 *Neque enim quisquis opulentus et potens confestim simul illustris est; alterum enim fortune, alterum virtutis et glorie munus est; neque ego fortunatos sed illustres sum pollicitus viros.* (Dvi 1955:222)
- 15 ... *quos servos aut canes vir illustris habuerit, que iumenta, quas penulas, que servorum nomina, quod coniugium artificium peculium ve, quibus cibus uti solitus, quo vehiculo, quibus phaleris, quo amictu, quo denique salsamento, quo genere leguminis delectatus sit?* (Dvi 1955:224). Proprio nel ritratto di Scipione, però, Petrarca si dilungherà, ponendosi in contraddizione con questo principio.

- ¹⁶ Le fonti di Petrarca sono ben più numerose (Valerio Massimo, Curzio Rufo, Floro, Giustino) e ad esse è chiaramente connesso un lavoro di attenta cernita filologica attuato a partire dalle letture adolescenziali: purtuttavia, Livio resta sempre un simbolo di infallibilità, ché solo in casi estremi deve essere contaminato o emendato (Ariani 1999:102, Billanovich 1961:31, Sapegno 1965:217–218).
- ¹⁷ Sottolineature di chi scrive
- ¹⁸ ... *disciplinam militarem publice solitam doceri ad se reduxit, ut privatim suo doceretur arbitrio, quod, etsi fortassis sibi suo iure licuerit ut qui parem in eius rei peritia non haberet, fuit tamen contra mores atque instituta maiorum, quorum semper observantissimi fuerant Romani; legionibus in omne tempus stipendium duplicavit quod quidem, etsi exercitui gratissimum fuerit eumque militibus carissimum fecerit, sic ut carior nemo unquam alius, sumptuosissimum tamen reipublice fuisse non ambigitur. (...) Que omnia etsi contra consuetudinem romanorum ducum aliterque ac mos patrius exigebat facta non negaverim, posset tamen excusator inveniri; solent enim, qui maiora aliis agunt et maiora presumere, et quo melius sibi sunt conscii plus audere; erit fortasse qui dicat tolerabile in Cesare quod in alio quolibet non fuisset. Erit ex diverso qui hoc favorabiliter potius quam civiliter dictum dicat; excellentia enim civis et viri boni non licentiam debet augere sed modestiam.* (Dvi 1955:254)
- ¹⁹ *Et hoc quidem belli civilis initium; he fuerunt cause, aliquam et fortasse non parva iustitie faciem habentes, siqua usquam esse potest iusta causa patriam oppugnandi.* (Dvi 1955:262)
- ²⁰ ... *si hodie Iulius Cesar ab inferis remearet, animum illum potentiamque suam referens, et Rome, hoc est in patria sua vivens, ut haud dubie faceret, Cristi nomen agnosceret, diutius ne passurum credimus, quod egiptius latro «et Pelusiaci tam mollis turba Canopi», ut ait ille, non dicam Ierosolimam et Iudeam et Syriam, sed ipsam Egiptum atque Alexandriam possideret, dum meminisset olim se, non tyranno impio sed legitimo quidem regi regnum simul et coniugem et vitam abstulisse, terrasque illas ut Cleopatre dono daret suo periculo domuisse? Non quero quam id iuste egerit, sed animi vim et acrimoniam illam miror ac necessariam temporibus nostris dico.* (Dvs 1955:494)

L'influenza di Petrarca su Foscolo

«O ciechi, el tanto affaticar che giova?
Tutti tornate alla gran madre antica
E 'l vostro nome a pena si ritrova.»
Francesco Petrarca, *Trionfi*

BEÁTA TOMBI

DE SANCTIS, CHE HA SVILUPPATO TANTE VOLTE LA SUA OPINIONE CRITICA RIGIDAMENTE NEGATIVA SU FOSCOLO (CFR. DE SANCTIS, 1871, IN LUIGI RUSSO – A CURA DI, 1957), TROVANDO NELL'ORTIS «UN SENTIMENTO UNA ESPLOSIONE GIOVANILE E SUPERFICIALE, PIÙ CHE L'ESPRESSIONE MATURA DI UN MONDO LUNGAMENTE COVATO E MEDITATO» (DE SANCTIS, 1970, ED. 1997, P. 566), E DEFINENDO LE *GRAZIE* UN'OPERA LETTERARIAMENTE FREDDA, COMPOSTA DA FRAMMENTI (IVI, P. 569), esprime tutttavia stima per «l'autore de' *Sepolcri*» (ivi, p.567) e per i suoi saggi critici su Petrarca. I saggi petrarcheschi, scritti in Inghilterra, ispirati dalle letture delle rime tenute in casa di Sir Henry Russell, in particolare per Caroline, figlia del Russel, per la quale Foscolo nutre un amore infelice, non sono i documenti esclusivi che ribadiscono l'influenza di Petrarca su Foscolo. In effetti l'attenzione di Foscolo per Petrarca è sintomaticamente distribuita in più luoghi. Anche la memoria scolastica ricorda l'episodio del pellegrinaggio di Jacopo Ortis ad Arquà, dove Petrarca ha passato gli ultimi anni della sua vita (cfr. Foscolo, ed. 1998, lettera 20 Novembre, pp. 49–56); e i vari passi dei *Sepolcri* i cui versi testimoniano passioni esplicitamente forti da parte dei due autori intorno alla guerra civile e al riscatto (cfr. Foscolo, ed. 1995, vv. 29–35; 197–201 ecc.); e infine i famosi sonetti foscoliani che dal punto di vista della forma letteraria trovano origine in Petrarca.

Questi esempi molto limitati, conosciuti fortunatamente non solo da quelli che si sono dedicati alla poesia foscoliana, servono esclusivamente a segnalare il nesso fra i due poeti (post)moderni. Il saggio presente, articolato in tre parti principali, mira a sviluppare il rapporto testuale, o meglio intertestuale fra il corpus petrarchesco e quello foscoliano. Al fine di gettare le fondamenta del concetto poetico-teorico di Foscolo, non seguo un ordine cronologico, cominciando il lavoro con la presenta-

zione delle critiche petrarchesche, scritte fra 1819 e il 1823. Nella prima parte do' cenno dei *Saggi sul Petrarca*, e a questa segue un paragrafo sui segmenti petrarcheschi trovati nei *Sepolcri*, con un riguardo specifico al segno del Sole e alla morte universale, chiudendo il saggio con una serie di riflessioni sul genere del sonetto.

SAGGI SUL PETRARCA

Prima dell'esilio volontario in Svizzera che finisce con un soggiorno definitivo in Inghilterra, Foscolo non si era impegnato nella critica letteraria. A Londra invece, sotto l'influenza di Lord Hobhouse e Sir Henry Russell, si dedica alla carriera giornalistica e alla scrittura dei saggi critici (fra l'altro tre scritti sulle «tre corone» trecentesche). Secondo il parere di Adelia Noferi gli scritti sopra Petrarca già affermano *in nuce* i segni più caratteristici della critica foscoliana, sviluppati, dopo la sua carriera letteraria (Adelia Noferi, 1953, p. 37). I risultati delle pagine foscoliane articolano esplicitamente l'arte poetica dell'autore e vengono estesi più tardi e con maggior serietà nei *Discorsi sulla lingua* e nell'*Introduzione* dell'*Ortis*.

Il primo volume, con il titolo *Essays on Petrarch* [Saggi su Petrarca], esce in un'edizione di lusso di sole venticinque copie a Londra nel 1821, mentre l'edizione definitiva degli *Essays* esce nel 1823, subito tradotta in italiano da Camillo Ugoni. I quattro scritti *Sopra l'amore di Petrarca*, *Sopra la poesia del Petrarca*, *Sopra il carattere del Petrarca* e infine *Parallelo fra Dante e Petrarca* che compongono il volume nella sua forma definitiva, oltre la costruzione di una biografia spirituale ma non tanto realistica, prima di tutto servono a rendere chiaro ed esplicito il modo di vedere di Foscolo. In seguito tento di sviluppare i momenti a mio parere più caratteristici della sua teoria letteraria, articolati nei saggi petrarcheschi menzionati in precedenza.

Il primo momento che lega Petrarca a Foscolo si trova nel mito dei poeti primitivi originato nella *Scienza Nuova* da Giambattista Vico, pensatore molto ammirato da Foscolo. Rispetto allo stile e al modo di pensare dei poeti, Foscolo individua tre categorie principali secondo le quali ci sono i creatori, i mediocri e quelli che sono più fortunati che grandi, che consiste in una persistenza molto forte e rigida nelle regole dei grammatici (cfr. Foscolo, 1823, in ed. 1953, pp. 261–277). Quest'ultimo atteggiamento poetico è stato condannato severamente da Foscolo in vari testi, fra l'altro anche nell'opera sarcastica del *Ragguaglio di un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici*. Il poeta nei saggi petrarcheschi trova le doti più importanti dei poeti che consistono nel «sentire fortemente», nell'«osservare rapidamente», nell'«immaginare nuovamente» e nell'«applicare esattamente» (*ibidem*). Secondo Foscolo questi elementi servono ai poeti per riprodurre la «segreta armonia cosmica» che diletta, esalta e purifica, privilegio esclusivo dei poeti primitivi.

A mio parere, in questo pensiero non ci vuole tanto per riconoscere il concetto del *ciclo creativo* derivato da Locke. Il filosofo inglese dividendo l'*Opinione* [Opinion] dalla *Conoscenza* [Knowledge] raggiunge la negazione della teoria delle idee innate, prevista dai cartesiani, e individua la sensazione e la riflessione come fonti delle idee semplici e di quelle complesse. La conoscenza umana per Locke è «la percezione

del legame e della concordanza, oppure della discordanza e del contrasto tra le nostre idee quali che esse siano» (Locke, 1690, in Abbagnano, ed. 2003, p. 351), che non può essere una vera conoscenza a una fondamentale certezza. L'ambito della conoscenza, nel contesto foscoliano equivale all'applicazione accademica delle regole linguistiche, ed è molto ristretto: oltre questo invece si estende l'opinione fondata sulla probabilità. La conoscenza probabile ha un'importanza principale poiché la maggior parte delle conoscenze «derivate dall'apparenza di una simile concordanza o discordanza» (*ivi*, p. 353) è di questo genere. L'opinione, molto simile al moto continuo di sentimento e di pensiero, nel concetto foscoliano dà l'idea del desiderio alla fantasia, quella della sensazione all'immaginazione che, alla fine, trasmette la passione dell'immaginazione all'opinione, viene creata dall'armonia delle forme, dei colori e delle proporzioni per mezzo delle immagini e delle descrizioni. A questo proposito Foscolo afferma: «L'armonia, eleganza e perfezione della sua poesia [di Petrarca] sono frutto di lunga fatica, ma i concetti primitivi e l'affetto scaturirono sempre dalla subita ispirazione di profonda e potente passione.» (Foscolo, 1823, in ed. 1953, p. 257).

Il poeta insiste sul carattere originale della poesia petrarchesca svelando i confini di un nuovo orientamento poetico che riesce a conciliare l'ambito della natura con quello dell'arte. In Petrarca quest'armonia artistica si verifica tramite la musica, nella consonanza dell'«accuratezza di fato» con la «magia d'invenzione», la «profondità» con la «perspicuità» e la «passione divorante» con la «pacata meditazione»:

Il potere universale della musica è prova evidente della necessità che noi sentiamo dell'armonia ... Ma la poesia unisce l'armonia delle note musicali per mezzo della melodia delle parole e della misura del verso: e l'armonia delle forme, de' colori e delle proposizioni per mezzo delle immagini e delle descrizioni ... Tuttavia l'efficacia della poesia è più potente tanto a cagione della riunione di tutti i generi d'armonia, quanto per la simultaneità e rapidità del loro progresso ... (*ibidem*, pp. 286-87)

Fra parentesi devo dire che l'atteggiamento poetico di Petrarca, sottolineato da Foscolo, viene pure seguito anche dal «poeta dei *Sepolcri*». L'immaginazione foscoliana, contaminata dalle illusioni umane e dall'irrequietudine (tutte e due le sensazioni simili a un'invenzione perpetua), trova verifica nel linguaggio artistico della poesia e delle arti visive (cfr. Ugo Foscolo, 1822). Quindi l'altro momento di grande rilievo dei saggi sta nel ruolo previsto della parola poetica.

Fino alla tirannia contemporanea della filosofia della lingua e della semiologia nessuno si è accorto dell'aspetto (post)moderno dell'analisi con la quale Foscolo studiava il corpus petrarchesco. Foscolo è il primo critico a mettere in rilievo il valore semico della parola.

Secondo il poeta la parola poetica, o meglio dire il segno testuale, malgrado i suoi significanti sempre costanti, riesce a esprimere qualsiasi significato astratto. Quest'affermazione modernissima separa le parole dalle cose, per meglio dire il segno dal referente. Ne risulta che la parola poetica perde il suo valore critico-referenziale e lascia spazio al carattere *bugiardo* della lingua. I significanti dispersi nell'universo testuale, privati dei loro significati *denotativi*, assorbono tanti significati diversi,

indipendenti da verità e falsità. Il peso della parola petrarchesca insomma sta nella sua energia poetica derivata dalla *semiosi illimitata* (cfr. Umberto Eco) che forza il segno ad accumulare in sé il valore creativo-catartico della realtà, diverso dal significato quotidiano.

Ovviamente questi due momenti individuati dall'autore del lavoro presente non esauriscono il carattere significativo dei saggi petrarcheschi, ma rendono esplicito quello sfondo filosofico-teoretico che unisce i due poeti. Nel sottocapitolo successivo, rendendo più chiaro il loro rapporto, studio i segmenti petrarcheschi nei *Sepolcri* foscoliani.

PETRARCA E I SEPOLCRI

Nei *Saggi* Foscolo leggendo i testi di Petrarca individua i tre momenti, a suo avviso più rilevanti, del processo creativo dell'arte, che viene costituito dal *vero*, dal *bello* e dal *giusto* (Foscolo, 1823, in Foscolo, 1953, pp. 258–261). Quest'atteggiamento poetico, secondo il quale l'arte deve mirare all'utile degli uomini e della patria, prende origini dall'arte poetica di Petrarca.

Nell'*Ortis* l'episodio della gita di Jacopo ad Arquà è presente sia nella prima che nella seconda redazione del romanzo epistolare, e rimane intatto fino agli anni dello studio più profondo dei testi petrarcheschi. Foscolo, durante il suo soggiorno inglese, interpretando la lettura e il commento dei testi di Petrarca, unisce il momento critico letterario (il bello) con la situazione storica (il vero) e alla recitazione d'Arquà sostituisce l'entusiasmo intorno alla guerra.

Quando Jacopo in modo retrospettivo scrive della sua visita alle rovine della casa di Petrarca ad Arquà non si accontenta di una descrizione semplice del viaggio ma, tramite l'interpretazione delle canzoni *Chiare fresche, dolci acque* e *Di pensier in pensier, di monte in monte* e del sonetto *Stiamo, Amore, a veder la gloria nostra* (cfr. Foscolo, ed. 1998, p. 55), inizia una lunga riflessione sul *tempo eterno*:

Io mi vi sono appressato come se andassi a prostrarmi su le sepolture de' miei padri, e come uno di que' sacerdoti che taciti e riverenti s'aggiravano per li boschi abitati dagl'Iddii. La sacra casa di quel sommo italiano sta crollando per la irreligione di chi possiede un tanto tesoro. Il viaggiatore verrà invano di lontana terra a cercare con meraviglia divota la stanza armoniosa ancora dei canti celesti del Petrarca. Piangerà invece sopra un mucchio di ruine coperto di ortiche e di erbeselvatiche, fra le quali la volpe solitaria avrà fatto suo covile. Italia! placa l'ombre de' tuoi grandi. – Oh! io mi risovvengo col gemito nell'anima, delle estreme parole di Torquato Tasso. (...) *Io non mi voglio dolere della malignità della fortuna, per non dire della ingratitudine degli uomini, la quale ha pur voluto aver la vittoria di condurmi alla sepoltura mendico.* (*ibidem*)

Oltre al rapporto molto stretto creato fra l'arte e la patria, a mio avviso la rilevanza del passo precedente sta nella forza interpretativa di Foscolo. La rilettura dei frammenti petrarcheschi segue la loro interpretazione e contestualizzazione attuale.

Il poeta nella prima parte della *Chioma di Berenice* sviluppa il suo metodo interpretativo secondo il quale l'interpretazione deve essere critica, filologica, storica e filosofica (cfr. Foscolo, in 1953, I, p. 242). Il concetto menzionato, che non vale solo per i testi poetici, si rende più chiaro nei *Sepolcri*. Nonostante il genere del poema, il livello intertestuale dà rilievo alla ragion poetica, alla rivelazione dell'origine della parola e del genio della lingua, alla presentazione dei tempi e dei fatti, e all'orientamento dello statuto ontologico del testo.

Nel poema il momento storico dell'interpretazione petrarchesca germoglia nella canzone civile. La passione per la guerra e i sentimenti alternati di speranza e di disperazione per la patria, a causa della disseminazione molto forte di questi elementi, non si valutano per segmenti molto sostanziali (Oreste Macrí, 1973, p. 144). La prima vera analogia individuata da Macrí tramite la linea Lucano-Petrarca-Foscolo si trova nella «differenza dell'elemento sacro e numenico» (*ibidem*). La Roma abbandonata di Petrarca cantata nella canzone LIII (Petrarca, ed. 1997, p. 79, vv. 29–39; 43–46) che è stata inviata come messaggio al senatore romano, corrisponde fortemente al desolato posto delle rovine dei sepolcri dipinto da Foscolo nei *Sepolcri*. Oltre ai semi identici, Macrí dà rilievo all'analogia del modo di pensare dei poeti malgrado la differenza delle epoche.

Foscolo tiene presenti due registri spirituali: quello della tradizione classica, che insiste sulla rinascita autentica dopo la morte, e quello della tradizione filosofica, basato sull'immanenza del valore umano, originato da Vico. La dialettica foscoliana, molto diversa dalla concezione scettica dell'età neoclassica, è molto simile al concetto principale delle canzoni civili di Petrarca, chiamate da Foscolo «canzoni eroiche». Lo sforzo per il sincretismo del sacro con l'umano si verifica nella sostanza delle illusioni che genera l'assoluto della storia umana.

Sia in Petrarca che in Foscolo la morte costituisce insieme l'originalità e il limite. Il valore del *limite* sta nella sua forza generatrice, che non andrà mai oltre «una concezione tribale dei rapporti politici» (Gamberini, 1982, p. 183), mentre quello dell'*originalità* sta nella negazione del reale, vale a dire della *forza operosa* che viene sconfitta dall'*illusione* e dagli *amorosi sensi*. L'illusione nel senso foscoliano sta al di là del concetto settecentesco di una forza distruttiva: è legata felicemente al valore creativo della religione. Gli amorosi sensi invece rappresentano su un livello astratto la narrativa filosofica del testo che sottolinea la caducità di tutte le cose terrestri ma non dell'Eternità (cfr. Foscolo, 1995, p. 52, vv. 27–34; p. 53, vv. 41–44).

I passi foscoliani sul livello ipertestuale assomigliano alla raffigurazione fastidiosa delle figure trionfanti del poemetto allegorico di Petrarca in cui l'Eternità sconfigge gli altri personaggi enumerati: «E 'l Tempo, a disfar tutto così presto,/ E Morte, in sua ragion cotanto avara,/ Morti insieme saranno e quella e questo./ E quei che fama meritaron chiara,/ Che 'l Tempo spense, e i be' visi leggiadri/ Che 'mpallidir fe' 'l Tempo e Morte amara (...) Felice sasso che 'l bel viso serra!/ Che, poi ch' avrà ripreso il suo bel velo,/ Se fu beato chi la vide in terra,/ Or che fia dunque a rivederla in cielo!» (Petrarca, ed. 1901, p.60) Il momento filosofico lega insieme il registro sacro con quello del sentimento e dell'illusione creatrice degli uomini. Questa conversazione trascendentale continua nella canzone CXXVIII di Petrarca e in vari passi dei *Sepolcri* foscoliani.

Per lo sviluppo del momento filologico, che in questo caso per le varie reminiscenze coincide con quello critico, asserviamo il sèma del «Sole» tramite la comparazione dei corpi testuali. Oltre una poesia simbolica scritta da Foscolo nell'età giovanile con il titolo *Al sole*, il ruolo eccitante dell'immagine del sole è sempre inconfutabile nelle odi e nell'*Ortis*, tornando tante volte anche nel testo dei *Sepolcri* come dominio totale. Il campo semico è molto vasto e originato dalla poesia medievale e rinascimentale.

Su un piano astratto tutto il testo si forma tramite il dialogo del buio con la luce segnalato subito all'inizio del carme (Foscolo, ed. 1995, p. 51, vv. 1–15), che in sostanza traccia l'intreccio narrativo. La struttura diletta basata sulla conversazione enigmatica dell'interno ed esterno (*fuori e dentro*) della tomba si sviluppa nell'individuazione dell'immagine solare come il motore dell'universo (*ivi*, vv. 294–295). Il sole contemplante penetra anche nei testi petrarcheschi, esplicitamente nelle canzoni e nei *Trionfi* (cfr. Petrarca, ed. 1997, XLVI, p. 73, vv. 13–14; ed. 1901, p. 54, vv. 67–69, p. 55, vv. 103–104).

Foscolo similmente a Petrarca, del tutto immedesimato nella tradizione medievale e rinascimentale, preferiva evitare molto spesso la nominazione esplicita del «sole» e sostituirlo con un altro gruppo di lemmi che prelude all'uso abbondante delle figure retoriche. Per non esprimere esplicitamente il «sole», ricorre a diversi tropi dei quali i più usati sono l'*antonomasia* o la *perifrasi*, analogamente presenti anche in Petrarca: «e tutti l'ultimo sospiro/ Mandano i petti alla fuggente luce» (Foscolo, ed. 1995, p. 57, vv. 122–123), «per partirsi da noi l'eterna luce» (Petrarca, ed. 1997, p. 45, v. 14). Oltre agli strumenti menzionati, i testi dei poeti abbondano della figura dell'*epiteto* che serve alla qualificazione di un nome indicandone le caratteristiche: «Ove più il Sole/ per me non *fecondi* questa/ bella d'erbe famiglia e d'animali» (Foscolo, ed. 1995, p. 51, vv. 3–5, il corsivo è mio), «l'un sole et l'altro quasi duo levanti,/ di beltate et di lume sì sembianti» (Petrarca, ed. 1997, CCLV, p. 218, vv. 6–7); e inoltre della *metafora*, che consiste nel trasferire a un oggetto il termine proprio di un altro secondo un rapporto di analogia: «Rapian gli amici una favilla al Sole/ A illuminar la sotterranea notte,/ Perché gli occhi dell'uom cercan morendo/ il Sole» (Foscolo, ed. 1995, p. 57, vv. 119–122), «et maledico il dì ch'i' vidi 'l sole,/ che mi fa in vista un huom nudrito in selva.» (Petrarca, XXII, p. 47, vv. 23–24).

L'analisi più complessa dei segni testuali costruiti con vocabolario petrarchesco rivela le reminiscenze dantesche dell'immagine solare manifestate nel sistema simbolicamente più alto del sacro campo di Dio e del mondo celeste (Macrí, 1973, pp. 147–148). Il sèma del «sole» nella linea Dante, Petrarca, Foscolo viene contestualizzato in tre modi. Nel primo esso viene veicolato dalle costellazioni aggettivali del *bello*, *allegro* e *dolce* (cfr. ad es. Dante, *Inf.*, VII, v. 122; Petrarca, CCCXXVI, v. 10; Foscolo, vv. 3–8), nel secondo dalle costellazioni nominali dell'*amico*, *favilla* e *luce* (cfr. ad es. Dante, *Par.* IV, v. 140; Petrarca, CCXLVI, vv. 10–11; Foscolo, vv. 119–123); e nel terzo dalle costellazioni verbali di *rotarsi* e *risplenderà*: (cfr. ad es. Dante, *Par.* XXV, v. 54, XXI, v. 39; Petrarca, XXXII, vv. 1–2, CCCLXVI, v. 10; Foscolo, vv. 161–162, 294–295).

Ovviamente questi frammenti che provano la base linguistica di Petrarca e quella lessicale di Dante, sono molto limitati, ma rivelano il tentativo foscoliano molto

forte di inghiottire e di rendere esplicita la cultura medievale e rinascimentale in un contesto più moderno.

LA STORIA DEL SONETTO

Foscolo in un'antologia elegante intitolata *Vestigi della storia del sonetto dall'anno MCC al MDCCC* pubblica ventisei sonetti da Guittone d'Arezzo a se stesso. La peculiarità più significativa del libretto, oltre le date e gli enigmi di importanza esclusivamente storica, è quella della presentazione di un solo sonetto di ogni autore. Il disegno del panorama della poesia italiana è legato al nome di Muratori, che nel 1707 a Modena pubblica un'antologia molto simile a quella foscoliana con il titolo *Perfetta poesia italiana*, da cui Foscolo trae quattordici poesie nel suo volume, fatto che viene *dimenticato* molto spesso dagli studiosi foscoliani.

L'autore in questo libro seleziona solamente il componimento del sonetto, genere di una forma metrica e strutturale molto specifica. Il *sonetto* viene ritenuto da Foscolo la forma più perfetta di tutte le forme letterarie, rafforzata più tardi nei *Saggi su Petrarca* o nella *Storia della letteratura italiana* in cui più volte accenna ai *Rerum Vulgarium Fragmenta* come modello più canonico ed autentico per una antologia del sonetto. Fra l'altro Terzoli insiste sul fatto che il titolo *Vestigi* ripropone la «pluralità discontinua» del petrarchesco *Fragmenta* (Terzoli, 2000, p. 133) e denuncia la parzialità del *corpus*.

Il carattere semi-serio del volume, composto con poca intenzione letteraria, viene rafforzato sia dalle dediche (il libro esce in tre copie dedicate esclusivamente a tre amiche del poeta: a Quirina Mocenni Magiotti, a Susetta Füssli e a Matilde Dembowski Viscontini) che dal metodo divulgativo, o meglio dire semplicistico seguito nei commenti. Questa prospettiva esplicitamente femminile spiega il numero altissimo dei sonetti amorosi e galanti che intanto garantiscono la coerenza e organicità del libro. Prescindendo dal fatto che Foscolo nel 1816 già è lontano dai suoi sonetti di origine evidentemente petrarchesca, e non riconosce il ruolo fondamentale di Petrarca nella storia esemplare del sonetto.

Il poeta nominato più volte come «poeta galante», autore di canzoni lacrimevoli non viene risarcito prima dei *Saggi*. Nel *Parallelo fra Dante e il Petrarca* (Foscolo, ed. 1953, pp. 279–297) l'autore studia i sonetti e i versi lirici dei poeti trecenteschi. Dall'analisi Petrarca risulta un poeta molto creativo, agitato da passioni, uno che riesce a usare la lingua con «armonia, splendore, freschezza, forza, spirito, affetto e grazia» (*ivi*, p. 283), mentre Dante viene definito un poeta troppo aspro o troppo ammorbidente: «L'armonia si sconnette nelle versioni, e le minime idee concomitanti d'ogni parola e che sole in tutte le lingue danno tinte e movimento al significato primitivo, si sono smarrite per noi posteri» (Foscolo, in Noferi, 1953 p. 17).

Con i sonetti foscoliani, a mio avviso, il romanzo epistolare offre l'esempio maggiore per la comparazione del linguaggio e degli argomenti dei sonetti petrarcheschi e quelli di Foscolo. Per la prima volta il carattere lirico dell'*Ortis* è stato rivelato da De Sanctis ed è stato condiviso da altri studiosi, da Walter Binni fino a Fubini, secondo il quale Petrarca morì per dare vita a Foscolo (Mario Fubini, 1963).

Nell'*Ortis* Foscolo non inserisce più di un sonetto petrarchesco, il CCCXX (cfr. Foscolo, ed. 1998, pp. 70–71, Lettera del 3 Gennaio) e lo investe di un ruolo centrale. Cita intanto altri frammenti delle canzoni del poeta, ad esempio la canzone XVIII (cfr. *ivi*, Lettera del Marzo 17) o ne dà la parafrasi (cfr. pp. 100–101, Lettera del 13 Maggio).

La lettera del 3 Gennaio scritta dai Colli Euganei da Jacopo si chiude con il sonetto CCCXX di Petrarca. Il commento della poesia, estesa con una lunga riflessione sulla vita umana molto simile al sogno ingannevole, si trova nella Lettera del 19 Gennaio (*ivi*, pp. 71–72). L'influenza di Petrarca si vede soprattutto nel problema referenziale verificato nel testo narrativo, e rivelato semplicemente tramite la comparazione del frammento foscoliano con la poesia petrarchesca. Il sonetto petrarchesco, inserito in un corpo in prosa, assume il dominio e si trasforma nell'ipertesto della narrativa foscoliana.

Tutti e due i testi si riferiscono a un referente astratto, tradizionalmente collocato fuori del testo. La solitudine referenziale in Petrarca si riferisce a Laura, mentre nel romanzo foscoliano a Teresa. Il referente sèmico delle immagini femminili indefinite invece lascia aperta la posizione *giusta* del referente, che viene resa chiara nell'intrecciarsi di un frammento lirico in uno prosaico.

Luigi Tassoni in *Senso e discorso* tramite l'analisi del sonetto XVIII petrarchesco affronta un problema molto simile (Tassoni, 1999, pp. 15–28). Tassoni disegna il problema di un'ipotesi di referente indefinito, inimitabile, che viene tradotto in referenza interna, possibile solo nel testo. Partendo dall'*aequivocatio* tracciata tramite la sostituzione della percezione dell'immagine arriva al senso dell'immagine referenziale.

Nel caso di Petrarca-Foscolo il problema referenziale dei segni viene risolto nella raffigurazione foscoliana del linguaggio lirico e di quello narrativo. La traduzione dell'esperienza reale e l'inserimento di un pezzo lirico nella rete narrativa del romanzo crea un nuovo referente testuale. La configurazione del linguaggio petrarchesco in quello foscoliano, insomma, si rintraccia in un referente nuovo come prodotto del lavoro testuale.

Fin qui il mio discorso ha toccato un abbozzo del problema che mi porta ad uno studio più profondo dei *Saggi* petrarcheschi del Foscolo dal punto di vista della teoria della letteratura contemporanea, e che esporrò al Terzo Seminario Internazionale e Interdisciplinare organizzato dal Dipartimento di Italianistica di Pécs, dedicato a Petrarca (27–29 settembre, 2004).

B I B L I O G R A F I A

TESTI DI PETRARCA E FOSCOLO CITATI

Foscolo, Ugo, *Le poesie*, Marcello Turchi (a cura di), Garzanti, Milano 1995.

ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Pierantonio Frare (a cura di), Feltrinelli, Milano 1998.

ID., *Saggi sul Petrarca*, in *Saggi e discorsi critici*, vol. X., Cesare Foligno (a cura di), Le Monnier, Firenze 1953.

Petrarca, Francesco, *Trionfi*, Hetz&Mündel, Strassburgo 1901.

ID., *Canzoniere*, *Raffaele Manica* (a cura di), Newton, Roma 1997.

TESTI CRITICI

De Sanctis (1971), *Storia della letteratura italiana*, Newton, Roma 1997.

Di Benedetto, Giuseppe, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Einaudi, Torino 1990.

Macrí, Oreste, *Semantica e metrica dei <Sepolcri> del Foscolo*, Bulzoni, Roma 1973.

Noferi, Adelia, *I tempi della critica foscoliana*, Sansoni, Firenze 1953.

Tassoni Luigi, *Laura come referente*, in *Senso e discorso nel testo poetico*, Carocci, Roma 1999.

Terzoli, Maria Antonietta, *Foscolo*, Laterza, Roma 2000.

Sotto gli occhi di De Sanctis

ESZTER RÓNAKY

NELLA LUNGA E AMPIA RIFLESSIONE DESANCTISIANA SULLA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA UN POSTO DEL TUTTO PARTICOLARE OCCUPA IL SUO PENSIERO SU PETRARCA, OVVERO SUL VALORE DELLA POESIA PETRARCHESCA E DEL PETRARCHISMO. Ma non è tutto qui: le sue riflessioni sul mondo poetico di Petrarca naturalmente coinvolgono molte delle sue premesse fondamentali del metodo critico e quindi alcuni delicati problemi di metodologia, che vengono di volta in volta chiariti ed approfonditi trattando della poesia di Petrarca. Un'indagine sull'immagine desanctisiana del mondo poetico di Petrarca dunque permette non solo di entrare nei particolari, seguendo le tracce principali delle analisi svolte dal critico, e quindi, entrando nella poesia petrarchesca, ricavare evidentemente anche un'immagine generale sulla figura di De Sanctis critico (allo stesso tempo tale studio appare utile per capire le tappe fondamentali della storia della critica petrarchesca). Ci proponiamo quindi di raccogliere qui i tratti più importanti dell'immagine (o, come conviene forse dire, come vedremo in seguito, «ritratto») che De Sanctis fa della figura di Petrarca, cercando di collocare il valore delle sue pagine critiche petrarchesche nell'insieme del pensiero critico e della sua estetica.

Una buona (e in realtà non la prima) occasione di parlare e analizzare a fondo l'opera di Petrarca gli si era offerta durante il periodo di soggiorno a Zurigo, dove negli anni 1857/58 e 1858/59 tiene al Politecnico (dove insegna dal 1856) due corsi su Petrarca. Il testo del suo secondo corso costituirà il materiale per il suo libro che egli farà pubblicare ben undici anni dopo, nel 1869, col titolo *Saggio critico sul Petrarca*. Delle circostanze che hanno determinato la genesi di quei suoi studi e lezioni petrarchesche egli parla appunto nell'*Appendice* che è stata aggiunta in seguito, quasi 25 anni dopo la data delle conferenze su Petrarca, alla seconda edizione del *Saggio*, ristampato ed arricchito con una postilla, nel 1883. Ecco come egli sintetizza

i motivi principali che lo hanno spinto a parlare di Petrarca proprio in quegli anni e proprio lì, a Zurigo. Parlando dell'ambiente generale di Zurigo di quei tempi, e cioè della città che aveva «accolto il fiore dell'emigrazione tedesca e francese», e del Politecnico in particolare che aveva accolto «illustri ospiti», De Sanctis racconta, con un leggero velo di amara ironia nel tono della sua voce, del livello generale di conoscenza, abbastanza scarsa, da parte degli stranieri della cultura italiana e, in generale, degli italiani. Sentiamolo:

[...] un giorno che mi si diceva molto male del povero Petrarca e degli italiani nati sonettisti, mi venne in capo di fare una serie di conferenze sopra il *Canzoniere* [...]. Vennero in gran numero studenti, professori, signore, molti con gli occhi sul testo. Attendevano ch'io spiegassi loro sonetti e canzoni, e talora domandavano qual era la pagina ch'io avrei illustrata [...]. Mi acconciavi all'ambiente, com'era mio costume di professore, e mi studiavo di fare intendere e gustare quelle poesie, che mi parevano più degne. [...] parecchi si maravigliavano come s'era potuto confondere petrarchismo e Petrarca, e nello stesso tempo Petrarca il manchevole e l'eccellente.¹

Fu quindi una necessità interiore, quale risposta ad una circostanza esteriore, che lo spinse a tenere quelle lezioni su Petrarca, la cui poesia secondo De Sanctis veniva considerata, sia in sede critica che nell'opinione generale di un pubblico più vasto, in un modo sbagliato per molti aspetti. Se urge qui sottolineare il fatto che De Sanctis già nel 1858 miri a distinguere fra il petrarchismo e Petrarca e, facendo così, a «rialzare l'immagine del Petrarca, alterata e abbassata nell'opinione»², è perché egli viene condotto dalla stessa idea nel 1868, quando fu invece un libro allora pubblicato su Petrarca, del critico francese Mézières a offrirgli un motivo valido per riprendere il filo di quel suo discorso su Petrarca di dieci anni prima. Scrivendo una recensione sul libro di Mézières per la rivista *Nuova Antologia*, De Sanctis torna a parlare degli stessi temi dei suoi corsi di Zurigo e si sente costretto a dover affrontare, a proposito di quel libro, gli stessi problemi trattati durante le sue lezioni. Qual è, almeno secondo De Sanctis, l'errore, o meglio, il *difetto* dell'argomentazione di Mézières? Il critico francese è partito dall'analisi della raccolta completa delle *Lettere familiari* di Petrarca, pubblicata poco tempo prima e, convinto che, venuti a conoscenza di quelle lettere, si dovessero rivalutare il complesso dei giudizi critici finora fatti su Petrarca, ha proposto l'immagine di «un Petrarca magnificato, visto in superficie»³. Il testo della recensione viene poi inserito come brano introduttivo al *Saggio* ed è importante perché De Sanctis, scorrendo sul libro da lui recensito, e criticando il metodo di Mézières, giunge a parlare di alcune delicate questioni di implicazioni metodologiche nella critica letteraria. Il Petrarca proposto da Mézières, che per lui naturalmente sarebbe il *vero* Petrarca, cioè quello ricostruito dalle *Lettere*, «un erudito, un latinista, un patriota, un ristoratore degli studii, un grande ingegno e un grande carattere»⁴ e quindi non (o non solo) l'autore delle *Rime*, questa immagine per De Sanctis invece non è accettabile. E non lo è sostanzialmente perché ritiene che il critico francese abbia dato troppa importanza alle *Lettere* e abbia sottovalutato invece l'importanza del *Canzoniere*, e dunque abbia arbitrariamente stabilito la categoria del «Petrarca volgare», e ad essa abbia subito associato il suo giudizio critico negativo,

legato al Petrarca noto e amato dal volgo, ma »mutilato» in quanto mutilata (perché dal volgo ignorata) è la grandezza del Petrarca latinista. Il problema di fondo per De Sanctis, anche in questo caso, come fra l'altro in molti altri casi nella storia della critica petrarchesca, è che abbiamo a che fare con un'immagine idealizzata, «divinizzata» di Petrarca, e avviene infatti proprio per questo che nelle varie analisi il *Canzoniere* venga strumentalizzato dal critico, cioè non analizzato nella sua realtà, ma studiato per poter poi fornirne delle prove che giustifichino le sue argomentazioni sul Petrarca dotto.

Ed eccoci giunti ad uno degli elementi costanti e puntualmente ribaditi nell'estetica desanctisiana e nella sua critica petrarchesca, il rapporto fra l'ideale e il reale e, analogamente, fra ciò che Carlo Muscetta chiama il «mondo intenzionale» e il «mondo poetico, realizzato»⁵, che, in sede critica, dovrebbero essere considerati e studiati entrambi. De Sanctis non accetta dunque né una certa critica romantica, la quale propone di studiare in primo luogo il concetto o l'ideale generico di un'opera, e alla quale De Sanctis invece ribadisce che ciò che deve essere l'oggetto di studio è la parte «vivente», la realtà specifica (e non l'ideale generico) di un testo, la quale fra l'altro costituisce il valore individuale di ogni testo. Tutto ciò consegue dal suo concetto della poesia che da una parte considera il testo poetico un insieme organico, costruito di elementi vivi, reali e che propone di studiare quindi i testi nella loro genesi, non soltanto nei risultati, nei meri accessori esteriori, cioè nei loro aspetti formali, retorici e stilistici. Non dovrebbe essere «ammazzato» (il termine è di De Sanctis) nella e dalla critica dunque né l'uno (l'ideale) né l'altro (il reale), perché in realtà sono tutti e due parti costituenti di quell'organismo vitale che è il testo. Il discorso è simile anche quando De Sanctis analizza, affrontando nel capitolo V del suo *Saggio* il tema della «forma petrarchesca», la funzione della scelta del poeta delle diverse forme poetiche (il sonetto, la canzone, la ballata, il madrigale) nel *Canzoniere*, e sostiene che un problema simile si avverte, sempre in sede critica, quando il discorso ruota attorno ai concetti di «forma» e «contenuto», optando, nei diversi momenti della storia della critica letteraria, ora per l'uno, ora per l'altro, commettendo comunque, sia nel primo che nel secondo caso, l'errore comune di fare una distinzione fra le due categorie. Mentre «la verità è che in poesia non ci è propriamente né contenuto, né forma, ma che, come in natura, l'uno è l'altro.»⁶. Il concetto desanctisiano della «forma» e del «contenuto» viene ribadito dal critico diverse volte anche a proposito della valutazione di Petrarca, basti ricordare ora il brano in cui De Sanctis auspica una critica letteraria che riesca a salire «di mano in mano sino alla forma, sino a quell'unità immediata ed organica del contenuto, in cui è il secreto della vita»⁷. A questo punto però è curioso vedere e confrontare, come afferma giustamente anche Ettore Bonora⁸, curatore di diverse edizioni del *Saggio*, anche le pagine della *Critica del principio dell'estetica hegeliana*, in cui De Sanctis insiste appunto sull'importanza di considerare la «forma» come un'entità concreta e reale in cui l'idea è assunta e rende «viva» l'arte:

Per me, l'essenza dell'arte, è la *forma*, non la forma veste, velo, specchio e che so altro, manifestazione di una generalità distinta, quantunque legata a lei; ma la *forma*, in cui l'idea è già passata, ed a cui l'individuo si è già innalzato; qui è la *vera unità organica*

*dell'arte. Ora la forma non è un'idea, ma una cosa; e perciò il poeta ha innanzi delle cose e non delle idee. Ciò che in poesia vive di una vita immortale, è la forma, qualunque si sia l'idea e quindi il contenuto.*⁹

Anche per la convinzione espressa nell'ultima affermazione del brano citato, De Sanctis polemizza con Mézières, sostenendo che non sarà un fatto casuale ciò che il critico francese si rifiuta di accettare, cioè la popolarità del *Canzoniere* e la fama universale che il libro ha guadagnato per il suo autore nel corso dei secoli. Se è stato appunto il *Canzoniere* fra le varie altre opere di Petrarca a sopravvivere al «giudizio de' secoli», al «giudizio del volgo» e al suo «lavoro di purificazione e di eliminazione»¹⁰, allora il libro andrebbe analizzato nel suo insieme. Ed è infatti quello che De Sanctis si propone di fare nel suo *Saggio*, rivalutando fra l'altro alcune delle sue stesse idee precedenti sul *Canzoniere*. L'esempio più vistoso per questo è quello che riguarda l'ordinamento delle poesie del *Canzoniere*, di cui De Sanctis inizialmente (ne *La Giovinezza*) sosteneva che ci fosse un nesso logico fra queste, ricostruito *a priori* dal poeta, in modo da costruire un romanzo d'amore che racconta una storia con un suo «prima e dopo». Nel *Saggio* invece viene spiegato, e su questo elemento si è soffermata poi anche la critica successiva a De Sanctis, che leggendo le *Rime* sì, si può ricostruire la storia di un amore, ma essa non viene affatto elaborata secondo un ordine rigoroso, stabilito a mente fredda, e per niente *a priori*, durante la composizione dei testi, ma che anzi rappresenta ed esprime tutta una serie di situazioni contraddittorie, generate da questo amore e dalla coscienza dell'inevitabilità della scissione fra l'ideale, incarnato spesso dall'immaginazione e la realtà dei fatti. Ed è appunto quest'ultima caratteristica, fondamentale per capire il *Canzoniere*, che non è stata considerata né dagli imitatori di Petrarca, che si erano accontentati della lezione delle «belle forme» petrarchesche né dalla critica. Con i corsi desanctisiani su Petrarca abbiamo quindi anche un riepilogo e una forte critica delle diverse tendenze all'interno della critica petrarchesca, che ora si è interessata a capire la realtà storica di Laura, ora si esauriva in uno studio linguistico-retorico delle forme petrarchesche, elette a modello, a norma, altre volte invece ha dimostrato un interesse verso lo spiritualismo cristiano e il misticismo dell'opera; fino ad arrivare al ritratto psicologico che fece Foscolo di Petrarca nei suoi saggi. Alle idee foscoliane De Sanctis ha attinto in vari luoghi della sua critica petrarchesca, ma particolarmente forte è l'influsso nel primo capitolo del *Saggio*, che mira infatti a disegnare un ritratto del Petrarca uomo, descrivendolo sensibile, forse anche troppo sensibile (almeno per i gusti di De Sanctis, uomo dell'epoca risorgimentale), troppo sensibile e troppo debole per arrivare all'azione, e per rimanere invece quasi sempre entro i limiti dell'immaginazione, «[...] il che, se è bastare a farne un poeta, non basta a farne una schietta natura poetica» (*Saggio*, p.28). La maggior parte delle contraddizioni che caratterizzano le varie situazioni del *Canzoniere* derivano proprio da questo forte contrasto fra il carattere debole del poeta e la sua immaginazione (ed è appunto per questo che De Sanctis considera smentita la tesi di Schlegel sulla monotonia petrarchesca). È ovvio che quando si parla della debolezza di Petrarca, della «poca virilità di carattere», («fu vano, cupido, invidioso»)¹¹, ci sia quasi automaticamente un confronto,

una sovrapposizione della figura di Dante, uomo forte e personaggio «robusto», dal viso mediterraneo, che giunge all'azione, e che non esita fra volere e potere e che per la spontaneità delle sue espressioni viene considerato un vero poeta da De Sanctis. Petrarca invece, dal viso pallido e stanco dalla (a volte anche eccessiva) riflessione è, per il critico, più un letterato, più un artista che un poeta, un artista che sa bene esprimere il contrasto fra ragione e passione, fra riflessione e immaginazione, fra amore e virtù. Un artista che però esprime in un continuo «ondeggiare» i contrasti che gli turbano l'anima, e per questo le poesie devono essere lette separatamente, in modo che ciascuna riesca a meglio esprimere quella sua individuale situazione in cui è stata concepita e che la rende diversa dalle altre. Per De Sanctis il vero fondo della liricità di Petrarca si ritrova laddove l'amore, l'immediatezza dei sentimenti che poi si trasformano in una passione non vengono di volta in volta bloccati entro i limiti di una «bella forma», ma dove essi traboccano dalla forma con la forza elementare della semplicità del linguaggio. Sulla scia di queste considerazioni generali vengono analizzate le tematiche dell'immaginazione, della riflessione (che a volte aiuta, altre volte è nemica nella lotta interiore fra ideale e reale) e della malinconia in Petrarca, stabilendo una netta linea divisoria fra la prima e la seconda parte del *Canzoniere*, e affermando che sarà appunto la morte di Laura a capovolgere le situazioni precedenti petrarchesche, in gran parte concentrate sul dolore (spesso manierato o tuttavia immaginario e spesso estetico), provato, in vita di madonna Laura, per l'impossibilità di realizzare un equilibrio fra i «desii» e la triste realtà dei fatti. Mentre con la morte di Laura il dolore si fa più vivo e vero e lentamente si trasforma in una dolce malinconia, che raddolcisce questo dolore. Nella seconda parte del *Canzoniere* anche l'immaginazione avrà un ruolo ben diverso, in quanto serve a rievocare e intravedere ovunque la bella figura di Laura, a ricordarla o viva in questa terra in seno alla natura o immaginata viva in paradiso, fino a giungere alle riflessioni sulla morte e sulla vecchiaia.

Le riflessioni di De Sanctis sull'autore del *Canzoniere* furono importanti non soltanto per una giusta e, come si è visto, necessaria rivalutazione e ripensamento degli schemi convenzionali della critica petrarchesca, ma ebbero anche il merito di aver introdotto nel discorso generale su Petrarca importanti questioni metodologiche da discutere, su cui le generazioni successive (fra cui Croce in primo luogo) hanno infatti avuto modo di riflettere e di sviluppare in direzione diverse.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *La letteratura italiana nelle pagine della critica*, a cura di Mario Oliveri, Torino, Paravia, 1959.
- E. Bonora, *L'interpretazione del Petrarca e la poetica del realismo in De Sanctis*, in AA.VV., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini Editore, 1978, pp. 377-398.
- C. Muscetta, *Francesco De Sanctis. Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del Positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1984
- F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1998 (4), pp. 49-51, p. 58 e p. 119.
- N. Sapegno, *Introduzione al Saggio critico sul Petrarca*, in *Opere di Francesco De Sanctis*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1964, pp. XI-XX.

Opere di De Sanctis:

F De Sanctis, *La critica del Petrarca* in ID., *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1879, pp. 255–278.

F De Sanctis, *Pagine sparse. Contributi alla sua biografia e supplemento della bibliografia*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1934.

F De Sanctis, *Opere*, vol. X, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di Ettore Bonora, Bari, Laterza, 1954

F De Sanctis, *Lezioni zurighesi sul Petrarca e altri scritti*, a cura di Sergio Romagnoli, Padova, Liviana, 1955.

F De Sanctis, *Petrarca* in ID., *Saggi critici*, saggio, introduzione e commento di M. Aurigemma, Roma, Signorelli, 1959, pp. 69–76.

F De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, introduzione di René Wellek, note di G. Melli Fioravanti, Milano, Rizzoli, 1990 (2), cap. VIII, *Il «Canzoniere»*, pp. 324–348.

N O T E

¹ F De Sanctis, *Opere*, vol. X, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di Ettore Bonora, Bari, Laterza, 1954, p. 236.

² Ibidem

³ Ivi, p. 237.

⁴ Ivi, p. 4.

⁵ C. Muscetta, *Francesco De Sanctis*, Roma–Bari, Laterza, 1984, p. 101.

⁶ Ivi, p. 91.

⁷ Ivi, p. 7.

⁸ E. Bonora, *L'interpretazione del Petrarca e la poetica del realismo* in AA.VV., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini Editore, 1978, [pp. 377–398], rispettivamente pp. 394–5. I corsivi sono miei.

⁹ F De Sanctis, *Pagine sparse. Contributi alla sua biografia e supplemento della bibliografia*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1934, p. 25.

¹⁰ F De Sanctis, *Opere*, vol. X, *Saggio critico sul Petrarca*, op. cit., p. 5.

¹¹ Ivi, p. 29.

Le versioni ungheresi del *Canzoniere* di Petrarca e la loro critica

«Nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in
altra lingua trasmutare
senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia»

(Dante, *Convivio*, Trattato primo, cap. VII)

JUDIT JÓZSA

IN UN PAESE COME IL NOSTRO, DOVE LA LINGUA DI CULTURA E LA LINGUA UFFICIALE È SEMPRE STATA LA LINGUA LATINA, E NEGLI AMBIENTI DI CULTURA DOVE ANCHE LA CONOSCENZA DELLA LINGUA ITALIANA ERA PIUTTOSTO DIFFUSA, L'OPERA DI PETRARCA SIN DALL'INIZIO FU BEN CONOSCIUTA, LETTA NELL'ORIGINALE. L'influenza del Petrarca volgare e del Petrarca latino sulla nostra letteratura è ampiamente studiata e dimostrata dagli studiosi che si occupano della storia dei nostri rapporti letterari. L'unica lacuna forse resta ancora un'esame della letteratura ungherese in lingua latina, che nonostante i risultati degli ultimi decenni, rimane un terreno in cui ci sarebbe molto da esplorare.

Per studiare l'influenza di Petrarca nella cultura ungherese uno dei possibili accostamenti è offerto dallo studio delle traduzioni, in quanto la presenza delle versioni nella nostra lingua, l'accessibilità per un pubblico più vasto resta sempre un indicatore importante, un grande passo in avanti per la penetrazione di un'opera e del suo autore

La prima traduzione di un'opera petrarchesca di cui abbiamo notizia è la versione in prosa dei *Salmi penitenziali*, ritrovati nel codice Festetics, di datazione incerta, ma in ogni caso anteriore alla data del 1494. La seconda, del 1574 è la traduzione in ungherese dell'ultima novella del *Decamerone*, *De obedientia ac fide uxoria*, tradotta in latino dal Petrarca.

Per avere le prime tracce delle versioni del Petrarca volgare, bisogna aspettare fino al Settecento, secolo a cui risalgono i primi tentativi. In un dramma anonimo troviamo la versione di tre sonetti (il CII, il CCLXXXV e il XLVII). Il primo è una traduzione, il secondo può esser definito una rielaborazione, il terzo è a metà strada fra rielaborazione e traduzione vera e propria (Ludányi, 1974). Alla fine del Settecento

(1794) Kármán traduce quattro poesie in prosa, fra cui anche *Chiare, fresche e dolci acque*. Dall'Ottocento cominciano ad apparire su varie riviste alcune poesie in versione ungherese, opera di Zsigmond Lehr, di Gyula Bálint, di Vilmos Zoltán, di Károly Szász, Sámuel Sziklai ed altri. La scelta non può dirsi troppo vasta, si tratta di poche poesie, evidentemente di quelle più famose, che a volte vengono tradotte da più autori, anche nel Novecento, come *Chiare, fresche, dolci acque*, *Pace non trovo*, *S'amor non è*, *Benedetto sia*, *Italia mia*, *Voi che ascoltate*, *Solo e pensoso*, *Vergine bella*. (Attraverso un'analisi di queste versioni si potrebbe tracciare il percorso di queste poesie nella letteratura ungherese, similmente al lavoro fatto da László Kardos, in riferimento al sonetto 73. di Shakespeare).

LE TRADUZIONI DI ANTAL RADÓ

La prima grande impresa è legata al nome di Antal Radó (1862–1944), insigne letterato e italianista, autore di numerosissimi saggi sulla letteratura italiana. L'Italia era la sua patria adottiva, e – a parte una breve parentesi, quando durante la prima guerra mondiale esprime nelle sue poesie la sua delusione e lo sdegno per il tradimento degli italiani – è sempre stato grande ammiratore e divulgatore della cultura italiana. Fra le sue opere ricordiamo la storia della letteratura italiana in due volumi. Oltre alla sua attività di letterato e poeta, traduce molto, soprattutto, ma non esclusivamente, dall'italiano: Petrarca, Dante, Ariosto, Leopardi, Oltre ai classici fece conoscere molti autori contemporanei in Ungheria, fra cui Verga, Ada Negri.

Radó era un noto traduttore della sua epoca. Della traduzione si occupa anche dal punto di vista teorico: scrive fra l'altro la storia della traduzione in Ungheria, un trattato sulla rima ungherese, un volume sui principi della traduzione delle opere letterarie, destinato ai giovani traduttori, in cui tira le somme delle sue esperienze di traduttore.

In questo periodo in Ungheria la traduzione era sentita come una missione culturale. Molte opere tradotte alcuni decenni prima avevano già perso la loro attualità: o per i cambiamenti verificatisi nella lingua ungherese (in quegli anni era in corso il processo del rinnovamento della lingua) o per altri motivi, in quanto tradotti solo parzialmente o male, non direttamente dall'originale, ma dal tedesco. Così era necessario ritradurre anche molti classici, in altri casi – come anche in quello dei classici italiani – invece si trattava di recuperare le lacune. Nella seconda metà dell'Ottocento e a cavallo dei due secoli si svolgeva un enorme lavoro di traduzione, importante soprattutto dal punto di vista quantitativo. In questo clima si inserisce anche l'attività traduttiva di Radó.

Per quello che concerne le sue idee sulla traduzione lo studioso sottolinea l'importanza di tradurre dall'originale: il traduttore deve capire il testo che vuol tradurre. Deve esser filologo, ma nello stesso tempo anche poeta, trovando un giusto equilibrio fra le due anime. Poi riferendosi ad una discussione in corso, insiste sull'importanza di rispettare anche la forma, e ammette solo poche eccezioni a questa regola.

Il volume delle traduzioni dei sonetti di Petrarca esce nel 1886, dopo la revisione e il parere favorevole di uno dei maggiori traduttori dell'epoca, traduttore anche della *Divina Commedia*, l'autorevole Károly Szász. Nella prefazione il traduttore parla della difficoltà dell'impresa che prima di tutto riguarda la forma del sonetto, come componimento poetico, che nella lingua ungherese non era molto popolare (affermazione confermata anche dalla critica moderna che parla della nascita del sonetto moderno in Ungheria solo nel Novecento, quando per l'influenza dei simbolisti francesi esso si rinnova e si diffonde). L'altra difficoltà la vede nella grande quantità dei riferimenti mitologico-storico-culturali, che rendono a volte difficile la comprensione e richiedono delle spiegazioni in nota.

Nel saggio introduttivo in cui il traduttore presenta l'opera e il poeta, Radó comincia con un giudizio negativo, ripetuto poi dieci anni dopo, nella sua storia della letteratura italiana. Radó ammette che prima di tutto il problema deriva dal fatto che il poeta è stato talmente spesso imitato durante i secoli che ormai l'originale sembra banale. Petrarca inoltre è figlio del suo tempo e non riesce a liberarsi dal cattivo gusto della sua epoca.

Anche in seguito il suo giudizio sull'opera in complesso è negativo: secondo lui in tutto il *Canzoniere* si trovano venti-venticinque poesie che possono essere apprezzate dal lettore moderno. Il poeta abusa dei giochi di parole, delle figure retoriche, delle personificazioni, è artificiale, complicato, le sue immagini non sono belle e ben riuscite, i paragoni presi dalla mitologia e della storia sono troppi. L'autore è ripetitivo, monotono, gli manca la vera ispirazione. Fra i meriti del poeta riconosce la novità nella rappresentazione della donna amata, una donna in carne e ossa; la tendenza allo psicologismo e all'autoanalisi, ma soprattutto la bellezza della forma e la musicalità della lingua, l'eleganza dello stile, il suo linguaggio poetico ancora vivo, non come quello di Dante. (Siccome Radó nello scrivere la sua storia della letteratura italiana non indica mai le sue fonti, non si sa con certezza quando le valutazioni riflettono una sua opinione, e quando sono prese dalla critica del tempo).

La raccolta intitolata «*Tutti i sonetti d'amore di Petrarca*» contiene 296 sonetti. Il traduttore limita la sua attenzione solo ai sonetti d'amore del poeta, trascurando le altre forme e le altre tematiche, ma anche mancano alcuni sonetti d'amore. Le versioni di Radó non sono molto apprezzate dal lettore di oggi. Un po' per i naturali cambiamenti della lingua, per cui alcune forme verbali e soluzioni lessicali appartengono ormai allo strato degli arcaismi, ma il maggior difetto è che nella maggioranza dei casi le versioni sono lontane anche dall'originale. Radó, ad esempio, accusa Petrarca di essere troppo retorico, poi lui inserisce domande, esclamazioni, anche al posto di enunciati dichiarativi. In altri passi invece la sua versione risulta troppo grigia, i versi sono privi di qualsiasi effetto poetico, il tentativo di rendere le rime comporta soluzioni artificiali. In complesso Radó risulta più filologo che poeta, ma spesso commette anche errori di interpretazione. A titolo di esempio si veda la versione di Radó del sonetto XV.

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stanco, ch'a gran pena porto,
e prendo allor del vostro aeree conforto,
che 'l fa gir oltra, dicendo: «oimé lasso!»

Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,
ai camin lung et al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito e smorto,
e gli occhi in terra lagrimando abasso.

Talor m'assale in mezzo a' tristi piante
un dubbio: come posson queste membra
da lo spirito lor viver lontane?

Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra
che questo privilegio degli amanti,
sciolti da tutte qualitati umane?

Szüntelen visszafordulok feléd
Fáradt a testem, s alig cipelem.
S ha felüdit melyet *te szív*s, lég:
Megint megyek sóhajtvá, jaj
nekem!

Az üdvre gondolok, mit elhagyék
Rá, mily nagy utam és rövid életem.
S ismét megállok: arczom sápad, ég,
A földre nézek s hajh!

Nem könnytelen.
Már sokszor, hogyha sírtam
egymagamba'
Kérdém: hogy élhet test ily soká
Ha lelke réges-régen elhagyá?
De Ámor isten így felel szavamra:
«Az az előnye ép a szeretőknek,
Hogy nem köti földi tulajdon őket!

La critica contemporanea, oltre a riconoscere i meriti di Radó fa anche notare i limiti della sua opera. Károly Szász nella sua recensione al volume osserva che il traduttore è un abile verseggiatore, ha un linguaggio chiaro, piacevole, che però commette nelle sue traduzioni sempre lo stesso errore: per avere delle rime perfette altera e falsifica il pensiero originale (Szász, 1887). In un volume di un letterato che esce negli anni Sessanta l'autore dedica un saggio alla memoria di Radó, ma fra le sue più importanti traduzioni quelle di Petrarca non sono neanche menzionate (Rubinyi, 1962).

La critica moderna definisce le versioni di Radó «un tentativo non riuscito» (Kardos, 1967 p. 516) o importante solo come missione culturale (Rónai Mihály András, 1996); c'è chi lo difende, dicendo che non è corretto giudicare l'opera partendo dai criteri del Novecento, ma tenendo presente la situazione del periodo, e in quel periodo queste versioni erano moderne (Sós, 1965). In ogni caso, il volume fu ristampato ancora due volte: nel 1896 e nel 1926. Così due generazioni in Ungheria nella prima metà del Novecento hanno potuto avvicinarsi a Petrarca solo attraverso queste versioni.

A Radó va indubbiamente il merito di aver fatto conoscere e divulgare in Ungheria, se non tutto il Canzoniere, almeno gran parte di esso. Resta però la domanda a cui non si trova una risposta unanimemente accettata: una traduzione non riuscita è meglio di niente o è peggio di niente? Nel nostro caso, l'immagine che Radó trasmette su Petrarca in qualche misura contribuisce al giudizio negativo che alcuni intellettuali ungheresi del primo Novecento si formarono del poeta.

LE RIME SCELTE DI GYÖRGY SÁRKÖZI

La seconda raccolta della traduzione delle rime petrarchesche è un volume sottile, uscito nel 1943, contenente quarantasei poesie in edizione bilingue. Il traduttore è

György Sárközi, scrittore e poeta, di grande talento che appartiene alla seconda generazione dei poeti del Nyugat. Sárközi ha già imparato dunque la lezione dei poeti del Nyugat che, come è ben noto, hanno rinnovato non solo la poesia, ma anche la traduzione letteraria ungherese.

Nel caso di Sárközi la traduzione non è più sentita come missione culturale, tradurre per un poeta in questo tempo è quasi un'abitudine, un obbligo, un esercizio poetico, una forma di arricchimento. Delle sue idee sulla traduzione scrive così «Tradurre non vuol dire semplicemente riprodurre. Non si tratta neanche di eseguire una musica dalla partitura. È molto più che trascrivere un'opera musicale da uno strumento per un'altro. Tradurre significa quasi uccidere un essere e poi risuscitarlo.» (Kőhádi, 1971)

Sárközi traduce soprattutto dal tedesco e dall'italiano, la sua conoscenza delle lingue non è perfetta, ma traduce dall'originale. Le versioni delle poesie di Petrarca escono nel 1943, in piena guerra, frutto del lavoro degli ultimi anni di vita del poeta scomparso tragicamente.

Perché Petrarca? Il poeta si sente da sempre attratto dalla letteratura medioevale italiana, ha tradotto fra l'altro Jacopone da Todi, Cavalcanti, Angiolieri, Dante. Nella prefazione alle sue versioni Sárközi presenta Petrarca ed esprime un giudizio sul *Canzoniere*. Anche lui pensa che nella raccolta delle rime petrarchesche si trovino anche «fiori appassiti», e il traduttore deve fare un'operazione di selezione, deve selezionarne solo quelli vivi, belli, che possano dilettere anche il lettore moderno. Ammette, però, che la sua scelta è soggettiva, e che il gusto può cambiare non solo da persona a persona, ma anche secondo le epoche. Quello che lo ha colpito in Petrarca è che «Petrarca ha sentito da uomo moderno, come l'innamorato sentimentale del XIX secolo, come il poeta solitario del Novecento. Anche noi siamo un po' Petrarca e Petrarca somiglia a noi.» Anche il maggior studioso dell'opera di Sárközi (Kőhádi, 1971), conferma che la ragione per cui Sárközi si avvicinò a Petrarca fu perché anche il traduttore era figlio di un'epoca in crisi, e tradurre Petrarca significava per lui anche una specie di fuga davanti ad una realtà che si faceva sempre più minacciata.

Uscito in un tempo in cui l'attenzione era rivolta altrove, del volume nella stampa del periodo si trova poco riscontro. Fra le critiche si ricordano quella di Ruzicska, (Ruzicska Pál: *Francesco Petrarca Daloskönyve*, Magyar Csillag, 1944) e quella di Bóka (Bóka László: *Rime scelte*, Corvina, 1944). La presentazione di Bóka è breve e il suo giudizio è molto positivo, come lo è anche quello di Ruzicska, che si sofferma sulla difficoltà del compito, poi afferma che le traduzioni di Sárközi «sono pericolosamente vicine alla perfezione» Il critico pone però un problema che riguarda la selezione fra le poesie. Per lui l'unità del *Canzoniere* non può esser toccata, si tratta di un'opera omogenea, unitaria, e siccome ogni selezione è arbitraria, la scelta altera il significato dell'insieme. Sárközi – osserva il critico – avrebbe la stoffa di tradurre tutta l'opera, e visto che aveva tradotto anche i grandi romanzi di Thomas Mann, né lo zelo, né la pazienza gli mancherebbero. Purtroppo non gli è stato concesso di continuare la sua attività, il suo caso appartiene alle più assurde tragedie della storia della letteratura ungherese.

Lőrinc Szabó, grande poeta e traduttore, in riferimento alle traduzioni delle rime di Petrarca osserva: «fu Sárközi a dimostrare per primo a noi ungheresi, che

sotto le bravure, le maniere, i giochi c'è il miracolo eterno dell'intelletto e del cuore di un poeta», (Szabó Lőrinc, 1980, p. 452).

Sárközi traduce senza dubbio da poeta, la critica ha dimostrato le concordanze stilistiche fra le traduzioni e le poesie degli ultimi anni. Resta però la domanda della fedeltà. Tüskés mette a confronto la versione del sonetto «*Se la mia vita da l'aspro tormento*» di Sárközi e quella di Csorba.

Se la mia vita da l'aspro tormento
Si può tanto schernire e da gli affanni
Ch'il veggia per vertù de gli ultimi anni,
Donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,

E i capé d'oro fin farsi d'argento,
E lassar le ghirlandee i verdi panni,
E 'l viso scolorir, che ne'miei danni
Al lamentar mi fa pauroso e lento:

Pur mi darà tanta baldenza Amore,
Ch'i' vi scoprì de' miei martiri
Qua' sono stati gli anni e i giorni e l'ore

E se 'l tempo è contrario a i be' desiri
Non fia ch'almen non giunga al mio dolore
Alcun soccoiso di tardi sospiri.

Sárközi

Csorba

Ha életem a kintól és a gondtól
Megóvni legalább addig tudom, míg
Szép szemeidben minden fény elomlik
S a vénség benned mindent összerombol,

Ha irgalmatlan kínjaim hevében
Meg tud maradni életem, s a késő
Években látom, hamvad már a végső
Tűz is, Hölgyem, szemed csodás egében

Aranyhjad ezüstfehérre tompul,
Nem öltöd föl füzéres, tarka holmid
S fakó orcád ahhoz már nem hasonlít
Mely előtt halk sóhaj lett jajomból

S aranyhjad ezüstté vált egészen
S nem hordasz füzért és zöld ruhát, s igéző
Arcod, mely most megfélélnkít emésztő
Búm elzokognom, elfakul színében,

Akkor tesz majdan Ámor oly merésszé,
Hogy elmondjam hány év, nap, mennyi óra
Volt életemből a kinszenvedésé.

Akkor tán ad majd Ámor annyi merszet,
Hogy elmondjam, mint múltak gyötrelemben
Az évek, napok, órák és a percek

S noha e kor már vágyam csúfolója
Fájdalmam mégis enyhül egy kevésbé
Ha késő sóhaj kel késői szóra,

S ha már korom rosszalja is szeretnem,
Adassék úgy, hogy némiképp kövess meg
Elkészt sóhajtaidaddal engem.

Tüskés analizzando le due versioni dimostra le differenze fra i due linguaggi poetici. Quello di Sárközi, è leggero, arioso, morbido, mentre quello di Csorba è più duro, realistico, concreto, fa sentire anche la sofferenza del poeta. Csorba utilizza un lessico più ricercato, elegante, mentre Sárközi piuttosto attinge al lessico quotidiano.

Gli ultimi versi danno due interpretazioni differenti. (Quella di Radó ne dà una terza: «Bár *most* az ég ellenzi vágyamat, Tudom, hogy majd akkor valahára leszen Késô sóhajtásaidból enyhülésem».) Il critico arriva alla conclusione che Sárközi, che lavorava agli inizi degli anni Quaranta era ancora sotto l'influenza di Kosztolányi, che come è noto, rielaborava abbastanza liberamente le poesie da lui tradotte. (Tüskés, 1981, pp. 226–229) Sárközi da parte sua considera suo maestro in fatto di traduzione un altro poeta del Nyugat, Árpád Tóth.

Come critica nei confronti delle versioni di Sárközi può esser interpretato il fatto che venti anni dopo, quando si progettava l'edizione di tutto il *Canzoniere* in lingua ungherese, dalle versioni di Sárközi solo sedici sono state scelte nell'antologia (nessuna invece di quelle ottocentesche, comprese quelle di Radó). Ma tali traduzioni si trovano su tutte le antologie della poesia italiana, sulle antologie scolastiche, nei manuali di italiano come lingua straniera. E Sárközi, ingiustamente dimenticato come poeta e scrittore, nella memoria letteraria delle giovani generazioni sopravvive proprio grazie a queste traduzioni.

IL CANZONIERE DEL 1967

Nel 1967 esce, a cura di uno dei maggiori italianisti dell'epoca, Kardos Tibor, la versione completa del *Canzoniere*. Kardos nell'importante saggio, *Relazione su studi petrarcheschi*, uscito nel 1958, oltre a presentare i suoi risultati, ottenuti come filologo e studioso dell'umanesimo negli studi petrarcheschi, parla anche del progetto della traduzione del *Canzoniere*.

«La lingua di Petrarca, se astratta non è, ma senza dubbio pura e distillata, con le sue sfumature e la musicalità, significa una grande sfida per il traduttore ungherese. Un solo poeta ungherese avrebbe potuto tradurre in ungherese Petrarca, se avesse potuto avere in sé le qualità di un Babits e di un Kosztolányi. Così siamo costretti a incaricare il fior fiore dei traduttori ungheresi a svolgere questo lavoro « (Kardos, 1958). (Leggendo questa opinione di Kardos sembra strano che un'altra grande impresa traduttiva degli anni Cinquanta, quella di Mihály András Rónai, che da solo intendeva tradurre la poesia italiana di otto secoli, sia stata incoraggiata da lui. Un solo poeta non è in grado di tradurre tutto il *Canzoniere*, invece può incaricarsi di tradurre tutta la poesia italiana?)

Il redattore comunque aveva un compito difficile: presentare la molteplicità della raccolta mantenendone anche l'unità della visione del mondo e quella della lingua e dello stile. Secondo Kardos, Petrarca è il primo poeta moderno, così nelle versioni bisogna rendere la novità e la freschezza dell'originale, il linguaggio poetico deve essere quello del Novecento.

All'impresa partecipano diciannove traduttori. L'elenco dei nomi è piuttosto vario. Fra i collaboratori troviamo poeti noti e meno noti, poeti che traducono da numerose lingue come Weöres, poeti che traducono solo dalla lingua italiana, come Rónai, insegnanti di italiano, filologi, letterati. I collaboratori non prendono parte all'iniziativa nella stessa misura: fra i diciannove traduttori solo sei sono quelli che traducono più di venti poesie, dieci sono quelli che ne traducono meno di dieci.

Si sa poco sui criteri della distribuzione del lavoro: se le poesie fossero scelte dai traduttori o dal redattore, se le stesse poesie fossero tradotte da più traduttori e il redattore poi ne abbia fatto scelta definitiva, ecc. Da un'intervista con Weöres. a cui ha partecipato anche Kardos, risulta che il redattore ha cercato di assegnare le poesie «su misura», tenendo conto della personalità dei singoli traduttori. (Weöres, 1993) Fra loro spicca la figura dei due poeti Csorba e Weöres, entrambi con un'importante attività traduttiva alle spalle, ma che nella loro *ars poetica* come traduttori, presentano non poche divergenze.

Győző Csorba si occupa di traduzione sin dall'inizio, come tanti altri poeti negli anni Quaranta-Cinquanta in Ungheria, quando per chi non voleva accettare certi compromessi, le possibilità di scrivere e pubblicare erano molto limitate: Csorba traduce per necessità, per sopravvivere evidentemente traduce quello che gli viene affidato. L'attività traduttoria, oltre ad assicurare soldi, viene vissuta come un'isola, come un rifugio dove aspettare tempi migliori e come unica possibilità di esser in qualche modo presente, di poter comunicare qualcosa, anche se indirettamente, tramite la voce di altri poeti. Ma col tempo per alcuni – usando una famosa espressione di Németh László «la galea diventa laboratorio», così anche per Csorba. Comincia ad interessarsi anche di teoria, come è dimostrato anche dalle recensioni e critiche che scrive sulle traduzioni di altri poeti. (È noto il suo saggio a proposito della traduzione di Giano Pannonio.)

Tradurre per lui vuol dire interpretare dei testi; traduce sempre dall'originale, solo da lingue che conosce. La fedeltà per lui è un criterio importante. Polemizzando con un'idea abbastanza diffusa secondo la quale buona traduzione può dirsi quella che è tale come se fosse scritta in ungherese, lui ritiene invece che il lettore debba in qualche modo sentire che la poesia non è stata scritta in ungherese, che l'opera debba conservare qualcosa anche dell'originale. La traduzione è una pianta trapian-tata in un clima e in un terreno diverso, che anche se cresce meno alta, se produce meno frutti, tutto sommato rimane sempre la stessa.

Sándor Weöres è uno dei traduttori più fecondi della seconda metà del Novecento, ha tradotto molto e da numerosissime lingue (che secondo la sua stima sono fra cento e centoventi), direttamente solo dal tedesco, dal russo, dall'inglese e dal francese. Sebbene l'italiano e il latino lo capisca, per tradurre da queste lingue ha bisogno di aiuto. Lui lavora con traduzioni in prosa, così, per usare una sua espressione «nel 95% dei casi traduce dall'ungherese in ungherese». Conoscendo il contenuto, la forma la struttura, svolge un lavoro di stilizzatore, cercando di rendere al meglio possibile l'originale. Il poeta, come afferma Kardos, forse non sa bene le lingue, ma sa «il poetese». (Weöres, *ivi*, p. 201)

Weöres afferma di tradurre solo per necessità, anche se ammette che un poeta può arricchire il suo mondo tramite le traduzioni. Ha un rapporto abbastanza singolare con i poeti che traduce: siamo inclini a pensare che il traduttore, potendo scegliere gli autori da tradurre, traduca più volentieri poeti che sente vicini, Weöres, al contrario, non sta cercando anime gemelle, voci affini, non traduce mai i suoi poeti preferiti, solo quelli che sono diversi dal suo mondo. Per usare una categorizzazione di Vas, Weöres appartiene alla schiera dei traduttori-attori che si immedesimano nel ruolo dell'altro poeta.

Durante la tavola rotonda già ricordata, esprime anche il suo giudizio sul Petrarca. Anche se ha tradotto facilmente le sue poesie, traduce più volentieri Dante che rappresenta per lui una sfida maggiore. Petrarca lo aveva deluso perché, come spiega, varia tre tipi di poesie: dopo aver tradotto cento sonetti si ha l'impressione di averne tradotti tre, perché si somigliano tutti. Kardos difende Petrarca dicendo che Weöres ha questa impressione, perché ne ha ricevute da tradurre poesie affini alla sua personalità, mentre Csorba ne ha ricevute di diverse. Per quello che concerne poi la monotonia, anche i poeti antichi, come Catullo, sono abbastanza ripetitivi. Kardos pone la domanda: se Petrarca è così come lo vede il traduttore come spiega la straordinaria influenza che il poeta ha avuto anche sui moderni? La risposta è che per un moderno è attraente nel Petrarca la musicalità del linguaggio, proprio il tratto che non può essere tradotto. Si può creare effetti di musicalità anche nella nostra lingua, ma non è mai la stessa-conclude Weöres. (Weöres, *ivi*, p. 204)

La critica accolse molto favorevolmente la pubblicazione del volume, che fornisce una buona occasione di riflettere sui problemi della fortuna di Petrarca in Ungheria, sui debiti editoriali, sui problemi legati all'interpretazione dell'opera e della figura del poeta.

Herczeg nella sua recensione (1969) loda innanzitutto il lavoro svolto dal redattore (la scelta dei collaboratori, coordinamento dei lavori, saggio, bibliografia, commenti). Poi esamina le traduzioni sotto tre punti di vista: fedeltà alla struttura della frase, alla traduzione delle figure retoriche e la scelta del lessico. Il suo giudizio è altamente positivo. A proposito del lessico osserva e dimostra con esempi che i traduttori cercano di rendere più vario, vivo il linguaggio di Petrarca, il che è giustificato, perché al lettore ungherese moderno il linguaggio petrarchesco sembrerebbe monotono, privo di vita. La difficoltà sta nel trovare la giusta misura. Herczeg parla in modo positivo soprattutto del lavoro svolto da Sárközi, da Csorba e da Weöres.

Rajnai (1969) si sofferma sull'importanza e sulla grandezza del compito: e spiega le ragioni per cui anche secondo la sua opinione la traduzione del *Canzoniere* non può essere eseguita da una persona. Dopo aver espresso i complimenti al redattore, il critico esprime il suo giudizio sul lavoro dei traduttori. Sarebbe interessante dimostrare – dice – come si manifesti l'unità nei criteri, ma si tratta di una cosa che può esser più sentita che dimostrata. Valutando il lavoro dei collaboratori sottolinea l'importanza di Csorba e Weöres, assegnando il terzo posto a Szedő.

Valutando il livello delle traduzioni, anche Szauder parla di «inevitabili stilizzazioni, ma in complesso autentiche traduzioni» (Szauder, 1969) In ogni modo, dopo secoli, con un ritardo di quasi 650 anni, il *Canzoniere* ungherese è nato (da allora

l'opera ha visto più riedizioni totali o parziali, nel 1974 nella collana di Lyra Mundi, nel 1988 edizione nell'Kriterion).

Una ritraduzione del *Canzoniere* per ora non sembra attuale. Da allora solo alcune poesie sono state tradotte da Faludy e da Baranyi. La traduzione di un'opera è sempre di grande interesse perché, similmente alla critica letteraria, anche in questo caso si tratta di un'operazione di interpretazione.

Inoltre, come si è visto, la traduzione di un'opera del genere pone una serie di problemi: bisogna tradurre tutta l'opera o, meglio, farne una selezione? Su quali criteri scegliere? La traduzione di un'opera di questo respiro può esser svolta da un'unica persona o richiede la collaborazione di diversi poeti? (Lo stesso dilemma si pone a proposito della traduzione di altri cicli poetici, come quello di Villon o di Shakespeare.) Vale la pena di tradurre un poeta come Petrarca, la cui maggior virtù sta proprio nella forma, nell'aspetto più intraducibile? È ammissibile alternare uno stile semplice e chiaro nel nome della stilizzazione? In quale misura incide sulla qualità delle traduzioni l'atteggiamento del traduttore verso il poeta che traduce? (Fra i nostri solo in riferimento a Sárközi si può parlare di una scelta consapevole, di affinità e di attrazione, negli altri casi si trattava di eseguire un compito assegnato). Domande su cui vale la pena di riflettere, magari anche in occasione del centenario di Petrarca. Si spera che come avviene in simili occasioni, i festeggiamenti serviranno anche per rilanciare l'interesse per studi di questo tipo.

B I B L I O G R A F I A

- Petrarca összes szerelmi szonettjei* Radó Antal fordítása, Franklin, 1886
Francesco Petrarca Dalaskönyve, Sárközi György fordítása, Európa, 1957
Francesco Petrarca Dalaskönyve a cura di Kardos Tibor, Európa, 1967
 Bóka László: *Rime scelte in Corvina*, 1944).
 Herczeg Gyula: *A magyar Petrarca in Filológiai Közöny*, 1969, pp. 412–418
 Kardos Tibor: *Beszámoló Petrarca tanulmányokról in MTA I, OK 1958, 267–288*
 Kardos Tibor: *Petrarca életműve és a «Dalaskönyv» in Francesco Petrarca Dalaskönyve*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967
 Kórháti Zsolt: *Sárközi György Akadémiai kiadó, Budapest, 1971*
 Ludányi Mária: *Petrarca szonettjei egy XVII. század eleji magyar drámában in Itk, 1974, pp. 338–342*
 Radó Antal *A fordítás művészete* Budapest, Franklin, 1909
 Radó Antal *Az olasz irodalom története*, MTA, 1896
 Rajnai László: *Francesco Petrarca Dalaskönyve in Filológiai Közöny*, 1969, pp. 418–422
 Rónai Mihály András: *Előszó in Nyolc évszázad olasz költészete*, Magvető, 1996
 Rubinyi Mózes: *Radó Antal in Emlékezések és tanulmányok*, Rubinyi, Budapest, 1962, pp. 207–213
 Ruzicska Pál: *Francesco Petrarca Dalaskönyve in Magyar Csillag*, 1944, pp. 238–239
 Sós Endre: *Radó Antal in Felvillanó arcok*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1965
 Szabó Lőrinc «*Sárközi Györgyről*» in *Könyvek és emberek az életben*, Magvető, 1980, p. 452
 Szauder József: *Petrarca Dalaskönyve in Nagyvilág*, 1969, pp. 1092–94
 Szász Károly *Petrarca szonettjei* Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1887, pp. 92–93
 Szinyei József: *Magyar írók élete és munkái Budapest, 1891–1914*, Hornyánszky Viktor Könyvkereskedése

Tüskés Tibor: *Csorba Győző*, Akadémiai Kiadó, 1981

Várady Emerico: *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, volume secondo, bibliografia, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1933

Víg István: *A magyarországi italianisztika bibliográfiája, 1945–1995*, KLTE, Debrecen, 1998

Weöres Sándor: «*Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak?*») vitaelőadás és beszélgetés Kardos Tiborral, in Domokos Mátyás (a cura di) *Egyedül mindenkivel – Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, pp. 198–210.

Petrarca in Slovacchia

Intervista con Viliam Turčány

DANIELA LAUDANI

1. In che modo ha conosciuto Petrarca... possiamo parlare di un primo incontro?

A L GINNASIO HO STUDIATO LATINO, TEDESCO E FRANCESE, ALLA FACOLTÀ DI FILOSOFIA HO STUDIATO SLOVACCO E FRANCESE. Mi sono avvicinato all'italiano e alla poesia italiana solo successivamente, trentenne, quando il Prof. Felix mi chiese di collaborare alla traduzione della *Vita Nuova* di Dante. La traduzione delle parti in prosa di questa opera e la traduzione letterale dei versi e molte note erano fatte da lui, io avrei dovuto, secondo lui, trasferire la traduzione letterale in lingua poetica. In questa occasione ho chiaramente cominciato a imparare l'italiano. La nostra traduzione della *Vita Nuova* uscì nel 1958. Nello stesso periodo tradussi per l'Antologia di poesia mondiale il sonetto di Petrarca *Benedetto sia 'l giorno, 'l mese e 'l anno*, nel quale il poeta vede per la prima volta Laura. Questo fu allo stesso tempo il mio primo incontro con Petrarca. A quel tempo non esisteva ancora da noi una scelta delle poesie di Petrarca.

2. In quale misura la cultura slovacca è stata influenzata dalla diffusione della poesia di Petrarca?

Soprattutto grazie a J. Kollár. La sua gloriosa *La figlia della Gloria* che oltre al Proemio di versi quantitativi ha nella versione definitiva (del 1832) più di 600 sonetti. E' composta di 5 parti; le prime tre delle quali hanno subito l'influsso di Petrarca, che Kollár conosceva soprattutto dalla traduzione tedesca. Soprattutto Kollár influenzò il grande poeta del nostro romanticismo, Andrej Sladkovic. L'eroina di Kollár si chiama Mina, quella di Sladkovic Marina e entrambe hanno qualcosa della Laura di Petrarca. Di questo scrivo più dettagliatamente nello studio su Kollár e Petrarca.

3. Possiamo definire Petrarca *europeo*?

Petrarca europeo? Naturalmente! Mondiale.

4. Quanto di Petrarca è stato tradotto, da chi e se lo ritiene sufficiente?

La prima raccolta maggiore di versi di Petrarca (50 sonetti) venne pubblicata dal nostro noto poeta Vojtech Mihalik in collaborazione con Ludmila Peterajova che fece la traduzione letterale dall'italiano (di recente pubblicata in una nuova edizione). Nel 1969 circa è germogliata in me l'idea di scrivere un libro su Petrarca in occasione del centenario della sua morte. Questo mio libro, dal titolo *L'alloro di Petrarca*, venne pubblicata nel 1974 dalla casa editrice Tartan. Il libro contiene circa 2000 versi non solo di Petrarca ma anche dei suoi predecessori. Il libro è composto da più capitoli: i predecessori (trovatori, scuola siciliana, scuola toscana, dolce stil novo), l'alloro di Laura (analisi del Canzoniere di Petrarca), petrarchisti europei, anche slovacchi, la vita di Petrarca. Nello stesso anno anche due poeti slovacchi in esilio pubblicarono traduzioni di Petrarca, una scelta abbastanza ampia (216 pagine) venne pubblicata da Karol Strmen a Roma con il titolo *Alloro*, e da un altro noto poeta, Gorazd Zvonicky a Padova (90 pagine) con il titolo *Tramite lo sguardo al cuore*.

Le mie traduzioni, comprendenti tutte le forme del Canzoniere e dei *Trionfi* (sonetti, canzoni, sestine, ballate, madrigali, terzine) per un totale di 700 versi, vennero pubblicati nel libro *Traduzioni* nel 1980. Nel libro si trovano anche i versi della scuola siciliana, e una ampia antologia di Dante e Michelangelo e di altri poeti italiani. La canzone conclusiva del Canzoniere di Petrarca, *Vergine bella*, è stata da me tradotta e riveduta per molti anni e inserita infine nella raccolta di mie poesie *Maria i ram* (Maria e la cornice, Slovensky spisovatel 2002). E' vero che occorre ancora tradurre il Canzoniere per intero e le altre opere di Petrarca, ma questo sarà il compito delle generazioni future.

5. Preferisce parlare di Petrarca come traduttore o come poeta, perché so che anche lei scrive versi. Dove comincia quindi il confine tra il traduttore e il poeta?... semmai esiste...

Dopo il libro *L'alloro di Petrarca*, nel quale mi sono presentato soprattutto come traduttore e critico letterario, vorrei adesso parlare in veste di poeta, anche se in me queste tre attività si intersecano a vicenda. Vorrei citare due ottave composte da me a Incisa, e che volevano presentare l'influenza del nativo di questa parte della Toscana sulla poesia slovacca:

Incisa

No, i poeti non concludono mai il loro canto
 Non basterebbero neanche tre vite eterne!
 Ognuno di loro trova una nuova Laura
 E canta per lei una nuova canzone.
 Eppure è ancora forse qui uno di quei muri
 Nel quale ebbe inizio la canzone eterna
 Che sfiorata l'amata dei trovatori,
 con Mina cammina e con Marina.

E tu accetta poche parole da questa regione
(parole balbettanti come davanti al maestro)
dove la terra ci unisce a un grande poeta,
dove ha i muri ancora una casa
nella quale risuonò la sua prima parola
prima che sia da essa nato il canto celestiale,
prima che sia trascorsa l'infanzia di Francesco,
e da lontano Laura avesse incontrato Francesco.

6. Potrebbe descrivermi il modo in cui ha proceduto per la traduzione di un autore di così primaria importanza nella cultura mondiale?

Mi sono sforzato di mantenere le forme originali, cioè gli endecasillabi, i settenari, anche le rime femminili (con l'accento sulla penultima sillaba) ma ho aumentato l'organizzazione sillabotonica degli accenti anche all'interno dei versi (sillabe accentuate sempre su sillabe pari) e ho cercato di ottenere la massima armonia di suoni e scorrevolezza del ritmo della lingua poetica che caratterizzano l'originale.

7. Ci sono stati momenti di difficoltà di incontro delle due lingue?

Dopo la traduzione delle terzine di Dante dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, i sonetti di Petrarca, e anche altre forme e anche i sonetti del grande petrarchista francese Pierre de Ronsard, (pubblicati con il titolo *Sonetti d'amore* da Tartan nel 1972), sono stati quasi un sollievo.

8. Adesso va tanto di moda il fattore culturale nella traduzione, come ha affrontato la differenza spaziale e temporale tra originale e traduzione?

Ho voluto rispettare il «couleur locale», e l'atmosfera del periodo rendendola chiaramente accessibile al lettore slovacco contemporaneo. Durante la stessa traduzione e alla fine di essa mi sono sentito come al tempo del Petrarca e in Provenza. In seguito ho soggiornato più volte ad Avignone, a Valchiusa, dove sono stato tre volte, la terza in occasione del VI centenario della sua morte, il 20 luglio 1974. In quella occasione mi sono sentito come nel periodo di Petrarca.

9. E adesso come poeta: quanto la produzione di Petrarca ha influenzato la Sua attività artistica?

Più motivi sono passati nelle mie poesie, e alcune mie poesie sono dedicate ai luoghi del suo soggiorno ad Avignone.

10. Un personaggio che come Lei conosce così tanto e così approfonditamente le nostre radici culturali, cosa consiglia di leggere alle nuove generazioni europee?
Tutto, sì, consiglio di leggere tutto, almeno nella misura nella quale ho inteso la mia antologia di poesie italiane dal titolo *Secondo «Chiare, fresche, dolci acque» di Petrarca*, pubblicata da Smena, 1978, alla quale contribuirono anche altri poeti: Mihalik, Zary, Hupka e Ferencikova. Quindi, dalla scuola siciliana e dalla poesia volgare fino ai giorni nostri. Perché la poesia italiana in molti periodi è stata maestra della poesia europea e molte delle sue forme (sonetti, terzine, ecc.) sono da essa passati alla letteratura mondiale.

La lettera 10 dalle *Sine nomine*: A Francesco Nelli

GIAMPAOLO POLETTO

I N T R O D U Z I O N E

IN QUESTO ARTICOLO PRENDO IN ESAME LA LETTERA 10 DELLA RACCOLTA DI PETRARCA *SINE NOMINE*. L'OBIETTIVO È PROPORRE UN'ATTIVITÀ DIDATTICA PER STUDENTI DI ITALIANO COME LINGUA SECONDA O STRANIERA, DI LIVELLO INTERMEDIO O AVANZATO. Intendo presentare un'attività di produzione scritta, che ha come modello *A Francesco Nelli*, per l'organizzazione del testo, ed analizzare brevemente il linguaggio figurato dello scritto.

U N A N O T A I N F O R M A T I V A

Espunte dalle *Familiare*s assieme al nome del destinatario, le 19 lettere della raccolta *Sine nomine*, scritte tra il 1342 e i 1359, esprimono polemicamente opinioni, riflessioni e valutazioni, che Petrarca comunica in libertà e in confidenza a una persona amica. I temi principali sono il sostegno a Cola di Rienzo e alla sua rivoluzione, da una parte; l'ostilità nei confronti della Curia papale, in quel tempo ad Avignone, dall'altra (Petrarca, 1978: 40). Destinatario della lettera 10 è Francesco Nelli, priore della chiesa dei SS. Apostoli, a Firenze. Conosce Petrarca non prima del 1350, e ne diviene profondo amico, come testimoniato dalle lettere contenute nelle *Poetiche*, nelle *Familiare*s, nelle *Seniles*, a lui dedicate, nelle *Varie* e nelle *Sine nomine* (Petrarca, 1892, Vol.III: 137-140).

L'ATTIVITÀ DIDATTICA

La lettera *A Francesco Nelli* è coesa, coerente, comunicativamente efficace. La sua struttura è chiara e accessibile. Per questo mi è sembrata adatta a rappresentare un modello di testo da utilizzare in un'attività di scrittura personale guidata, in lingua seconda o straniera, che formulo in una versione orientativa.

Lo studente redige una lettera con un unico oggetto, da sviluppare in tre sequenze. La scrive a una persona amica, per dirle quello che pensa su qualcosa o su qualcuno, di cui non si può parlare altrettanto liberamente in altri ambiti. L'oggetto, che non è necessariamente una persona, non va esplicitamente nominato. Va usato un linguaggio figurato, anche umoristico o forte, ma non offensivo. Lo scopo è la comunicazione chiara ed efficace di una riflessione, di una valutazione, di una prospettiva personali.

Vengono attivate diverse competenze: grammaticale, pragmatica, compositiva, culturale, umoristica, tra le altre (Canale & Swain, 1980; Bardos, 2000). Viene stimolata la creatività dello studente, che ha un rilievo nell'apprendimento in generale e nell'apprendimento delle lingue in particolare (Correll, 1976; Genovesi & Valeri, 1973).

IL LINGUAGGIO FIGURATO

Il linguaggio figurato della lettera 10 esprime una visione esplicitabile in virtù del legame di stretta amicizia con il destinatario. Come viene rimarcato dallo scrivente, anche attraverso un umorismo che non ha l'obiettivo di suscitare il riso, l'oggetto della lettera non è degno di apprezzamento. Petrarca fa continue allusioni ad esso, paragonandolo a qualcosa dal valore moralmente basso e negativo. Intende sottolineare quello che l'oggetto è realmente, attraverso una rappresentazione linguistica figurata. Petrarca rappresenta a Nelli la città di Avignone, senza nominarla. La associa a quanto di basso e negativo evocano nell'immaginario il nome, la storia, le personalità, i luoghi di Babilonia. Avignone è una nuova Babilonia.

L'APPROCCIO ANALITICO

Ho adottato la prospettiva della linguistica cognitiva, lasciando sullo sfondo altre nozioni e modalità di approccio, le cui fonti sono riportate in bibliografia. Mi sono soffermato su alcune espressioni linguistiche figurate e sulle relative rappresentazioni mentali, o *blend*. L'analisi consiste nell'esposizione di alcuni *blend*, che ho ricostruito per sintetizzare le parti salienti del testo, in rapporto al contenuto e alla sua organizzazione, nell'ottica di un'analisi funzionale.

Il termine *blend* appartiene alla *blending theory* di Fauconnier e Turner (Fauconnier e Turner, 2000). Essi hanno evidenziato come sia determinante, nel processo di integrazione concettuale a livello cognitivo di un'espressione linguistica, la costruzione del *blend*. Si tratta di uno spazio mentale temporaneo, che una persona

attiva quando parla o agisce, per accomodare o riconoscere il significato idiomatico, metaforico, metonimico, di un'espressione linguistica (Fauconnier, 1994). Nel *blend* si genera l'immagine mentale di qualcosa che nella realtà non esiste (Turner e Fauconnier, 1997). Significative sono nella lettera le immagini della terza Babilonia e del quinto labirinto.

L'ANALISI DEL TESTO

Il testo di riferimento è l'edizione con testo a fronte curata da Dotti (Petrarca, 1978). Vi è una selezione delle 19 lettere delle *Sine Nomine*, raccolte integralmente nell'edizione critica *Sine nomine* (Petrarca, 1974). La traduzione di Dotti segue quella di Piur (Piur, 1929). Nel mio articolo, cito il testo originale e la traduzione in italiano. In sede di fruizione didattica, a seconda dell'attività che intende proporre e svolgere, l'insegnante decide come presentare e utilizzare il testo.

La lettera è graficamente divisa in tre paragrafi (Petrarca, 1978: 578–579; 578–581; 580–583). La frase di apertura di ciascuno ha come oggetto lo stupore del destinatario, una reazione che crea continuità tra le comunicazioni passate e attuale: *Subscriptiones epistolarum mearum miraris – Stupisci delle sottoscrizioni delle mie lettere; Desine iam mirari. – Ma cessa ormai di stupirti; Atque ut hac admiratione succisa a radice aliam convellam, de quinque laberinthis potes etiam mirari, cum apud ceteros scriptores non nisi de quatuor mentionem inveneris ut puto – E, una volta recisa alla radice questa stupefazione, per sradicarne un'altra, tu potresti anche meravigliarti a sentir parlare di cinque labirinti, dal momento che, come credo, presso gli altri scrittori non ne hai sentiti menzionare che quattro.*

Nel primo paragrafo, lo scrivente spiega il motivo per cui il destinatario si sia stupito nel passato, a ragione. Nel secondo il destinatario è invitato a non stupirsi più nel presente, viste le premesse del primo paragrafo. Nel terzo, cadute le ragioni per lo stupore nel presente, viene anticipata la situazione in grado, nel futuro, di generare uno stupore che non dovrebbe ormai più manifestarsi. Lo stupore lega lo sviluppo del testo e del contenuto, sottolineando una progressione, in cui i paragrafi non solo spiegano e argomentano l'inciso iniziale di ciascuno, ma si riprendono e si completano, rafforzando il motivo centrale.

Nel primo paragrafo si costruiscono due *blend*. Il primo include le due Babilonie, assira del passato, identificata attraverso il personaggio di Semiramide; fiorente ed egiziana del presente, fondata da Cambise. Il secondo comprende la Roma storicamente associata a Babilonia, per impero e durata, e la Roma moralmente non associabile a Babilonia di altre lettere di Petrarca a Nelli. Viene sottolineata l'immagine di qualcosa che non c'è, una città, indicata come la terza Babilonia, la cui esistenza non può che destare meraviglia, come sottolinea la chiusura (...) *huius novissime Babilonis tibi nunc etiam stupor manet. – (...) è naturale che stupisca di fronte a quest'ultima Babilonia.*

Nel secondo paragrafo la terza Babilonia viene immediatamente caratterizzata con un'espressione applicabile, per la sua metaforicità, a più di una città dalla stessa

connotazione morale: «*civitas confusionis*» – «*città della confusione*». Due periodi collegati introducono le personalità che l'hanno fondata e che la abitano. Il primo periodo gioca sul contrasto tra due diverse fonti del nome della città, irrilevante quella originale, Avignone, più importante quella attuale, Babilonia. Il secondo insiste sugli abitanti. Petrarca ne presenta alcuni per mezzo dei nomi, dei tratti, delle azioni di personaggi, introdotti nel primo paragrafo, che hanno fatto diventare Babilonia «città della confusione»: a Semiramide e Cambise si aggiunge Nembrod. Il *blend* di ciascuno ne rappresenta simultaneamente le azioni, i tratti, la figura, in un luogo indeterminato del presente, indicato dal deittico *hic – qui*.

Nella seconda parte del paragrafo viene data una duplice indicazione, geografica e figurata. C'è il riferimento al Rodano e alla fonte, la trattatistica cattolica, che lo associa all'etimo di Babilonia, come Eufrate e Nilo. In tre immagini mentali distinte, il Rodano è corso d'acqua: metonimicamente rappresentativo di Avignone; per natura assimilabile a Eufrate e Nilo; diverso da essi come lo è Avignone dalle due Babilonie storiche, nel primo paragrafo.

Rodano e Avignone si identificano, e compare nel terzo paragrafo l'immagine del quinto labirinto. Esso è noto a Petrarca, che anticipa lo stupore di Nelli per la novità sulla sua esistenza. Il deittico *hic – qui* non è più indeterminato, perché si riferisce alla località dove Petrarca si trova e che descrive metaforicamente. Non esistenti e nuovi, la terza Babilonia e il quinto labirinto aggiungono alla negatività morale della «*civitas confusionis*». Così è il *blend* del labirinto del Rodano, di un fiume, avignonese, infernale. Confrontato con i quattro labirinti, visivamente noti a Nelli, il labirinto si caratterizza per essere (...) *omnium inextricabilissimum ac pessimum* (...) – (...) *il più inestricabile e il peggiore* (...). L'aggettivazione orienta il lungo periodo descrittivo successivo, con un unico verbo e una sequenza di coordinate alla principale, negative nella prima parte, che espone quanto 'non manca' nel quinto labirinto, aversative nella seconda, che espone quanto 'manca', rispetto ai labirinti noti.

Due incisi ironici concludono la descrizione e la lettera, legati da un unico motivo: *Una salutis spes in auro est – L'unica speranza di salvezza è riposta nell'oro; Quid multa? Auro Cristus venditur – A che molte parole? Con l'oro si fa mercato di Cristo*. In una dimensione moralmente rovesciata, viene esemplificata la funzione salvifica dell'oro. Vengono ripresi gli elementi che caratterizzano il quinto labirinto perché 'non mancano'. Sono preceduti dal complemento di mezzo, che apre tutte le frasi, sinteticamente coordinate alla principale, di un preciso elenco: *auro – con l'oro*. Il *blend* rappresenta simultaneamente l'effetto dell'oro sulle personalità del labirinto. La chiusa finale sottolinea la potenza dell'oro, quindi per converso l'estrema bassezza morale del luogo, attraverso un periodo in cui a una domanda che introduce la conclusione si risponde con una ripresa anche sintattica dell'elenco appena formulato. Il complemento di mezzo *auro – con l'oro* viene collegato ad una prospettiva generale. Lo scambio di merci avviene attraverso l'oro: la merce, simbolica, è Cristo, ovvero la sua rappresentante sulla Terra, la chiesa di Avignone.

CONCLUSIONE

Per il linguaggio figurato che utilizza e per l'organizzazione testuale, la lettera 10 *A Francesco Nelli*, tratta dalla raccolta *Sine nomine*, di Petrarca, mi è sembrata il modello ideale per un'attività di scrittura personale guidata, da proporre a studenti di italiano come lingua seconda o straniera, di livello tra intermedio e avanzato. Ne ho formulato una versione orientativa. Altre attività sono comunque sviluppabili dall'esame del testo, per l'analisi del quale ho introdotto e applicato il concetto di *blend*, mutuato dalla linguistica cognitiva, spiegando come il suo utilizzo mi abbia permesso di sintetizzare le parti salienti dello scritto, in rapporto al contenuto e alla sua organizzazione. Spero di essere stato chiaro nell'esposizione di una proposta che è un invito a far leggere e apprezzare Petrarca.

BIBLIOGRAFIA

- S. ATTARDO, *Linguistic Theories of Humor*. Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1994.
- S. ATTARDO, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin, Mouton de Gruyter, 2001.
- BÁRDOS J. *Az idegen nyelvek tanításának elméleti alapjai és gyakorlata*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000.
- M. CANALE, M., SWAIN, *Theoretical Bases of Communicative Approaches to Second Language Teaching and Testing*, «Applied Linguistics», 1, 1980, pp. 1–47.
- W. CORRELL, *Apprendimento programmato e pensiero creativo*. Brescia, La Scuola, 1967.
- G. FAUCONNIER, *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- G. FAUCONNIER, M. TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York, Basic Books, 2000.
- G. GENOVESI, M. VALERI, *Comico, creatività, educazione*. Rimini, Guaraldi, 1973.
- P. GRICE, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*. Bologna, Il Mulino, 1993.
- F. PETRARCA, *Epistole*. A cura di Ugo Dotti, Torino, UTET, 1978.
- F. PETRARCA, *Lettere*. A cura di Giuseppe Fracassetti, Firenze, Successori Le Monnier, 1892.
- F. PETRARCA, *Opere*. A cura di Emilio Bigi, Milano, Ugo Mursia Editore, 1963.
- F. PETRARCA, *Sine nomine. Lettere polemiche e politiche*. A cura di Ugo Dotti, Bari, Laterza, 1974.
- P. PIUR, *Petrarcas «Buch ohne namen» und die päpstliche Kurie*. Halle, Niemeyer, 1929.
- J. SEARLE, *The structure of illocutionary acts*. In *Speech acts: An essay in the philosophy of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, Vol.3, pp. 54–71.
- M. TURNER, G., FAUCONNIER, *Blending as a Central Process of Grammar*. In A. Goldberg (a cura di), *Conceptual Structure, Discourse and Language*, Stanford, CSLI, CUP, 1996, pp. 113–129.

Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientiae aut virtutis: uno scritto polemico e il suo posto nella sua opera

ISTVÁN DÁVID LÁZÁR

IA SAGGISTICA LETTERARIA – SOTTO LA DENOMINAZIONE RIASSUNTIVA DI SCRITTI POLEMICI – INTENDE PER LO PIÙ QUATTRO OPERE DI PETRARCA:¹ 1. *INVECTIVA CONTRA MEDICUM* (1352–53); 2. *INVECTIVA CONTRA QUENDAM MAGNI STATUS HOMINEM SED NULLIUS SCIENTIAE AUT VIRTUTIS* (1355); 3. *DE SUI IPSIUS ET MULTORUM IGNORANTIA* (1371); 4. *INVECTIVA CONTRA EUM QUI MALEDIXIT ITALIAE* (1373).² Si tratta di tre opere considerate scritti polemici per eccellenza, cui si aggiunge, inoltre il *De ignorantia*, la cui classificazione secondo i generi letterari è problematica.³

Nel mio studio tratto il secondo scritto polemico. Ho preso a soggetto quest'opera perché qui Petrarca si occupa di questioni che hanno un ruolo accentuato in tutta l'opera: preoccupavano spesso il poeta e sono in correlazione con il filo delle idee delle sue opere più significative nate più tardi (certe parti della *Familiare*, oppure il *De sui ipsius et multorum ignorantia*). Petrarca scrisse questa sua invettiva nel 1355, durante il suo soggiorno milanese. Il destinatario, «quella certa persona di alto rango, ma privo di sapere e virtù» – come la ricerca ha giustificato con grande probabilità⁴ – è Jean de Caraman, ex-protonotario apostolico e poi, dal 1350, cardinale nella corte avignonese, che morì nel 1361. Per suo padre, nipote di Giovanni XXII (1316–1334), il papa ottenne personalmente la dignità di visconte nel 1331. *L'alto rango* di Jean de Caraman è dovuto non tanto ai suoi meriti e al suo talento ma, piuttosto, ai suoi rapporti familiari. Prima – come veniamo a sapere nell'opera – onorava ed amava Petrarca, si comportava in modo umile e lezioso con lui ma, con il passare del tempo, le sue emozioni erano cambiate, e particolarmente dopo la sua nomina a cardinale aveva negato la loro amicizia di prima: anzi, criticava lo scrittore.

La saggistica letteraria tocca quest'invettiva quasi solo superficialmente, e per lo più si occupa dell'identificazione dell'anonimo destinatario. Nella maggioranza

dei casi, viene anche menzionato il fatto che il cardinale rimproverava con molta probabilità a Petrarca di vivere sotto la protezione dei tiranni, cioè dei Visconti, e gli aveva ordinato di giustificarsi. Per noi, però, è importante che la stessa accusa si presenti, in questo tempo, da parte dei suoi amici fiorentini. Il poeta si difende anche da questa accusa⁵, anzi nell'opera risponde anche all'accusa dell'*ignoranza*, che più di un decennio dopo sarà il tema principale del *De ignorantia* e il punto di partenza delle sue idee filosofiche.

Petrarca comincia il suo attacco in un modo abbastanza impressionante: già nella sua prima frase – costruita con una retorica acuta e da più giochi di parole – offre una breve caratterizzazione del destinatario: lo chiama pazzo, e la sua persona è significativa non per la sua virtù ma per la sua carica. «Avresti meritato, lo riconosco, che una persona non pazza lasciasse perdere senza difficoltà la tua pazzia; certo è non la tua virtù, ma solo l'alta carica che ricopri ti rende degno di essere colpito a parole e non solo il silenzio.»⁶ Più avanti – mantenendo il tono ironico – tratta il vano amore per il lusso del cardinale, che è ridicolo anche per la plebe e che – anche se viene inteso come gioco o divertimento – non è adatto alla sua età. Tra le sue dichiarazioni sarcastiche concepisce anche un'ammonizione molto importante: «...il direttore del circo si prepara a toglierti di dosso le vesti, che sono la tua gioia, e a mandarti via nudo. Allora sì capirai quel che eri e quello che ti illudevi di essere.»⁷ Con il suo atteggiamento disonora la dignità cardinalizia, ma questo non è insolito nell'epoca. Così Petrarca, con molta probabilità, si riferisce alla morale della corte avignonese, già più volte condannata da lui: «Pensa quanti rappresentanti ha avuto ai tempi nostri, non solo malvagi e immorali, ma addirittura inetti e pazzi.»⁸ Il punto di riferimento, in questo caso, è naturalmente Roma; anche là furono nell'antichità figure simili come, per esempio, Nerone e Catilina. In questo modo, il contrasto si sdoppia: da una parte ci sono Avignone e Roma che stanno in opposizione, e dall'altra i tipi avignonesi dell'età presente che si identificano con gli elementi famigerati di Roma antica; per giunta questo paragone deve servire da confronto per il ceto cardinalizio, che «...ha di che consolarsi per aver annoverato tra i patrizi e gl'imperatori romani – la più alta nobiltà – un Catilina e un Nerone, e tra gli apostoli di Cristo – la santità per eccellenza – un Giuda.»⁹

Dopo aver dato *il tono di base*, Petrarca arriva al tema principale (*Ad rem venio*), e cerca di scoprire le cause dell'assalto contro la sua persona. Come scrittore, si è già abituato a sottomettere le sue opere al giudizio degli studiosi. Questo è inevitabile perché «scrivere e sottrarmi alla critica altrui mi sarebbe stato altrettanto impossibile quanto sottrarmi alla vista di chi mi circondasse, una volta che fossi posto in piena luce.»¹⁰ Temeva che gli studiosi giudicassero la sua opera, ma non aveva paura allora del giudizio del cardinale; così, a questo punto solo implicitamente, chiama *incolto* il destinatario, e continua l'argomentazione *ad hominem* esercitando il sarcasmo. È contento del fatto che Caraman non lo lodi perché questo significherebbe che in alcuni aspetti sono simili, ciò che lui sopporterebbe difficilmente. «In effetti non desidero di essere simile alle persone buone e colte con maggior fervore di quanto mi auguro di non assomigliare ai malvagi e agl'ignoranti.»¹¹ In base a questi, si può percepire chiaramente la radice del male, cioè la loro diversità¹², e non è discutibile

chi e a quale categoria appartenga ma, siccome già prima, ha espresso i suoi dubbi per quanto riguarda la capacità mentale del destinatario, lo ripete anche *expressis verbis*: »ora spero e godo, sapendomi dissimile dai cattivi.«¹³

Tra le accuse del cardinale, Petrarca risponde prima a quella secondo la quale lui sarebbe incolto.¹⁴ Si meraviglia di questa opinione perché ci sono molti che sono di parere contrario. Si diverte con l'idea che gli altri si sbagliano, e il giudizio del cardinale corrisponde alla realtà: »Penso che tu, pur lasciandoti trascinare dall'odio più che dall'amore della verità, ti sia fatto di me un'opinione più esatta degli altri. È capitato spesso che per uno scherzo del caso uno stolto da solo sia riuscito a vedere ciò che molti saggi insieme non avevano visto.«¹⁵ Ma, anche se è così, la situazione non è disperata: fino al suo ultimo respiro – seguendo l'esempio di Solone, Socrate, Platone e Catone – può ancora imparare molte cose. Promette che cercherà di recuperare »le conoscenze che gli mancano«: «...illustre critico, può darsi che io impari qualcosa che mi renda meno ignorante ai tuoi occhi.«¹⁶ Questa osservazione ironica fa riferimento al fatto che non dobbiamo, neanche per caso, prendere sul serio l'ipotesi secondo la quale l'affermazione del cardinale sarebbe giusta; in questo caso; l'uomo ignoto non ha capito la verità neanche casualmente.

Siccome non viene data nessuna spiegazione all'accusa del cardinale, il Petrarca non riesce a capire perché lui gli rimproveri la sua ignoranza: »Come avresti potuto accusarmi d'ignoranza al tempo in cui ammiravi in me l'ingegno e il sapere più che in ogni altro?«¹⁷ Può darsi che il cardinale abbia dimenticato chi era prima. Così Petrarca ha l'occasione di volgersi a guardare indietro e di ricordare il loro primo incontro. Un Suo amico, Agapitus Columnensis¹⁸, li aveva presentati. Ed in quel tempo l'ancora semplice protonotario non gli aveva fatto un'impressione troppo positiva: »a dire il vero accettavo di malavoglia l'amicizia di un uomo incolto, dal contatto con il quale non c'era da aspettarsi occasione alcuna di apprendere o d'insegnare...«¹⁹ Però, per l'implorazione di Agapitus, non ha rifiutato del tutto il protonotario, in cui ha scoperto una sola caratteristica lodevole: la sua umiltà verso il sapere, la conseguenza del fatto che poteva giudicare la propria ignoranza fino ad un certo punto. Poi Petrarca era diventato suo ammiratore senza riserve: «... Così, ogni volta che per caso m'incontravi, quasi tu avessi trovato un angelo di Dio, non un uomo [...] bevendo con tutta l'attenzione ogni mia parola...»²⁰ Secondo la testimonianza delle sue parole, la sua meraviglia e amicizia durava anche quando «dopo molto tempo, ma sempre molto prima di quando lo avresti meritato»²¹, era stato nominato cardinale. Benché oramai «riconobbi nell'espressione del tuo volto molti segni di sfrenata demenza»,²² costui aveva assicurato Petrarca che i suoi sentimenti di amicizia non erano cambiati: «...ti scongiuro: non lasciare che un tale tuo disprezzo mi privi di questa forma di gloria.»²³ Allora, la domanda che si pone sempre di nuovo è perché la sua amicizia sia sparita: «Adesso, che è accaduto o che ho fatto mai, perché tu ti sia trasformato da ammiratore e amico in denigratore e nemico?»²⁴ La spiegazione può essere soltanto che, essendo l'uomo di poca intelligenza, arrivato ad alto rango, abbia perso l'abilità di autovalutazione Petrarca gli dice che «sei salito a una posizione, dalla quale ti pare di poter giudicare di tutti»,²⁵ e così disprezza l'amico prima stimato. Come si capisce da quanto detto in precedenza, Caraman non è giunto

alla sede cardinalizia grazie al suo ingegno, e così Petrarca ha occasione di esporre che cosa la fortuna può dare agli uomini. Secondo gli autori antichi, è la fortuna che domina tutto; tra gli altri, anche Virgilio, Sallustio e Cicerone stesso sono di questo parere. È possibile allora che il cardinale abbia raggiunto tale carica e la ricchezza benché non ne fosse degno. «Perciò ammettiamo pure che essa transferisca a te onori e ricchezze dovuti a persone di merito.»²⁶ Elenca le cose che la fortuna può dare agli uomini: «In verità io le riconosco la facoltà di largire ricchezze, potenza, cariche e assieme a queste stoltezza, superbia, arroganza, iattanza, presunzione, vaniloquio [...] e lo faccio per non essere smentito dal tuo esempio, se lo negassi.»²⁷ Secondo la logica di Petrarca, però, solo Dio è capace di dare le cose elencate, ma è meno probabile che Dio volesse dare talento (iattanza) al cardinale, perché «e se avesse voluto darlo a te, avrebbe forse aspettato che tu arrivassi alla vecchiezza?»²⁸ L'ignoranza del cardinale allora è confermata, ma questo non vuol dire che l'accusa da parte di Petrarca sia infondata, così è necessario precisare la definizione di ignoranza per poter terminare la discussione: «...so bene che l'ignoranza è una malattia gravissima della mente umana, ma, ammettendo che fossi costretto a una scelta, preferirei di gran lunga un'ignoranza innocua ad una sapienza peccaminosa.»²⁹ Citando Sant'Agostino, Petrarca conferma che la gente rispetta le regole grammaticali ma trascura le norme eterne.³⁰ Questo filo delle idee lo conduce alla conclusione: «...ho sempre considerato giusta e insieme desiderabile una sola cosa, di essere buono piuttosto che dotto.»³¹

Dunque, Petrarca considera l'accusa di ignoranza risolta. Non l'ha confutata ma da una parte, con eloquenza e sarcasmo, ha analizzato l'ignoranza e l'alterigia vana del cardinale, mentre dall'altra ha spiegato i suoi principi per quanto riguarda la sapienza. Il sapere non è in stretto rapporto con il ricevimento della beatitudine, con lo scopo più importante dell'uomo; allora la pia ignoranza, da questo punto di vista, è più importante del sapere, se coesiste con degli atti e con un modo di vita accettabile.

La seconda accusa è di carattere diverso, poiché si riferisce al modo di vivere di Petrarca, e più precisamente al fatto che viene sostenuto da potenti patroni che però sono tiranni, e questo lo mette in cattiva luce. «... ripeti spesso, dico, che i tiranni sotto il cui potere io vivo (stando alle tue asserzioni) vivono delle fatiche dei poveri e delle vedove.»³² Petrarca ammette ciò, aggiungendo che questo vale per ogni regnante. Non è indifferente però il modo in cui questi esercita il suo potere: «è migliore e più innocente o, a meglio dire, meno colpevole.»³³ Dopo aver affermato questo, analizza la ricchezza e il modo di vivere del cardinale a lungo e dettagliatamente, contrapponendogli la povertà di Cristo e dei santi biblici. «Da che derivano codesto tuo lusso, dimmi, e codesto tenore di vita tanto diverso dal costume di Pietro? E questa tua casa coi soffitti dalle travi dorate, mentre i santi padri passavano le notti nelle spelonche o a cielo scoperto? E questo letto coperto di porpora e di morbide piume, mentre Giacobbe dormiva sdraiato a terra e poggiava il santo capo sopra una dura pietra? E infine codesto destriero col drappo di porpora, mentre Cristo sedeva su un'asina?»³⁴ Tutto questo gli viene assicurato dai poveri affamati di Cristo. Il cardinale, in più, è più bramoso di ricchezza e lussuria degli altri regnanti: «...nessuno di tutti

quelli che tu chiami tiranni è ingordo di rapine e di doni quanto te.»³⁵ Non rispettava neanche la propria famiglia, avendo privato i suoi sostenitori della loro proprietà, e per questo lui può essere chiamato il tiranno più infame. Con questa riflessione, Petrarca arriva alla prova del fatto che il cardinale non può rimpoverare niente ai tiranni, poiché, in fondo, anche lui appartiene a loro.

Per quanto riguarda l'amicizia dei tiranni, Petrarca si discolpa anche da questa accusa. Elenca numerosi personaggi dall'antichità – tra gli altri Socrate, Platone, Catone e Seneca³⁶ – che vissero non solo sotto il regno dei tiranni ma anche con loro: tutto questo, però, non influenzò il loro atteggiamento morale. »Eppure la loro virtù non fu contagiata [...] dalla vicinanza del vizio.»³⁷ Parlando di se stesso, dichiara con certezza che lui non è soggetto a nessun potentato terreno: «... ma il contatto con i cattivi costumi non intacca le menti ormai consolidate. Spiritualmente io non sono soggetto a nessuno se non a Colui che mi ha dato lo spirito o a quel qualcuno – specie assai rara – di cui mi sia convinto che gli è veramente amico.»³⁸ Il suo spirito è dunque indipendente: tranne Dio nessuno può dominarlo, se non quelli a cui si sottomette per amore. Queste persone possono essere molto varie, «... persone umili e uomini illustri, pontefici e re»³⁹; non è la loro condizione, ma la loro virtù che conta. Si tratta dunque dei suoi amici, accanto a quelli lui resiste fino alla fine per amicizia.⁴⁰

Opposto al suo spirito, il suo corpo non gode di una libertà totale: «Per quanto concerne poi quest'altra parte di me che è terrena, essa dev'essere sottoposta ai signori terreni, dei quali abita i territori.»⁴¹ Solo alcuni dominano tutto il genere umano, e allora la maggioranza è in una posizione sottomessa. Ovunque lui vada, la situazione è così sulla faccia della terra. Non è migliore neanche la situazione delle classi dominanti, perché loro «non incutono maggior timore ai popoli di quanto i popoli ne incutano a loro.»⁴² Il tono ironico di Petrarca diventa sarcasmo, impercettibilmente per sottolineare ancora di più la tirannide del cardinale in modo indiretto. «C'è un luogo, uno solo, lo riconosco, che è sacro: quello in cui vivi tu, novello Saturno o novello Augusto, e dove con la tua presenza e con i tuoi consigli hai rinnovato l'età dell'oro. [...] È veramente sacro, ripeto, il luogo in cui abiti! Così in Virgilio *sacra* è detta la febbre di un male incurabile, *sacra* la fame dell'oro, e *sacre* sono chiamate le porte dell'inferno.»⁴³ Petrarca non commenta più questa parte in dettaglio, siccome *sapientis sat*, e inaspettatamente continua con la caratterizzazione dei Visconti e della propria vita.

Dopo essersi discolpato dall'accusa di usufruttuario della tirannide, ritorna alla descrizione della nozione del tiranno. Secondo la sua opinione, i Visconti non possono essere, neanche per caso, consideranti tiranni, ma piuttosto «sono governatori della patria, non tiranni; e sono così lontani da ogni spirito tirannico, quanto lo sei tu dal senso dell'equità e della giustizia».⁴⁴ È allora in forte opposizione il metodo di governare dei signori di Milano e quello del cardinale, che «perché tu dagli uomini, quasi fossero degli animali, cerchi di ricavare solo guadagno e hai in considerazione molto maggiore un mezzano che riesce di utilità che un filosofo che non ne dà alcuna.»⁴⁵ Se la situazione cambiasse a Milano, Petrarca vi si trasferirebbe. E anche se non ha molto da fare con i signori della città, siccome: «abito nel loro territorio, non nelle loro case».⁴⁶ I Visconti sono benevolenti, e colmano della loro

generosità: non deve partecipare agli impegni amministrativi del governo, ed essi gli assicurano la tranquillità, il silenzio e la libertà. Riassumendo, si può soltanto dire della questione che «questi non sono dei tiranni e io sono liberissimo. Per come vanno le cose del mondo, il destino mi riducesse ad essere schiavo, la mia condizione d'animo è tale che non mi troverò male in alcun luogo purché non sia soggetto a te».⁴⁷ Per quanto riguarda il metodo di governare del cardinale, – che lui esponeva già prima e che, paragonandolo ai metodi dei signori milanesi, dei Visconti, sembra piuttosto disonorevole – Petrarca fa un'affermazione determinante: «e se il destino mi riducesse ad essere schiavo, la mia condizione d'animo è tale che non mi troverò male in alcun luogo purché non sia soggetto a te...»⁴⁸

Petrarca allora ha confutato ambedue le accuse e, girandole, le ha indirizzate contro il cardinale. È evidente per lui che, con i suoi scritti, sveglierà il rancore di Caraman, e per questo – benché così si potrebbe finire la parte di merito dell'invettiva – aggiunge un'altra breve parte. Richiama l'attenzione del cardinale sul fatto, che non lo può intimidire: «Tu spero, come capisco, che io rimarrò atterrito dalla tua grandezza. Ti sbagli: io non temo nessuno se non colui al quale voglio bene; a te non voglio bene, perché non me lo consenti; odio invece i tuoi costumi, la tua superbia, e la ragione della tua, superbia, ossia la tua grandezza.»⁴⁹ Poi richiama l'attenzione del cardinale sul fatto, che finora nessuno è riuscito a intimidirlo, benché persone di abbastanza grande potenza ci abbiano provato.⁵⁰ La possibilità che Caraman cerchi di intimidirlo lo rende anzi più degno di disdegno.⁵¹

L'argomentazione di Petrarca in quest'invettiva dimostra molte similitudini con il *De ignorantia*, scritto più di un decennio dopo. Una delle accuse è anche qui di ignoranza, e viene non soltanto girata verso l'accusatore, ma in parte, accettata la anche con la decisione di «essere buono piuttosto che dotto». Il tema dell'amicizia è presente significativamente in ambedue le opere. Benché qui apparentemente sia presente solo come una parte dell'argomentazione (il suo spirito è libero), tuttavia, se lo separiamo dall'altra parte dell'argomentazione, si capisce l'enorme importanza attribuita da Petrarca all'amicizia: accanto a Dio sono i suoi amici a cui si sottomette. La similitudine e uguglianza di pensiero nelle due opere – che possono essere paragonate anche sul livello tematico – rivela un altro aspetto importante: la coerenza e la logicità del pensare petrarchesco.

NOTE

¹ Vedi infine R. Fedi.: *Invito alla lettura di Petrarca*, Milano, Mursia, 2002. Con questa classificazione sono d'accordo anch'io. Alcuni studiosi (per esempio Wilkins) mettono il *De ignorantia* tra le invettive, senza riguardo ad altre riflessioni sul contenuto e generiche. Cfr.: Wilkins, E. H., *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, Feltrinelli, 1990, pp. 333–334.

² L'*Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis* (in seguito abbreviato: *C. magni st.*) la cito in base alla seguente edizione: *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di Antonietta Bufano con la collaborazione di Basile Aracri e Clara Kraus Reggiani, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1987. (ristampa, edizione originale: 1975).

- ³ Come anche il suo titolo dimostra, l'opera può essere messa solo difficilmente tra le invettive, ma a causa del suo tono polemico possiamo imparentarvela. Per quanto riguarda i rapporti filosofici dell'opera, cfr. il saggio introduttivo di A. Buck all'edizione latino-tedesca nel 1993. (F. Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia – Über seine und vieler anderer Unwissenheit*. Herausgegeben und eingeleitet von August Buck. Felix Meiner Verlag, 1993.)
- ⁴ U. Dotti, *Vita di Petrarca*. Laterza, 1992, p. 309.
- ⁵ Cfr. *Familiarum rerum libri XXI*, 15. (1359. A Boccaccio.)
- ⁶ Eras, fateor, non indignus, cuius ab homine non insano facile temni posset insania; tua non virtus quidem, sed sola te dignitas dignum facit... – *C. magni st. 1*.
- ⁷ ...detractis ... amictibus nudum te circi rector abiciet. Tunc quid esses et quid videris intelliges... – *C. magni st. 2*.
- ⁸ Cogita quot non iniquos modo vel turpes nostra ille [ordo] habuit etate, sed ineptos etiam et insanos... – *C. magni st. 2*.
- ⁹ ...habet autem quo se ipsum consoletur, quando, inter patritios et principes Romanorum, quibus nichil est clarius, Catilina et Nero, et inter apostolos Christi, quibus nichil est sanctius, Iudas fuit. – *C. magni st. 2*.
- ¹⁰ ...scribere autem, et iudicia hominum effugere, non magis potui, quam in luce positus a circumstantibus non videri. – *C. magni st. 3*.
- ¹¹ Non magis enim opto esse michi similitudinem cum bonis ac doctis viris, quam cum malis dissimilitudinem atque indoctis. – *C. magni st. 4*.
- ¹² Sentio igitur mali causam: dissimilis tui sum. – *C. magni st. 4*.
- ¹³ ...spero et gaudeo, si dissimilis malis sim. – *C. magni st. 4*.
- ¹⁴ Vale la pena osservare che la sua argomentazione contro l'accusa dell'ignoranza nel *De ignorantia*, scritto più di dieci anni dopo, dimostra molte similitudini con questa esposizione.
- ¹⁵ Credo te [...] rectius de me sensisse quam reliquos. Sepe casu aliquo vidit stultus unus, quod multi non viderant sapientes. – *C. magni st. 5*.
- ¹⁶ ...magne censor, discam aliquid, quo non tam indoctus videar tibi. – *C. magni st. 5*.
- ¹⁷ Quomodo autem michi tunc ignorantiam obiectares, cuius in primis ingenium ac scientiam mirabaris? – *C. magni st. 6*.
- ¹⁸ Secondo alcune ipotesi, Agapito può essere identificato con il fratello di Giovanni Colonna. Vedi la recensione di Pio Rajna. (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XXXIV, (1910) 588–603.)
- ¹⁹ Ibam nempe invitus in amicitiam illiterati hominis, in quo nulla [...] vel discendi vel docendi aliquid spes esset. – *C. magni st. 7*.
- ²⁰ ...quotiens casu aliquo tibi occurrerem, quasi angelum Dei, non hominem invenisses [...] quicquid loquerer intentus excipiens...» – *C. magni st. 8*.
- ²¹ ...post longum tempus, multo tamen ante meritum – *C. magni st. 8*.
- ²² ...in fronte tua multa signa dementie licentioris agnovi... – *C. magni st. 8*.
- ²³ ...obtestorque te ne ... hoc michi glorie genus eripiat... – *C. magni st. 8*.
- ²⁴ ...quid accidit, aut quid feci, ut de miratore amico detractor hostis evaseris? – *C. magni st. 8*.
- ²⁵ ...tibi videaris posse de omnibus iudicare. – *C. magni st. 8*.
- ²⁶ Itaque liceat illi [sc. Fortunae] ad te bonis debitos honores divitiasque transferre. – *C. magni st. 8*.
- ²⁷ Ego autem opes, potentiam, honores, cumque his stultitiam, superbiam, elationem, iactantiam, presumptionem, vaniloquium dare illam fateor, ne, si negem, te teste, redarguar. [...] Non dat fortuna mores bonos, non ingenium, non virtutem, non facundiam. – *C. magni st. 8. és 9*.
- ²⁸ ...si tibi illud dare voluisset, an in senium distulisset,» – *C. magni st. 8*.
- ²⁹ ...humanae mentis ingens malum ignorantiam non ignoro, ut sit tamen necessitas optionis, multo magis ignorantiam innocentem eligam, quam scientiam peccatricem.» – *C. magni st. 9*.

- ³⁰ Cfr. Szent Ágoston: *Vallomások* I. 18. 29.
- ³¹ ...semper optaverim, melior potius esse quam doctior... – *C. magni st.* 9. – Con questo lui espone l'uno dei principi del *De ignorantia* che lui espone più dettagliatamente nell'opera scritta dieci anni dopo: ...maluerim bonus esse quam doctus... (34)
- ³² sepe repetis, tyrannos, quorum, ut ais, sub ditione vitem dego, de laboribus inopum viduarumque vivere. – *C. magni st.* 10.
- ³³ ...ille optimus dici possit, qui minus est malus. – *C. magni st.* 10.
- ³⁴ Unde hic, queso, tuus luxus et Petri moribus tam dissimilis victus? Inde hec laqueata inauratis trabibus domus tua, sanctis patribus in speluncis aut sub divo pernoctantibus? Unde hic ostro et mollibus plumis instratus lectulus, Iacob humi iacente et sacrum caput supra durum lapidem reclinate? Unde demum sonipes iste purpureus, Cristo super asinam reclinate? – *C. magni st.* 11.
- ³⁵ ...nemo omnium eorum, quos tyrannos vocas, aut rapinis aut muneribus tam ieiune inhiat, quam tu. – *C. magni st.* 11.
- ³⁶ È interessante che proprio nella lettera scritta a Petrarca (*Rerum familiarum libri XXIV*, 5.) critichi fortemente il suo rapporto con Nerone, e non è dell'opinione che il principio della scelta del male minore sia sufficiente.
- ³⁷ Nec infecta est virtus in vicinitate nequitiæ; nam [...] solidas mentes morum contagia non attingunt. – *C. magni st.* 12.
- ³⁸ Animo quidem sub nullo sum, nisi sub Illo qui michi animum dedit, aut sub aliquo quem valde Illi amicum ipse michi persuaserim, rarum genus. – *C. magni st.* 12.
- ³⁹ ...et humiles et illustres et pontifices ... et reges... – *C. magni st.* 12.
- ⁴⁰ Questa parte è un'aggiunta importante all'intendimento dell'amicizia petrarchesca.
- ⁴¹ Pars autem mei altera hec terrestris terrarum dominis quorum loca incolit subdita sit oportet. – *C. magni st.* 12.
- ⁴² ...non formidolosiores populis quam populi illis sunt. – *C. magni st.* 12.
- ⁴³ Unus est, fateor, sacer locus, ubi tu degis, ubi tua presentia tuisque consiliis, Saturne alter vel Auguste, aureum seculum renovasti. [...] Vere, inquam, locus sacer, quem inhabitas! Sic apud Virgilium, «sacer ignis» insanabilis morbi, «sacra fames auri», «sacrae portae» dicuntur inferni.» – *C. magni st.* 12.
- ⁴⁴ ...rectores patriae, non tyranni; tamque omnis tyrannici spiritus quam tu equitatis ac iustitiae sunt expertes. – *C. magni st.* 12.
- ⁴⁵ ...ex hominibus, quasi ex pecudibus, lucrum queris, multoque pluris lenonem utilem facis, quam inutilem philosophum. – *C. magni st.* 12.
- ⁴⁶ ...in illorum terris, non domibus habito. – *C. magni st.* 12.
- ⁴⁷ ...neque hos tyrannos, meque esse liberrimum. – *C. magni st.* 12.
- ⁴⁸ Et si ... servum esse sors adigat, hoc animo sum, ut nosquam male sim futurus, modo sub te non sim... – *C. magni st.* 12.
- ⁴⁹ Tu me quidem, ut intelligo, magnitudine tua territum iri speras. Falleris; nullum timeo, nisi quem diligo; te non diligo, quia non sinis; mores autem ac superbiam superbieque causam, magnitudinem tuam odi. – *C. magni st.* 13.
- ⁵⁰ Per quanto riguarda questa parte, cfr.: P. G. Ricci, *Il Petrarca e Brizio Visconti*, in: «Leonardo» XVI. (1947) pp. 337–345.
- ⁵¹ Terribilis fieri optabas: contemptibilis factus es. – *C. magni st.* 13.

Il Petrarchismo in Shakespeare nella ricezione di Ungaretti e Montale

ZITA TÓTH

SAREBBE INUTILE RICORDARE L'ENORME INFLUSSO DEL PETRARCHISMO SULLO SVILUPPO DELLA LIRICA ITALIANA E SU QUELLA EUROPEA, IN QUANTO IL PETRARCHISMO È UN ELEMENTO FONDAMENTALE DELLA FORMAZIONE DI UNA KOINÉ LETTERARIA EUROPEA. GIUSEPPE UNGARETTI IN UN SAGGIO SU PETRARCA DICE, A PROPOSITO DEL FENOMENO DEL PETRARCHISMO NELLA LETTERATURA EUROPEA:

Ed ecco che, per gli studi umanistici che il Petrarca aveva promosso, per la nuova tradizione poetica, che in seguito a questi studi s'era andata formando nelle diverse grandi nazioni europee, ecco che il *Canzoniere* era diventato il testo fondamentale della poesia europea.¹

Sempre Ungaretti nel suo saggio del 1946, *Significato dei Sonetti di Shakespeare*, sottolinea:

... dal Petrarca, in tutta Europa [...] la poesia ha moto dalla memoria e tende, lungo una linea di testimonianza autobiografica, senza perdere nulla della sua variabile concretezza d'epoca e di luogo, a farsi pura in idee indicanti nei secoli qualche costanza d'educazione e qualche unità di sentimento.²

L'eredità comune di ogni poesia nasce da quest' «unità di sentimento» che Montale chiama la conoscenza dell'universale, una conoscenza del generale che secondo il concetto montaliano è poi integrata nella conoscenza individuale, cioè fa parte della verità puntuale che diventa poi l'elemento centrale della poesia. Possiamo così dire che ci sono due fattori fondamentali che sono inscindibili dall'essenza della poesia: la conoscenza del generale e la «variabile concretezza d'epoca e di luogo» cioè la verità puntuale.

Quello che nei sonetti shakespeareiani appartiene al primo elemento sono i «vecchi» temi d'ogni tempo e di ogni luogo che fin dal Petrarca hanno motivato la poesia. I temi dell'amore e della morte, o in altri termini, il grande confronto fra amore e morte. «Il sommo petrarchista inglese», come lo chiama Ungaretti nella sua *Prima invenzione della poesia moderna*, fu senza dubbio uno dei più grandi seguaci di Petrarca nell'elaborazione del tema su questo eterno dibattito, come scrive Petrarca nei *Trionfi*:

So com'Amor saetta, e come vola,
 E so com'or minaccia et or percote,
 Come ruba per forza e come invola,
 E come sono instabili sue rote,
 Le speranze dubbiose e 'l dolor certo,
 Sue promesse di fé come son vote,
 Come ne l'ossa il suo foco coperto
 E ne le vene vive occulta piaga,
 Onde morte è palese e 'ncendio aperto³

Ciò che chiamiamo il dibattito eterno tra amore e morte consiste di diversi elementi, tutti presenti nella rappresentazione poetica petrarchesca fra i quali poniamo in evidenza (seguendo il pensiero di Ungaretti) l'immortalità, l'assenza, la memoria e la fantasia.

Parlando dell'immortalità, nel Petrarca possiamo seguire di traccia in traccia come l'immortalità dell'amore e l'incorruttibilità della bellezza sono unite in un'unica figura, la figura di Laura. Anche in Shakespeare si trovano degli elementi che alludono alla presenza di un modello della perfezione umana, questa però è una versione diversa dalla figura di Laura. Tuttavia il concetto petrarchesco di sentimenti, pensieri tanto diversi e tanto lontani che si sommano in un'unica idea, in una figura unitaria, è rappresentato in un'unica figura anche nella poesia shakespeareiana.

L'immortalità dell'uomo, del pensiero, dell'amore è garantita dal discorso della poesia, cioè come dice anche Shakespeare in un sonetto:

Fa' pure il peggio, vecchio Tempo: del tuo danno a dispetto,
 Giovane per sempre vivrà nei miei versi il mio amore.⁴

La parola poetica, l'espressione poetica, sono i mezzi più importanti per rendere l'uomo e l'anima umana immortali. Sembra che soltanto le parole della poesia possano assicurare durata ai sentimenti umani, assicurare l'esistenza di un rapporto tra tempo e spazio. Nel Petrarca però non si intende soltanto l'immortalità delle idee incorruttibili, ma anche l'immortalità della bellezza di un'opera d'ingegno, di un'espressione d'alta umanità che per il suo carattere è capace di «rappresentare poeticamente un conseguimento di conoscenza del reale, nella sua integrità e unità»⁵; questi momenti della mente sono poi integrati in un unico flusso soltanto quando possono essi diventare chiari e sensibili. Così possiamo anche dire che nel Petrarca la bellezza corporale, l'amore terreno viene trasformato in un'idea immortale, in una figura unitaria, cioè in un vago archetipo. In Shakespeare invece, questi momenti

mantengono il loro carattere individuale, cioè sono considerati distaccati l'uno dall'altro, e sono «resi attivi, da questo o quell'aspetto particolare che oggettivamente li convalida in una fragilità corporea, materiale, anche se la materializzazione non ardirà sempre forzare le cose del passato a oltrepassare la loro natura di spettri rivivendo intatte... come non mai morte.»⁶ L'immortalità come tema comune, secondo il concetto montaliano sulla formazione della poesia, sarebbe un elemento della conoscenza dell'universale; il modo diverso invece in cui esso viene rappresentato in Petrarca e in Shakespeare, fa parte della conoscenza particolare, la rappresentazione che è scopo principale di ogni poesia.

Un altro tema comune è quello dell'assenza, che potrebbe anche servire come polo opposto ai temi dell'amore e dell'immortalità. Questo sentimento dell'assenza petrarchesca è senza dubbio ripreso nei sonetti shakespeariani, ad esempio nel *Sonetto LXXIII*, ma con tono molto dissimile.

Quel tempo in me vedere puoi l'anno
 Quando o giù niuna foglia, o rara gialla in sospeso, rimane
 Ai rami che affrontando il freddo tremano,
 Cori spogliati rovinati dove gli uccelli cantarono, dolci.
 Della giornata vedi in me il crepuscolo
 Che dopo sera l'Ovest si dilegua
 Portato a gradi via da notte buia
 Che pari a morte, tutto nel riposo sigilla.
 In me tu vedi d'un fuoco la fiamma
 Che sopra le ceneri della sua gioventù vacilla
 Come in letto di morte dove dovrà spirare,
 Consumata da ciò che la nutrì.

E di questo t'accorgi, e si fa il tuo amore più forte
 Nel bene amare ciò che lasciare dovrai tra breve.⁷

In Petrarca come in Shakespeare il viaggio diventa l'allegoria dell'assenza, giacché il viaggio misura la distanza non tanto spaziale quanto spirituale che la morte crea tra due interlocutori.

In Petrarca il pensiero viene espresso in un modo più esplicito, mentre in Shakespeare il sentimento rimane più implicito. Questo carattere implicito dell'espressione shakespeariana dà ai suoi versi quella «duttilità del senso»⁸ che offre, e nello stesso tempo limita le possibili interpretazioni. Quello che invece non si può sottovalutare è l'elemento sostanziale dei sonetti petrarcheschi e shakespeariani che Ungaretti, nel già citato saggio, *Significato dei Sonetti di Shakespeare*, chiama «il grido della passione d'amore»⁹. Quel grido in Petrarca è quasi silenzio, in Shakespeare invece è quasi urlo, pieno di echi. Il grido della passione d'amore presuppone la presenza di qualche squilibrio di sentimenti che in un complesso di elementi così complicato come il sonetto si trasforma in un'armonia perfetta. Quest'armonia che il sonetto crea dallo squilibrio dei sentimenti si fonde sull'armonia, sul rapporto inscindibile dei temi dell'immortalità delle idee e della immortalità fisica. Il rapporto tra l'immortalità delle idee e l'immor-

talità fisica è mantenuto sempre dalla memoria e dalla fantasia che riportano le cose e le persone assenti nelle loro forme intatte, incorruttibili, così l'amore, la bellezza corporea si trasformano in idee che per il loro carattere sono immortali.

La memoria così sarà il dramma dell'uomo fra sogno e realtà. La memoria è capace di far presenti le cose assenti/passate, e nello stesso tempo di farci ricordare della fugacità del tempo e della debolezza del corpo umano. La fantasia invece ci può dare un po' di più della memoria, se rende presenti le cose del passato, ma anche quelle del futuro, altrettanto assenti ed inesistenti. Secondo questa logica «Laura è una donna che si fa idea, storia di una vita.»¹⁰. Laura è una donna «tutta nata dalla potenza d'una fantasia»¹¹, «il triste infinito dell'uomo»¹². Nel caso di Shakespeare questa persona che potrebbe raffigurare la bellezza ideale, oppure le idee incorruttibili e assicurare quel ritorno eterno, non è ben preciso chi fosse; nei sonetti appaiono le figure di una donna bruna e un giovane che potrebbe essere l'archetipo rinascimentale del principe. In entrambi i casi la raffigurazione delle idee immortali, della bellezza ideale incorruttibile è opera della fantasia.

Queste figure che rappresentano le idee dell'immortalità, dell'incorruttibilità, dell'assenza e il senso dell'infinito, appartengono all'eredità fondamentale del fenomeno che va sotto il nome di Petrarchismo. Come scrive Ungaretti: «È la stessa cosa ed è tutt'altra cosa; raccorda uomo e uomo, anche se in mezzo a loro secoli sono passati; e fa proseguire dall'uno il discorso dell'altro, e rispondere dall'assente al discorso del presente: questa è la tradizione, questo è il Petrarchismo.»¹³

NOTE

¹ G. Ungaretti, *Prima invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli, Editore Scientifiche Italiane, 1984, p. 194.

² G. Ungaretti, *Significato dei Sonetti di Shakespeare*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, p. 551.

³ G. Ungaretti, *Prima invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane (1937-1942)*, cfr. F. Petrarca, *Trionfi* 3, 175-185, op. cit., p. 195.

⁴ W. Shakespeare, *Sonetto XIX*, trad. di Giuseppe Ungaretti, in ID., *40 Sonetti di Shakespeare*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966, p. 51.

⁵ Op. cit., p. 555.

⁶ Op. cit., p. 556.

⁷ W. Shakespeare, *Sonetto LXXIII*, trad. di Giuseppe Ungaretti, in ID., *40 Sonetti di Shakespeare*, op. cit., p. 87.

⁸ E. Montale, *Troppo chiaro troppo buio*, in «Corriere della Sera», adesso in ID., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Oscar Saggi Mondadori, 1997, p. 515.

⁹ G. Ungaretti, *Significato dei Sonetti di Shakespeare*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, op. cit., p. 560.

¹⁰ G. Ungaretti, *Prima invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, op. cit., p. 190.

¹¹ Ibid.

¹² Op. cit., p. 178.

¹³ Op. cit., p. 189.

Petrarca e Kollár

VILIAM TURČÁNY

UANTI SI DEDICANO AL RAPPORTO TRA PETRARCA E KOLLÁR SONO COSTRETTI AD ESAMINARE ANCHE «IL LUNGO TRAGITTO TEDESCO» CHE DAL MAGGIOR LIRICO ITALIANO GIUNGE FINO ALL'AUTORE DE *LA FIGLIA DELLA GLORIA*¹. Già Otakar Fisher ha affrontato la questione, ma molto resta da fare ancora ai germanisti. E' anche molto probabile che Kollár conosca l'opera di Petrarca grazie alla mediazione della traduzione tedesca, che venne pubblicata proprio durante i suoi studi universitari a Jena (1817–1819) e alla poesia tedesca del periodo, traduzione su cui era molto forte l'influsso del Rinascimento italiano e che sviluppava i motivi del Cantore di Laura. Ciò si manifestava con una cura eccessiva della forma preferita dal Petrarca, tanto da far parlare gli storici e i letterati di «febbre del sonetto». Lo stesso A. Burger pare si ritenesse un secondo Petrarca.

Arturo Cronia nel libro *La fortuna di Dante nelle letterature ceche e slovacche*, (1964) sostiene che Kollár conobbe Dante solo da fonti indirette, quindi da studi sul poeta o dalle traduzioni tedesche della sua opera. L'autore caratterizza questa conoscenza come «molto superficiale, imprecisa e tutto sommato non lusinghiera». Kollár nel libro *Ricordi. Memorie degli anni giovanili* ricorda di aver studiato a Bratislava anche italiano presso un tale signor Selecky. Imparò subito il francese anche se lui stesso riconosce che l'inglese e l'italiano gli crearono maggiori difficoltà – e che nel complesso «la conoscenza delle lingue straniere non raggiunse un alto livello»². Quindi quanto affermato da Cronia su Kollár per Dante vale anche nei confronti del rapporto con Petrarca. Anche se si tratta di un compito da lasciare ai germanisti, possiamo almeno tentare di tratteggiare, con un confronto diretto, delle concezioni poetiche di entrambi gli autori. Lasciamo prima di tutto parlare lo stesso poeta, Kollár, che i contemporanei consideravano un nuovo Petrarca. Nel Commento alla *Figlia*

della Gloria si riporta che l'autore ricevette una lettera riccamente decorata con la dedica: «Al Petrarca ceco J. Kollár da Mina Taborova da Plzen», alla quale il poeta rispose:

*Bella ceca da Plzen! Io avrei voluto
Essere come il grande Petrarca
Ma non posso così famoso
Uomo prendere a confronto;*

*piangere bene sulla Laura
di un altro, non è difficile,
se scrivo con passione poesie
nelle lingue del fortunato e grato popolo.*

*Io vivo con il cuore lì dove lo spirito,
le sue ali hanno scelto una dolce bugia,
e io canto solo la verità.*

*I suoi sonetti sono sopravvissuti al tempo
e i miei si sono da tempo infranti
sulle dure pareti dei Tatra, senza eco.*

Dal sonetto non si deduce che Kollár si ritenesse poeta inferiore a Petrarca, anzi al contrario, riferendosi alle «leggere» condizioni del Cantore italiano, evidenzia la verità del suo canto in sintonia con la vita e la tematica puramente amorosa. Per motivi puramente etici non vuole accettare la gloria di Petrarca, anche se offerta da una Mina, donna con lo stesso nome della donna da lui celebrata. Oppure, ed è abbastanza probabile, non vuole accettare proprio per questo! Il nostro eroe si estranea anche dalla duplice morale del poeta di Laura – non tanto dalla corona d'alloro, ma anche questa assume per lui un diverso valore.

Per Kollár la sua Mina è realmente unica. Mentre Petrarca invoca su di sé tutte le disgrazie possibili se dovesse mai amare altre donne oltre Laura. Fatto è che quanto Kollár scrive nel sonetto e nel Commento è confermato da una citazione dell'autore tedesco «Petrarca liebte Laura, aber nicht ausschliessend, sondern hatte von andern Geliebten einen Sohn und eine Tochter». Non si sa da chi ma Petrarca, anche se non sposato, ebbe un figlio e una figlia!

Kollár si distanzia da Petrarca e anche da Laura rispetto a Mina – dal confronto con Mina: «Dio ce ne protegga! Che io non faccia mai un paragone tra Lei e le figlie di altre nazioni, io non posso chiamare la mia donna né Laura, Nina o Lotta³, perché dall'amore si genererebbe sdegno, perché questo capolavoro di bellezza voglio amare così come il cielo consente» (I, 107). In realtà fa lo stesso che Petrarca con Laura, che è per il poeta la donna più bella dalla creazione del mondo e in esso, in misura maggiore, anche la più alta bellezza si unisce alla massima moralità, altrimenti la bellezza femminile è vista da Petrarca come causa di seduzione e peccato. Tanto più ognuna di queste donne non ha pari, diviene la gemella dell'altra. E Mina, nonostante Kollár ne affermi la differenza da Laura, le è più vicina di quanto si sia finora creduto.

Lo stesso Kollár in collaborazione con Petrarca si caratterizza come classicista – anche se in vicinanza di Holly, orientato esclusivamente verso l'antico, il classicismo di Kollár potrebbe destare alcuni dubbi. Ma divaghiamo un momento per scoprire i legami interni tra i Cantori di Laura e di Mina. Kollár in tutta la sua opera lamenta l'assenza del sentimento nazionale e l'*insensata* imitazione degli stranieri, tuttavia nella composizione della sua opera concezione di partenza è la conoscenza di quanto di positivo è stato creato fino a quel momento dalle altre nazioni. In *Reciprocità*⁴ scrive: «Due gravi carenze e due grandi difetti sono attecchiti fino ad ora negli Slavi, tra i primi è il fatto che si sono considerati dall'esterno una nazione del tutto isolata e hanno pensato di essere staccati dalla dipendenza – rapporto con tutto il mondo» e ciò evidentemente causò, come scrive un pò prima, che «noi Slavi siamo grandi nella geografia e nelle mappe, ma nanetti nell'arte e nella letteratura» (*Memorie*, pag. 278).

In questa situazione Kollár si assume un enorme compito: realizzare, non solo preparare con la sua opera una letteratura qualitativamente nuova, che per il contenuto fosse adeguata alla grandezza del mondo slavo e alla sua vocazione – missione storica. E' nota la convinzione di Kollár che proprio gli Slavi devono realizzare la sintesi dell'antica obbiettività con il moderno soggettivismo delle letterature romano-germaniche. Sintesi il cui contenuto deve essere l'umanità. Come non citare un suo noto distico:

*Considero la nazione solo come nazione di persone:
e quando chiamerai Slavo, che ti risponda l'uomo.*

Per questo motivo la sua opera maggiore deve contenere il sistema metrico quantitativo, indice dell'antica obbiettività, e quello accentuativo, simbolo del moderno soggettivismo. La possibilità di realizzare entrambi in una lingua è una prova ulteriore del fatto che proprio lui – Kollár – ne è in grado. Notiamo le sue riflessioni in *Reciprocità*: «Quasi in maniera miracolosa le lingue slave uniscono in sé le prosodie delle lingue antiche e moderne...» (pag. 289–290). E più avanti continua: «E queste perfezioni non si trovano solo sparse nelle singole parlate, ma spesso in una di esse, quella cecoslovacca per esempio». A parte lo «spesso» è abbastanza preciso. Entrambe le prosodie – accentuativa e quantitativa – possono essere applicate, tra tutte le lingue slave, solo al ceco e allo slovacco. Kollár doveva saperlo. Holly dichiara che a parte lo slovacco e l'ungherese nessuna altra lingua moderna ha un sistema quantitativo. Chiaramente, in questo passo Kollár non aveva bisogno di ricordare l'ungherese e non voleva sottolineare solo lo slovacco perché si sforzava per l'unificazione di questo con il ceco. Kollár avverte nella nostra poesia l'esigenza di entrambi i sistemi, direttamente, e soprattutto, nella sua opera: la loro compresenza è un elemento fondamentale della sua poetica della sintesi. Per questo nella sua *La figlia della Gloria* al sonetto premiale segue il proprio canto in una perfetta forma poetica, nel sonetto, di cui il Petrarca rappresenta il maggior rappresentante secondo l'opinione del tempo, e in fondo lo scopritore di questa forma. Kollár così riunisce le due maggiori tradizioni e alla stessa maniera in cui lo fece Petrarca, cinquecento anni prima, nel *Canzoniere*.

Per evitare malintesi si intende in alcune letterature per classicismo, nel senso storico-letterario, il periodo che va dal barocco al romanticismo, qui questo termine viene inteso dal punto di vista tipologico, come comune denominatore di diverse tappe della storia della letteratura, che fanno riferimento all'antichità e consapevolmente mantengono una certa continuità con l'Europa classica. Petrarca da questo punto di vista rappresenta un punto di riferimento fondamentale nell'evoluzione della poesia europea moderna. E lui, da bravo umanista, che collega la sua ricca opera alle fonti della letteratura latina, diviene egli stesso oggetto d'imitazione, non solo per le opere latine, ma anche nelle poesie in volgare, nelle quali sono anche presenti motivi e immagini antiche. Petrarca influenzò praticamente ogni grande poeta del Rinascimento e dei periodi successivi. Specie quanti aspiravano a un ritorno ai classici. Petrarca è anche interessante per i classicisti di altre epoche, non solo per la materia che offre, ma anche per il fatto che è egli stesso il primo classicista della lirica europea moderna. Egli stesso è l'esempio di quanti – dai trovatori ai suoi diretti discendenti – mirano all'imitazione dell'antico e alla moderna poesia europea. Norma fondamentale del classicismo è impadronirsi delle conquiste raggiunte da un dato genere e superarle. Questa è la formula che si ripete per ogni rinascita della classicità. Il classicismo di Petrarca si distingue per l'esattezza con la quale il rispetto del genere letterario si unisce alla *lingua* dei rispettivi generi letterari: per l'epos, le bucoliche e le epistole usa non solo l'esametro, ma anche – ed esclusivamente – il latino. Per la lirica cortese la lingua volgare. E comprensibilmente solo l'italiano può essere utilizzato per l'imitazione delle terzine di Dante – e ne è in assoluto il primo imitatore – nei suoi Trionfi.

Kollár in effetti scrive solo in una lingua, ma esige ugualmente lo stesso rispetto dei generi e le dovute proporzioni. Subito dopo la citata valutazione della parlata cecoslovacca attira l'attenzione sul fatto che «Solo l'esametro e il pentametro slavo non possono essere considerati europei secondo lo schema metrico dell'Europa moderna (sillabo – tonico)» Riporta la traduzione italiana e francese dei primi versi dell'Eneide, nei quali al verso quantitativo si sostituiscono altri sistemi metrici. Se Petrarca unisce la poesia antica alla moderna Kollár fa lo stesso, solo che il secondo estremo viene rappresentato prima di tutto dallo stesso Petrarca, che unifica nelle sue Rime i precedenti creatori e i loro seguaci, ai quali anche Kollár farà spesso riferimento. Per quanto riguarda i classici, è un amore che Kollár si porta dietro già dai tempi del ginnasio di Banská Bystrica. «I classici erano la mia stessa anima, direi il mio nuovo mondo. Nessuno si è mai innamorato di una donna come io di essi.» (*Memorie*, pag. 101). Simile ammirazione doveva aver sviluppato nei confronti di Petrarca e dei suoi seguaci nel corso degli studi universitari in Germania, dove trovò contemporaneamente la sua «Laura» e la nuova idea, che realizzò nella poesia, di unificare i due maggiori apici dello sviluppo letterario. Come chiaramente mette in bocca alla sua Figlia degli Slavi

*Cosa ho provocato?
Il romantico e l'antico
Ho onorato con la corona di conciliazione*

Per «Romantica» possiamo intendere la poesia che è giunta in Slovacchia nella prima metà dell'Ottocento dopo la pubblicazione dell'edizione completa della *Figlia della Gloria* (1832). Intendiamo solo la poesia europea moderna, generata dalle nazioni romanze, soprattutto dallo stesso Petrarca che si esprime in rime al posto dell'antico verso quantitativo. Il sonetto 79. del III Canto (Danubio), nel quale sono presenti Petrarca e Orazio, rappresenta un esempio della fusione della poesia antica con la moderna e del soggettivismo con l'oggettività:

*Lì dove Zemla geme nei ghiacci
Dove l'avvoltoio fugge di bosco in bosco
Lì dove triste il vento portando la calura
Ingoia rami, fiori, elefanti*

*Lì dove il toro e il capricorno si fanno strada tra le stelle,
lì dove il caos dei cieli finisce
dove il drago nero gira le sue ruote
e dove Ixione scioglie le sue ossa;*

*a nessuno caro, da cento altri desiderato,
in povertà o di raso vestito,
al trono o servo costretto al giogo;
sarò lo stesso! Morente del mio stesso veleno
nel fuoco freddo, nel gelo rovente,
sentendo, pensando, parlando solo di Mina.*

Confrontiamo questo sonetto con il sonetto 145. del Canzoniere di Petrarca:

*Ponmi ove 'l Sol occide i fiori e l'erba,
Ove dove vince lui 'l ghiaccio e la neve;
Ponmi ov'è 'l carro suo temprato e leve,
Ed ov'è che cel rende o chi cel serba;*

*Ponmi in umil fortuna od in superba,
Al dolce aere sereno, al fosco e greve;
Ponmi a la notte, al dì lumgo ed al breve,
A la matura etate od a l'acerba;*

*Ponm'in cielo od in terra od in abisso,
In alto poggio, in valle ima e palustre,
Liberò spirito od a' suoi membri affisso;*

*Ponmi con fama oscora o con illustre:
Sarò qual fui, vivrò com'io son visso,
Continuando il mio sospir trillustre.*

Questo sonetto sviluppa le ultime due strofe dell'Ode 22. (libro I) di Orazio, di cui Petrarca modifica solo le coordinate temporali del suo continuo amore per Laura come prova inconfutabile della sua costanza.

Kollár conosce entrambi i modelli: segue le molteplici contraddizioni di Petrarca, che non modificano la costanza dell'amore ma a differenza di Petrarca inserisce in conclusione della poesia il nome dell'amata come Orazio, ma nell'ultima parola dell'ultimo verso.

Petrarca, come già più volte aveva fatto la lirica cortese, vuole creare dal nome dell'amata più significati, che caratterizzassero il personaggio femminile e il rapporto del poeta nei suoi confronti. Laura nel suo nome unisce due dei simboli più belli, uno derivante dall'antichità e uno dalla poesia dei trovatori. Laura richiama l'alloro, quindi il mito della ninfa Dafne che non ricambiò l'amore di Apollo e mutata in alloro ne celebrò la gloria nella forma di foglie sempreverdi, che un tempo erano i capelli di lei. Laura ricorda anche il maggior trovatore Arnaut Daniel che paragonò il suo vano amore all'aura «Ieu sui Arnautz ch'amas l'aura». Così si presenta in conclusione di una sua canzone il poeta provenzale e proprio per questo uso della parola *aura* anche Petrarca viene inserito nella schiera dei trovatori.

Amore e Gloria, unite nell'alloro, sono per Petrarca entrambe forti legami. Ottenne la fama in occasione dell'incoronazione a poeta e nella canzone scritta in questa occasione la figura allegorica della Gloria dice al poeta che per essere ammesso tra i suoi seguaci il suo pensiero deve essere prima aperto dall'amore. Ricordiamo la dichiarazione di Kollár. «L'Amore è la radice di tutte le azioni e chi non ha mai amato non può sapere cosa significa Patria e Nazione». Kollár che ha incontrato «due ammaliatrici, il nome di una è Bellezza, dell'altra Gloria, come un cacciatore vorrebbe cacciare entrambe allo stesso tempo» (I, 8) non ha ottenuto – almeno nell'ambito della composizione poetica – la mano di Mina. Ottiene la gloria, come Petrarca, ma questo elemento viene accentuato da Kollár, perché la gloria non rimane una sua questione personale ma unito, dipendente direttamente dall'intera nazione, di tutti gli Slavi con la S maiuscola. In questo è evidente il modello classicista e il suo superamento. In questa «gloria» Kollár unisce il soggettivismo all'oggettività: a vantaggio della Gloria e delle intere nazioni slave vede la sua propria gloria, ricompensa per l'amore non ricambiato. Questa doppia gloria gli giunge grazie all'Amore «dopo Lada⁵ mi è apparsa Slava» (III, 99).

Potremmo ancora continuare con le analogie. L'alloro di Petrarca in Kollár viene sostituito dal tiglio simbolo dei popoli slavi: lo stesso Kollár parla della relazione con l'alloro di Petrarca: lo stesso Kollár mette in evidenza il legame con l'alloro di Petrarca nel sonetto 29 del II Canto:

*Amore subito dopo il cielo luminoso
È volato con questa lettera memorabile
A quella Dafne slava dal tiglio fiorito*

Il legame tra «La figlia della Gloria» e il tiglio viene espresso dal poeta già nel 5 sonetto del I canto nel quale avviene la «inversa» trasformazione del tiglio in Mina «Qui il respiro vivo che soffia dolcemente nel fogliame, il tronco si muove e in modo divino la figlia della Gloria nelle mie mani sorride». Il tiglio diviene la sua ispirazione, paragona le sue poesie alle foglie (III, 121) – e quando come Petrarca Laura, Kollár incontra Mina in chiesa, non dimentica di aggiungere che si tratta di colei «che un

tempo trovai accanto al tiglio» (I, 7). In fondo Kollár già nella prima pubblicazione delle sue poesie nel 1821 tenta di ricreare la doppia struttura del Canzoniere di Petrarca e la canzone in vita e in morte di Madonna Laura. Nella poesia inserita nella edizione di «La figlia della Gloria» come 118. sonetto del III canto presenta Mina come già defunta per il poeta. La sua «morte» diviene qui la rappresentazione della sua perdita come amante, l'equivalente della impossibilità di giungere con lei a un vincolo coniugale – e per la pubblicazione delle opere complete questo procedimento diviene presupposto compositivo inevitabile per le parti IV e V, per Lethe e Acheron, il paradiso e l'inferno degli slavi, da dove consente a Mina di inviare messaggi. (Sarebbe utile analizzare nuovamente tutta la documentazione per sapere se anche in privato Kollár considerò Mina realmente morta da un punto di vista sentimentale o se tale la inserisce nel Canto III per motivi compositivi).

In tale maniera Mina viene sottoposta a un'altra trasformazione, relativa non solo ai suoi nuovi nomi ma anche al suo passaggio dalla sfera di Petrarca a quella di Dante.

*La figlia delle terre slave si è mutata
È divenuta figlia dei cieli
Da Slava è diventata Beata⁶.*

Oslavena in relazione a «benedizione» trasforma Slavena, uno dei nomi di Mina (oltre a Figlia degli Slavoni e Vseslave) che ricorda Laura in Beatrice, in Beata, perché possa camminare per i regni d'oltretomba della Slovanità che Kollár ricostruisce secondo l'esempio della *Divina Commedia* di Dante. Nei primi tre Canti anche se «la figlia degli slavoni» non è «del tutto Laura», non è solo la Laura dipinta dal Petrarca, senza di lui la sua rappresentazione sarebbe stata impensabile.

(traduzione di Daniela Laudani)

N O T E

¹ La parola Slava (in slovacco Gloria) è anche il nome di una divinità dei popoli slavi.

² J. Kollár: Ricordi dei più giovani anni di vita. A cura di Rosenbaum. Tatran. pag. 127.

³ Eroine di altri poeti.

⁴ Secondo il concetto di aiuto e collaborazione reciproca tra i popoli slavi.

⁵ Afrodite slava.

⁶ In Cecoslovacco **Slavena** significa Slava (nome di persona abbastanza diffuso tra la popolazione) e **Oslavena** beata, Kollár utilizza questo gioco di suoni e significati creatosi con la semplice aggiunta di una vocale. (N.d.T.)

Tra poesia e filosofia

MICHELE SITÀ

L CONFINE TRA POESIA E FILOSOFIA PUÒ ESSERE INFINITO COME UN ISTANTE, IMMENSO COME L'ETERNO CHE RIESCE A DAR VITA AD UN'EMOZIONE, ABISSALE COME LA DISTANZA CHE DIVIDE IL CIELO DALLE ACQUE DEL MARE, QUELLA STESSA DISTANZA CHE, ALL'ORIZZONTE, QUASI PER MAGIA, SEMBRA ANNULARSI. Ebbene in Francesco Petrarca il mare della filosofia e il cielo della poesia riescono a toccarsi, a dialogare tra loro creando magiche armonie che, nell'orizzonte delle parole, danno vita a pensieri intrisi d'emozione.

I testi petrarcheschi sono pervasi da un intenso impegno filosofico, ciò è da attribuire, tra l'altro, anche al particolare contesto storico e culturale in cui egli visse, un contesto in cui la letteratura tendeva a ritagliarsi la propria autonomia creando figure di intellettuali che, allontanandosi dalla vita politica, aprirono la strada al tipico distacco del letterato umanista e rinascimentale.

Petrarca fu quindi un autore di transizione, da un lato testimone di una civiltà in decadenza, dall'altro attratto dal suggestivo fascino del nuovo e, proprio questa sua transitorietà, questo suo moto oscillante che, nonostante tutto, finse da spartiacque tra due epoche, risvegliò in lui una ricca vita interiore che lo spinse alla ricerca di principi e valori nuovi, quegli stessi principi e valori che lo resero poeta-filosofo. In Petrarca sono quindi in continua lotta non solo l'uomo medievale e quello moderno ma anche e soprattutto il mondo della materia e quello dello spirito, il richiamo del mondo e la concentrazione interiore: «Così, pieno di delusione – afferma Petrarca durante la sua ascensione al Monte Ventoso – mi sedei in una valle; e lì, passando con l'agile pensiero dalle cose materiali alle incorporee, mi rivolgevo a me stesso...» (*Ep. famil., IV, 1*), e qui comincia uno dei tanti monologhi interiori in cui, con grande abilità narrativa, si ribadisce in maniera chiara come i moti del corpo, visibili a tutti,

trattengano l'uomo tra i piaceri bassi e terreni, distogliendolo dalla beatitudine e relegandolo nella valle dei peccati.

L'indole petrarchesca spingeva il *poeta* verso una vera e propria autoconfessione, l'Io ne diventava la musa ispiratrice ma, d'altro canto, anche il *filosofo* trovava la linfa vitale per sostenere le proprie riflessioni morali e i moti dettati dall'introspezione. S. Agostino fu suo costante interlocutore, le sue *Confessioni* furono parte attiva delle sue indagini morali ma, oltre a ciò, permearono con la loro forza anche gli sparsi frammenti della propria attività poetica. Non è un caso che Petrarca, nel *Secretum*, riveli proprio al filosofo delle *Confessioni* il desiderio di raccogliere in un'unica opera gli scritti che tendessero a solleticare le orecchie del volgo; si tratta di un intendimento maturato nel momento della svolta, della cosiddetta *mutatio animi*, una sorta di linea immaginaria che gli avrebbe permesso di attenuare il «primo giovanile errore», quella passione amorosa che tanto aveva turbato il suo animo: una volta fatto ciò il passo che lo avrebbe condotto alla dimensione di filosofo morale sarebbe stato breve. Tuttavia Petrarca, se da un lato non divenne mai un filosofo morale vero e proprio, dall'altro è pur vero che non rimase unicamente ed esclusivamente un poeta, poesia e filosofia continuarono ad interscambiarsi, a convivere l'una con l'altra e ad alimentarsi vicendevolmente offrendoci incantevoli alchimie e suggestive immagini.

L'impostazione filosofica di Petrarca non ebbe, quindi, l'organicità necessaria per offrire al mondo esterno ed alla realtà un insieme di categorie all'interno delle quali, in maniera coerente ed ordinata, potessero essere racchiuse e trovar posto conoscenze, giudizi ed interpretazioni. Petrarca resisteva impavido alle ferite infertegli dalla *fortuna* ma, quando questa si accaniva nel colpirlo, non aveva altra scelta se non quella di ritirarsi nella *rocca della ragione*. Quest'ultima definizione, esposta nel secondo libro del *Secretum*, ben descrive il lento incamminarsi del *poeta* verso il rifugio costruito dal *filosofo*, verso la razionalità che promette difesa e protezione, quella stessa razionalità che, attraverso tentativi di comprensione, vorrebbe dar spiegazione ad ogni patita passione. Nonostante ciò l'incalzare dei mali mostra al poeta l'impossibilità di poter racchiudere dolori e patimenti all'interno della rocca del filosofo, e sarà da questa amara ammissione che prenderà corpo una nuova irrazionalità radicata nell'interiorità dell'individuo. Durante il colloquio volto ad estrinsecare i segreti conflitti degli affanni petrarcheschi, è interessante notare come Agostino, tra un rimprovero e l'altro, cerchi di ricondurre il discorso dai mali patiti dal suo interlocutore a quelli patiti dall'intera umanità e, oltre a ciò, vorrebbe condurre l'accidioso sulla via di una riflessione sempre più approfondita. In tal modo, pur non rispondendo ad un intento filosofico sistematico, Petrarca diede vita a considerazioni che, grazie al ripensamento della classicità, al ripiegamento interiore e alla sua capacità di indagare l'animo umano, lo condussero ad una sorta di pessimismo esistenziale, un pessimismo che tuttavia non gli impediva di sognare ed attendere un mondo nuovo che risplendesse anche grazie alla saggezza dei grandi autori antichi.

Si è accennato, in precedenza, alla continua lotta tra il mondo della materia e quello dello spirito, laddove è il primo a farla da padrone regneranno le peccaminose follie della gloria e dell'amore terreno, laddove sarà invece lo spirito ad avere la meglio

non si ammirerà l'imponenza degli *alti monti* bensì quella della propria interiorità, non si rimarrà sorpresi di fronte al *vasto cerchio dell'oceano* ma unicamente al cospetto di se stessi. Affinchè ciò avvenga sia il poeta che il filosofo hanno bisogno di restare soli con la propria interiorità, di condurre una *vita solitaria* all'insegna dell'*otium* letterario, cibandosi di una solitudine intesa come un porto tranquillo in cui regni il silenzio, in fuga dal mondo... ma non da se stessi. Nonostante tale sforzo l'uomo è e resta uno strano miscuglio di anima e corpo, il dissidio interiore petrarchesco diventa quindi qualcosa di insolubile, per placarlo non sono sufficienti né la poesia né la filosofia, né il silenzio né la solitudine, né il ricorso alla religione né quello alla classicità. Questo concetto viene ribadito, tra l'altro, nel *De remediis utriusque fortunae*, una delle opere in cui gli spunti filosofici sono piuttosto frequenti, in particolar modo per mettere in evidenza la caducità dei beni che danno l'apparente felicità e, di conseguenza, per invitare alla moderazione ed alla sopportazione. La concezione della vita che ne risulta è, come si è detto, intrisa di pessimismo, una vita caratterizzata, fin dai suoi primi passi, da cecità e oblio, per poi proseguire nella fatica e nell'affanno e concludersi nel dolore. L'animo umano è in perenne discordanza con se stesso, l'errore domina ogni cosa e gli impulsi sono in opposizione e vivono in continua lotta tra loro, una lotta aspra in cui non vi sono né vinti né vincitori: ogni vittoria sarebbe, allo stesso tempo, una sconfitta.

Petrarca è quindi un uomo «nuovo», i suoi interessi culturali lo catapultano all'interno dell'Umanesimo, il suo tormento interiore sembra accomunarlo al Romanticismo e le sue riflessioni sulla vita trovano riscontro in alcuni tratti tipici dell'Esistenzialismo. Nel *De suis ipsius et multorum ignorantia* viene delineata in maniera chiara la concezione poetica che egli aveva della filosofia, una concezione lontana dalla logica aristotelica e polemica nei confronti dell'indagine naturalistica in cui era sfociato l'averroismo. La filosofia che egli ama è quella ispirata a Cicerone, Seneca ed Agostino, una filosofia che indaga sulla vita e sulla morte, sull'introspezione dell'anima sorretta da un'etica inquieta, tutte tematiche che il razionalismo e la logica non potevano racchiudere.

Fino ad ora si è accennato solo sporadicamente ai *Rerum Vulgarium Fragmenta*, eppure è proprio in quest'opera che la forma più alta della poesia volgare si intreccia e trova spunto nella stessa riflessione filosofica. Già nel sonetto premiale si accenna al «vario stile in ch'io piango et ragiono», in tal modo viene subito messo in evidenza l'interno contrasto dell'anima e il pianto viene accostato alla ragione: il primo è poesia, la seconda è filosofia. Non si tratta tuttavia di una netta distinzione, il mondo delle emozioni cerca di essere compreso in modo razionale, ma mai potrà essere annullato né pacificato. Lungo questo percorso di contrasti le grandi tematiche filosofiche saranno filtrate dal sentimento poetico e, d'altro canto, gli impulsi suggeriti dalla poesia daranno vita ad un atteggiamento meditativo. Tramite la poesia Petrarca riesce ad offrire un ampio ventaglio di considerazioni filosofiche libere, non attagliate in rigidi sistemi, pensieri che s'illuminano a vicenda percorrendo la via dell'individuo per poi spostarsi sull'esperienza universale dell'uomo.

I temi sono i più vari e ruotano tutti attorno al motivo centrale, quello amoroso, che viene man mano a modellarsi sull'Io del poeta. Tutto ciò che è terreno è fugace,

l'esistenza stessa passa quasi senza che noi ce n'avvediamo e, se vi è qualche diletto nella nostra vita, non bisognerà dimenticare che, in verità, «quanto piace al mondo è breve sogno» (I). L'effimero va in cerca dell'eterno, «ma nulla qua giù diletta e dura» (CCCXI), ciò reca all'uomo inquietudine e malinconia anche perché, spesso, il «tempo è contrario ai be' desiri» (XII). La vita è breve e le cose che ci circondano caduche, il *poeta* rimpiange col cuore quel che il tempo ingoia, il *filosofo* condanna con la ragione sospiri e inutili vaneggiamenti. Ogni passo dell'uomo è incerto e dubbioso, l'Amore stesso viene evitato e ricercato, eppure non vi è luogo in cui cuore e ragione non dialoghino con «lui» («Ma pur sí aspre vie né sí selvagge / cercar non so ch'Amor non venga sempre / ragionando con meco, et io col lui» – XXXV). Laddove la ragione non può arrivare sarà la poesia ad alleviare i dolori ma, se da un lato è vero che «cantando il duol si disacerba» (XXIII), dall'altro sarà la ragione a correre in soccorso della poesia, una ragione mai paga che continuerà il suo incessante lavorio anche nel caso in cui la penna si dovesse fermare («(...) sento già stancar la penna / del lungo et dolce ragionar col lei, / ma non di parlar meco i pensier' mei» – LXXIII).

Il tempo che scorre fa crescere inoltre una forte nostalgia e, per sopperire a questa, la memoria ed il ricordo tenteranno di riportare in vita gli istanti ormai fuggiti. In alcune poesie della memoria il passato è il tempo della descrizione, delle immagini che bloccano un istante ormai trascorso («Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» – XC), il presente consiste invece nella riflessione, nella constatazione razionale dei fatti e nel raffronto tra i due piani temporali («(...) et se non fosse or tale, / piagha per alentar d'arco non sana» – XC). Quel che ne risulta è una sorta di sospensione temporale in cui i ricordi, i sogni e la fantasia portano consolazione, il dolore è soffuso di dolcezza e, quel che rimane nel cuore, è una strana sensazione dolce-amara («Pascomi di dolor, piangendo rido» – CXXXIV; «move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco» – CLXIV).

«Vegghio, penso, ardo, piango» (CLXIV), ecco come s'intrecciano tra di loro filosofia e poesia, l'una vede e pensa, l'altra arde e piange anche perché «La vita fugge, et non s'arresta un'ora, / et la morte vien dietro a gran giornate» (CCLXXII). La morte è in continuo agguato, a volte triste e cupa, altre volte quasi desiderata, «odiar vita (...) et bramar morte» (CCCXXXII), fine degli affanni, quieto «porto de le miserie et fin del pianto» (CCCXXXII), «crudele, acerba, inexorabil Morte» (CCCXXXIII).

In questo mosaico di poetiche riflessioni Francesco Petrarca piange e ragiona: non v'è salto tra poesia e filosofia, all'orizzonte mare e cielo si confondono tra loro, le misteriose ed attraenti luci dell'*aurora* e del *tramonto* sembrano anch'esse fondersi, sono *loro* ad illuminare i pensieri dell'*Io* petrarchesco.

Petrarca e il suo tempo

GIZELLA NÉMETH E ADRIANO PAPO

PONIFACIO VIII (1294–1303), «SCHIAFFEGGIATO» E UMILIATO AD ANAGNI, ERA DECEDUTO DA POCO PIÙ DI NOVE MESI ALLORCHÉ NASCEVA ESULE IN AREZZO FRANCESCO PETRARCA. SUO PADRE, MESSER PETRACCO, ERA UN NOTAIO FIORENTINO MOLTO STIMATO, POLITICAMENTE DI PARTE BIANCA, CHE NEL 1302, COMPIACENTE PAPA CAETANI, ERA STATO COSTRETTO A PRENDER LA VIA DELL'ESILIO IN QUEL D'AREZZO, DA DOVE AVREBBE ORGANIZZATO LA RISCOSSA POLITICA E MILITARE DEI FUORUSCITI DELLA SUA FAZIONE.

«Niente di più confuso, di più contrastato, di più fuorviante del periodo che va dall'inizio del XIV secolo fin verso la metà del XV. Tutta la società europea, da cima a fondo, pare in fermento. Mentre la Chiesa, travagliata prima di tutto dall'esilio di Avignone, poi dal grande scisma, infine dalla lotta tra i papi e i concili, è scossa dalle convulsioni di cui le eresie di Wycliffe e di Giovanni Hus sono le manifestazioni più temibili; mentre la Francia e l'Inghilterra si fronteggiano e l'Impero finisce di sgretolarsi in mezzo alle lotte tra dinastie rivali che si disputano la Germania; mentre l'Italia, più spezzettata che mai, assomma in sé tutti i tipi di Stato e tutti i generi di politica; mentre gli Stati slavi reagiscono all'urto germanico e lo respingono; mentre i Turchi, approfittando delle lotte intestine dell'Occidente, invadono la Penisola dei Balcani e prendono Costantinopoli, i popoli sono scossi da rivolte sociali, travagliati da infuocate lotte tra partiti o in preda a un malessere che si traduce ora in tentativi di riforma, ora nell'oppressione delle classi più deboli da parte delle più potenti...»

– scrive Henri Pirenne all'inizio dell'VIII libro della sua *Storia d'Europa*, intitolato appunto *La crisi europea*. Il grande storico belga prosegue quindi la sua analisi del Trecento offrendoci un quadro veramente illuminante dell'Europa di quel secolo:

«Ovunque regna l'agitazione negli spiriti come nella politica, nella politica come nella religione, ed è un'agitazione che sembra assai prossima allo smarrimento... Per quanto vacillanti, le vecchie idee sopravvivono e le si ritrovano ovunque, modificate, certo, o alterate, ma senza presentare sostanziali mutamenti... Si avverte chiaramente che il mondo aspetta un rinnovamento. Ma l'alba tarda a spuntare, nonostante si intraveda qua e là qualche chiarore. Gli uomini di questo tempo sono inquieti, tesi, infelici. Nessuno raggiunge la grandezza... Quel che manca in quest'epoca di instabilità è proprio un carattere che le appartenga, un ideale a cui si ispiri e che cerchi di realizzare»¹.

Il Trecento fu infatti un secolo di transizione, foriero però di rinnovamenti: esso denota il manifestarsi d'una crisi, che colpisce il vecchio mondo, entro il quale stanno però già nascendo i germi di quello nuovo. Su questo sfondo va intesa la personalità di Francesco Petrarca. Ma qual era la situazione storica e politica dell'Europa nel corso di questo secolo, segnato e nobilitato per quasi tre quarti dalla vita del nostro poeta?

Agli inizi del XIV secolo, Firenze era una delle «capitali» d'Italia; essa stava affermando la propria sovranità sull'intera Toscana, era economicamente in ascesa, ma era segnata da una travagliata vita politica interna: alle lotte fratricide tra la nobiltà prevalentemente ghibellina e la «borghesia» guelfa erano succedute quelle parimenti fratricide e cruente tra bianchi e neri, le due fazioni in cui s'era diviso il partito guelfo, che nel 1289 aveva definitivamente regolato i conti a Campaldino con la parte avversa. I bianchi non poterono rientrare a Firenze neanche dopo il loro incontro pisano con l'imperatore Enrico (o Arrigo) VII di Lussemburgo (1308-13), nel quale lo stesso Dante (che l'ancor bambino Petrarca forse conobbe proprio a Pisa in quell'occasione) aveva posto grande speranza di recuperare la patria perduta. La Repubblica di Pisa, invece, sconfitta nel 1284 alla Meloria dalla rivale Genova, aveva allora perduto il suo antico splendore e gran parte dell'entroterra a vantaggio di Lucca e di Firenze; risucchiata essa stessa dal proprio entroterra, si trasformò in una città d'arte e di studi.

Conclusasi l'avventura imperiale di Enrico VII e la speranza dei bianchi di riconquistare l'antico potere, messer Petracco scelse la via d'un altro esilio, questa volta nella lontana Avignone, dove nel 1305 il papa Clemente V (1305-14), il francese Bertrand de Got, aveva trasferito la sede pontificia inaugurando il periodo della «cattività avignonese». La scelta del trasferimento ad Avignone era stata motivata dal pontefice col fatto che Roma non aveva più i requisiti di sicurezza e moralità che dovevano competere a una Santa Sede; invero, era stato il re di Francia, Filippo il Bello (1285-1314), a convincere, o meglio obbligare pontefice e cardinali, in maggioranza francesi (ma anche più del 70% dei curialisti era francese), a trasferirsi oltralpe, se non proprio in un territorio del Regno di Francia almeno nel feudo provenzale degli Angiò: Filippo il Bello non voleva trovarsi una seconda volta di fronte a un papa autoritario e «ribelle», come lo era stato Bonifacio VIII. Ma la sede di Avignone sulle rive del Rodano era anche raccomandabile in quanto era più centrale di Roma rispetto alle altre capitali europee, era ben servita dalle vie di comunicazione, era più tranquilla e posta in un ambiente naturalistico molto gradevole.

Al pio Clemente V succedettero Giovanni XXII (1316-34), che rimpinguò le casse avignonesi distribuendo cariche e benefici ai migliori offerenti; Benedetto XII

(1334–42), che, per contro, combattè il sottogoverno e la corruzione instaurati dal suo predecessore; e Clemente VI (1342–52), che invece ripristinò la politica di munificenza, di cui beneficiarono anche artisti e letterati, tra i quali lo stesso Petrarca. La spasmodica ricerca di denaro, necessario per rafforzare le finanze della Chiesa di Avignone, era stata indotta da svariati fattori, quali il pagamento del soldo alle milizie mercenarie in Italia a sostegno del fronte guelfo, la costruzione del magnifico palazzo dei papi, il mantenimento della curia e in genere d'un alto e raffinato tenore di vita. La necessità di denaro comportò una politica di forte accentramento del potere papale nella sede avignonese, politica che a sua volta fece lievitare le spese di gestione di tutti i servizi, ma che creò altresì un diffuso malcontento contro la stessa Avignone nelle corti di mezza Europa e rinfocolò i germi di rivolta contro il malcostume e la corruzione della Chiesa, che alcuni riformatori volevano ricondurre alla purezza evangelica. «Qui tutto puzza d'Inferno» – avrebbe esclamato Santa Caterina da Siena recatasi in ambascieria dai papi ad Avignone. Dopo il ritorno provvisorio di Urbano V (1362–70) a Roma nel 1367, la sede avignonese fu definitivamente chiusa nel 1377 da Gregorio XI (1370–78). Ma già sotto il pontificato dell'ascetico e frugale Innocenzo VI (1352–62), un papa che poco amava la cultura e i letterati, Francesco Petrarca aveva abbandonato la bella città sul Rodano per recarsi al servizio di Giovanni Visconti, signore di Milano.

Petrarca visse da bambino e adolescente a Carpentras, studiò a Montpellier, abitò per qualche tempo proprio ad Avignone, si ritirò per un periodo di studio e meditazione a Valchiusa, ma viaggiò anche in lungo e in largo attraverso la sua patria d'adozione: nel 1330 visitò la Guascogna al seguito del vescovo Giacomo Colonna, nel 1333 visitò la Francia settentrionale e le Fiandre (dal 1297 sotto occupazione francese), nel 1361 tornò a Parigi dal re Giovanni il Buono (1350–64) come ambasciatore dei Visconti². Ai tempi del nostro poeta la Francia si fronteggiava con l'Inghilterra nella guerra «senza inizio e senza fine» dei Cent'Anni, ufficialmente iniziata nel 1337 (le operazioni belliche ebbero però inizio due anni dopo) con la confisca da parte di Filippo VI di Valois (1328–50) delle terre francesi possedute dal re d'Inghilterra, Edoardo III (1327–77), il quale, per reazione, rivendicò per sé la corona di Francia. La rivalità tra i due regni era però scoppiata già nel 1328 con l'estinzione della dinastia dei Capetingi e le pretese al trono sia dei Valois che dei Plantageneti. La guerra dei Cent'Anni più che un conflitto feudale, del resto anomalo, tra un vassallo (il re d'Inghilterra in quanto duca d'Aquitania) e il suo signore (il re di Francia), fu un conflitto dinastico tra due pretendenti alla stessa corona o meglio un conflitto tra due principi, entrambi decisi ad affermare la propria sovranità, regia quella di Filippo, ducale quella di Edoardo. Fu insomma un conflitto, quello dei Cent'Anni, espressione d'un mondo nuovo in profonda trasformazione, che portava a una nuova concezione degli stati e del concetto stesso di sovranità.

Francesco Petrarca viaggiò anche nella Germania meridionale e forse visitò pure la Spagna, in piena «reconquista», e l'Inghilterra. Nel 1355 fu mandato dai signori di Milano in ambascieria all'imperatore Carlo IV di Lussemburgo (1346–78), e fu da lui nominato conte palatino. Carlo IV, succeduto a Ludovico il Bavaro (1314–47), quest'ultimo noto per essersi fatto prima incoronare imperatore dal popolo romano,

poi scomunicare dal papa, aveva fatto della Boemia il centro del suo potere e di Praga una grande città, sia dal punto di vista architettonico e degli studi (vi fondò la prima università tedesca) che politico. Modificò la costituzione imperiale, anche se per favorire l'elezione di membri della sua casata. Nel complesso, però, interruppe il periodo di crisi e sgretolamento dell'Impero, conseguenza delle estenuanti lotte dinastiche per la corona di Germania. Il nostro poeta lo aveva già a suo tempo esortato a scendere in Italia, perché ripristinasse l'autorità imperiale: «Non ti trattenga la sollecitudine per le cose d'oltralpe – gli aveva scritto – e neppure la dolcezza del suolo natale: ogni volta che guardi la Germania, pensa all'Italia. Là sei nato, qui fosti nutrito; là hai un regno, qui un regno e un impero e, cosa che dico con buona pace di ogni nazione e di ogni terra, se dovunque puoi trovare le membra, qui soltanto puoi trovare il capo della monarchia». Sennonché, il papa Clemente VI non vedeva di buon occhio la calata in Italia dell'imperatore e re boemo, anche se ne aveva favorito l'elezione, perché temeva di perdere la sua sovranità sul Napoletano³.

Torniamo ora all'Italia e alla situazione politica della Penisola all'epoca del nostro poeta. Milano era un'altra delle capitali d'Italia. Essa aveva cominciato la sua ascesa dopo la nomina ad arcivescovo di Ottone Visconti (1262), il cui nipote Matteo (1250–1322) divenne nello stesso tempo vicario imperiale e rappresentante del popolo al governo; in effetti accentrò in sé i pieni poteri. All'inizio del Trecento, Milano iniziò la sua espansione in Lombardia e con Giovanni Visconti (1349–54), il protettore di Petrarca, sottomise anche Bologna e Genova. Genova, retta da un'aristocrazia mercantile, era notoriamente una grande potenza marinara; la sua fortuna fu la felice posizione geografica, che la protesse dalle lotte tra Comuni, papi e imperatori che avvenivano nel resto d'Italia. Eliminata la concorrenza pisana e conquistata e domata la Corsica, Genova concentrò tutte le proprie forze per combattere quella veneziana: il primo *round* toccò alla repubblica ligure, che nel 1298 sconfisse i rivali a casa loro, nei pressi dell'isola dalmata di Curzola. Poi le due grandi repubbliche marine avrebbero seguito a combattersi anche fuori delle acque italiane, decise com'erano ad aprire basi commerciali nel Levante. Lo stesso Petrarca fu mandato nell'inverno del 1353 dai Visconti in ambasceria nella città lagunare: doveva cercar di conciliare Venezia con Genova; impotente e non molto capace come diplomatico, si limitò invece a tessere le lodi della sua ricchezza e dei suoi dogi. Ma già qualche anno prima, dal suo soggiorno padovano presso i da Carrara aveva tentato, usando tutta la sua faccenda, di convincere l'allora doge e amico Andrea Dandolo (1343–54) a conciliarsi con Genova: «...di una sola cosa – scrisse – porgo supplica, prostrato in pianto davanti ai signori di due popoli: gettate le armi funeste, datevi le destre, scambiatevi il bacio di pace, congiungete gli animi agli animi, le insegne alle insegne»⁴. Nel 1350 la Repubblica aveva stretto un'alleanza con Pietro IV d'Aragona (1336–87), che mirava a prendere il posto dei genovesi in Sardegna, e con il basileo Giovanni VI Cantacuzeno (1347–54), che voleva invece disfarsi dei mercanti liguri preferendo l'amicizia di Venezia a quella di Genova in quanto più utile in vista di un'azione comune contro i turchi. Nel febbraio del 1353, Venezia soccombette proprio sul Bosforo in uno scontro navale con la rivale repubblica ligure, ma si rifece l'estate successiva (25 agosto 1353) con una chiara vittoria nelle acque di Alghero: Genova, piegata, fu costretta a

rivolgersi ai Visconti, mentre la Serenissima si alleava con gli Estensi e i della Scala. Gli scontri tra le due potenze marinare italiane continuarono con alterne vicende: soltanto la guerra di Chioggia del 1376–81 avrebbe infine risolto il dualismo veneto-genovese in favore della Serenissima. La guerra contro Genova s'intrecciò con quella altrettanto lunga e incerta contro l'Ungheria per il possesso della Dalmazia che si concluse con la pace di Torino del 1381.

C'erano nel Veneto altre due signorie, che furono particolarmente legate alla vita e alla carriera politica e diplomatica del nostro poeta: Verona, che fu anzi la prima città italiana a costituirsi in signoria con Mastino I della Scala (=1277) e che con Cangrande (1311–29) raggiunse un periodo di relativo splendore allorché diede ospitalità allo stesso Dante, e Padova, che s'era data ai da Carrara appunto per sottrarsi all'egemonia dei vicini veronesi. Petrarca soggiornò in diverse occasioni a Verona e due volte a Padova, nel 1351 e nel 1362, la seconda volta per sfuggire alla peste che imperversava a Milano, prima di ricevere dal doge di Venezia una casa in Riva degli Schiavoni, ultima sua dimora prima del ritiro ad Arquà, sui colli Euganei. Infine, verso i confini orientali della Penisola si estendeva il Patriarcato di Aquileia, la «Patria del Friuli» che dal 1077 era uno stato indipendente nell'ambito del Sacro Romano Impero e che all'inizio del XIV secolo s'era trasformato in una vera e propria monarchia costituzionale con un Parlamento tra i più antichi d'Europa. Completiamo il quadro delle signorie del Nord Italia citando quelle dei Caminesi a Treviso, dei Gonzaga a Mantova (di cui il nostro poeta fu ospite nel maggio-giugno del 1350) e degli Estensi a Ferrara, a Modena e a Reggio: esse sono emblematiche dell'affermarsi di quel processo di trasformazione degli stati cittadini in stati regionali, che si sarebbero cristallizzati come tali appena verso la metà del Quattrocento.

Francesco Petrarca ebbe invece più frequenti e importanti rapporti con la monarchia angioina, che dal 1268 s'era insediata nel Regno di Sicilia, ritirandosi nel 1282 (e ufficialmente con la pace di Caltabellotta del 1302) nella parte del regno «Al di là del Faro», cioè in pratica nel Napoletano e nel Meridione della Penisola, lasciando la Sicilia vera e propria agli Aragonesi, i quali a metà del secolo cominciarono a imporre la loro giurisdizione anche sulla Sardegna, limitando o annullando le autonomie cittadine che s'erano realizzate magari sotto il controllo dei funzionari pisani.

Il nostro poeta fu ospite nel 1341 del re Roberto I d'Angiò (1309–43), suo grande ammiratore, che lo fece scortare fino a Roma in occasione della sua incoronazione poetica in Campidoglio. Nel 1343 fu mandato dal papa alla corte di Giovanna I di Napoli (1343–81). Giovanna era la nipote di Roberto I, il quale, rimasto senza eredi legittimi dopo la morte dell'ultimo figlio maschio, l'aveva designata alla sua successione. Nel 1333 la giovane regina era stata promessa in isposa ad Andrea, il figlio del re d'Ungheria Carlo Roberto I. Il giovane Andrea visse perciò alla corte di Napoli, e, ottenuta la dispensa papale, nel 1342 sposò la cugina Giovanna. Nelle lettere scritte dalla corte di Napoli, Petrarca parla con rispetto e simpatia del giovane re Andrea, ma non si esime da duri attacchi contro la corruzione della corte partenopea: «Io ritenevo – si lamenta il poeta – che Cristo fosse disprezzato a Menfi, a Babilonia, alla Mecca; ho pena per te, mia nobile Partenope; tu sei veramente divenuta uno di questi luoghi»⁵. Prima di morire, Roberto I modificò le clausole dell'accordo del 1333,

escludendo dall'associazione al trono di Napoli il marito di Giovanna. Ma non solo: nonostante l'intervento e il denaro della regina madre Elisabetta, la vedova di Carlo Roberto I, e di suo figlio Luigi I il Grande, ch'era riuscito a strappare al papa Clemente VI la promessa dell'appoggio all'incoronazione del fratello minore Andrea, la notte tra il 18 e il 19 settembre 1345, uomini fidati della regina Giovanna assassinarono ad Aversa il principe Andrea. Quando seppe della sua tragica morte, anche il nostro poeta espresse il suo vivo disappunto sulla brutalità di quel barbaro delitto⁶.

Luigi I indisse allora contro Napoli due campagne militari per vendicare la morte del fratello e per rivendicare la corona di quel regno in quanto pronipote di Carlo II d'Angiò.

Francesco Petrarca fu coinvolto personalmente nelle vicende della campagna militare del re Luigi: nel 1347 fu mandato dal papa Clemente VI in ambascieria a Verona per convincere Mastino II della Scala (1329–51) a impedire che il re d'Ungheria proseguisse il suo viaggio per Napoli nella prima delle sue campagne militari. Il pontefice, informato della discesa in Italia delle truppe d'avanguardia dell'esercito ungherese, fatto che non lasciava alcun dubbio che esse sarebbero state seguite dal re in persona – come difatti avvenne – voleva bloccare a tutti i costi la marcia del re magiaro ed evitare che si vendicasse dell'assassinio del fratello Andrea, perché nessuno doveva ingerirsi nelle vicende del Regno di Sicilia, feudo della Santa Sede. Le questioni inerenti quel regno erano quindi pertinenti a Roma e non al ramo ungherese degli Angiò: nessuno, tranne il papa, era autorizzato a deporre Giovanna, che era la sovrana legittima di quel regno, almeno finché non veniva dimostrata la sua colpevolezza. «Poiché in base al diritto canonico questo regno appartiene alla Chiesa di Roma – scrive il papa a Mastino della Scala nella lettera di credenziali per il nostro poeta nella sua inedita veste di ambasciatore della curia avignonese – e un'offesa diretta contro di esso è come se fosse diretta contro di noi, ti preghiamo d'impedire il transito del re Luigi attraverso il tuo territorio, affinché non realizzi il suo proposito d'invadere e occupare quel regno»⁷.

Un primo esercito di Luigi d'Angiò scese in Italia nell'aprile del 1347, guidato dal vescovo di Nyitra, Miklós Vásári; esso fu seguito intorno alla metà di luglio da un secondo contingente di truppe comandate da un altro prelato, il vescovo di Pécs⁸. Luigi non voleva spaventare gli italiani inviando subito un grosso e agguerrito esercito nella Penisola, ch'era stata colpita dalla carestia. Il re in persona partì invece dall'Ungheria l'11 novembre del medesimo anno; attraversò il Patriarcato d'Aquileia toccando Udine e Sacile, aggirò Venezia rifiutandosi d'incontrare gli ambasciatori della Repubblica, proseguì per Cittadella, Vicenza e appunto Verona.

Francesco Petrarca, dopo aver deplorato il fatto che la sua patria fosse invasa da «feroci barbari»⁹, partì da Avignone verso la fine di novembre del 1347; il 29 fu a Genova, da dove, come sostennero alcuni suoi biografi, forse cambiò itinerario mettendosi in cammino verso Roma: voleva portare il proprio sostegno morale al «tribuno» e amico Cola di Rienzo, cui infatti aveva scritto una lettera dalla città ligure rivolgendogli questo preciso monito: «Guardati, te ne supplico, dal deturpare con le tue stesse mani il bellissimo splendore della tua fama»¹⁰. Sennonché, dopo aver saputo della caduta dell'amico, tornò indietro e si diresse effettivamente verso Parma

e Verona, la meta del suo viaggio diplomatico. Cola di Rienzo, cui il Petrarca aveva probabilmente dedicato alcuni suoi versi, è un esempio eclatante di demagogo, polpolano ma colto, frutto della frantumazione statale e politica della Penisola; sostenuto da una milizia popolare, voleva infatti attuare una politica d'affermazione del Comune di Roma nel suo territorio, nel segno però del «mito» della città eterna. Inizialmente l'atteggiamento della curia avignonese era stato favorevole nei confronti del «tribuno»; esso mutò soltanto dopo che il 31 luglio 1347 Cola di Rienzo s'immerse nel fonte di Costantino, fu investito cavaliere e promulgò un decreto che avocava al popolo romano ogni diritto di sovranità, sminuendo in tal modo l'autorità del papa.

Il poeta fu senz'altro a Verona il 25 gennaio 1348, giorno in cui fu avvertita in città una scossa di terremoto, di cui parla nella citata epistola senile X/2. È verosimile che Petrarca sia arrivato a Verona troppo tardi per incontrare Luigi I il Grande e per compiere la sua missione: il re d'Ungheria sostò all'inizio di dicembre per quattro giorni nella città scaligera, accolto con tutti gli onori dai suoi signori Mastino e Alberto, che si erano ben guardati dall'ostacolarne la marcia verso il sud¹¹. La missione diplomatica di Petrarca fu pertanto un totale insuccesso. Ma lo stesso Petrarca avrebbe in seguito confessato di non esser mai stato un buon politico.

Da Verona Luigi I proseguì indisturbato per Modena e Bologna. Imola non gli aprì le porte, fu accolto freddamente anche nel resto della Romagna: tutti temevano le angherie delle sue milizie mercenarie. Da Forlì proseguì per Cesena, Rimini, Urbino, Foligno, dove il nunzio pontificio, Bertrand, lo scongiurò che non si vendicasse dell'uccisione del fratello con gli altri esponenti della corte napoletana, sudditi fedeli e vassalli della Santa Sede. Luigi non toccò Roma, ma si fermò a l'Aquila tra Natale e il Capodanno del 1348. L'11 gennaio sostò a Benevento. Nei pressi di Capua, quasi senza combattere, l'esercito ungherese mise in fuga quello napoletano: Giovanna e il suo nuovo marito, Luigi di Taranto, ripararono in Provenza. Ad Aversa, Luigi fece decapitare a tradimento Carlo di Durazzo proprio nello stesso luogo dove era stato assassinato il fratello minore Andrea; gli altri suoi parenti napoletani furono invece condotti prigionieri in Ungheria: ciò gli costò l'alienazione di gran parte dei notabili napoletani. Anche il Boccaccio, che in un primo tempo l'aveva appoggiato, deplorò il comportamento del «sanguinario e feroce» re d'Ungheria e passò a schierarsi tra i suoi avversari. Il 24 gennaio 1348 Luigi fece quindi il suo ingresso trionfale in Napoli, dove fu investito del titolo di re di Sicilia e di Gerusalemme. Tuttavia, a causa dell'arrivo improvviso della peste, che decimò quasi tutto l'esercito magiaro, dovette rientrare in fretta e furia in Ungheria, alla fine di maggio del 1348.

La regina Giovanna riuscì a riconquistare gran parte del regno perduto con l'aiuto del secondo marito Luigi di Taranto e coi soldi ricavati dalla vendita al papa della città di Avignone. Perciò, all'inizio del nuovo anno Luigi I il Grande inviò un secondo esercito in Italia, questa volta sotto il comando del voivoda di Transilvania, István Lackfi, che già nell'aprile del 1349 rioccupò Capua e Aversa, e in giugno sconfisse l'esercito di Luigi di Taranto alle porte di Napoli. Luigi I fu invece costretto a rinviare il suo secondo viaggio in Italia per l'imperversare della peste, che aveva colpito lui stesso e la prima moglie Margherita di Lussemburgo, caduta vittima del

morbo nel 1349. Appena nell'aprile del 1350 Luigi lasciò le coste dalmate per quelle abruzzesi, da cui proseguì alla volta di Napoli, passando per Manfredonia, Barletta, Bari, Canosa, Melfi e Salerno, in una marcia trionfale che nell'estate dello stesso anno lo portò a rioccupare la città partenopea. Ma, inaspettatamente, il re angioino fece ritorno in Ungheria per via di terra, fermandosi questa volta a Roma il 19 settembre 1350, in occasione del giubileo: lasciò che Giovanna si riappropriasse del regno napoletano, ma non volle mai trattare direttamente con lei conservando per tutta la vita l'effimero titolo di re di Sicilia e di Gerusalemme.

L'accordo tra il re d'Ungheria e la corte napoletana, rappresentata dal novello sposo di Giovanna, Luigi di Taranto, fu infine trovato e siglato, grazie all'intercessione del gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli, con cui Francesco Petrarca si congratulò in una lettera scritta da Avignone il 29 agosto 1351¹². Giovanna, risposatasi altre due volte, fu infine spodestata dal cugino Carlo di Durazzo il Piccolo nel 1381 e morì assassinata l'anno dopo in un castello dell'Appennino campano, dov'era stata tenuta prigioniera.

NOTE

¹ H. Pirenne, *Histoire de l'Europe des invasions au XVI siècle*, traduz. italiana di C.M. Carbone, *Storia d'Europa dalle invasioni al XVI secolo*, Roma 1991, pp. 279–80.

² Il poeta racconta il suo viaggio nella Francia settentrionale della primavera-estate del 1333 in due lettere indirizzate a Giovanni Colonna, di cui era da tre anni cappellano di famiglia; si veda all'uopo F. Petrarca, *Le familiari*, a cura di U. Dotti, Urbino 1974, I/4, pp. 48–57 e I/5, pp. 58–65. Per qualche cenno autobiografico del poeta si rimanda a una sua lettera indirizzata all'arcivescovo di Genova, Guido Sette, che si può a esempio leggere ne *Le Senili*, a cura di G. Martellotti, Torino 1955, X/2, pp. 68–99.

³ La lettera a Carlo IV, scritta da Padova il 24 febbraio 1351, si può leggere in *Familiari* cit., X/1, pp. 1044–57.

⁴ La citata lettera di Petrarca al doge Andrea Dandolo è del 18 febbraio 1351 [cfr. *Familiari* cit., XI/8, pp. 1178–95].

⁵ Cfr. le lettere napoletane scritte da Francesco Petrarca al cardinale Giovanni Colonna il 29 novembre e il 1° dicembre 1343, in *Familiari* cit., V/3, pp. 496–505 e V/6, pp. 530–35, rispettivamente.

⁶ F. Petrarca a Barbato da Sulmona, Napoli, 1° agosto 1346 (?), *ibidem*, VI/5, pp. 672–83.

⁷ V. Fraknói, *Petrarca és Nagy Lajos* [Petrarca e Luigi il Grande], Budapest 1900, in *Értekezések a történelmi tudományok köréből*, vol. XIX, a cura di I. Pauer, Budapest 1904, pp. 43–57: p. 15.

⁸ Sulle campagne militari di Luigi I il Grande si rimanda al libro di Gyula Kristó, *Az Anjou-kor háborúi* [Le guerre dell'età degli Angiò], Budapest 1988.

⁹ F. Petrarca a Barbato da Sulmona, Avignone, 11 settembre 1347, in *Familiari* cit., VII/1, pp. 698–703.

¹⁰ F. Petrarca a Cola di Rienzo, Genova, 29 novembre 1347, *ibidem*, VII/7, pp. 732–39.

¹¹ Luigi I fu accolto a Vicenza il 4 dicembre da Alberto della Scala e dal figlio naturale di Mastino, assieme ai quali il giorno dopo raggiunse Verona, «ubi stetit usque ad octavum diem Decembris» [cfr. *Chronicon Estense*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, tomo XV, Mediolani 1729, coll. 295–548: col. 444].

¹² La lettera è in *Familiari* cit., XI/13, pp. 1208–11.

Da Petrarca a Liszt

TÍMEA FARKIS

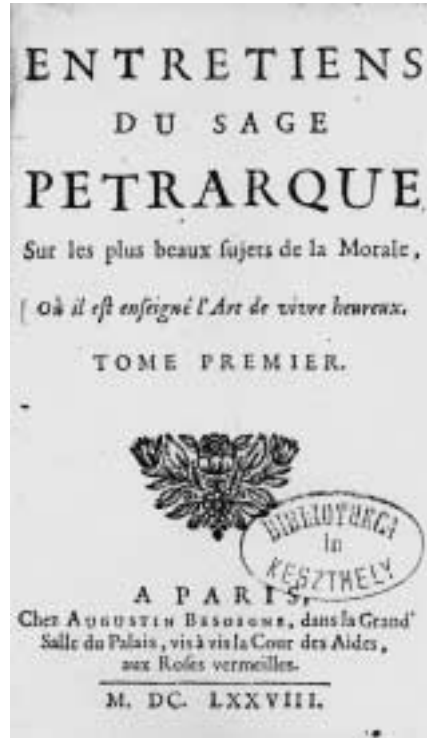
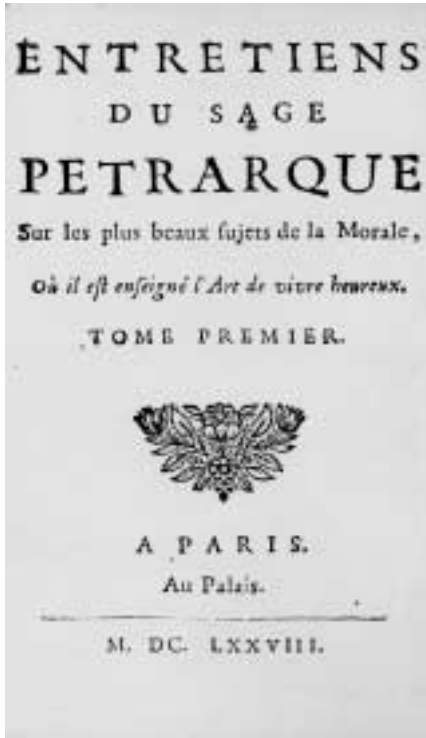
RMAI È DIVENTATO LUOGO COMUNE SOSTENERE CHE LA VITA CULTURALE D'UNGHERIA SIA INFLUENZATA PROFONDAMENTE DA QUELLA ITALIANA, E SONO DAVVERO NUMEROSI I MOTIVI ATTRAVERSO I QUALI I DUE PAESI E LA LORO CIVILTÀ SONO STRETTAMENTE LEGATI. PARLANDO DI STORIA, DI LETTERATURA, DI ARTE È INEVITABILE RICHIAMARE L'ATTENZIONE DEL LETTORE SU UNA PIÙ DETTAGLIATA ANALISI DEI RAPPORTI ITALO-UNGHERESI. Parlando dell'arte poetica di Petrarca, bisogna ricordare che il poeta fu contemporaneamente una sorta di ambasciatore e come tale ricevette anche incarichi politici dal papa Clemente VI, proprio nel periodo in cui l'Ungheria aveva intenzione di vendicare la morte del fratello del re Luigi il Grande. È stato già chiarito che Luigi il Grande, il re ungherese, non conobbe personalmente Petrarca, né Cola di Rienzo, ma si può dire con certezza che grazie ai rapporti diplomatici, dovuti anche alle campagne militari del re ungherese, molti intellettuali italiani vennero in Ungheria, ricevettero diversi incarichi presso la corte reale (Giovanni da Ravenna, che nacque a Buda dove suo padre lavorò come medico privato del re ungherese o Coluccio Salutati, il famoso cancelliere fiorentino che mandò circa 50 lettere ufficiali alla corte ungherese, solo per elencare alcuni esempi), diffondendo non solo lo stile della bella eloquenza, ma anche novità pragmatiche che vennero accolte ed elaborate nella cancelleria reale. Si sa che il Trecento fu un periodo estremamente problematico per la Chiesa, ovviamente anche gli intellettuali ecclesiastici dovettero attraversare una crisi profonda, politica e anche spirituale. Come dice De Sanctis:

Compariva sulla scena la nuova generazione. Lo studio de' classici, la scoperta di nuovi capolavori, una maggior pulitezza nella superficie della vita, la fine delle lotte politiche col trionfo de' guelfi, la maggior diffusione della coltura sono i tratti caratteristici di questa nuova situazione. La superficie si fa più levigata, il gusto più corretto, sorge la coscienza

puramente letteraria, il culto della forma per sé stessa. Gli scrittori non pensarono più a render le loro idee in quella forma più viva e rapida che si offrì loro innanzi, ma cercarono la bellezza e l'eleganza della forma. Dimesticatisi con Livio, Cicerone, Virgilio, parve loro barbaro il latino di Dante, ebbero in dispregio quei trattati e quelle storie che erano state l'ammirazione della forte generazione scomparsa, e non poterono tollerare il latino degli scolastici e della Bibbia. Intenti più alla forma che al contenuto, poco loro importava la materia, pur che lo stile ritraesse della classica eleganza. Così sorsero i primi puristi e letterati in Italia, e capi furono Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio.¹

Quindi, già gli intellettuali ungheresi contemporanei di Petrarca, anche se non lo conobbero di persona, potevano sentire l'influenza sia delle novità politiche che di quelle letterarie giunte dall'Italia. Presto le opere di Petrarca trovarono eco dappertutto in Europa. Si potrebbe fare un lungo elenco dei personaggi ungheresi – siano artisti, scrittori o poeti – che a distanza di secoli ricevettero impulso molto forte dall'attività artistica del Petrarca, intellettuale tipico del Trecento, figura fondamentale «interdisciplinare» sia ancora un vita, che dopo la sua morte. O semplicemente il pubblico colto dell'alta società settecentesca pensava che senza le opere di Dante, Petrarca, Machiavelli la propria biblioteca privata sarebbe stata incompiuta. Così si diffusero dappertutto in Europa, anche in Ungheria, tramite gli agenti, le opere degli scrittori più importanti.





Ora in questa sede, vorrei richiamare l'attenzione su alcune rarità nascoste nella Biblioteca Helikon di Keszthely: *Le Rime* di Petrarca stampate a Londra nel 1784, soprattutto e l'*Entretiens du sage Petrarque. Sur les plus beaux sujets de la Morale*, il volume venne stampato a Parigi nel 1678. Quindi nella collezione privata della famiglia Festetics, accanto ad altri volumi preziosi, si trovano anche alcune opere di Petrarca, la cui analisi richiede ulteriori approfondimenti.

L'interesse dei membri della famiglia Festetics verso la cultura europea, verso le arti e la letteratura – di cui si è già parlato precedentemente – è straordinario. Basta sfogliare il catalogo dei bibliotecari conservato nell'Archivio Statale d'Ungheria dove si può seguire l'acquisizione nella collezione di libri, manoscritti, codici rari, fra cui c'è anche il famoso Codice di Keszthely². Grazie alla cura che i bibliotecari di Keszthely ebbero verso i libri e i codici – in ogni volume veniva stampato: *Bibliotheca in Keszthely*. Il codice, che è un libro di preghiera di Magyar Benigna, moglie di Kinizsi Pál ormai si trova nella Biblioteca Nazionale Széchényi. Il Codice di Keszthely venne scritto nel convento dei Paolini a Nagyvázsony, probabilmente tra 1492 e 1494 e fu regalato o dalla sorella, Júlia, di Festetics Pál, o da un'altra parente della famiglia. Secondo l'analisi filologica dei salmi del Codice Keszthely fatta da Katona Lajos³, l'autore ungherese usò l'opera di Petrarca (*Septem Psalmi Poenitentiales*), quindi questo codice, oltre ad essere molto interessante dal punto di vista linguistico –

essendo un prezioso documento dell'ungherese medievale – richiama l'attenzione anche degli italianisti ungheresi sul rapporto che, secondo alcuni studiosi⁴, c'era già nel Quattrocento fra i letterati dei rispettivi paesi.

Per quello che riguarda «l'interdisciplinarietà» della poetica di Petrarca, cioè il suo rapporto quasi intimo con la musica, basta pensare al lavoro di Adelia Noferi che nel suo saggio dà una spiegazione analitica per la lettura dei sonetti del poeta:

La poesia, cioè, nella sua produzione di significanza (e non di significati), sembra spingere la parola oltre la barriera del segno verso rapprendersi in immagine o verso il suo dissolversi in suono, e le due nostalgie segnano i bordi immaginari del mitico linguaggio «originario» perduto: la perduta unità della parola con la cosa (a parte obiecti), e la perduta unità della parola con il corpo vocale: voce, canto, musica (a parte subiecti).⁵

La denominazione *sonetto* (piccolo suono, breve melodia) del componimento lirico testimonia la sua origine musicale, sicché le parole, i suoni potevano essere cantati o anche suonati. Per Adelia Noferi in Petrarca è avvertibile un'inquietudine creata forse dal legame profondo della voce con il corpo.⁶ La musica, anche nella sua forma piú primitiva, è inseparabile dall'anima, ma anche dall'intelletto, in quanto essa offre varie possibilità per soddisfare varie esigenze, è un mezzo tramite il quale si può esprimere sentimenti, ma si elabora anche sulle frustrazioni dovute a un amore



vissuto o sperato. La poesia, il suono scritto e la musica, il suono suonato, separati o legati, sono capaci di entrare nell'intimità più profonda o al contrario aprire l'anima verso il cosmo sconosciuto. Quell'inquietudine di Petrarca, di cui si è parlato prima è senza dubbio propria del musicista, compositore romantico, di Ferenc Liszt, nella cui vita ad esempio sono migliaia i punti tramite i quali culture, gusti, influenze dei paesi europei si incrociano. Un vero e proprio vagabondo, «evangelista», interprete e divulgatore della musica dei contemporanei: Wagner, Bülow, Erkel e si potrebbero elencare i nomi dei colleghi e non rivali, le cui opere divennero note ed apprezzate appunto perché Liszt le mise nel suo programma di concerto. Fu discepolo di Salieri, ammiratore di Paganini, amico e poi suocero di Wagner. Vi furono Chopin, Berlioz, personaggi, geni dell'Ottocento, una generazione straordinaria, le cui opere erano presenti nel programma del concerto, e con enorme umiltà erano suonate da Liszt. Nel 1835 con l'amante Maria d'Agoult fuggì a Ginevra e poi proseguì per l'Italia dove nacquero i brani riassunti sotto il titolo *Viaggio in Italia*, i quali comprendono il primo volume delle *Années de pèlerinage Italie* con la sua appendice *Venezia e Napoli*, e la rara trascrizione solistica della *Totentanz*, parafrasi sul tema del Dies Irae, normalmente conosciuta nella celebre versione per pianoforte ed orchestra. È sempre l'Italia – la Villa Melzi con le statue di Comolli che raffigurano Dante e Beatrice – che diede impulso al compositore per la nascita del suo sonetto dedicato a Dante (*Après une lecture du Dante*). Liszt rimase affascinato dalle opere d'arte e la sua genialità e il suo intelletto aperto tradussero le esperienze viste e vissute nel linguaggio per lui più semplice, nei suoni della musica. Fra le opere d'arte che suggestionarono la fantasia del giovane artista, si può dire che ovviamente ci sono anche tre sonetti del Petrarca (N°47, 104, 123). Non si sa perché sono stati scelti proprio questi sonetti, ma comunque ogni scelta è fondamentalmente soggettiva. È solamente un'ipotesi che già il primo sonetto del Canzoniere, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core*, poteva richiamare l'interesse di Liszt per un approfondimento più ampio dei sonetti, e non va trascurato il fatto che questo periodo della sua vita era pieno di impulsi sentimentali. Dalla corrispondenza di Liszt fatta con Sgambati – allievo, poi collega e amico del compositore – abbiamo a nostra disposizione una lettera che dal nostro punto di vista conferma l'atteggiamento cosciente con il quale l'artista si occupò dell'applicabilità musicale ai testi letterari, delle poesie.

La semaine passée, j'ai terminé une Sainte Cécile pour Mezzo Soprano, Orchestre et Choeur (ad libitum). Elle vous attend. La poésie qui m'a servie de texte est de Mme de Girardine, ce sont 48 vers courts, peut être trouverez-vous un poète pour les traduire convenablement en italien.⁷

Il pellegrinaggio e la fuga, il viaggio perpetuo espressi tramite musica e poesia di ambedue gli artisti, sono elementi che a distanza di secoli collegano e uniscono per sempre la loro attività.

B I B L I O G R A F I A

- Liszt Ferenc levelei báró August Antalhoz 1846–1878.* Budapest, Csapó Vilmos, 1911.
- De Sanctis, Francesco: *Storia della letteratura italiana.* Torino, Einaudi, 1958.
- Eősze László: *119 római Liszt dokumentum.* Budapest, Zeneműkiadó, 1980.
- Gál György Sándor: *Liszt Ferenc életének regénye.* Budapest, Zeneműkiadó, 1973.
- Gondán Felicián: *A középkori magyar Pálos-rend és nyelvemlékei [Festetich és Czech-Kódex].* Taizs József, Pécs, 1916.
- Jászai Magda: *Párhuzamok és keresztveződések. A magyar–olasz kapcsolatok történetéből.* Gondolat, Budapest, 1982.
- Koltay-Kastner Jenő: *Olasz-magyar művelődési kapcsolatok.* Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1941.
- Króó György: *Muzsikáló zenetörténet.* Budapest, Gondolat, 1966.
- László Zsigmond–Mátéka Béla: *Liszt Ferenc élete képekben és dokumentumokban.* Budapest, Zeneműkiadó, 1978.
- Miskolczy István: *Magyar–olasz összeköttetések az Anjouk korában.* Budapest, 1937.
- Molnár Antal: *Romantikus zeneszerzők.* Budapest, Magvető, 1980.
- Noferi, Adelia: *Frammenti per i Frammenta di Petrarca.* A cura e con una nota di Luigi Tassoni, Bulzoni, ??
- Ruzicska Pál (a cura di): *Az olasz irodalom kincsháza.* Atheneum, 194?
- Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon. III. Vol.* Budapest, Zeneműkiadó, 1965.
- Szaunder József: *A Romantika útján.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.
- Várady Imre: *Az olasz irodalom kis tükre.* Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1931.

N O T E

- ¹ De Sanctis, pp. 287–288.
- ² Festetics-kódex. 1492 előtt, a cura di N. Abaffy Csilla, Argomentum – Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest, 1996.
- ³ Irod. tört. Közl. 1905. évf. 149.1.
- ⁴ Gondán Felicián: A középkori magyar Pálos-rend és nyelvemlékei. Taizs József, Pécs, 1916.
- ⁵ Adelia Noferi, Frammenti per i Frammenta di Petrarca, a cura di Luigi Tassoni, Bulzoni ?, p. 198.
- ⁶ Ibidem. p. 198.
- ⁷ in: Eősze László: 119 római Liszt dokumentum.p. 144.

La sedia del Petrarca: iconografia di un monumento

PATRIZIA DAL ZOTTO

L PROFILO A MEZZO BUSTO DI UN UOMO DI CORPORATURA PIUTTOSTO ROBUSTA, VISO TONDO E PIENO CON PINGUEDINE SOTTO IL MENTO, NASO LUNGO CON LEGGERA GOBBA: TALE È IL PETRARCA CHE CONOSCIAMO ATTRAVERSO UN RITRATTO DELL'EPOCA, RIPRESO SUCCESSIVAMENTE NEI DIPINTI E NELLE OPERE GRAFICHE, SOPRATTUTTO INCISIONI, CHE COMPAGNONO SU FRONTESPIZI E A CORREDO DI DIVERSE EDIZIONI DEI SUOI SCRITTI, A VOLTE ACCOSTATO AL RITRATTO, FITTIZIO, DI LAURA¹. La fisionomia del Petrarca tramandata da questi ritratti di piccolo formato, trova riscontro anche in alcuni affreschi del XIV e XV secolo, dove il poeta appare, per lo più di profilo, a figura intera e indossa l'abito ecclesiastico. Ad esempio nella chiesa di S. Michele Arcangelo a Padova, costruita nel 1398 e affrescata da Jacopo da Verona, nella scena del Funerale della Vergine tra gli astanti è riconoscibile il Petrarca insieme a Dante e Boccaccio. Un altro gruppo di «ritratti» del poeta, miniature, affreschi e incisioni, lo rappresentano nello studio: la più celebre di queste raffigurazioni è l'affresco eseguito da Altichiero nella Sala dei Giganti, nella Reggia dei Carraresi a Padova, sala decorata sulla base del *De viris illustribus*. Libri (generalmente un libro in mano), corona d'alloro in capo, veste ecclesiastica (lungo e ampio abito con cappuccio, che spesso gli copre la testa, comprese orecchie e collo) contribuiscono a identificare, insieme alla fisionomia poc'anzi ricordata, la figura del poeta, soprattutto nei monumenti del XIX e XX secolo. Questi tre oggetti, proprio come gli attributi nelle raffigurazioni dei santi, hanno un significato ben preciso, strettamente legato alla vita del Petrarca. Due avvenimenti spiegano rispettivamente la corona d'alloro e la veste ecclesiastica: nel 1341 viene incoronato *magnus poeta et historicus* ottenendo il privilegio dell'alloro (poeta laureato), la solenne celebrazione si svolge a Roma, in Campidoglio; durante il suo soggiorno a Padova, accolto presso i Carraresi dal 1368, entra



*Simone Martini, Investitura (1314–1318).
Assisi, Basilica inferiore di San Francesco (part.)*

a far parte dei canonici del Duomo, avendo scelto molti anni prima di intraprendere la carriera ecclesiastica (nel 1330 prende i voti minori). Il libro è generalmente attribuito dell'uomo di lettere e dello studioso, ma nell'iconografia del Petrarca assume un significato particolare e indica che egli fu il primo intellettuale moderno, professionista delle lettere. La carriera ecclesiastica gli assicura una fonte di reddito, l'incoronazione dell'alloro poetico è il riconoscimento della sua professionalità, entrambi gli garantiscono l'autonomia e la libertà necessarie per dedicarsi esclusivamente allo studio, l'*otium* degli antichi romani, per applicarsi con dedizione assoluta e con professionalità alle *humane litterae*.

L'iconografia più diffusa nei monumenti celebrativi è la figura intera, collocata su alto piedistallo, con alloro in testa e libro in mano; alcuni scultori giocano con il pannello dell'ampio abito ecclesiastico, riempito da una corporatura massiccia; gli atteggiamenti variano: sguardo lontano, espressione seria, intento a declamare una poesia, un braccio teso verso la folla. Si discosta da questa iconografia, che vede sempre il poeta in età matura, nel pieno delle forze e dell'attività letteraria, l'opera individuata col titolo *Petrarca morente* (o anche *Petrarca che muore*). Si tratta di un gesso a grandezza naturale che raffigura il poeta seduto su una sedia, lo sguardo assente, il corpo abbandonato (è noto che morì per una sincope, reclinando il capo sui suoi amati libri). Il volto non è segnato da rughe, che compaiono solo ai lati degli occhi e sulla fronte alta e spaziosa, ma è magro, con sottomento un po' cadente (come accennato, nei ritratti, raffigurato giovane, è piuttosto in carne). Gli occhi sono aperti, le sopracciglia non molto folte sono ben distanziate, naso lungo con leggera gobba, come nei ritratti più antichi. La bocca è semiaperta, si intravede la lingua, le labbra sono molto sottili. Nel complesso un volto sereno, colto di sorpresa dalla morte, non spaventato. Porta capelli lunghi fino a coprire la nuca, folti e mossi a formare nella parte inferiore una massa compatta che copre parzialmente le orecchie; sulle tempie e sulla sommità del capo i capelli sono lisci e radi, sembra calvo. La testa, leggermente pendente verso destra, è retta da un collo magro ma forte, si vede il pomo d'Adamo. Le spalle sono curve e tutto il corpo pende verso destra: il braccio destro, per il rilassamento e l'improvviso calo delle forze, si è adagiato sul sedile, mentre quello sinistro penzola all'esterno del bracciolo. Le mani sono di persona anziana, un po' nodose, in evidenza le vene del dorso, mani ben curate che non hanno lavorato. Le gambe sono allungate, il piede destro storto su un lato, un libro aperto sulle ginocchia, trattenuto a stento dall'abito, una lunga veste molto semplice, chiusa davanti con bottoni per tutta la lunghezza, maniche lunghe, scollo tondo. Un uomo anziano colto nell'attimo in cui muore, la testa cadrà di lato come un peso morto, tra pochi secondi.

Dalle biografie dell'autore di questo gesso, lo scultore veneziano Antonio Dal Zotto (1841–1919)², sappiamo che l'opera fu realizzata nel 1864 e nello stesso anno vinse il Concorso Hirschel e fu esposta a Roma, dove meritò all'autore il Gran Premio per la Scultura. È evidente che, trattandosi di un gesso, avrebbe dovuto trovare una successiva realizzazione in opera definitiva, presumibilmente delle stesse dimensioni, (circa cm 120 × 147 di base e 160 di altezza) fusa in bronzo, come la maggior parte delle opere del Dal Zotto, oppure scolpita nella pietra, opera di cui, tuttavia, non ci sono tracce. Doveva essere una di quelle opere che si presentavano ai concorsi indetti per

l'erezione di pubblici monumenti o che si sottoponevano all'approvazione del committente nel caso di monumenti da erigersi per scopi privati (ville, palazzi, cimiteri). Tuttavia nel 1864 il Dal Zotto aveva solo 23 anni, non era ancora uno scultore affermato³, è quindi probabile che, rientrando nella produzione giovanile si trattasse di una «esercitazione», e che la realizzazione di un'opera d'arte definitiva non fosse prevista. Peraltro la giovane età dell'artista non va a scapito della qualità dell'opera, come confermano i precedenti successi: nel 1861 era già stato apprezzato per una statua di *Sant'Antonio* (commissionato dai conti di Porcía) e un *Galileo in carcere* gli aveva meritato l'esonero dal servizio militare. I dati sull'opera, che non è firmata né datata, sono ricavati dalle biografie dello scultore stilate quand'era ancora in vita, non c'è quindi motivo di dubitarne l'autenticità. Resta perciò da chiarire perché (ed eventualmente per chi) il *Petrarca morente* fu realizzato nel 1864, quando cadevano 490 anni dalla morte del poeta: prove generali in vista del quinto centenario che si sarebbe celebrato in *pompa magna* dieci anni più tardi? Concorso pubblico o committente privato, in ogni caso prodotto finale doveva essere l'erezione di un monumento al grande poeta?

Il *Petrarca morente*, attualmente in restauro, è di proprietà del museo civico di Bassano del Grappa (provincia di Vicenza), dove entrò nel 1937 insieme ad altri 4 gessi, come donazione di Ines Battaglia, erede dello scultore. La donazione, sulla quale l'archivio del museo conserva il carteggio e la corrispondenza tra il direttore e un intermediario rappresentante degli Eredi Dal Zotto, consisteva di sei gessi: *Vittorio Emanuele II*, monumento equestre realizzato in bronzo nel 1883 e collocato a Solferino, *Carlo Goldoni*, bronzo del 1883, in campo San Bartolomio a Venezia (presso Rialto), *Giuseppe Tartini*, bronzo del 1896, collocato nella piazza centrale di Pirano in Istria, *Sebastiano Venier*, bronzo del 1907 nella chiesa di San Giovanni e Paolo a Venezia, e infine due gessi di cui non si ha notizia di realizzazioni definitive, ossia *Narciso al fonte*, esposto nel 1887 a Venezia, bronzato (cioè rivestito di una patina che lo faccia sembrare di bronzo) nel XX secolo per un'altra esposizione veneziana, e il nostro *Petrarca morente*. Il *Vittorio Emanuele* a cavallo venne rifiutato per le dimensioni eccessive rispetto allo spazio disponibile. Clausola imposta al direttore del museo dagli Eredi Dal Zotto per l'accettazione della donazione, era quella di esporre i gessi in una sala e intitolarla allo scultore, cosa che pare non sia mai stata realizzata (clausola imposta evidentemente non con sufficiente forza). Non pare neppure che il *Petrarca* sia mai stato esposto, o lo fu per un breve periodo, esso infatti non appare nelle fotografie del museo che documentano l'allestimento precedente la seconda guerra mondiale, e i danni subiti sono imputabili alla lunga permanenza nei depositi del museo e a diversi spostamenti: tracce di acqua che colava dalla sommità del capo fino alla base, tracce di sporco portato e depositato dall'acqua, leggere abrasioni; manca un dito e la base è danneggiata, ma i frammenti sono stati tutti recuperati. Il *Tartini* e il *Goldoni*, oggi collocati nell'atrio del museo alla base della scala che conduce alle sale espositive, sono pure molto sporchi, ma le parti mancanti non sono più recuperabili (violino e archetto del *Tartini*, qualche dito del *Goldoni*). Una sorte ben più infelice è toccata al *Narciso* e al *Venier*: il bombardamento del 1943 che ha colpito il museo, apportando gravi danni e distruzioni tra i gessi del Canova, ha ridotto in pezzi anche i due gessi del Dal Zotto, che tuttavia non sono



*Simone Martini, Guidoriccio da Fogliano (1328).
Siena, Sala Mappamondo, Palazzo pubblico (part.)*



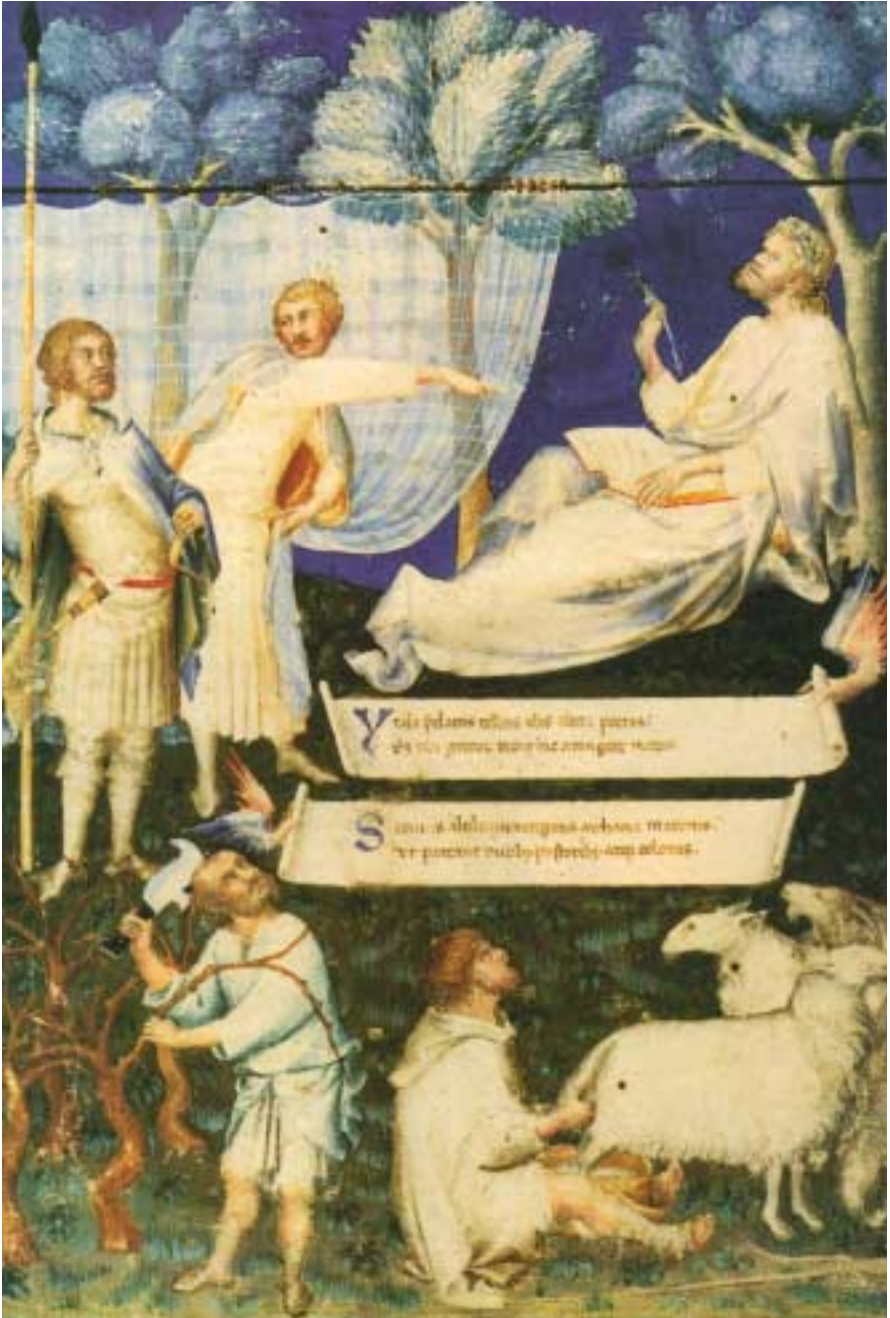
*Simone Martini, Trittico dell'Annunciazione (1333).
Firenze, Uffizi (part.)*



*Simone Martini, Polittico della Passione (1336 circa).
Anversa, Musée royal des Beaux-Arts*

irrecuperabili essendosi mantenuta integra una buona parte. Da allora giacciono anch'essi nei depositi del museo (il *Narciso* è ora in restauro).

Con tutta probabilità il gesso del Dal Zotto è da annoverarsi tra la scultura celebrativa che tanta parte ebbe nella storia dell'arte e della cultura italiane del XIX secolo. In particolare la seconda metà del secolo vede innalzare monumenti al centro di piazze antiche e nuove, un proliferare di anniversari, celebrazioni, memorie, fenomeni che trovano spiegazione e una giusta collocazione nella cornice del Risorgimento e infine dell'Unità d'Italia, raggiunta pienamente nel 1866 con l'annessione del Veneto. Si sente il bisogno e il dovere di commemorare e glorificare coloro che hanno fatto l'Italia, che è anche un modo per sentirsi uniti (o per tenere uniti gli italiani), riconoscersi in valori comuni, in eroi comuni. Innumerevoli le statue di Garibaldi, a cavallo o a piedi, di Cavour, di Mazzini; tra i padri della patria si contano personalità politiche, personaggi storici, ma anche artisti e letterati che hanno reso grande l'Italia uscendo dalla loro ristretta terra natale. Tra i padri della nazione italiana rientra così, dopo Dante e Giotto, anche Francesco Petrarca, come afferma per la prima volta il Carducci presso la tomba in Arquà il 17 luglio 1874. Le celebrazioni petrarchesche del 1874 ebbero grande risonanza e ricoprirono un significato particolare proprio per il momento storico in cui si svolgevano: l'anniversario della



*Simone Martini, Allegoria virgiliana (1340).
Milano, Biblioteca Ambrosiana*

morte del poeta veniva celebrato per la prima volta nello Stato unitario, assumendo anche valore politico. Forse il proliferare di monumenti di bronzo e di pietra che raffigurano personaggi illustri e il carattere magniloquente di questi ritratti sono tra i motivi per cui la scultura del XIX secolo fu a lungo trascurata dalla critica, e rivalutata solo negli ultimi anni con esposizioni e pubblicazioni di studi.

Ma torniamo all'iconografia del *Petrarca morente*, alquanto insolita per un monumento celebrativo, sia perché rappresentato agonizzante, che si addice più ad un monumento funebre, sia perché seduto su una «banale» sedia. L'illustre personaggio seduto su una sedia, non un trono, e senza il contorno di altre figure, siano esse storiche, realmente esistite o allegoriche, ricorre in alcuni monumenti celebrativi eretti nel corso del XIX secolo da artisti altrettanto famosi e illustri. Si veda ad esempio *Pellegrino Rossi*, opera di Pietro Tenerani (1854, conservato nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) e *Cavour* di Augusto Rivalta (1861, nella sede della Banca Nazionale a Firenze), entrambe in marmo. È qui da notare che Pietro Tenerani fu maestro del Dal Zotto, infatti il giovane veneziano, distintosi tra gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, vinse una borsa di studio che spese a Roma, dove per un paio d'anni (1858-1861) frequentò la scuola di disegno e modellato di via Margutta, diretta dal Tenerani. Nel Museo del Louvre è conservata un'opera di Vincenzo Vela, nota col titolo *Napoleone morente* (1867): il generale seduto su una sedia, in un atteggiamento sereno. Lo si direbbe un precedente del nostro gesso, se non fosse che, almeno nella sua realizzazione definitiva in marmo, è datato 1867, posteriore quindi di alcuni anni al *Petrarca morente*. Al di là delle vicende della scultura e dei motivi o dell'occasione per cui venne realizzata, è interessante soffermarsi sulla sedia sulla quale muore il Petrarca del Dal Zotto: costruita in legno con tavole fissate con viti, chiodi e incastri, è copia della sedia originale, uno dei pochi cimeli conservati nella casa di Arquà, sui colli Euganei. Sedia larga, con gambe a X collocate lateralmente (come nell'antica sedia *curulis* romana), schienale piatto, braccioli collocati in diagonale rispetto a sedile e schienale, non è pieghevole ma è di facile assemblaggio. La sedia appartenuta al poeta (secondo una tradizione attestata sin dal XVI secolo) risale sicuramente al Trecento; la tipologia è tanto caratteristica e particolare, da divenire un modello denominato «sedia petrarca» o «sedia glastonbury» (da un esemplare appartenuto all'abbazia di Glastonbury, che è uno dei primissimi esempi di architettura gotica inglese), modello di sedia rinascimentale che, soltanto per la forma, cioè per le gambe a X, rientra tra le sedie pieghevoli.

La *sedia del Petrarca* è da considerarsi un oggetto di culto, divenuto tale anche per la scarsità degli oggetti appartenuti al poeta che fanno mostra di sé nella casa sui colli Euganei: la libreria e la gatta imbalsamata. La sua biblioteca, che aveva donato alla città di Venezia, venne dispersa dopo la sua morte; la casa di Arquà passò in mano a diversi proprietari, ma non subì modifiche sostanziali: cominciò subito a prendere corpo il mito della casa del poeta, segno di un profondo rispetto e venerazione. La casa di Arquà, meta di pellegrinaggi e oggetto di un vero e proprio culto da secoli, nel 1875 è divenuta proprietà del Comune di Padova, che ne ha fatto una casa-museo, dove sono esposti riproduzioni fotografiche e oggetti connessi con la vita, le opere e le memorie del poeta.

BIBLIOGRAFIA

M. DE MICHIEL, *La scultura dell'Ottocento*, Torino, 1992.

A. PANZETTA, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, Torino, 1990.

A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1906³
Dizionario biografico degli italiani, Roma, 1986, vol XXXII.

G. FLORIANI, *Francesco Petrarca: memorie e cronache padovane*, Padova, 1993.

NOTE

¹ Il ritratto più celebre è quello contenuto nel manoscritto del *De viris illustribus*, dedicato a Francesco da Carrara nel 1379. Per un panorama completo sulla ritrattistica di Francesco Petrarca si veda: G. FLORIANI, *Francesco Petrarca: memorie e cronache padovane*, Padova, 1993.

² Già ospitato in queste pagine. P. DAL ZOTTO, *Attorno a un'opera ungherese di Antonio Dal Zotto, scultore veneziano*, in «Nuova Corvina», n. 6, 1999, pp. 225–231.

³ La sua attività, che lo vede protagonista della vita artistica veneziana con numerose commissioni pubbliche e da parte di famiglie nobili, ha inizio nel 1880, con la statua di Tiziano Vecellio. Nel 1892 diviene direttore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, carica che ricopre con entusiasmo e dedizione per molti anni.

Recensioni

De ignorantia – A tudatlanságról

FRANCESCO PETRARCA

De ignorantia –

A tudatlanságról

Lazi Könyvkiadó, Szeged,

2003, pp. 264, traduzione

di Lázár István

FRUZSINA SZÉKELY

Il lettore ungherese del Novecento conosce Petrarca soprattutto come l'autore del Canzoniere, come il poeta dell'amore in quanto poche altre sue opere sono state tradotte in ungherese nell'epoca moderna. Solo negli ultimi anni è uscita la traduzione ungherese del *Secretum*, che presenta un'altra faccia del poeta, la sua capacità di un' autoriflessione molto profonda.

Adesso grazie all'edizione della traduzione ungherese *De sui ipsius et multorum ignorantia*, pubblicata recentemente dall'editore Lazi, a Szeged (lo stesso che aveva pubblicato anche il *Secretum*), nella collana dedicata agli studi neolatini, si ha la possibilità di conoscere un'altra fetta della vasta produzione letteraria di Francesco Petrarca.

Quest'opera è il più importante libro di filosofia dell'autore (uno dei manoscritti fu ritrovato nella Biblioteca di San Marco a Venezia e l'altro invece nella Biblioteca del Palazzo di Parma). Nel trattato Petrarca riflette su argomenti come l'amicizia, la conoscenza e il cristianesimo da un punto di vista filosofico. Per tanto tempo Petrarca fu escluso dalla storia della filosofia, ma ormai gli esperti riconosco-

no l'influenza del suo pensiero filosofico su Erasmo, Tommaso Morus, e anche Kant.

Il De Ignorantia è stato scritto negli ultimi anni della vita dell'autore. L'opera viene dedicata ad un linguista, Donatus, l'amico di Petrarca, un amico vero che, come risulta dal libro, più volte lo aveva avvertito dell'invidia che molti nutrivano verso di lui. Più che un libro, l'autore modestamente definisce la sua opera una conversazione, una lettera, un regalo all'amico, perché la materia dell'ignoranza (e dell'invidia, l'altra protagonista del libro) è infinita e richiederebbe una trattazione più dettagliata.

Sulla genesi del libro si sanno le cose seguenti: Petrarca ha quattro amici veneziani che l'hanno accusato di ignoranza, dicendo che lui è, senza dubbio, un buon' uomo, ma ignorante. Il giudizio non gli è stato detto in faccia, il poeta è venuto a saperlo solo dai pettegolezzi che circolano in città. I quattro amici non vengono nominati, però Petrarca ne annota i nomi in uno dei suoi manoscritti. Petrarca ci rimane molto male e anche se è vecchio e ormai stanco di lottare, decide di rispondere alle calunnie.

L'autore ci dimostra che la causa fondamentale della critica dei suoi «amici» è stata

l'invidia per il suo successo e la sua fama. Petrarca vuole combattere l'invidia che per lui è un mostro cieco, ma in modo che l'amicizia venga salvata. Lo scrittore dimostra che la fama che gli invidiano è una cosa a cui avrebbe volentieri rinunciato in quanto durante la sua vita gli aveva procurato più svantaggi che vantaggi. Il giudizio che lo definisce un «uomo buono», lo accetta anzi, ne è contento, essendo la bontà una virtù più importante della conoscenza. Il poeta dopo una vita passata negli studi, come tutti quelli che sono veramente saggi, confessa i limiti della sua conoscenza, così come vede chiaramente i limiti della conoscenza degli altri. Si sofferma a lungo sulla valutazione di Aristotele, e attraverso un autore classico, Cicerone, un suo preferito, dimostra i limiti degli autori pagani.

Nel libro, lui, 'l'ignorante', attraverso una serie di ragionamenti e citazioni dagli autori dell'Antichità e del Medioevo (Cicerone, Aristotele, Platone, Sant Agostino, Ovidio e altri) ci presenta il suo parere sul cristianesimo, sugli aristotelici, su Platone, sulla conoscenza, ed esprime il suo desiderio di un mondo basato sui valori umani. Alla fine riprende il motivo iniziale, quello dell'invidia: la nostra conoscenza limitata è minacciata da tante cose (203) ma soprattutto da questa piaga. Per quello che concerne il giudizio degli amici, conclude Petrarca, spetta ai posteri decidere chi abbia ragione. E noi sappiamo bene come è andata.

Il libro, oltre ad essere un'opera di filosofia e di piacevole lettura, mette in luce una vena

di sottile ironia e di senso dell'umorismo. Alcuni passi inoltre, dove Petrarca scrive da poeta, sono molto lirici (187–188). Il lettore attento può scoprire alcune figure retoriche, espressioni, parole tipicamente petrarchesche, familiari anche ad altre opere.

Nonostante i lunghi secoli che ci dividono dall'epoca di Petrarca, mi sembra che sia un libro attuale e interessante anche per gli uomini di oggi, proprio perché in qualsiasi epoca i valori umani come l'amicizia, la fede e l'invidia sono argomenti eterni ed inesauribili. Domande come «Se non possiamo sperare di poter conoscere tutto, cosa vale la pena sapere?» o «Saremmo davvero più felici se sapessimo quante piume ci sono nella coda di un pavone?» ecc. sono più che mai attuali anche oggi.

Vale la pena di leggere anche la postfazione scritta da Szörényi László perché ci aiuta a capire le circostanze in cui è nato questo libro, e ci propone anche delle informazioni utili sull'epoca dell'autore. L'opera esce in edizione bilingue con il testo latino a fronte, cosa che dà la possibilità di confrontare il testo brillantemente tradotto in ungherese con quello originale in latino.

Si consiglia la lettura del libro a tutti quelli che si interessano di italianistica, di letteratura, di filosofia, di storia e di cultura europea in generale. E si spera che si continui a tradurre e pubblicare in lingua ungherese anche altre opere petrarchesche, per poter far conoscere ancora più a fondo uno dei più grandi intellettuali del Trecento.

Frammenti per i *Fragmenta* di Petrarca

ADELIA NOFERI

Frammenti per i Fragmenta di Petrarca

a cura e con una nota di
L. Tassoni, Roma, Bulzoni,
2001, pp. 47

GIUSEPPE PACE ASCIAK

Lo scandaglio critico di Adelia Noferi è costantemente caratterizzato dalla coscienza dell'imo cui rimanda l'opera petrarchesca, che per lei si traduce operativamente nella sofferenza della scrittura critica e, paradossalmente, nella *voluptas* del lavoro certosino del critico. Già dai dintorni della raccolta, la valenza del titolo è emblematica e anticipatrice del piacere della lettura: l'accattivante poliptoto, con la voluta commistione di due codici, nel momento in cui tenta d'inscrivere e di definire la raccolta all'insegna della frammentarietà, si svela progressivamente antifrastico man mano che cominciano a palesarsi le varie tessere di un mirabile mosaico critico.

La nota personale di Luigi Tassoni, posta come riflessione conclusiva all'esposizione della genesi del libro e all'affascinante ritratto del lavoro critico dell'autrice che ci fornisce, mette in rilievo l'apertura mentale e la disponibilità dell'intelligenza nel dialogo continuo con il suo interlocutore. Il metodo maieutico prolungato nel tempo emerge come uno dei tratti caratterizzanti più importanti del lavoro del critico, e la coscienza dell'impossibilità di approdare senza di nuovo spiegare le vele,

chiarisce la sua riluttanza a rassegnarsi al pensiero impagliato sulla pagina scritta.

Sennonché scrittura non è solo riscrittura ma, fortunatamente per noi lettori, atto comunicativo che avvia e permette di intrecciare un fitto dialogo a più voci. La consapevolezza della non esaustività interpretativa permette l'accostamento dell'opera artistica alla sensibilità dei contemporanei. Affinché risulti proficuo, bisogna spesso scrostarlo dalle sedimentazioni che, come si osserva bene nella prefazione, si accumulano come frutto di facili generalizzazioni, *letture* affrettate, *letture* a scopo didattico e quant'altro si possa immaginare per un classico della letteratura.

Il lettore attento non può non essere conscio della fitta trama dialogica che, palesemente o implicitamente, viene attivata, ricreata ed esplicitata nella sua mente nel corso della lettura: Petrarca e Agostino, Petrarca e i suoi autori prediletti, Petrarca e i lettori, Petrarca e la sua coscienza, mondo greco-latino e mondo cristiano, Medioevo e Umanesimo, passato e contemporaneità. Si creano cerchi concentrici, onde che si propagano, abbattendo le barriere di tempo e di spazio,

grazie all'arte della *lettura* sapiente che non rimane confinata nell'ambito di un unico metodo critico onnicomprensivo, ma che si avvale dell'apporto di strumenti critici in apparenza eterogenei.

Lo scandaglio critico però prende sempre le mosse dal testo e rimane fermamente ancorato ad esso. Nella fitta trama dei rapporti che s'intrecciano nell'atto stesso della lettura, il destinatario del testo critico non corre il rischio di perdere di vista la centralità della *parola* petrarchesca perché tutto ruota intorno a, e si dirama da essa.

Gli strumenti tecnici forniti dalla retorica, dalla poetica e dalla stilistica non sono usati asetticamente al fine di un semplice smontaggio del testo, ma nella prospettiva semiotica di un dialogo a più voci, rivelano la loro efficacia proprio nel momento in cui concorrono a tracciare il dramma esistenziale dell'autore e, di riflesso, gli addentellati con la contemporaneità. Critica testuale e semiotica convergono in maniera mirabilmente illuminata.

In uno dei passi dialogici più drammatici del *Secretum*, gli alibi di Francesco vengono così spietatamente braccati e smascherati che il poeta viene costretto, suo malgrado, ad ammettere che l'incontro con Laura e il suo prevaricare morale coincidono, offrendo il fianco ad Agostino per ribadire in maniera definitiva il loro rapporto di causa ed effetto.

In una lettera in versi inviata a Giacomo Colonna da Valchiusa il poeta confessa come Laura signoreggia ancora il suo cuore, benché l'amore, metamorfizzandosi in semiosi continua, vada sempre di più assumendo connotati che incutono terrore nel suo animo. La sua esistenza si trova in uno stato di sospensione, di oscillazione, di lacerazione, in balia di forze oscure e contrastanti nei confronti delle quali non sa risolversi. Emerge in maniera icastica il ritratto di un'esistenza spezzata, come spezzata è la vita dell'umanità più autentica della letteratura novecentesca. Petrarca contemporaneo: un uomo spezzato, una donna spezzata, uno, nessuno, centomila.

Attraverso la lettura del sonetto LXXIV, Adelia Noferi spiega magistralmente *la strut-*

tura dell'oscillazione. I versi iniziali *Io son già stanco di pensar sì come / i miei pensier' in voi stanchi non sono* servono per impostare l'analisi della dicotomia all'interno della coscienza di Petrarca. La saldezza del soggetto viene compromessa dalla scissione tra l'*io* e i *[suoi] pensier*. I conflitti irrisolti generano stanchezza nel soggetto, ma non nei suoi pensieri che, fondendosi con il loro oggetto grazie a un semplice quanto efficace stato in luogo, diventano la linfa vitale di un desiderio mai sopito.

È davvero sorprendente come un'analisi rigorosa e certosina di un testo, anche se costuisce un *frammento*, una goccia nel vasto mare dell'opera, può illuminarci sul cammino esistenziale di uno scrittore. Leggendo gli studi di Adelia Noferi si rimane affascinati dal modo in cui ha saputo darci un ritratto di Petrarca a tutto tondo, avvalendosi degli strumenti più efficaci della critica testuale, filologica, ermeneutica, semiotica, psicanalitica.

Attraverso la *lettura* del sonetto viene chiarito il tema centrale della oscillazione, oscillazione tra *stanchezza* (*della parola del dolore: desiderio di annullare il desiderio nel puro annullamento del godimento o della morte*) e *trasgressione della stanchezza nella affermazione della parola* (*che punto per punto si oppone alla morte e al silenzio*) attraverso l'*articolazione della lettera* (*insieme nome e corpo di Laura, in quanto oggetto del desiderio*).

Lo stato di sospensione e di lacerazione nasce dunque dalla consapevolezza di un conflitto insanabile tra la spinta del desiderio verso il proprio oggetto multiforme (*i miei pensier' in voi stanchi non sono*), in termini freudiani la pulsione di vita, e la stanchezza che ne deriva (*Io son già stanco di pensar*) che fa desiderare come meta agognata l'annullamento stesso del piacere, il bisogno di pace, di fissità e di stabilità, ovvero la spinta autodistruttiva della pulsione di morte. La parola come pulsione di vita e il silenzio come pulsione di morte.

Nel preambolo che Zeno Cosini scrive come risposta alla prefazione del Dottor S., il protagonista del romanzo svediano si rende subito conto che *vedere la [propria] infanzia*

in realtà non equivale al recupero della propria salute, giacché l'esistenza degli uomini è *inquinata alle radici* (*Nessuno è innocente [...] neppure il neonato*, con la parole di Agostino) e l'infanzia, associata alla purità e al benessere fisico, è antifrasticamente il simbolo stesso della malattia. La visione di un bambino in fasce durante un esperimento di autoipnosi fa scattare una serie di riflessioni amare: [...] *Intanto, inconscio, vai investigando il tuo piccolo organismo alla ricerca del piacere e le tue scoperte deliziose ti avvieranno al dolore e alla malattia [...]*.

La ricerca del piacere, l'oggetto stesso del desiderio, diventano paradossalmente la causa della malattia che affligge ogni essere umano. Parrà strano, ma a mio modo di vedere esiste un forte parallelismo tra la coscienza di Petrarca e di Zeno. Lo sforzo di *vedere* la propria esistenza, di acquistare consapevolezza di se stessi e del mondo, viene ripetutamente frustrato da *ostacoli di ogni genere* tanto che l'individuo, sballottato continuamente da forze oscure, magmatiche e antitetiche, dentro e fuori di sé, vive in uno stato di perenne sospensione.

Siamo agli antipodi rispetto alla visione della vita dantesca. Anche se volessimo trascurare la valenza centrale ed emblematica che assume il termine *vedere* e tutte le altre parole che appartengono all'area semantica della vista, ripetute con ritmo martellante negli ultimi canti del *Paradiso*, basterebbe rammentare l'*incipit* straordinario della *Vita Nova*. I ricordi e le esperienze umane di una persona sono immancabilmente registrati, con tanto di sommario, nel *libro de la memoria*. Per Dante è possibile leggerlo, trascriverlo e trasformarlo, interpretandolo, in una nuova scrittura. Alla base c'è la salda fiducia nella possibilità di decodificare il libro della memoria, come anche il libro dell'universo, alla luce di un codice etico che funge da stella fissa e non da stella pulsante. I fotogrammi di una vita costituiscono la pellicola della memoria, sono immagini diventate segni linguistici e capaci di generare altre immagini e altri segni, in un affascinante e progressivo processo di transcodificazione.

Quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo – così finisce il sonetto CLL. Quale sonetto migliore per avviare l'analisi del tema del «*gran desio* tra parola e scrittura»? La prima quartina viene imperniata su una similitudine con la fuga come elemento centrale: fuga del nocchiero dal mare in tempesta verso il porto, e fuga dell'autore dai suoi pensieri torbidi, verso un porto di pace, sospinto inesorabilmente dal *gran desio*. Il movimento, allo stesso tempo centripeto e centrifugo, traduce icasticamente lo stato di lacerazione interiore. Sia detto per inciso come la studiosa non trascuri nessun aspetto nella sua *lettura*, anche quelli grammaticali in apparenza insignificanti. La corretta correlazione di un proiettivo *ove* le permette di spiegare il termine *porto* nella sua doppia accezione: luogo di sicurezza e di rifugio, ma anche lo stato in luogo dell'oggetto stesso del desiderio. Dunque lo stato in luogo di tutt'e due le pulsioni. In un passo del *Secretum*, Agostino spiega a Petrarca come il mutar luogo, invece di giovare, accresce la fatica di chi porta con sé il proprio male, di chi viaggia con se stesso. Insomma che non esiste un porto dove si possa approdare per trovare la pace se l'animo non è predisposto al cambiamento. Nel *Canto dei redenti* d'Isaia, gli afflitti possono trovare riparo dalla tempesta, un *porto*, grazie al ribaltamento antifrastico della logica umana, delle vicende umane: la città splendida ridotta a un mucchio di sassi, la cittadella fortificata a una rovina, e di riflesso il piacere tramutato in sofferenza, e questa in letizia.

Il sintagma *'l gran desio* ha una sua centralità non solo nell'ambito del sonetto, ma anche a livello di macrotesto. Adelia Noferi spiega come il *gran desio* e i pensieri torbidi parrebbero in contrasto, come stilnovisticamente lo sono l'amore puro e l'amore impuro. Citando poi un passo del *Secretum* nel quale Agostino spiega a Petrarca come Laura, pur avendolo allontanato da molte *brutture*, lo ha sospinto in realtà in uno *splendido baratro*, dimostra in modo acuto che il *porto* non è altro che uno *splendido baratro*, verso il quale Petrarca viene sospinto dal *gran desio*.

Il baratro, nella sua incommensurabilità, diventa il luogo deputato del desiderio che, nutrendosi di se stesso, *si riproduce indefinitamente*. Densa di conseguenze sul piano interpretativo a livello di macrotesto, è la parte finale dell'analisi del sintagma: [...] *Questo spazio appunto e questo vertiginoso sprofondamento del baratro sono la dimensione stessa in cui si instaura il discorso poetico. Il linguaggio e la scrittura (quant'io parlo d'amore e quant'io scrivo) sono essi stessi l'oggetto del desiderio ed insieme il luogo del desiderio: il «porto» del «gran desio» finirà per identificarsi, al termine del componimento, con la parola e la scrittura del componimento stesso e del Canzoniere tutto.*

Nel terzo del *Paradiso* il luogo della sicurezza e del rifugio non è il *porto*, bensì il suo contrario, il mare nella sua incommensurabilità. Piccarda Donati, rispondendo a una domanda di Dante, spiega l'identità tra il volere divino e quello dei beati: *E 'n la sua volontade è nostra pace: / ella è quel mare, al qual tutto si move / ciò ch'ella cria e che natura face*. Il moto a luogo da ogni dove verso l'infinito è caratterizzato dalla sicurezza, dalla pace, dalla cessazione dell'inquietudine interiore (*il nostro cuore è inquieto finché in te non trovi pace* – dice Agostino nelle *Confessioni*), dalla presenza contemporanea e non conflittuale dell'identità e della diversità.

Per Agostino c'è sempre la stella fissa capace di *raccogli[ere] dalla dispersione e ricompo[rre] i mille pezzi [dell'individuo] frantumato*. La mancanza di una stella pulsante, e ad-

dirittura l'impossibilità di uscire *a riveder le stelle*, sono spesso intrecciate intimamente alla frantumazione dell'essere in schegge di umanità alla deriva, in un mondo relativizzato, incomprensibile, sommerso dalla piena delle parole. Non è forse paradossale che nell'era massmediatica, nella piena *vitalità dei tempi* per usare la definizione ironica di Calvino, si assiste al fenomeno sempre più accentuato della mancanza di autentica comunicazione? Una mancanza di autentica comunicazione fuori e dentro di sé. Nella commedia di sei esistenze spezzate *in cerca d'autore*, parlando con il capocomico, il padre individua la radice del male: [...] *È tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!*

Desidero concludere con una riflessione penetrante di Adelia Noferi che, di riflesso, mette in luce la sorprendente modernità dell'opera petrarchesca: [...] *Si pone l'inizio di una svolta epistemologica: l'allegoria entra in una crisi profonda, proprio perché viene a mancare al congegno della sua 'macchina', la funzione specifica e fondamentale di trattene-re, codificare, ridurre e dominare l'ambiguità polisemica del linguaggio e la deriva del senso. Petrarca, al contrario, apre loro le porte.*

Petrarca a Bologna

LOREDANA CHINES
La parola degli antichi
Roma, Carocci, 1998. pp. 254
I veli del poeta
Roma, Carocci, 2000, pp. 107

ALEXANDRA BESENCZI

Tra i contributi recenti sull'opera di Petrarca, la scuola bolognese ha prodotto alcuni esempi illuminanti, e fra gli autori occupa un posto particolare Loredana Chines, studiosa che appartiene alla nuova generazione dei petrarchisti europei. Nel volume *La parola degli antichi* (1998)¹ Chines addirittura mette in evidenza l'importanza di Bologna e della Pianura Padana nella letteratura italiana, suggerendo che è fondamentale un maggior approfondimento del ruolo di Bologna (mentre il Petrarchismo toscano e veneto è già stato indagato profondamente).

In questo lavoro d'approfondimento l'*Alma Mater Studiorum* ha un ruolo cruciale. Quest'ateneo ha dato grandi nomi, sia professori che studenti fondamentali per il canone della letteratura italiana e determinante per la vita culturale e letteraria della regione. In questa città ha studiato anche Petrarca, e qui ha trascorso i suoi anni giovanili ritornandoci poi spesso in seguito, tanto che in ricordo di quel periodo ha elaborato varie prose epistolari. Insomma, per il poeta, Bologna era importante e lo possiamo vedere anche dal fatto che Petrarca gioca volentieri con l'etimologia del-

la città (Bononia = *bonus*) e riflette sulle guerre intestine che la coinvolgono, e alle quali reagisce con accorata incredulità.

Questo è il posto dove il poeta ha cominciato a studiare giurisprudenza, e qui ha rinnegato gli studi giuridici a favore di quelli letterari. Nel volume *La parola degli antichi* è possibile quindi leggere le interpretazioni di Chines in merito ad alcune lettere di Petrarca. Così la *Fam. IV, 15*, dove il poeta scrive una lettera al famoso Giovanni d' Andrea con lo scopo di chiedergli di non diminuire la lunghezza delle lettere inviategli. In questa lettera possiamo rintracciare una clamorosa novità: l'umanesimo nascente. Si analizza anche la *Fam. V, 7* dove la Chines mette in luce una passione di Petrarca: la *Voluptas narrandi*. Decisiva è anche l'analisi della *Fam. XX, 4* dove «si avverte (...) nelle parole del Petrarca quasi una sorta d'impronunciabilità di sentenza, di difficoltà d'espressione» (1992, p. 27)². Tutte queste lettere sono in relazione con la giurisprudenza, l'idea di giustizia e Bologna, ed è quindi logico che se ne discuta in questa sezione del libro. Non mancano però interpretazioni di altre lettere, scritte questa volta

all'amico Tommaso Calorio, e sempre da Bologna. Così la *Fam.* I, 2, e la *Fam.* XVIII. 2, sullo stesso argomento.

La Chines affronta poi il tema del *Bucolicum Carmen*, anch'esso collegato con mille fili all'«area padana» (1998, p.40)³, a Bologna. Di nuovo Petrarca e la città, in una rete di rimandi che coinvolge anche altri interpretati del *Bucolicum Carmen*, per cui è giusto sottolineare, così la Chines, «(...) l'importanza della continuità del genere bucolico che proprio a Bologna aveva conosciuto un significativo interprete in Giovanni del Virgilio, le cui lezioni tenute sulle Metamorfosi d'Ovidio dovettero in qualche modo essere note al Petrarca stesso durante gli anni giovanili del suo soggiorno bolognese...» (1998, p. 43)⁴.

Il lungo elenco di interpreti e di critici dimostra in modo assai convincente che è davvero inevitabile prestare più attenzione a Bologna in relazione all'opera di Petrarca.

Nell'altro volume di Chines *I veli del poeta* (2000)⁵ un accenno importante riguarda il tema del *velarsi, svelarsi, velamen, e disvelamenti*: «al *velarsi* della donna, che si sottrae agli occhi del poeta, si accompagna lo *svelarsi* simultaneo della poesia (...). La poesia è dunque, a sua volta, *velamen* che *disvela* verità profonde (...).» (2000, p. 11)⁶. La Chines afferma che noi, lettori d'oggi, siamo già abituati ai veli, grazie alle correnti letterarie dei secoli precedenti. Però ci ricorda che questi veli sono sempre stati differenti, nell'intento di simboleggiare e significare qualcosa di nuovo: avvertenza che invita alla cautela.

Petrarca, figura emblematica, ha usato «una grande molteplicità di spunti e suggestioni» (2000, p.15)⁷ cioè di veli poetici. Però in un primo momento i veli sono stati tutt'altro che poetici, perché venivano in effetti adoperati quotidianamente dalle donne che li indossavano come segno di modestia, e dopo come oggetto di eleganza. Successivamente fanno la comparsa in letteratura, agitati da Petrarca per la prima volta nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*.

Il poeta usa questi veli spesso e volentieri, dando loro diversi significati. Una volta (nel

sonetto 38) il velo appare come impedimento doloroso, come qualcosa cioè che copre gli occhi di Laura. Petrarca gioca con il velo, con i veli: «lo *svelarsi* del poeta provoca il *velarsi* dell'amata, ma il *velarsi* della donna suscita lo *svelarsi* della poesia, che (...) diviene (...) vero e proprio *velamen*, codice criptico che rinvia a verità più profonde». (2000, p.17)⁸

Nell'egloga III il *velamen* serve a nascondere la verità. Nella canzone 119 il velo viene usato come *medium* («ombra-velo-panni») che ci conduce dall'incorporeo al materico, e quindi di conseguenza, l'atto di *svelarsi* manifesta la vera coscienza. Il *velamen* rinvia ad una *virtus* che è conquista faticosa e sforzo solitario. Il *velamen* è ombra, che non allude ad una verità immutabile ed eterna, e rappresenta invece un'anima la cui salvezza è incerta.

Nel secondo *Trionfo della Morte* il velo rappresenta il dubbio. Nel sonetto 362, che è il sonetto della trasformazione interna, il velo è qualcosa di cui l'anima del poeta deve liberarsi per poter volare. Nella canzone 70 rappresenta di nuovo un ostacolo, un ostacolo che appunto «vela» la vera vista. In ultima analisi il velo petrarchesco intreccia seduzione amorosa e dimensione filosofico-anagogica.

Tutto sommato, noi lettori dobbiamo sempre esser molto cauti con Petrarca perché le sue *fabulae* giocano con i significati, ingannano consapevolmente e volutamente l'ascoltatore. E per poter uscire dal bosco simbolico dove basta un attimo di disattenzione per smarrire la strada, bussola affidabile può esserci il libro di Loredana Chines.

NOTE

¹ L. Chines, *La parola degli antichi*, Roma, Carocci, 1998.

² L. Chines, *La parola degli antichi*, Roma, Carocci, 1998.

³ L. Chines, *La parola degli antichi*, Roma, Carocci, 1998.

⁴ L. Chines, *La parola degli antichi*, Roma, Carocci, 1998.

⁵ L. Chines, *I veli del poeta*, Roma, Carocci, 2000.

⁶ L. Chines, *I veli del poeta*, Roma, Carocci, 2000.

⁷ L. Chines, *I veli del poeta*, Roma, Carocci, 2000.

⁸ L. Chines, *I veli del poeta*, Roma, Carocci, 2000.

La lettera del *Ventoso*

PETRARCA, FRANCESCO

'*La lettera del Ventoso*'

a cura, commento e note di Formica, Maura e Jakob, Michael, prefazione di Zanzotto, Andrea, trad. di Formica, Maura, Verbania, Tararà, 1996, pp. VIII, pp. 79.

JUDIT RADNÓTI

La prima opera della collana «di monte in monte» dell'editore Tararà è l'edizione bilingue della lettera più commentata di Francesco Petrarca (*Familiari* IV, I) con la prefazione di Andrea Zanzotto e con note e commenti dei curatori Maura Formica e Michael Jakob.

Nella prefazione Zanzotto parla delle proprie esperienze 'montuose', delle scalate prealpine che fece da ragazzo e che fondarono quel rapporto stretto tra il poeta e la natura di cui sono testimoni le sue poesie, e quindi spiega cosa senta più suo nella lettera petrarchesca. Ci confessa la propria incapacità di staccarsi definitivamente dalla materialità nonostante la volontà di superarla: fisico e metafisico convivono in un certo equilibrio, la contemplazione non perde mai la sua base materiale. Zanzotto ricorda la «sublimità petrarchiana», la molteplicità strutturale della lettera, vista come uno «snodo decisivo nel passaggio dal medioevo al moderno»¹; e sottolinea l'etica del lavoro, così petrarchesca come zanzottiana, per cui scrivere è un dovere-necessità nel cui ambito si sente partecipe di una verità in atto, nel senso che, per lui, essere e scrivere sono inseparabili.

Segue l'epistola petrarchesca riportata sia in latino che nella traduzione italiana di Maura Formica con note abbondanti, delle citazioni (solo in latino), in nota degli ipotesti.

Maura Formica e Michael Jakob cominciano il loro commento con un elenco delle numerose interpretazioni divergenti che aveva suscitato il testo petrarchesco. Considerando tale molteplicità e divergenza sembra ovvio porre la domanda sul perché di tale interesse. Per la risposta però bisogna aspettare, e leggere prima un commento tradizionale dell'epistola. Il breve riassunto ha inizio con una data: il 24 aprile 1336. Questa data, giudicata falsa (da Giuseppe Billanovich e da Bortolo Martinelli), sarà la base di due «cammini divergenti»² e servirà poi come punto di partenza per una terza interpretazione che vedremo dopo quella tradizionale.

Il commento racconta brevemente l'ascesa sul Monte Ventoso vista come ascesa interiore, ricorda la lettura 'casuale' (due volte tra virgolette) del passo agostiniano delle *Confessioni* e si sofferma sulla questione del destinatario: quello esplicito è, come si sa, Dionigi da Borgo San Sepolcro, quello implicito, invece, è Ago-

stino. Non è lecito dimenticare come destinatario l'autore stesso, cioè Petrarca,³ né il fratello Gherardo – se non lettore, almeno ascoltatore, e se non di tutta la lettera, almeno della parte chiave di essa –; e infine ci siamo anche noi lettori che da 651 anni leggiamo e rileggiamo questa Lettera. Troviamo, quindi, una molteplicità di destinatari possibili, tanto da rendere problematica l'individuazione del destinatario «vero».

Il commento accentua i rapporti di «filiazione» e la serie di «imitazioni» evidenziata già dalla catena delle «letture in lettura»: l'Apostolo letto-citato da Agostino letto-citato da Petrarca letto-citato da noi. Per quanto riguarda l'imitazione, vi è un'altra serie assai lunga, quella delle ascese esemplari ai diversi monti (tra cui lo stesso Ventoso) riportati dai commentatori: considerando tale elenco (basta ricordare la salita di Filippo il Macedone sull'Emo narrata da Livio e citato da Petrarca)⁴ scopriamo addirittura una tradizione di «scatole» senza scopo pratico-materiale.

La montagna come *topos* letterario, partendo dall'Antico Testamento, tende a significare qualcosa che fa «da tramite tra Dio e gli uomini»⁵, un ponte tra fisico e metafisico che partendo dalla materia dovrebbe arrivare alla contemplazione pura. Dovrebbe, ma non ci arriva, né per Zanzotto né per Petrarca. I due poeti capiscono che la verità non basta, bisogna anche metterla in atto nella poesia, dove Essere e scrittura coincidono, ed è la contemplazione stessa che diventa materia.

Comunque la *Fam. IV*, 1 considera lo spazio reale, anzi lo esalta fino al punto di arrivare alla lettura-scrittura del passo agostiniano, ma non ne dà una descrizione dettagliata, non presenta la natura com'è, ma come essa appare alla vista interiore. Siamo arrivati al punto cruciale delle divergenze interpretative, alla conversione di Petrarca in relazione alla quale si mette in dubbio la veridicità del racconto dell'epistola. Formica e Jakob citano due studiosi, Giuseppe Billanovich e Bortolo Martinelli, che avevano dimostrato la falsità della datazione dell'epistola. «Perché il Petrarca ha sentito il bisogno di 'aggiustare' la data della

sua lettera più importante?»⁶. In due parole: per motivi personali e letterari, ovviamente. Il commento dà una risposta molto più dettagliata, spiegandoci le possibili motivazioni della data (1336, aprile, 26), scissa nelle sue singole parti.

Formica e Jakob individuano due linee interpretative: secondo la prima, la base di verità dell'epistola sta nella vita del poeta, la falsificazione (o meglio dire finzione) è in funzione allegorica, e quindi non rompe la perfetta coerenza del tutto⁷; la seconda linea, invece, parla proprio della «fragilità del messaggio allegorico»⁸, di un'ambiguità che mette in questione la lettera stessa. Comunque, per tutte e due le linee, la *mutatio* petrarchesca rimane una simulazione teatrale, costruita per scopi letterari. Inoltre l'io immediato dell'esperienza (il narratore empirico) e l'io consapevole della scrittura si contrappongono.

In quanto soggetto individuale e allegoricamente impersonale, puntuale e cronotopico, razionale, storico e inventato, l'io dell'epistola non è determinabile e produce egli stesso la parvenza della propria inintelligibilità.⁹

Come abbiamo già detto, è la contemplazione stessa a tematizzarsi, ma per poter arrivare a questo punto bisogna che l'oggetto della contemplazione si smaterializzi. Partiamo dal visibile per arrivare all'invisibile che in virtù dell'opera letteraria diventa di nuovo visibile, ma con l'unico scopo di farci intuire l'invisibile. Dopo l'io anche la montagna diventa testo, tutto ormai è testuale; abbiamo così anche un'interpretazione ermeneutica. L'instabilità del senso e l'io disperatamente temporale rendono la Lettera aperta.

I commentatori ricordano ancora Robert Durling che ritiene l'incapacità di Petrarca a imitare i modelli la causa di quella vergogna che porta il poeta alla coscienza di sé, che è appunto una coscienza di inautenticità. L'ultimo studioso da citare è Andreas Kablitz con cui Formica e Jakob sono d'accordo per il fatto che «l'epistola introduce un cambiamento radicale nella relazione tra discorso e verità»¹⁰, non accettando però la tesi dell'impossibilità dell'espressione autentica. Second-

do loro l'autenticità della Lettera sta nello stile del Petrarca.

L'allegoria si presenta su più livelli nell'epistola. Prima di tutto c'è l'allegoria tradizionale, secondo la quale tutto sta per qualcos'altro (qualcosa di visibile significa qualcos'altro d'invisibile). A un secondo livello si mette in gioco ogni referente e ogni significante fino ad arrivare al livello dove la struttura allegorica stessa «tematizza con procedimento meta-allegorico i principi stessi dell'allegoria.»¹¹ Petrarca, scrivendo virtuosamente allegorico, ci insegna come leggere i testi allegorici. La serie di citazioni ('letture in lettura') serve a questo scopo, cioè a far vedere «il procedimento stesso della 'ricezione'». ¹² Soggetto, lettore e autore si mescolano nell'esperienza letteraria (sia produttiva che ricettiva).

Secondo Formica e Jakob l'epistola funziona come ponte tra Medioevo e Modernità per la messa in evidenza del soggetto cosciente di sé; l'introspezione serve a scoprire la soggettività. Il paesaggio, come abbiamo già ricordato, non viene presentato per sé; non è la bellezza che importa, ma il cosiddetto sublime.

Curiosità, meraviglia, contemplazione e negazione sono le tappe dell'esperienza del sublime che Petrarca ci racconta nella sua *Lettera del Ventoso* e che, secoli dopo, Kant ci spiega nella *Critica del giudizio*.

NOTE

¹ Petrarca, Francesco, *'La lettera del Ventoso'*, a cura di Formica, Maura e Jakob, Michael, trad. Formica, Maura, Verbania, Tararà, 1996, p. VI.

² Op. cit., p. 40.

³ Cfr. op. cit., p. 53.

⁴ Cfr. Petrarca, Francesco, *Fam.* IV, 1, in op. cit., p. 3. e op. cit., p. 42.

⁵ Op. cit., p. 36

⁶ Op. cit., p. 38.

⁷ Cfr. op. cit., p. 40.

⁸ Op. cit., p. 41.

⁹ Op. cit., p. 45.

¹⁰ Op. cit., p. 47.

¹¹ Op. cit., 48.

¹² Op. cit., 51.

Tre premi e tre scrittori

GIUSEPPE MONTESANO

Di questa vita menzognera

Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 189

MARCO SANTAGATA

Il maestro dei santi pallidi

Parma, Guanda, 2003, pp. 251

MELANIA G. MAZZUCCO

Vita

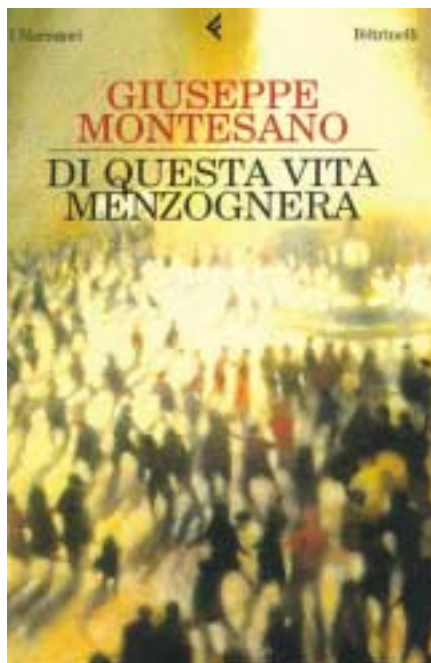
Milano, Rizzoli, 2003, pp. 398

FULVIO SENARDI

Ie tre recensioni che seguono sono legate da un importante filo rosso: il libro di cui mi accingo a parlare, *Di questa vita menzognera*, ha vinto il Premio Viareggio, *Il maestro dei santi pallidi* di Marco Santagata si è meritato, non senza qualche polemica, il Campiello, a *Vita* di Melania G. Mazzucco è stato invece assegnato il Premio Strega. Tre romanzi e tre premi, quasi a prendere il polso alla narrativa italiana.

In una Napoli fantasmagorica e allucinata, Roberto, refrattario ad ogni compromesso ed allergico ad attività lavorative, chiusosi definitivamente dietro le spalle la porta di casa, decide di mettersi al servizio della famiglia Negromonte, o meglio di Cardano, genero appena tollerato dal decrepito ma dispotico capo-clan. Inizia in questo modo l'ultimo romanzo di Giuseppe Montesano, un libro che ci invita a compiere un viaggio grottesco ed amaro nel ventre del potere, un tuffo a capofitto in una Napoli beccera e opulenta, sulfurea metafora dell'Italia di oggi e spietato ritratto delle sue élite, o meglio, di un settore specifico dei suoi ceti dirigenti a cui lo scrittore rimanda con ammiccamenti assolutamente inequivoci. La saga dei Negromonte si rivela così, con

tutti i suoi ironici risvolti, una trasparente allegoria dell'Italia berlusconiana, di cui regi-



stra, con gustosa e caricaturale irriverenza, le più appariscenti patologie.

Alla sua terza prova narrativa, intinta la penna nell'inchiostro di una passione civile che non esita a imboccare la strada del sarcasmo, Montesano si misura in *Di questa vita menzognera* (Feltrinelli, 2003) con il marasma etico-civile di un Paese in piena crisi. Il motivo conduttore dell'intreccio è il riuscito tentativo da parte del clan dei Negromonte di trasformare Napoli in un gigantesco «parco tematico», un ipermercato dove celebra i suoi trionfi la merce immateriale del post-moderno, l'immagine; verità e finzione, passato e presente, volto e maschera si mescolano indistricabilmente, trasformando gli uomini in figuranti di un gioco globale pilotato dai Negromonte, avidi e spregiudicati interpreti del nuovo Zeitgeist del privato è bello, della mobilità definitiva, dello Stato in concessione ai potenti, della volgarità come nuovo metro estetico e morale, del consumo inteso come forma sublime di «democrazia», del successo come unica scala di valori.

Mentre la città sventrata dalla speculazione minaccia da un attimo all'altro di inabissarsi nel Tirreno, e i bravacci dei Negromonte, mascherati da Pulcinella, ne perlustrano gli angoli a caccia degli ultimi «comunisti», mentre impazza una sorta di festa sanfedista nel segno della fusione emotiva della massa con i volti e con le parole vomitati da schermi ed altoparlanti, e solo poche voci dissidenti osano ancora farsi timidamente sentire, Roberto intraprende una improbabile e disperata fuga a due, mendicando un po' di luce dentro il tetro bozzolo del presente. Il libro, privo di epilogo e di catarsi, si chiude sulle sue domande di uomo senza futuro, sull'invocazione dell'amore, quasi una formula sacrificale, lasciando il lettore alle prese con i fecondi dubbi e con i salutari fantasmi che la cupa «tammuriata» di Montesano gli ha agitato davanti agli occhi.

E' la lingua però la vera protagonista di un romanzo alieno da perlustrazioni psicologiche e povero di snodi narrativi (risolto anzi in pochi quadri che assolvono una doppia funzio-

ne, strutturante e simbolica: i banchetti a casa Negromonte – sordide apoteosi delle viscere – il Carnevale di strada, dove la gente celebra con sinistra festosità la propria regressione a popolo pezzente, alla cieca e subalterna istintività del «fotte e chiagne»): il codice aulico, pateticamente inattuale, di Cardano, esteta fragile e contraddittorio smarritosi in un'epoca che crede alla bellezza solo come merce da vendere e che si è perciò esiliato in un limbo di citazioni illustri (dove giungono utili a Montesano le frequentazioni francesi: Gautier, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, ecc.). Quindi il dialetto, che la fa da padrone, conaturato ai Negromonte, enfatici profeti di un futuro in cui si parlerà solo vernacolo ed inglese: dialetto che Montesano ha arbitrariamente, ma efficacemente degradato a espressività becera e carnale, maccheronica e scurrile, a simbolo e a specchio del vitalismo degradato di un potere arrogante e narcisista, irresponsabile e volgare. L'italiano infine, che appartiene a Roberto, il narratore (ma anche, come codice mediatico degli inganni, al «Calebano» e al vecchio Negromonte che arringano la folla dall'alto dei loro megaschermi): la lingua del suo segreto interrogarsi di fronte a tanta abiezione, relegato nel ruolo – del tutto ininfluenza – di spettatore sbigottito della catastrofe di una società che, precipitando nelle tenebre, ha scelto di riconoscersi, per esaltare il proprio edonismo regressivo, in una parlata degradata, bassa e priapea, la voce del ventre e della crapula: «Magnàte, magnàte ch' 'e mane! Come fa 'o rre vuosto».

Romanzo insomma che, amaro ed impegnato, visionario e rabbioso, ludico e disperato, ostenta il pieno dissidio con il proprio tempo di uno scrittore di non comune vivacità espressiva e conferma insieme le grandissime potenzialità narrative e simboliche dello strumento plurilinguistico. Che non ammette fredde operazioni a tavolino ma produce scintille nella penna di un narratore autentico.

Con *Il maestro dei santi pallidi* (Guanda, 2003) Marco Santagata si conquista il premio Campiello e aggiunge così un altro alloro

al suo curriculum di intellettuale che tanto ha detto, e tanto ha dato, alla letteratura italiana e, in special modo, alla filologia petrarchesca.

Il libro racconta una parte sostanziosa della vita di Cinin, trovatello di montagna già servo sul versante appenninico che si affaccia alla pianura emiliana, e quindi, con gran successo, pittore, seguendone i ricordi mentre egli, tentato di morire per aver fallito la sua prova più ambiziosa (o meglio, per essersi disastrosamente scontrato con il tradizionalismo in materia di pittura dei suoi aristocratici committenti), se ne sta appollaiato su un albero con una corda intorno al collo. Sapremo alla fine che egli non morrà e lo vedremo anzi, scampato al suicidio, uscire sorridente e incredulo dalla scena del romanzo. La prospettiva della morte, comunque, assunta per conferire alle sue confessioni il tono schietto della sincerità, non basta a incupire le pagine del libro, dominate, più che da interrogativi esistenziali, da uno scapigliato gusto del narrare. Siamo a metà del '400: un feudale autunno del Medioevo si ingentilisce alle prime carezze del Rinascimento; tintinnano spade, si intrecciano intrighi ma intanto l'arte conquista passo a passo la realtà, ed è proprio la Firenze di Brunelleschi e del Masaccio, lontana ma non irraggiungibile, a diffondere la nuova scienza della prospettiva, razionalistico atto di possesso della complessità del mondo. Cinin ne è conquistato, ed è al servizio di una smaniosa duchessa e del figliolo altezzoso che essa ha concepito in una relazione clandestina, che intende mettere a frutto il suo talento, fecondato dalla nuova passione per i misteri dello spazio pittorico. La duchessa è proprio la nobildonna presso la quale egli, dopo una fuga pericolosa dal suo primo padrone, ha svolto, alquanto rusticamente, la funzione di paggio, e i cui appassionati messaggi è stato, per lungo tempo, incaricato di recapitare. Di questa esperienza gli rimane una segreta spina d'amore, l'infatuazione per l'arte e la bellezza, una infarinatura di letteratura cortese: quei versi e quei racconti che la volitiva castellana, recitava persa nel suo sogno, volendolo, silen-



zioso spettatore, al proprio fianco. E indelebilmemente incidendo, con inconsapevole (?) crudeltà, l'aristocratico profilo del suo volto nel cuore e nei pensieri del giovane, poco a poco sgrezzatosi agli accenti della poesia. La parabola si chiude, come si è detto, sul fallimento del sogno di Cinin: una prova scialba e fin troppo tradizionale soddisferà meglio dell'opera rivoluzionaria che gli è stato chiesto stizzosamente di distruggere, il gusto conformista della duchessa: spavalda vittoria del senso comune e del privilegio di classe sulle più alte promesse dell'arte. Il fallito tentativo di morte, tuttavia, riaprendo i conti col mondo per il maestro dei «santi pallidi» (così soprannominato per il sapiente uso dei grigi), metterà il punto finale ad un amore ossessivo, proprio in quanto autoreferenziale e interiorizzato, preparando forse alla vita chi se ne era fino ad allora esiliato, appagandosi solo di chimerare. Raccontato così il romanzo pare uno di quelli che si fa leggere volentieri; ed in effetti non si è lontani dal vero. Il problema è che la

scrittura scivola talmente colloquiale, così lontana dalla dura concretezza del mondo e delle cose (senza sfumarli tuttavia nel fiabesco, come è ben capace di fare, invece, quella vera maestra della narrazione storica che risponde al nome di ... Mancinelli), così ineffabile e «distillata» (ma niente prosa d'arte per carità) da evocare un mondo senza profondità di prospettiva, un mondo esangue e disincarnato, un «fondale» attualizzante, perché fatto di parole che quasi mai acquistano, tenere o taglienti, la materialità delle «cose». In effetti, a rendere poco «vera» la ricostruzione, contribuisce anche, fin dalle prime pagine, la presenza marginale ma stridente, di battute in dialetto modenese. Si capisce la nostalgia di Santagata per la parlata del proprio mondo d'origine, e la volontà di fare a tratti balenare una espressività più nervosa nel corpo fiacco della sua scrittura appendicistica. Ma cosa vorrebbe suggerire? Un bilinguismo italiano-vernacolo antedatato al XV secolo, quando, lo ammettono i suoi stessi personaggi, il toscano dei libri suona alle loro orecchie come una lingua del tutto straniera e in tutti loro è lecito supporre una competenza esclusivamente «dialettale»? Manzoni, pare, ha ancora qualcosa da insegnare intorno alla serietà del romanzo storico al quale è bene avvicinarsi con una consapevolezza teorica ben agguerrita, che riguarda, fra le tante cose, anche i codici espressivi da mettere in gioco (perché, in letteratura, la lingua è la realtà). Così, nonostante le non rare prodezze di un libro avvincente, oltre che divertito (un perseverante motivo psicanalitico che sfocia, quasi leonardescamente, in un inatteso *horror copulae*, una certa abilità a intrecciare le storie lungo gli assi di piani complanari, qualche studiato rimanendo intertestuale che semina di tarli novecenteschi la campitura finto-medievale, la simpatica *pointe* della conclusione che proietta retrospettivamente barbagli di luce scanzonata e picaresca) la parola, in queste pagine, non si fa carne, e manca così di realizzare il grande miracolo che abbiamo diritto di esigere dalla letteratura, quello solo che la salva dall'insignificanza.



Vita, protagonista dell'omonimo romanzo di Melania G. Mazzucco (*Vita*, Rizzoli, 2003) è una ragazzina che insieme all'amico Diamante, di qualche anno più adulto, compie nei primi anni dell'altro secolo il grande balzo dalla miseria dell'Italia contadina ai miraggi di felicità terrena della Merica. E sperimenta, sulla pelle e nel cuore, la condizione amara degli ultimi venuti in una New York tumultuosa e spietata, dove la povertà è più sordida che nelle campagne meridionali, perché subita con un contorno di degradazione morale che lo sradicamento rende disperata e, ingannevolmente, il successo appare sempre a portata di mano, e sempre si allontana ad ogni levar di sole. Un lunghissimo abbraccio nel ventre di una scialuppa sulla nave che li portava in America, una notte in cui hanno rischiato di morire per il gelo artico che è sceso improvviso dal cielo - l'episodio è raccontato dalla Mazzucco nell'epilogo del libro, a spiegazione quasi dell'indissolubilità dei due destini - ha legato per sempre Diamante e Vita, che con-

tinueranno a cercarsi e, inesorabilmente, a perdersi; lei abbarbicata come un'ostrica a New York, tenace e positiva, creatura dell'istinto per la quale la vita è adesso o mai più, lui pellegrino in un continente che illude e delude, proiettato verso un domani luminoso che spera di propiziare con l'onestà e col lavoro; lontano infine dalla città straniera e dalla donna che ama, destinato a perdere la via del ritorno nel frastuono della Grande guerra, e a declinare, straniero anche in patria, nel grigio pantano dell'Italia fascista. Si rincontreranno ancora una volta, passati due conflitti mondiali, solo per dirsi, più con gli occhi che con le parole, più aperta e intraprendente lei, secondo carattere, definitivamente rassegnato lui, l'irrecuperabilità del tempo perduto. Qui la storia, se si può raccontare in due parole un romanzo di 400 pagine. A partire da questa materia la Mazzucco mescola i piani temporali, in un costante andirivieni tra presente e passato, anzi tra i diversi svolgimenti del passato, modellando un intreccio frantumato che, retto dall'abile regia, dipana pian piano la sua complessità. A mantenere lontani, e ad avvicinare Vita e Diamante nel tempo e nello spazio, una folla di destini: di comprimari, comparse, ombre; di italiani e poi di italo-americani, alla ricerca di un'esistenza migliore la prima ondata, e quindi, per chi ha voluto tornare, delle radici della propria identità, a tracciare quasi un ponte di sogni e di ricordi fra le due sponde dell'Atlantico; come quell'ufficiale USA per esempio, che, nelle prime pagine del libro si aggira, alla ricerca di tracce non propriamente sue ma care come se veramente lo fossero, fra le macerie di Tufo, il paese dei Mazzucco devastato dalla guerra: Diamante appunto, il figlio americano che Vita ha consacrato alla memoria del suo amore perduto. Ma non è questo il solo artificio che la scrittrice mette in opera per stemperare l'impatto emotivo di un libro che vuole, con discrezione appellarsi al cuore. Certo, si dirà, un romanzo che punta le sue carte sul tema della perdita, che si culla nel senso malinconico, se non struggente, del tempo che scorre rapinoso facendo strazio di vite e sentimenti, che svolge il moti-

vo dell'amore facendosi guidare, come vuole la più malandrina delle consuetudini, dalle scintille dell'assenza, difficilmente può sottrarsi ad un'empito di patetismo; ed è vero. Del resto è su questo piano che il racconto ristabilisce di volta in volta una condizione di unità.

Ma, per controllare l'effusione, per «addomesticarne» i singhiozzi, senza nulla concedere al cerebralismo di soluzioni meta-narrative, la Mazzucco intreccia alla vicenda in primo piano, la storia di se stessa, ricercatrice di cimeli familiari, e le prospettive, modellate con fine intelligenza di storico, di quel fenomeno di portata epocale che è stata l'emigrazione delle plebi del Sud nel Nuovo continente. Il bozzolo di intimismo in cui il racconto rischiava di chiudersi viene così con prepotenza lacerato, la vicenda di Vita e Diamante finisce per farsi riconoscere, confluendovi, come parte del mosaico di una grandiosa vicenda collettiva; ed è qui che il libro conquista, nel pianto di una perdita «privata», un risvolto universale di *lacrimae rerum*. E chi, nella terza parte del romanzo, legga ad occhi bene aperti la storia di Diamante water-boy, un episodio dove il destino si tinge dei colori antichi della schiavitù del lavoro, la disperazione e la degradazione non sembrano lasciare vie d'uscita, non può non andare con la mente, per quanto manchi ogni collegamento esplicito, a quel volgo disperso che cerca ora da noi, nell'Italia cinica e opulenta del consumo coatto, la sua occasione di felicità. Insomma, per molti suoi aspetti, sibillino oracolo e virile atto di pietà, questo romanzo; libro che si arrende gioiosamente all'assedio del mondo, ed osa raccontarne le splendide miserie, senza farsi intimorire da quella scomunica del patetico che generazioni di intellettuali (penso a Calvino e ad Eco, per esempio) hanno comminato. Libro multanime, perché, nel tempo stesso, novella sentimentale, epos, romanzo storico e di formazione. Deciso testardamente a raccontare, fondendo di nuovo insieme nomi e cose, con quella fresca immediatezza (che non significa ingenuità sprovveduta) che tanta narrativa di oggi, da un pulpito di intellettualismo saccente, dichiarava ormai anacro-

nistica. Insomma coraggiosamente «vero» e sfacciatamente coinvolgente – «Prova a veder-ci», sussurra Vita a Geremia, di cui sarà la moglie, dopo la partenza di Diamante (e indirettamente a noi tutti, lettori che vogliamo una narrativa capace di coinvolgerci, sfiorando le nostre emozioni, parlando al senso estetico, di alimentando il nostro bisogno di moralità e intelligenza), «Soli. Una bambina con i ca-

PELLI color inchiostro. Le mani sporche, le guance rigate di polvere. Il vestito a fiori macchiato di sugo, di caffè, le calze rattoppate, lo scialle pieno di buchi (...). Stavamo rannicchiati sul fondo della scialuppa – cercavamo tepore – lui combaciava con le mie linee, aderiva alla mia schiena. Ho scoperto quella notte come due corpi si completano, e divisi sembrano mutilati» (351).

Esercizi e manuale di lessicologia italiana

ZSUZSANNA FÁBIÁN

Esercizi e manuale di lessicologia italiana
Pázmány Péter Katolikus Egyetem,
Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba,
2003; pp. 244

LÁSZLÓ TÓTH

Com'è noto, lo *strutturalismo linguistico* – che domina la linguistica dopo l'uscita della famosa monografia di Saussure *Corso di linguistica generale* (1916), fino agli anni Sessanta – mette in risalto la considerazione della lingua come sistema dei sistemi tra loro correlati. Uno di questi sistemi fondamentali – il *sistema lessicale* – può essere visto come sistema «principale» nel senso che esso viene costituito dai lessemi (monemi o morfemi lessicali), portatori del cosiddetto *significato nozionale* il quale assieme ai monemi o morfemi grammaticali (che, secondo la concezione generale, non possiedono «significato lessicale», «soltanto» grammaticale) concorre a costruire delle unità superiori, frasi che siano elementi costitutivi del testo. La lessicologia è appunto quel settore delle scienze linguistiche che si propone di esaminare, secondo una metodologia d'indagine ben determinata, la «fisionomia», diremmo, il comportamento dei lessemi in seno alla lingua, cui appartengono – tra l'altro – frequenza d'uso delle parole, problemi relativi al significato, stilistica, sociolinguistica.

Il presente volume di Zsuzsanna Fábán intitolato *Esercizi di manuale di lessicologia ita-*

liana (revisione di István Vig) – pubblicato a Piliscsaba nel 2003, presso il Pázmány Péter Katolikus Egyetem – oltre all'ammodernamento della dispensa universitaria pubblicata precedentemente dall'Autrice stessa (*Esercizi di lessicologia italiana. Tankönyvkiadó, Bp., 1989*) si prefigge lo scopo di «soddisfare [...] l'esigenza degli studenti ad avere un materiale adeguato anche per la preparazione teoretica» – come si legge nella *Prefazione* (p. 7).

Il manuale di Zsuzsanna Fábán – a parte la *Prefazione* – si ripartisce in tre capitoli ben distinti dal punto di vista della loro funzione. *Il primo capitolo* (ESERCIZI) è dedicato al versante nettamente funzionale della lessicologia, vale a dire agli usi dei lessemi, in altri termini, all'applicazione delle basi teoriche da parte degli interessati. Gli ESERCIZI comprendono compiti riguardanti i settori forse più importanti della lessicologia: la semantica, le varietà dell'italiano e la formazione delle parole. Non sarà sicuramente necessario accentuare il ruolo determinante della semantica il cui problema di base è il significato con tutti gli altri fenomeni che ne derivino o stiano in un rapporto strettissimo con esso, come la

polisemia, l'omonimia, la sinonimia e l'antonimia, nonché l'iponimia. Tutti coloro che studiano l'italiano (o anche una lingua qualsiasi) devono rendersi conto dell'importanza dell'apprendimento, per esempio, dei sinonimi della lingua per esprimersi in modo scelto in italiano. Sono veramente interessantissimi e utili gli esercizi relativi al cambiamento di significato (metaforico, metonimico) delle parole, cambiamento comportante allargamento o restringimento del significato, per es.: *coda* 1. in molti animali, prolungamento posteriore della colonna vertebrale; 2. prolungamento, appendice di qc; 3. parte estrema, finale di qc; (Gli studenti devono osservare negli esempi del genere i procedimenti di allargamento e di restringimento del significato). Nell'altro caso si devono trovare i corrispondenti ungheresi delle stesse parole italiane confrontando la struttura semantica delle due parole equivalenti (cfr.: pp. 12–13). Gli esercizi riguardanti la *polisemia* ed *omonimia* sono – a nostro parere – i due fenomeni forse più «spiccati», e non solo perché possono arricchire più di tutto il lessico attivo degli studenti, ma anche perché nella linguistica generale esiste un'opinione la quale non solo rifiuta del tutto il fenomeno della polisemia riconoscendo soltanto l'esistenza dell'omonimia, ma non accetta neanche il cosiddetto «significato figurato» o «traslato». Lodevole è pure l'approccio teorico adoperato dall'Autrice – sul quale si basa il materiale didattico degli esercizi –, dato che esso corrisponde agli approcci teorici a queste questioni vigenti oggi nelle grammatiche delle scuole medie ungheresi. L'Autrice non manca di richiamare l'attenzione degli interessati – tra l'altro – sul fatto che la polisemia nei diversi dizionari scolastici monolingui può essere concepita diversamente; gli studenti devono osservare la rappresentazione polisemica di diversi vocaboli (*penna*, *codice*, *valore*, ecc.) in diversi dizionari indicati nel compito (p. 21). Altrettanto importante è saper stabilire la differenza tra il cosiddetto «significato di base» di una parola e i suoi «significati secondari» i cui usi sono fortemente determinati dal contesto linguistico: in un

compito appropriato troviamo espressioni ben rispondenti, portate dall'Autrice, le quali mirano a indicare proprio le differenze di cui stiamo parlando, per es.: *penne copritrici*, *cane da penna*, *uccelli di grossa penna*, ecc.; *erba verde*, *zona verde*, *verde bottiglia*, ecc. (p. 20). Osserviamo tra parentesi che non tutti gli studiosi condividono il concetto di una tale «distribuzione» del significato: il *significato di base* e i *significati secondari* sono termini largamente utilizzati nelle diverse grammatiche a base «contestualista» (grammatiche che attribuiscono un ruolo importante al contesto nel manifestarsi del significato delle parole). Altri invece sostengono che il significato deve necessariamente «precedere» il contesto (cfr.: Antal László, *A jelentés világa*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978, 86–115). L'Autrice fa benissimo a mettere in risalto l'importanza dell'uso anche dei diversi dizionari monolingui e bilingui (Devoto – Oli, Zingarelli, Palazzi – Folena, Sabatini – Coletti, Gyula Herczeg, Jenő Koltay-Kastner, Gyula Herczeg – Zsuzsanna Juhász) come strumenti fondamentali nell'apprendimento di una lingua. Anche la parte *Omonimia*. I «falsi amici» vanta esercizi interessanti ed originali. Basti qui – per fare degli esempi – citare solo le frasi come *Sono domande da porci*; *Una vecchia porta la sbarra*; *Una vecchia legge la regola* in cui il compito è quello di distinguere chiaramente le letture delle frasi con parafrasi appropriate (p. 33). Nella stessa sede l'Autrice – citando alcune barzellette ungheresi ed italiane – dimostra quale funzione possono svolgere i fenomeni di omofonia ed omografia nell'interpretazione delle barzellette (33–34). Come sappiamo bene, molte barzellette sono perciò intraducibili. Quanto alla *Sinonimia* e l'*Antonimia* in questa sede – per mantenerci nei limiti di spazio – ci accontentiamo di osservare che tanto i sinonimi quanto gli antonimi occupano una posizione di riguardo nel manuale. I sinonimi delle varie parti del discorso sono elementi che concorrono a stabilire il valore stilistico del discorso in cui si inseriscono e svolgono un ruolo importante anche dal punto di vista espressivo. I compiti di questa parte servono

dunque a sviluppare innanzi tutto la competenza stilistico-lessicale degli studenti. Oltre che a trovare i possibili sinonimi delle diverse voci lessicali gli studenti devono essere anche capaci di indicare in una serie di parole, quella non pertinente alla serie stessa, per es.: *casa, villa, palazzo, magazzino, capanna* (p. 39). Mentre nel caso della sinonimia si ha a che fare con degli elementi di significato identico o quasi identico, l'antonimia prevede parole di significato «opposto». Il manuale comprende compiti che esercitano gli studenti nell'uso delle coppie di parole opposte dal punto di vista del significato nell'ambito dei sostantivi e degli aggettivi (parole più frequenti che abbiano coppie opposte). All'iponimia viene dedicato uno spazio relativamente piccolo, ma sufficiente per illustrare un tipo di «gerarchia « tra i lessemi diversi (un significato «dominante» sovraordinato agli altri significati) cfr.: *ornitologia, mammalogia, ittiologia, zoologia* (p. 55).

La seconda parte del primo capitolo comprende esercizi relativi alla sociolinguistica che fa parte integrante dell'italianistica universitaria. Come si sostiene nella sociolinguistica moderna, la lingua varia attraverso il tempo, lo spazio, i gruppi sociali, le situazioni. Gli esercizi scelti da Zsuzsanna Fábíán sono orientati con grande intuizione professionale su cambiamenti menzionati sopra e offrono agli interessati la possibilità di approfondire tutte queste varietà del linguaggio a partire dal gergo della malavita e attraverso i dialettalismi ed arcaismi fino ai neologismi ed ai diversi tipi di prestiti linguistici. Per noi rappresentano una curiosità prima di tutto i prestiti ungheresi in italiano e i prestiti italiani in ungherese, una questione avente una bibliografia considerevole sia quantitativamente che qualitativamente (cfr.: pp. 226–230). I prestiti di vario tipo come *spárga, bakacsin, füge, narancs, piskóta, osztriga* (tra i quali si possono trovare parole che a una persona meno competente, anche se colta, non sembrano essere prestiti), *gulash, aiduco, biro, ussaro, ciarda*, ecc. (cfr.: pp. 87–89) entrando nell'altra lingua oltre a rappresentare un fenomeno linguistico hanno sicuramente anche un'altra funzione: quella

di avvicinare una all'altra le culture diverse e, nel contempo, i diversi popoli.

La terza parte di questo capitolo di esercizi si occupa della *formazione delle parole*: della *derivazione* e della *composizione*. Tutti conosciamo il problema di stabilire il genere grammaticale o scegliere la forma giusta del plurale di alcune parole composte in italiano. Nel manuale presente viene dedicata un'attenzione particolare a questi problemi nei vari esercizi. Per essere sicuri del successo dobbiamo memorizzare bene il genere e il plurale delle parole come *pescecane, pellerossa, capogiro, capoclasse*, ecc., tanto per menzionarne alcune. Le parole composte possono essere interessanti – come dimostra bene il materiale – anche dal punto di vista della scrittura: infatti in italiano esistono parole composte scritte in due vocaboli: *vagone letto, vagone ristorante, cane poliziotto, campo giochi*, ecc.

Il secondo capitolo del manuale (*I termini più importanti della lessicologia e della lessicografia*) rappresenta *de facto* un dizionario di terminologia oltre che della lessicologia o della lessicografia (in senso più ristretto), anche della linguistica generale (in senso più ampio), in quanto i termini riguardano diversi livelli della lingua (anche se sul piano funzionale questi livelli sono tra loro correlati). Il materiale di questo «dizionario» monolingue è selezionato con grande cura, le interpretazioni sotto i lemmi sono precisissime, istruttive e offrono agli studenti informazioni utili se non necessarie per orientarsi bene nei labirinti di questo ramo della linguistica. Ora diamo un piccolo elenco dei termini specifici per far venire la voglia agli interessati di studiare sul presente manuale: accezione, affisso, arbitrarietà (del segno linguistico), campo lessicale / campo semantico, conflitto omonimico, denotatum, dizionario elettronico, eufemismo, *frame*, *langue*, lessema, lingua, linguaggio, metalingua / metalinguaggio, occorrenza, onomasiologia, parola, *parole*, pragmatica, rapporto sintagmatico, referente, reggenza, sema, sintagma, tema, tratto semantico, valenza.

Nel terzo capitolo l'Autrice offre al lettore una bibliografia selettiva e aggiornata che

comprende lavori di grande interesse scientifico in diversi settori della linguistica «imparentati» tra loro al livello del lessema: le opere dunque riguardano le questioni relative alla lessicologia, la semantica, le varietà dell'italiano, la formazione delle parole, la lessicografia, compresi pure i diversi tipi di vocabolari.

Summa summarum il lavoro di Zsuzsanna Fábíán ha un valore scientifico molto serio, esso può interessare – oltre ai docenti ed agli studenti delle università e delle scuole superiori – gli insegnanti d'italiano dei licei (soprattutto

bilingui, con indirizzo italiano), ma possono servirsene con utilità anche tutti coloro che hanno voglia di approfondire le loro cognizioni nel campo della lessicologia italiana d'oggi. Ultima cosa ma non per importanza: il materiale presentato in questo manuale può dare agli studenti ottimi suggerimenti per trovare l'argomento per la loro tesi di laurea, nonché – ad un livello già più avanzato – per la tesi del Ph.D. In conclusione, il manuale di Zsuzsanna Fábíán rappresenta un fatto veramente significativo nell'italianistica ungherese.

Un dizionario ungherese-italiano, italiano-ungherese

GYÖRGY HARGITAI

*Piccolo vocabolario ungherese-italiano
e italiano-ungherese (Magyar-olasz,
olasz-magyar kisszótár)*

Kossuth Kiadó, Budapest, 2003, pp. 258.

MELINDA BALOGH

Il *Piccolo vocabolario ungherese-italiano e italiano-ungherese* composto da György Hargitai è uscito nel 2003, presso la Casa Editrice Kossuth, con l'intento di fornire una raccolta ben utilizzabile nella conversazione informale, nella comunicazione quotidiana, o anche, come scrive lo stesso Autore nella Prefazione, per aiutare l'utente in una sua prima orientazione nel mondo della stampa.

Il libro – piccolo per quel che riguarda le sue dimensioni quindi di uso facile – si divide in tre parti. La prima contiene il vocabolario ungherese-italiano a sua volta introdotto da una brevissima prefazione; la seconda è il vocabolario italiano-ungherese, che inizia con la stessa prefazione tradotta in italiano; la terza parte, quasi a funzione di appendice, è una piccola raccolta delle espressioni più importanti della comunicazione quotidiana (solo nella sezione ungherese-italiana).

Nella Prefazione l'Autore spiega lo scopo e il metodo della composizione dell'opera: stando all'affermazione dell'Autore, sono state raccolte 10000 parole ungheresi di importanza fondamentale e i loro corrispondenti in italiano, lemmario presumibilmente «capo-

volto» nella parte italiano-ungherese. Le parole-lemma appartengono primariamente alla lingua comune (p.es.: **ebédel** pranzare), ma a volte appaiono anche espressioni della lingua letteraria (p.es.: **néhai** fu). L'Autore descrive anche la struttura (assai semplice) del vocabolario: una parola ha di solito un solo equivalente, quello ritenuto dal Redattore il più importante o il più frequente. Visto che l'importanza di un significato o la frequenza di una parola sono categorie alquanto soggettive o per lo meno relative, da questa concezione nascono anche dei problemi a cui ritorniamo più



avanti. Secondo l'Autore il vocabolario non ha il compito di fornire informazioni grammaticali, ma solo quello di offrire una raccolta di parole. Alla fine della Prefazione troviamo elencato l'alfabeto italiano con la trascrizione ungherese dei fonemi.

Analizzando più dettagliatamente la macrostruttura del vocabolario, notiamo che le pagine (di misura di 9×14 cm) contengono circa 50 lemmi ciascuna, divisi su due colonne, nella maggioranza dei casi con un unico equivalente in L2. Il nostro conteggio dei lemmi contraddice i dati comunicati dall'Autore sulla mole del vocabolario: secondo noi nella parte ungherese-italiana vi si trovano (soltanto) cc. 6100 lessemi-esponenti, mentre nella direzione contraria abbiamo cc. 5200 parole, in ambedue le parti con i propri equivalenti.

Riguardo alla selezione dei lemmi occorre notare che si notano deviazioni da quanto detto nella Prefazione: non vi si trovano, infatti soltanto vocaboli essenziali alla comunicazione, ma vi si riscontrano anche parole che non appartengono, certamente, a quelle più frequenti della lingua comune né in italiano né in ungherese, come p.es.: **deretano**, **deliziarsi**, **estenuato**, **etereo**, **espiare**, **tropo** 'figura retorica', **anelare** piheg, **ciarlatano** sarlatán; sono presenti sia **trotterellare** kocog che **trottinare** poroszkál; o **agyafúrt**, **adatgyűjtés**, **adatszolgáltatás**, **alapokmány** carta, **ákombákom** scarabocchi, **almabor** sidro, **árnyékszék**, **galambdúc**, **gőzmozdony** ecc. Quanto alla presenza, nel lemmario, di parole «di alto uso» (De Mauro) e di neologismi, dobbiamo menzionare la mancanza di parole come *televisione*, *televisore* o *ferro da stiro*, *assicurazione* e *biztosítás*, *etto* (mentre abbiamo *decagrammo!*), *droga*, *mozzarella* (tutti termini non recentissimi), mentre invece vi figurano, giustamente, parole come **parabrezza** o **gara automobilistica**. Un fatto interessante è che se vogliamo sapere come si dice *telefono* in italiano, dobbiamo cercarlo sotto **távbeszélő**, che poi troviamo come unico corrispondente ungherese di **telefono** italiano, e che è, a nostro avviso, una parola usata nei nostri giorni solo nel linguaggio amministrativo.

A volte si possono notare delle lacune illogiche nel lemmario (come p.es: la presenza di **bassa marea** e la assenza di **alta marea**, ecc.).

Nel vocabolario sono spesso separati in (due) lemmi diverse forme che si appartengono grammaticalmente e quindi vengono rappresentate, nella tradizione lessicografica italiana, in un unico lemma. I casi più frequenti sono i seguenti: a) è separato un lemma verbale dal suo corrispondente riflessivo (p.es.: **dissipare** e **dissiparsi**, **dolere** e **dolersi**); b) sono separati un verbo e una sua variante con una reggenza (p.es.: **domandare** kérdez e **domandare a** megkérdez; **dimenticare** felejt, elfelejt e **dimenticarsi di** megfeledkezik /vmi-ről/). In questi casi sarebbe stato opportuno creare un unico lemma.

A differenza della maggior parte dei vocabolari, nei casi di omonimia le diverse accezioni figurano qui sotto lo stesso lemma, e vengono separate dalla sola virgola o da punto e virgola. Per evitare una confusione che potrebbe derivare da questa rappresentazione, cioè per agevolare la scelta del corretto equivalente, l'Autore ricorre spesso all'utilizzo delle parole di riferimento (p.es.: **ár** (érték) prezzo; (*szerszám*) lesina; (*víz*) corrente; **fél** (*ige*) temere; (*mn*) mezzo; (*személy*) cliente). Sono però frequenti i casi in cui le parole di riferimento mancano, esse dovrebbero infatti essere presenti anche nel caso di un unico significato + equivalente (p.es: nel caso di **méh** ape nemmeno l'utente ungherese sa a quale significato ungherese l'equivalente *ape* appartiene).

Passando alle questioni attinenti alla microstruttura, è problematica anche la presentazione dei casi di polisemia: a volte viene usato lo stesso sistema adoperato nei casi di omonimia (e cioè le accezioni sono accompagnate da parole di riferimento e separate dal punto e virgola, p.es.: **fa** (*anyag*) legno; (*élő*) albero; (*tűzélő*) legna). In altri casi i diversi significati polisemici vengono collocati, a nostro avviso sbagliatamente, sotto lemmi diversi, come p.es.: **toll** penna e (in nuovo lemma) **toll/töltőtoll** stilografica, casi in cui bastava un lemma con due accezioni e con la parola di rife-

rimiento (*töltőtoll*) per la seconda; oppure: **proteggere** *gyámolt* e (separato) **proteggere** *oltalmaz*; anche qui sembrano superflui i due lemmi. E' spesso problematica la questione del numero e dell'ordine delle accezioni (v. *fa* (*anyag*) legno, (*élő*) albero, (*tüzelő*) legna – forse sarebbe più giusto l'ordine *albero; legno; legna*, cioè ricorrere all'uso dell'ordine etimologico-frequenziale nell'ordinamento delle accezioni).

Nel vocabolario abbiamo trovato molti casi che dimostrano inesattezze e sbagli nelle equivalenze tra le due lingue; ecco alcuni esempi: **golyóstoll** boligrafo, **főzelék** legume, **fürdik** bagnarsi, **negyedév** trimestrale, **nemzetiség** minoritario, **gulyásleves** spezzatino, **bitang** perdigiorno, **beszélget** cicalare, conversare, **magán** particolare, **nehöhöken** trasalire, **megriad** sbigottirsi, **megszólít** fermare, **parkol** (solo) parcheggiare, **felhő** (solo) nube, **jogosítvány** (solo) autorizzazione (*patente* manca anche come esponente italiano!); **Turchia** *töröl*, **disputare** *perel*, **catenaccio** *lakat*, **chiassoso** *garázda*, **nutritivo** *tápláló*, **non** (solo) *ne* (e manca l'equivalente ungh. *nem!*), ecc.

Il vocabolario non contiene quasi nessuna informazione grammaticale sugli esponenti – come abbiamo già visto, cioè «non era ritenuto necessario» dall'Autore; eccezione fanno la segnalazione dell'irregolarità dei verbi tramite asterisco, l'indicazione delle reggenze nel caso di molti verbi italiani e l'uso di alcune parole di riferimento che per loro natura forniscono anche informazioni grammaticali (come p.es. l'indicazione *verbo* (*ige*) come parola di riferimento nel caso di *vár* (*erőd*) *fortezza*; (*ige*) *aspettare*). Grande mancanza del vocabolario è la non indicazione dell'accento delle parole italiane e la non segnalazione del genere dei nomi almeno nei casi ambigui (come p.es. **tigre, gregge**).

Un grande vantaggio del vocabolario consiste appunto nel frequente utilizzo delle parole di riferimento (ungh. *irányítósók*), che a volte – come abbiamo visto sopra – svolgono

anche il ruolo delle informazioni grammaticali, e senza le quali l'uso del dizionario sarebbe pressoché impossibile. Queste parole di riferimento appaiono sempre in ungherese, anche nella parte italiano-ungherese, il che ci dimostra che il vocabolario è destinato soprattutto agli ungheresi. Ciò è attestato ancora da fatti ulteriori come la presenza delle reggenze dei verbi italiani le quali mancano però nel caso dei verbi ungheresi, la scelta alcune migliaia di parole *ungheresi* come lessico di base per il vocabolario, l'indicazione del solo alfabeto italiano con la pronuncia ungherese (mentre manca del tutto la trascrizione in italiano dell'alfabeto ungherese pubblicato a p. 132) e la sola direzione ungherese-italiana delle espressioni più importanti della terza parte del vocabolario.

Nell'appendice, cioè nella terza grande unità contenente le espressioni utili e fondamentali si mischiano diverse categorie e diversi temi: vi si trovano i nomi dei giorni della settimana e dei mesi dell'anno, temi come «Al ristorante», «Viaggio», «Incidente», ma vengono elencate anche i pronomi personali tonici di soggetto, alcuni avverbi e congiunzioni, che sarebbero parti che sostituiscono in qualche modo le mancanti informazioni grammaticali.

Ci rammarichiamo, infine, per la relativamente grande frequenza degli errori di stampa/ ortografia, che confondono facilmente i principianti ungheresi che conoscono ancora poco bene la lingua italiana. Alcuni esempi, nelle due parti del vocabolario: **sviluppo**, **sviluparsi**, o **daneggiare** (che figura con una "n" sia nella parte ungherese-italiana sia in quella italiano-ungherese), **detagliato**, **toponimio**, **dizionario**, **millenio**, **ammeterere**, **Gran Bretagna**, **dacchè**; nella Prefazione italiana (in cui abbiamo riscontrato anche numerosi errori e frasi poco corrette, p.es: *promuovere l'impiego del senso fondamentale delle parole*, p. 131): *per poter orientarsi, espressioni, ampliammo, cio, più, L'uso, puo, é, quest' é*, inoltre, «apostrofi in fin di riga» .

Il silenzio di Bigongiari

PIERO BIGONGIARI
Il silenzio del poema
a cura di P. F. Iacuzzi,
postfazione di D. Piccini,
Genova-Milano, Marietti,
Collana La sabiana, a cura di
D. Rondoni, 2003, pp. 130.

LUIGI TASSONI

Il titolo della raccolta postuma delle ultime poesie di Piero Bigongiari, lasciate dal poeta dattiloscritte (eccetto l'ultima che, autografa, è davvero l'ultima scritta dal poeta, mentre un gruppetto di fogli autografi attende a una coscienziosa cura), è forse apocrifo o forse era voluto per una eventuale sezione del libro. Accettiamo comunque «il silenzio del poema», giustificando prima di tutto la portata del tema *silenzio* che ha sfaccettature davvero rilevanti nella scrittura di Bigongiari: il *silenzio* nella scrittura come parte costituente sia del tempo (il fonoritmo), sia dello spazio (il bianco della pagina, la pausa, la sospensione), sia come tema di cui si parla, sia come figura (il silenzio che cancella una parte di significato proprio del lemma nelle ripetizioni semantiche, ritmiche, foniche).

Piero Bigongiari è stato davvero un grande sperimentatore e contemporaneamente cercatore di sperimentazione, in quanto la scrittura per il poeta è intesa come luogo dell'esperimento, là dove chi scrive non sa fino in fondo dove vuole arrivare, là dove a ogni imposizione di ordine fa resistenza un attento ascolto del caotico che sta nella forma come nel discorso da dire.

Il libro postumo conclude (per ora) l'edizione di tutte le poesie di Bigongiari, e testimonia l'ampia parabola percorsa da questa poesia come espansione fedele a un ennesimo nucleo originario. Proporrei una sorta di espansione a forma di stella, stellare come le mura di Lucca, care al poeta, stellare perché traccia molte direzioni, e non è lineare: da *La figlia di Babilonia* (1942) a *Antimateria* (1972), da *Dove finiscono le tracce* (1996) a quest'ultimo capitolo. E come ogni volta un nuovo libro di Bigongiari esige un interlocutore vigile, tutt'altro che pigro, e diventa un'esperienza determinante per noi lettori. Anche per le connessioni di tipo narrativo che il testo poetico è in grado di stabilire. Il séma del silenzio è qui legato alla «parola silenziosa» (p.16), quella che non afferma ma è dubbiosa, forse simile al mugolare del fanciullo (p.24) nella splendida sparizione e moltiplicazione dell'io che leggiamo in *Calambrone*. «Forse parlo per imparare a /tacere nell'essenza del silenzio...» (p.21), dice *Ambiguità dell'amore*. Dunque, un contenitore colmo di elementi, un enorme nascondiglio-ripostiglio, e perciò una potenzialità: ecco perché l'amore è paragonato al silenzio, «un si-

lenzio abbandonato ai suoi furori?», si chiede *L'amore cos'è stato*. Nel silenzio le cose si conservano e dal silenzio si ripropongono. Dice lo stesso testo: «Ascolti l'eco di quel grido, attento/ quanto può il suo silenzio conservare/ il senso inconsolato dell'evento?» (p.67). È sempre una domanda. Così come per il silenzio della storia (p. 77), come la voce divina «che romba solo nel proprio silenzio?» (p. 101). Il silenzio è spazio e tempo «fuori», che sta fuori, e come il caos dell'origine o l'attimalità può essere riudito e ritessuto nella storia, nel presente.

Per questo qui troviamo la figura del fanciullo silenzioso (p.106), in *Incontro inavvertito con l'angelo*: proprio l'angelo è il solo a potersi affiancare al fanciullo condividendone l'attesa, la promessa, come nello splendido dipinto di Lorenzo Lippi, *Tobiolo e l'Arcangelo Raffaele*, così amato dal poeta. In *Un giorno entrò in casa lo straniero* (p.58) la figura dell'angelo annunciatore, «che si è rivelato/ come Amore», è paragonata a quella dello Straniero inatteso, che è testimone o giudice, nonché allocutore fra le due persone che suo tramite, apprendendo il valore dell'alterità, riescono a confidarsi. Chi sono queste due persone e chi è lo Straniero? In una sua riflessione sull'ospitalità Jacques Derrida parla della *Questione dello straniero venuto da fuori* (*Sull'ospitalità*, Milano, Baldini e Castoldi, 2001). Per Derrida lo straniero, *étranger*, è il fuori (*étranger*), ovvero l'alterità con cui confrontarsi, ed è «colui che pone la prima domanda, o colui al quale si rivolge la prima domanda» (pp. 39-40). Lo straniero è l'ospite. È *Xenos*, è colui che mette in discussione le tesi del padre (p. 41), e Benveniste lo mette in relazione allo *xenia*, al patto (p. 55). E nel testo di Bigongiari lo straniero prende posto in famiglia in mezzo alle due persone della confessione, l'io e l'altro da sé, ma anche il fanciullo che era ieri e l'io che è al presente. Le due persone si sentono unite da questo Straniero e Angelo annunciatore, nel misterioso e silenzioso sopravvivere di qualcosa: «Quale pudore è in ciò che non muore/ nello strazio incompreso entro cui nasce» (p. 58). Lo *Xenos* di

Bigongiari è il messaggero (*angelos*) del patto che scardina l'io unitario e, come abbiamo visto, lo porta a frammentarsi o percepirsi nel moltiplicarsi. Se l'io, la voce, chi parla nel testo, chi si confessa, è moltiplicato nel corso della sua storia, la storia stessa è fatta di mutazioni e trasformazioni, come è scritto in *E' l'istante che è eterno* (p. 127), l'ultima poesia di cui ho parlato, del 22 settembre 1997.

Il silenzio è attimalità, è come l'istante, come ho detto prima, e dicendolo mi riferivo alla profondissima riflessione di Adelia Noferi su questa poesia estrema di Bigongiari in cui si parla anche di «ultima realtà». Lo ha detto benissimo Adelia Noferi che la interpreta da par suo toccando il punto nevralgico della questione: «L'istante è eterno in quanto, paradossalmente, si distacca dal tempo(...), non sta nel tempo in quanto costitutivamente instabile, non ha un'estensione, non ha un luogo, se non nel non-luogo della mente e del linguaggio dell'uomo» (*Qualche notizia da oltre i confini di «Dove finiscono le tracce»*, in «Nuova Antologia», ottobre-dicembre 1997, fasc. 2204, p. 166). Dunque, ancora un venir fuori dalla incontentabile realtà. L'istante, come l'istantanea traccia del silenzio, e come lo Straniero, rimette in causa la legge del tempo, sconvolge il punto di vista, manipola lo spazio, moltiplica la presenza dell'io, rompe la norma. «Sono qui, tu gli gridi, sono qui» (p. 128): gli acuti deittici in effetti rimbalzano da più punti, come fossero i gridi degli implumi in attesa di volare. «Sono qui»: il richiamo è per farsi trovare, riconoscere, e infine inseguire, in un inarrestabile movimento che continua a dare forme all'io e al movimento dell'io man mano che esso viene pensato e non circoscritto in uno stabile pietrificante ritratto (il soggetto non si pietrifica neanche nel proprio nome: cfr. sempre Noferi, in P. Bigongiari, *La poesia pensa*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 252-254). Anche quando il poeta ricorre all'autonominazione, in *Volevo mi inseguissi* (p. 69): «E tutti a chiedersi:/ «Dov'è Piero?». Ero dove non ero,/ dove potevo ascoltare meglio/ che il mio nome non fosse un pensiero/ ma il segno di un'azione in movimento» (p. 69).

Piero-ero-ero-pensiero: il segno fonico ruota intorno alla dicibilità del nome, gli fa eco, ed è pronunciabile a patto che il soggetto non vi fissi la propria identità circoscritta, per così cadere ostaggio di Dio che nomina le cose, e ostaggio del linguaggio che stabilisce la relazione unicizzante tra quel segno e quel referente. Ora, proprio l'autonominazione in poesia pone problemi semiotici e paradossi non secondari, ma qui li eviteremo con buona pace di tutti. Semmai ora il punto è un altro: Piero, la figura autonominata dalla voce nel testo, si è messo segretamente in ascolto in un nascondiglio, in ascolto di quanti ne reclamano o riflettono o ricordano la presenza. Anche in questo libro il nascondiglio è un luogo particolare: gli «abili nascondigli» (p. 56) dove «tutto è spostato», anche se contenuto già nei due interlocutori, e dunque il luogo di riserva, dei resti e del contratto tra io e altro da sé, o altro io, come è detto «chiaramente» in *Io ti chiamavo* (p. 100): «Non cercarmi più oltre, / non chiamavo che la mia dispersione, il mio io sparito era già in te / ed era la tua stessa intrasparenza, / nella luce accecante. Il nascondiglio / bruciava ogni altra evidenza possibile. // In lui orgoglio quello che tu dici / nella disperazione che fiorisce / e stenta nel tuo stesso desiderio / mentre un nome s'avventa».

Per questo motivo l'atto di chiamare e quello di chiedere il nome, persino all'Angelo nel momento della gelosia (pp. 22–23), significa bloccare in un'identità chi potrebbe sfuggirla, ovvero legare, catturandolo, un segno a un referente. L'io finale di Bigongiari approfondisce quella traccia sperimentata in *Moses* con l'io mosaico, costituito da tante piccole parti, e la porta verso un io perso, disperso, nel proprio nascondiglio. Il poeta ci racconta la storia di una figura che ha voluto perdere la propria composita centralità, e ora si pone in uno spazio «fuori», a guardare e ascoltare quanto e

quanti vorrebbero identificarlo, e si guarda da fuori, non inglobando l'alterità (p. 9), ma muovendosi come altro. In fondo *Il silenzio del poema* capovolge quella situazione dell'ascolto sin qui sperimentata da Bigongiari. Mi spiego. In un accattivante saggio del 1991 sul suo Morlotti (*Morlotti tellurico*), scrive che l'incontro con l'altro è un «incontro quasi impercettibilmente con l'Angelo nel luogo riconoscibile a malapena, seppure amato, dove un Dio è passato, dove forse un Dio è nascosto, un Dio che spia trepidante quanto esiste a propria immagine e somiglianza; e non lo riconosce, nel pericolo stesso dell'«essere», ma ne sente l'odore» (*Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1994, p.247). Adesso nell'ascolto del richiamo del proprio nome, è l'io che spia la traccia non olfattiva ma acustica intorno al proprio essere: quell'immagine acustica che è il nome Piero non basta a includere la complessa realtà del soggetto. Non per nulla nel testo si forma una inedita triangolazione tra chi chiama, chi è chiamato e chi legge o ascolta (il lettore), invitato quest'ultimo a condividere coraggiosamente, ma in modo dissimile e discreto, l'avvenimento. Per concludere, tornando al titolo del libro e all'ampia tipologia del silenzio, ricordo che per Bigongiari (lo scrive in un saggio su Valéry del 1985) il silenzio ha un duplice valore: è il valore che gli attribuiscono la poesia e il pensiero contemporaneo, come riafferma in un pensiero del 27 gennaio 1992: «Ho parlato spesso di quello ch'io chiamo il silenzio figurato, cioè quel silenzio – uguale e contrario al silenzio iniziale – che si stanZIA dopo che un'operazione inventiva, realizzatasi nella scrittura o anche solo nella mente, ha trovato le sue figure: un silenzio in cui si va perdendo l'azione attiva di quel figurato, fino a ricostituire la purezza senza echi del silenzio iniziale» (*Un pensiero che seguita a pensare*, Milano, Torino, Aragno, 2002, p. 239).

Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo

CECILIA CAMPA

*Il musicista filosofo e le
passioni, Linguaggio e retorica
dei suoni nel Seicento europeo*
Liguori Editore, Napoli, 2001.

ANNAMARIA SZILÁGYI

Nel Seicento, la musica fu considerata dalla filosofia come discorso delle passioni per il fatto che rappresentava una relazione ideale tra segni e significati, tra simboli acustici ed espressioni interiori, tra anima e corpo. Si supposeva, inoltre, uno stretto rapporto tra musica e poetica, e in questa relazione si cercava la restaurazione dell'antica *melopea*, la formula di *musica poetica*.

Cecilia Campa presenta un'immagine complessa sul mondo musicale seicentesco: analizza la disciplina musicale come fonte e sede delle passioni, dà un quadro sulla musica laica e sulle Accademie italiane dell'epoca che prestarono grande importanza alle questioni teoriche della musica, fa vedere inoltre al lettore i diversi studi sui meccanismi di fonazione e intonazione della voce, e sottolinea le analogie tra musica, poetica, retorica e lingua. Il libro contiene sei grandi capitoli i cui titoli sono: *I. La disciplina musicale fonte e sede delle passioni; II. Accademie italiane e musica mundana; III. La voce: affetti e meccanismi di fonazione e di intonazione; IV. Ideali e sistemi dell'arte; V. L'utopia linguistica e VI. Musica aurorale tra filologia e storiografia: recitazione e declamazione.*

L'autrice intende recuperare nel pensiero musicale la nota positiva dell'idea di suono formulata dal Seicento prima che le speculazioni del Settecento ne sovvertissero gli esiti in favore di un dominio del testo. In quanto alla facoltà dell'arte musicale, vengono ricercati i suoi elementi più caratteristici come l'immediatezza delle passioni, la sua riferibilità ad archetipi della naturalità, la dinamica tra percezione acustica e produzione del suono nella sfera anatomica, e infine la perfezione possibile del linguaggio musicale.

Il libro presenta le parole chiave della teoria musicale del Seicento attraverso la lettura dei capolavori dei teorici più rappresentativi dell'epoca, i quali mostrano un'interesse profondo per il recupero delle fonti classiche; quindi, il libro si struttura intorno alle espressioni seguenti: *voce continua e voce interrotta, melos sermocinale e melos musicum, melopea o musica pathetica (musica poetica) o musica flexanima*, per circoscrivere i diversi termini di tali utopie. Il materiale raccolto nel libro proviene da un pensiero musicale che allarga i suoi orizzonti verso la filosofia, la matematica e la filologia. La tematica passionale della

musicologia riesce ad evocare le sfere della poetica, la retorica, la linguistica, l'acustica, la fisiologia, l'antropologia, la medicina, l'etologia e, infine, l'estetica e la semiotica.¹

La musica risponde alla tensione di un linguaggio formalizzato che, come suggeriva Cartesio, ricerca una più diretta e meno equivoca trasmissione dei contenuti. Per questo, nel Seicento, nacquero diverse utopie e modelli matematici, alla ricerca di una musica istintuale che si avvicinava al favoleggiato canto degli uccelli e alle sonorità pure delle ambientazioni agresti. Le speculazioni più note dell'epoca sono le combinatorie di Mersenne e Kircher e le numerose ricerche che, analizzando il suono degli animali e dell'uomo, presupponevano una corrispondenza reciproca tra lingua e musica, tra versi e canti degli istinti. Sorse allora una grande discussione sull'ipotesi secondo cui la musica sarebbe un discorso delle passioni, mentre la lingua esprimerebbe quello dello spirito. Apparvero diverse ricerche sulla perfezione della musica e sulle teorie filosofiche delle passioni, tra cui l'opera più conosciuta è quella di Gerhard Voss.

Nel definire la disciplina musicale, la Campa prende in considerazione il capolavoro di Gerhard Voss, intitolato *Ratio studiorum*, pubblicato nel 1658, opera in cui l'autore fa distinzione tra le arti *comunes* e arti *eruditae*, e classifica la musica nella prima categoria. Per le sue intrinseche qualità di *numero* e di intonazione, considera la musica un'arte divina, subordinandole anche la poetica, cosa che è una assoluta novità rispetto alle epoche precedenti in cui la poesia possedeva il primato assoluto in tale classificazione. Il suono ha dimensioni sovrapposte a quelle della parola, basta pensare alla misurazione della durata dei suoni e degli intervalli, e, di conseguenza, la musica muove di più gli affetti della poesia. Secondo questa filosofia, la finalità della musica è *docere, delectare e movere*.

Altri filosofi, come Ban, subordinano la musica all'aritmetica e alla geometria in relazione al tipo di numerabilità. Nascono teorie che presuppongono uno stretto rapporto tra la musica e il sistema delle passioni nel governo

psicofisico dell'uomo e, esaltando il potere della musica sugli animali, si basano sul mito orfico della Grecia Antica secondo cui la musica è un esercizio accanto alle attività che salvaguardano la salute corporale. La musica è l'alimento dello spirito e, come tale, intercorre tra una scienza e un'arte e, inoltre, è capace di garantire che gli spiriti non si ammolicano nella pigrizia e nella negligenza. L'essenza della voce è l'esemplarità, e in questo senso si distingue il suono dal rumore, e quindi si forma la distinzione tra voce come suono dell'animale e suono inanimato prodotto da un corpo privo di vita.

Le Accademie italiane e la musica *mundana* vengono presentate come base dei *Discorsi* di Vincenzo Chiavelloni, pubblicati nel 1668. Grazie all'attività delle Accademie, in cui domina la linea umanistica e speculativa, la disciplina musicale si avvicinava alle scienze più elevate del trivio. Alcuni, come Chiavelloni, danno una matrice arcadica al pensiero musicale; altri, come Ercolagostino Berò, cercano analogie tra musica e matematica.

L'*Accademia degli Sterili* presenta una teoria che esalta l'essenza della musica che è superiore alla filosofia, e si definisce come *direttrice dei sensi*, capace di moderare gli affetti senza ricorrere alla ragione, essendo medicina dell'animo attraverso il corpo. Cambia l'immagine medievale in cui udito e vista hanno supremazia sugli altri sensi; nelle Accademie prevale l'udito, che costituisce una premessa all'affermazione dell'assoluto musicale. Dopo le convenzionali schematizzazioni pitagorico-platoniche, la musica viene presentata come imitazione, forza particolare di produrre effetti a sé somiglianti.

Il canto, per la sua forza persuasiva, avvicina la musica alla retorica, ma la musica può diventare un linguaggio universale, per cui si distingue dalla retorica: non mantiene l'appropriatezza terminologica, né i diversi stili (umile, medio, elevato), ma ha una semplicità divina che assume la funzione assoluta nel temperare gli affetti.

Nel Seicento si fa una netta distinzione tra la voce umana, strumento dato da Dio per la

cura dell'anima, e la voce degli animali. Gli animali sembrano esprimere effetti estremi non controllati e non governati, mentre la voce umana è sottoposta al controllo della ragione, e all'espressione del libero arbitrio. La voce può agire sull'affetto conducendo alla catarsi e poi, attraverso la ragione, giunge alla perfezione. Così viene dimostrata la superiorità della musica su altre facoltà umane.

Gli studiosi seicenteschi fanno una profonda ricerca sulla voce dell'essere animato. Antonio Valli dimostra che anche gli animali sono capaci di vivere emozioni come, per esempio, l'ira. Gli anatomisti cominciano ad analizzare la questione dal punto di vista anatomico, fanno lunghe descrizioni sulla produzione del suono e sui muscoli dell'organo di fonazione umano. D'altro canto, cominciano a fare ricerche linguistiche sulla facoltà degli uccelli che imitano l'elocuzione umana e, quindi, scoprono un duplice rapporto musicale tra l'uomo e l'uccello: l'uomo imita in musica il verso dell'uccello, e l'uccello riproduce la lingua dell'uomo. Gli anatomisti suppongono una certa affinità tra l'organo dell'usignolo con quello della glottide umana che avvicina il canto dell'usignolo a quello dei castrati contemporanei. In generale, gli studiosi fanno analogie tra la voce degli uccelli e quella degli uomini, ma alcune speculazioni portano a risultati diversi: Kircher, per esempio, associa atteggiamenti musicali al bradipo e non agli uccelli.

Sorge una discussione permanente tra gli studiosi che, analizzando la passione, fanno una distinzione decisiva tra uomo e animale, e quelli che esaminano la questione dal punto di vista meramente meccanico, secondo cui l'uomo e l'animale vengono equiparati. Tuttavia, la continua dinamica dell'uomo tra istinto e ragione non è riconoscibile nell'animale: il verso dell'animale dipende direttamente dall'istinto naturale. Ma, rispettando il canto degli uccelli che costituisce un'essenza musicale, si fa una distinzione tra questi e gli animali: i primi sono capaci di articolazione e dotati della duttilità dell'ugola, mentre gli ultimi no.

In quest'epoca si afferma la supremazia dell'orecchio rispetto agli altri sensi, perché

quest'ultimo è in grado di percepire più distintamente e con minore approssimazione di errore. Con questo motivo, si formano le utopie della lingua naturale come base della musica che pretende di comunicare le nozioni dell'uomo senza l'arbitrarietà e l'artificialità della lingua di convenzione. Secondo *Praetorius*, la naturalezza e l'istintività della musica il cui influsso sull'animo accomuna tutte le creature, costituisce una sorta di lingua naturale e universale ma, diversamente dall'animale, nell'uomo la voce è veicolo della sua comunicazione armonica e trasmette la sua soavità all'animo di chi ascolta.

Con la presentazione delle diverse tendenze della filosofia musicale dell'epoca, l'autore del libro riesce a rappresentare uno straordinario periodo culturale, in cui giunge alla fioritura l'indagine scientifica dei diversi fenomeni del mondo. La rivoluzione scientifica, che comincia nel Seicento per arrivare al suo massimo splendore nel Settecento, mostra un profondo interesse verso i fenomeni della musica e ottiene un enorme sviluppo nel costituire le basi teoretiche della musica, basandosi sia sulla tradizione antica che sui nuovi pensieri progressisti della filosofia contemporanea.

L'autore riporta una bibliografia molto vasta, che contiene materiali primari in lingua latina, italiana e tedesca e materiali secondari in lingua italiana, inglese, francese e tedesca, riflettendo l'elaborazione molto profonda e seria del tema musicale. Cecilia Campa dimostra una vasta cultura nel descrivere, in un linguaggio molto elevato, le tendenze fondamentali dell'epoca e presenta, inoltre, le opere basilari, sia in italiano che in altre lingue, che aiutano il lettore ad avere una visione complessa e panoramica sulle discussioni ideologiche dell'epoca.

NOTE

¹ Cecilia CAMPA, *Il musicista filosofo e le passioni, Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo*, Napoli, Liguori Editore, 2001. pp. 1-3.

Orfeo nelle Indie

JOHANN HERCZOG
*Orfeo nelle Indie. I gesuiti
e la musica in Paraguay
(1609–1767)*

ANNAMARIA SZILÁGYI

Cli studi sull'attività religiosa dei gesuiti nelle missioni sudamericane tendono ad accrescersi verso la fine del secolo XX, ma finora mancava una trattazione ampia, organica e completa per quanto riguarda la cultura musicale dell'ordine. Il volume di Johann Herczog, utilizzando una rigorosa documentazione storica e l'attenzione musicologica, presenta autenticamente – tanto in senso geografico, come cronologico – un quadro integrale dell'attività musicale in Paraguay da parte degli ignaziani, offrendo anche una riflessione critica al lettore interessato all'argomento.

L'Orfeo delle Indie conduce l'intreccio sotto l'aspetto interdisciplinare osservando che non si possa parlare del tema in chiave esclusivamente artistica, ma occorra prendere in considerazione anche fattori storici, geopolitici, sociali come, per esempio, la colonizzazione, e l'evangelizzazione dell'America Latina sotto la direzione della Corona spagnola. Il libro ci rende conto del periodo dal 1609, anno del sorgere della prima riduzione, fino al 1767, anno dell'espulsione dell'ordine ignaziano dalle colonie spagnole. Rispetto alla natura ambigua dell'oggetto, il lavoro si suddivide in due parti:

una storica, l'altra analitica che ricostruisce il repertorio musicale delle diverse generazioni.

Considerando le vicende storiche, l'evangelizzazione era uno strumento indispensabile nella mano del re di Castiglia che nei domini americani possedeva non soltanto il potere materiale, ma anche quello spirituale delegato dal Papa. I gesuiti arrivarono alle colonie spagnole relativamente tardi rispetto agli altri ordini religiosi, come i francescani, i domenicani o gli agostiniani. In questo tardo arrivo si riflettono i dubbi della Corona per quanto riguarda la Compagnia di Gesù che era un ordine relativamente nuovo, e che aveva iniziato a stabilire missioni in terra portoghese. La Corona spagnola temeva che le missioni gesuitiche realizzassero uno stretto rapporto tra di loro, e che questo fatto potesse favorire l'avanzata lusitana verso l'ovest. In realtà la collaborazione con la Compagnia di Gesù offriva molti vantaggi per la Corona: a) l'ordine assumeva il compito di estendere il dominio spagnolo nelle Indie, quindi realizzava una colonizzazione pacifica senza rivolgersi alle forze militari; b) le missioni gesuitiche versavano i tributi alle casse reali.

Gli indigeni decisero di accettare l'invito dei gesuiti non solo perché la vita delle riduzioni assicurava un'esistenza più facile e stabile sotto la guida dei missionari, ma perché in questo modo avevano possibilità di evitare lo sfruttamento da parte della popolazione spagnola e creola, cioè il sistema dell' «encomienda».

Molto prima dell'arrivo dei gesuiti in America si osservò che la musica faceva grande impressione sugli amerindi, ma erano indubbiamente i gesuiti che trassero profitto dalla particolare inclinazione della gente indigena. Siccome la cultura musicale aveva una funzione evangelizzatrice, il repertorio praticato doveva essere usato prima di tutto in contesto religioso.

La musica delle prime riduzioni aveva una forte influenza spagnola. I vari canti religiosi processionali della tradizione folkloristica spagnola che avevano un forte aspetto scenografico, erano adatti per fare grandi emozioni al pubblico abituato a manifestazioni coreutiche di carattere rituale. In una seconda fase appare la polifonia derivata dalla scuola sivigliana. La musica strumentale all'inizio trova alcune difficoltà, siccome gli strumenti preferiti in Europa – la *vihuela* e l'organo – non avevano le condizioni adatte alla realtà americana: il primo non era necessariamente proprio di un gesuita, mentre il secondo aveva problemi di trasporto per la sua dimensione.

L'istruzione musicale professionale comincia con l'arrivo di Jean Vaisseau (1583?–1623) e di Louis Berger (1586?–1639) all'inizio del Seicento. Il primo portava alle Indie la grande tradizione della polifonia vocale franco-fiamminga coltivata in quell'epoca nei Paesi Bassi spagnoli. In questa maniera i *guaranies* del Guayrá sotto la guida del Vaisseau studiarono ben presto musica liturgica polifonica con accompagnamento strumentale. Berger, di origine francese, fece conoscere la cultura della sua patria attraverso la musica strumentale e il repertorio profano. È menzionato anche come maestro di danza.

La generazione seguente si lega al nome di Anton Sepp (1655–1733), arrivato nelle colonie nella ultima decade del Seicento. La tendenza

più nuova è costituita dalla musica concertistica di tipo barocco, proveniente dalla Germania meridionale, che mescola anche stilemi di origine italiana. L'attività del detto gesuita aveva un ruolo importantissimo: il lato forte della musica spagnola del Seicento, il repertorio organistico, può essere rappresentato anche nella realtà settecentesca latinoamericana.

L'altra figura emblematica della musica gesuitica paraguayana è *Domenico Zipoli* (1688–1726). La presenza di un compositore professionale in Paraguay mostra una straordinaria fortuna nella storia delle riduzioni. La sua musica di origine italiana è caratterizzata dalla tendenza alla semplificazione dei mezzi compositivi. Compone nella realtà amerinda, per questo le sue composizioni prevedono per lo più un coro a tre sole voci che si spiega con la mancanza dei veri bassi profondi nella popolazione indigena. Nel Settecento si stabilisce una certa predominanza di composizioni zipoliane nel repertorio delle missioni.

Florian Paucke (1719–1779) appartiene alla generazione in cui si riflettono le decisive trasformazioni nello stile compositivo. La nuova tendenza pre-classica evoca il Classicismo Viennese, che si allontana definitivamente dal Barocco.

Bisogna osservare, innanzitutto, la natura cosmopolita della musica nelle riduzioni; gli elementi spagnoli, tedeschi, francesi, italiani costituiscono un amalgama particolare nella tradizione amerinda. Tali caratteristiche si osservano anche nel caso delle rappresentazioni teatrali che riflettono un interessante sincretismo di dramma, musica, pantomima e danza.

Per quanto riguarda il successo dei gesuiti nelle sue missioni, dobbiamo tenere conto del fatto che la realtà è condizionata non soltanto da aspetti generali come l'evangelizzazione oppure l'educazione civile ed etico-morale sotto un profilo umanistico, ma anche da diverse condizioni individuali. La mediazione della cultura musicale europea non sarebbe stata possibile senza la particolare inclinazione degli amerindi e senza gli impulsi fondamentali dei singoli gesuiti.

Hungarica Varietas. Mediatori culturali tra Italia e Ungheria

AA.VV.

Hungarica Varietas. Mediatori culturali tra Italia e Ungheria
a cura di Adriano Papo e
Gizella Németh, Mariano del
Friuli, Edizioni della Laguna,
2003, pp. 188

MARZIA CONTE

Tenendo fede alle promesse evocate dal titolo, questo volume offre una straordinaria *varietà* di spunti di riflessione dai quali è possibile ricavare un quadro composito della lunga tradizione di rapporti storici e culturali italo-magari. Gli interventi raccolti in quest'opera, pronunciati in occasione del convegno «Hungarica Varietas. Mediatori culturali tra Italia e Ungheria», organizzato dalla Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Udine e svoltosi nella città friulana nei giorni 7 e 8 novembre 2002 nell'ambito della Stagione Culturale Ungherese «Ungheria in primo piano 2002», dischiudono infatti le porte di un articolato mondo che è possibile esplorare seguendo molteplici direzioni.

La raccolta si presta a una lettura dinamica e personalizzata; trattandosi di contributi distinti è possibile stabilirne l'ordine di lettura in base all'interesse e alla curiosità suscitati dagli argomenti proposti. Per quanto discontinuo, un simile approccio non impedisce, tuttavia, di cogliere la presenza di un leitmotiv che sottende l'intera raccolta e che consente di percepire una certa uniformità nella varietà. Tale elemento è facilmente riconducibile all'obiet-

tivo precipuo del convegno, così esplicitato nelle prime pagine del volume: «*promuovere la conoscenza della storia e della cultura magiara in Italia e far incontrare e dibattere tra loro studiosi d'Italia e d'Ungheria, tutti mediatori culturali tra questi due paesi, che ormai da più di mille anni si stimano, si cercano e si scambiano elementi delle proprie culture*». In altre parole, riuscire a dimostrare che, nonostante le incontestabili differenze di carattere storico, culturale, sociale e politico, i punti di incontro tra i due paesi sono più numerosi di quanto si possa immaginare di primo acchito.

Un obiettivo felicemente raggiunto mediante una variegata serie di interventi, facilmente accessibili anche a un pubblico di non esperti, dalla quale emerge una schiera di eminenti figure storiche, culturali e religiose che hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo dell'interscambio culturale italo-magiaro. Da San Gerardo a Filippo Scolari, da Gusztáv Frigyesy ad Angelo de Gubernatis, dai traduttori letterari italiani, in particolare fiumani, e ungheresi ai traduttori commerciali odierni, l'elenco dei mediatori culturali che nei secoli hanno agito da ponte tra Italia e

Ungheria non si esaurisce in poche righe. Tuttavia, i nomi citati possono bastare a evidenziare la complessità, ma anche la vivacità, dei rapporti italo-magiari. L'operato di questi e tanti altri personaggi, presentati con perizia e ricchezza di particolari nei diversi interventi, testimonia dell'interesse reciproco che, in svariate occasioni, ha spinto i due paesi ad avvicinarsi l'uno all'altro e che, ancora oggi, sprona a ricercare momenti di incontro e confronto altamente significativi, quali il convegno che ha dato origine al volume in esame.

Presentando una molteplicità di temi che spaziano dalla storia alla letteratura, dalla drammaturgia alla linguistica, fino alla traduzione, questo intenso momento di riflessione consente di cogliere in profondità aspetti e dettagli importanti delle due culture e dei due paesi in diversi periodi storici. Basti pensare al quadro della realtà politica e dei problemi sociali che caratterizzavano l'Italia degli anni 1886-7 delineato nell'opera lucida e appassionata dell'ungherese Gusztáv Frigyesy, il quale nutriva uno spiccato interesse per quella che divenne, con suo grande orgoglio, la sua nuova patria; o, viceversa, all'immagine di un'Ungheria in trasformazione, impegnata in un processo di affermazione dell'identità magiara all'epoca del dualismo, ritratta dal conte Angelo de Gubernatis.

Da questo spaccato della realtà socio-politica dei due Paesi, si può passare a considerare l'intensità dei rapporti letterari e artistici tra Italia e Ungheria, oggetto di approfondimento

di diversi contributi. È la vivacità di un simile interscambio a favorire la diffusione e la fortuna di artisti italiani di ogni tempo in Ungheria, come nel caso dell'affermazione della cultura rinascimentale italiana all'epoca di Matia Corvino, quando numerosi artisti lasciarono la penisola per raggiungere la prestigiosa corte del re magiario; o nel caso più recente dello sviluppo di un'intensa attività di traduzione che ha reso accessibile al pubblico ungherese una vasta gamma di opere letterarie italiane, e ha consentito, al contempo, ai lettori italiani di avvicinarsi ai protagonisti dell'universo letterario ungherese. Sul ruolo del traduttore, quale mediatore culturale per eccellenza, si soffermano diversi relatori, ma interessante è l'enfasi che viene posta sulle problematiche linguistico-culturali con le quali il traduttore commerciale odierno è chiamato costantemente a confrontarsi. L'analisi rileva l'inadeguatezza del linguaggio settoriale economico-commerciale ungherese rispetto alla realtà e alle esigenze dell'economia globale e la conseguente, progressiva internazionalizzazione della lingua, un processo di rinnovamento costante che accresce ulteriormente il carattere avvincente e dinamico dell'attività di intermediazione linguistico-culturale.

È per l'appunto l'immagine di una fervida attività di scambio a trasparire da questa raccolta di studi che, per più di una ragione, merita di essere annoverata tra i contributi più significativi allo sviluppo e alla promozione dei rapporti culturali italo-ungheresi.

Italica varietas

AA.VV.

Hungarica Varietas. Mediatori culturali tra Italia e Ungheria
a cura di Adriano Papo e
Gizella Németh, Mariano del
Friuli, Edizioni della Laguna,
2003, pp. 188

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Come di consueto, questa sezione della Nuova Corvina ospita un riepilogo dell'attività editoriale che ha interessato l'italianistica d'Ungheria negli ultimi mesi: un settore della ricerca scientifica e dell'alta divulgazione, che non manca di risultati lusinghieri, sia per quantità che per qualità, e che in sostanza rappresenta, nel suo complesso, il quadro di una articolata presenza dell'italianistica anche in domini apparentemente lontani da essa.

Iniziamo pertanto dalla pubblicazione che ci ha suggerito il titolo di questa rassegna, «*Hungarica Varietas*». *Mediatori culturali tra Italia e Ungheria*, edito dalle Edizioni della Laguna (Mariano del Friuli): seconda uscita della *Italia-Ungheria. Collana di studi e documenti*, il volume raccoglie gli atti della conferenza omonima organizzata da Adriano Papo e Gizella Nemeth, promossa dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Udine e tenutasi in Udine i giorni 7 e 8 novembre 2002 (nell'ambito della *Stagione Culturale Ungherese* in Italia). I curatori degli atti del simposio ricordano, nella loro *Presentazione*, come il motivo ispiratore di questa lodevole iniziativa sia stato *far incontrare e*

dibattere tra di loro studiosi d'Italia e d'Ungheria, tutti mediatori culturali tra questi due paesi, che ormai da più di mille anni si stima-



no, si cercano e si scambiano elementi delle proprie culture. Come è ovvio, le relazioni presentate riguardano ben più da vicino la storia e la cultura ungheresi, piuttosto che italiane, anche se indirettamente è proprio la mediazione culturale esercitata dall'Italia la vera protagonista di quella che risulta una specie di *summa* di undici secoli di rapporti storici e culturali italomagari: già la prolusione tenuta dal celebre drammaturgo Miklós Hubay, parlando di *modelli bifronti*, ci conduce verso l'affascinante questione della duplice patria culturale, che scorrendo le pagine del volume ritorna più volte, ora a proposito del comune sentire di patrioti italiani ed ungheresi durante la rivoluzione del 1848 (Gábor Erdödy, *L'Italia e il governo rivoluzionario ungherese nel 1848/49*), ora per la meravigliosa stagione dell'umanesimo italiano nelle corti ungheresi (Adriano Papo, *Umanisti e storiografi italiani alle corti d'Ungheria e di Transilvania*), agile panorama di una delle pagine più gloriose della *mediazione culturale* tra i due popoli. I protagonisti invece della promozione della conoscenza di storia e cultura magiare in Italia sono evocati da Amedeo di Francesco (*Un capitolo della storia ungherese nella drammaturgia di Piero Veròli*) a proposito della presenza di temi ungheresi nella drammaturgia europea dell'Ottocento e, più in particolare, di un autore romagnolo autore di una tragedia incentrata sulla vicenda dell'uccisione di Andrea d'Ungheria, marito di Giovanna di Napoli; e dal saggio di Zsuzsanna Rozsnyói su *Luigi Ferdinando Marsili e gli ungheresi. Alcune considerazioni sul Marsili storico*, in cui si mette a fuoco l'interesse del grande poligrafo bolognese per la storia d'Ungheria, quale si presenta in alcuni frammenti storiografici da lui elaborati. La cultura è veicolata, però, non soltanto dai grandi studiosi, ma anche da personaggi di ben altra tempra, come ci ricorda il saggio di Gizella Nemeth (*Filippo Scolari. Un esempio di condottiero e mecenate alla corte di Sigismondo di Lussemburgo*) su un personaggio emblematico della storia dei rapporti italomagari nel XV secolo, quel Pippo Spano-Filippo Scolari-Ozorai Pipò immortalato nel

celebre affresco di Andrea del Castagno e nella *Novella del Grasso Legnaiuolo*, e che agli inizi del Quattrocento fu uno dei maggiori dignitari del Regno d'Ungheria. Accanto a questo interesse per il passato remoto delle relazioni tra i due paesi, troviamo saggi incentrati su tematiche più vicine a noi, quali la riflessione di Giampaolo Borghello ed Endre Székárosi sulla fortuna di Montale in Ungheria (*Arsenio a Budapest*), la rievocazione fatta da Giorgio Petracchi della personalità di Rodolfo Mosca, professore a Budapest, negli anni Trenta, di Storia della civiltà italiana (*Mediatori culturali in Ungheria negli anni Trenta. L'istituzione della cattedra di «Storia della civiltà italiana» presso l'Università di Budapest*), la ricezione di Dante nella cultura ungherese del Novecento (Tibor Szabó, *Aspetti di Dante nella cultura ungherese del Novecento*) e così via fino alle tematiche di più stringente attualità, come la riflessione sul ruolo e le responsabilità dell'interprete (Katalin Kiss, *Limiti e responsabilità del traduttore commerciale quale intermediatore linguistico e culturale*) o l'importanza delle istituzioni diplomatiche e delle associazioni



culturali negli scambi tra due culture (Anna Rossi, *Istituti, Consolati e Associazioni quali moderno veicolo di scambio culturale tra Italia e Ungheria*). Chiudendo il volume si ha l'impressione di aver fatto un lungo viaggio a zig-zag tra Italia ed Ungheria e, soprattutto, che il nostro mezzo di locomozione non abbia nessuna intenzione di fermarsi.

Il decimo – e giubilare – numero dell'annuario del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen, comprende anch'esso gli atti di un convegno: *Italianistica Debrecenensis* ospita infatti le relazioni del simposio *Alfieri 2003* (Debrecen, 11–12 marzo 2003), tenutosi in occasione del duecentenario della morte di Vittorio Alfieri, poeta carissimo ai membri del debreceniano Centro di Ricerche sull'Illuminismo e Romanticismo Italiano. Sedici saggi tutti degni di nota considerano non soltanto la figura e l'opera di Alfieri in sé, ma le mettono a confronto con protagonisti – predecessori e successori – della letteratura italiana, ne esaminano la ricezione fuori dall'Italia, ne se-

guono le propaggini nella letteratura e nella storia di tutto l'Ottocento: il saggio di Luigi Tassoni sul canzoniere amoroso di Vittorio Alfieri (*Vittorio Alfieri: l'infinito autoritratto e il finito del ritratto*) viene seguito dall'entusiastica panoramica che Imre Madarász (curatore del volume) fa dei trattati alfieriani; gli *scritti di Fulvio Senardi (Alfieri: autoritratto e autobiografia)* e di Beáta Tombi (*Autobiografia senza autobiografo*) vanno a scavare nella struttura della *Vita*, opera presa in esame anche da László Sztanó per *L'anti-viaggiatore costruito*, a proposito del motivo del viaggio in quest'opera alfieriana. A questi saggi «esclusivi» seguono i confronti: Alfieri alla scoperta di Dante (Márton Kaposi, *Alfieri és a költő Dante felfedezése*), Machiavelli ed Alfieri (Judit Tekulics, *Il Principe di Machiavelli e il Tiranno dell'Alfieri*), Alfieri e la tradizione poetica rinascimentale (István Puskás, *A reneszánsz poétikai hagyomány továbbélése Alfieri műveiben*), per poi giungere all'analisi dell'epoca e delle sue caratteristiche culturali in Italia (Éva Vígh, *Matteo Maria Doria e l'immagine della donna nel primo Settecento napoletano*) e in Ungheria (László Tusnády, *Csokonai és Tasso. A világgép és a fordító*). Riteniamo che il Convegno e la pubblicazione degli Atti rappresentino il più degno omaggio dell'italianistica d'Ungheria ad un protagonista indiscusso della letteratura italiana e della cultura europea del Settecento.

Dovremo adesso fare un passo indietro nel tempo, per presentare la monografia di László Nyerges su *La commedia rinascimentale italiana (Az olasz reneszánsz komédia. XV–XVI. század)*, Balassi Kiadó, Budapest 2003): in dodici agili capitoletti l'autore riesce a fornirci una *summa* di uno dei periodi più interessanti per la (ri)nascita del teatro europeo. Partendo dalla presentazione di tutti gli elementi – di vario genere e differente natura – alla base della formulazione dell'interesse degli umanisti per il teatro, dalla tradizione latina alla «scenicità» del capolavoro boccacciano, Nyerges illustra le innovazioni che hanno portato alla definizione di un vero e proprio genere autonomo, ambientando le sue riflessioni nelle di-



verse sedi di questo fenomeno, e ponendo l'accento sullo stretto rapporto tra l'evoluzione del tessuto cittadino, della progettazione urbanistica, e la volontà del teatro di rappresentare l'ambiente ideale, la piazza, la città come modelli astraibili e rappresentabili sul palcoscenico. L'autore si sofferma soprattutto sugli aspetti stilistici peculiari della commediografia, ma non dimentica il tessuto «popolar-cittadino» che ad essa soggiace, né tantomeno l'importanza delle innovazioni tecniche nella concezione dei teatri come luoghi del dramma, dell'azione rappresentata: la tesi alla base della sua analisi è che fu proprio la situazione di «smembramento» delle diverse realtà regionali dell'Italia del periodo, provocante una introversione del ceto borghese nella ricerca del culto estetico della città come luogo massimo di realizzazione delle proprie ambizioni esistenziali, a provocare la fioritura di un genere che propugnava una comune «identità civica», fino a quello che Nyerges definisce «un repertorio comico nazionale».

Nel corso dell'anno appena trascorso la rivista di scienze letterarie *Helikon* ha pubblicato un numero dedicato alla microstoria, disciplina di natali «italiani»: è quanto affermato anche dal curatore del volume (*Mikrotörténetírás*, Helikon 2003/3 – annata XLIX), József Jászberényi, che ricorda nella sua presentazione come «i primi protagonisti della ricerca microstorica siano apparsi a partire dagli inizi degli anni Settanta in Italia, e facessero capo alla rivista *Quaderni storici*». Perché un periodico di letteratura generale e comparata presenti al suo scelto pubblico degli articoli di microstoria, è presto detto: «gli studiosi che operano nel campo della microstoria si occupano innanzitutto di storia delle mentalità e del comportamento, analizzano strutture e caratteristiche delle più complesse articolazioni dei rapporti umani. L'esame di quelle che Schlumbohm ha definito «strategie di vita» può portare in molti casi a rendere più accessibile una rete, un sistema di rapporti, che secondo gli storici sono in grado di mostrare una sorta di immagine spirituale della società o della comunità presa in esame, anzi addirittura

di rendere più chiare delle caratteristiche generali dell'umanità, partendo dall'esame del particolare». Si comprende bene quanto queste «proiezioni» si concretizzino, per lo storico della letteratura, nella rappresentazione di una serie di «mondi linguistici» che la microstoria gli mette a disposizione, e che completano la sua «riflessione sulla lingua». I primi due saggi, a firma di Giovanni Levi (*Ermeneutica e razionalità*) e Carlo Ginzburg (*Prove e possibilità. In margine a Il ritorno di Martin Guerre di Natalie Zemon Davis*), si occupano di questioni teoriche, e forniscono quelle risposte che la microstoria sente di poter dare ad alcune questioni attuali, in maniera diversa che la storiografia tradizionale. Gli altri tre saggi, di Simona Cerutti-Sandra Cavallo (*Onore femminile e controllo sociale della riproduzione in Piemonte tra Sei e Settecento*), Hans-Jürgen Lüsebrink (*La letteratura del patibolo. Continuità e trasformazioni tra Sei e Ottocento*) e Carlo Ginzburg (*Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinque-*



cento), presentano al pubblico ungherese la ricerca microstorica «in atto» e forniscono un campo di valutazione di quanto illustrato, nella premessa, dal redattore del volume. La traduzione in ungherese di questi saggi, e la conseguente fruizione di essi da parte di un pubblico maggiore, porterà sicuramente ad una più mirata attenzione da parte degli esperti di storia della letteratura, alle novità metodologiche ed agli apporti informativi della microstoria.

Senza abbandonare la prestigiosa rivista letteraria budapestina, concludiamo la nostra rassegna con un'anteprima: in primavera *Helikon* uscirà con un numero tematico, redatto da László Szörényi e dedicato a Francesco Petrarca. Dopo il successo del numero su Dante (2001), non abbiamo nessun dubbio che la prossima uscita di *Helikon* renderà immensi servigi alla «causa» dell'italianistica in Ungheria.

Biografie

GIUSEPPE PACE ASCIAK si è laureato in Lingua e Letteratura italiana presso l'Università di Malta (1975) e in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Firenze (1979). Attualmente è docente di Lingua e Letteratura italiana dell'Ottocento presso l'Università di Malta. Tiene corsi estivi, a livello avanzato, di Lingua e Letteratura italiana presso l'Accademia Lingua Italiana di Assisi. È autore di vari articoli, di un'edizione critica di un canzoniere barocco, di *Ritratti. Percorsi letterari dell'800 italiano* e coautore di *Ambienti. Percorsi letterari del 900 italiano*.

PIERO BIGONGIARI (1914–1997), poeta, teorico della letteratura, studioso d'arte e professore all'Università di Firenze, è figura centrale della cultura europea del Novecento. È in corso di pubblicazione l'opera omnia e la cura dei libri postumi. Fra i titoli più recenti *Taccuino pittorico* (1994), *Un pensiero che seguita a pensare* (Aragno, 2001) e *Il silenzio del poema* (Marietti, 2003).

PATRIZIA DAL ZOTTO nata a Padova, si è laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Udine e in Lingua e Letteratura ungherese e croata presso l'Università patavina. Già lettrice presso il dipartimento di Italianistica dell'Università di Budapest, Facoltà di Magistero, ha collaborato anche con il Dipartimento di italianistica di Pécs e con il Museo di Belle Arti di Budapest (sezione Antichità). I suoi interessi sono rivolti in particolare alla cultura ungherese e alla storia dell'arte (rapporti tra Italia e Ungheria, didattica dell'arte), ambito in cui svolge ricerche e pubblica articoli. Ha collaborato a traduzioni di giovani scrittori ungheresi.

TÍMEA FARKIS laureata in storia e in letteratura italiana presso l'Università di Pécs, è ricercatrice di storia presso il Dipartimento di Italianistica di Pécs, è dottoranda ai corsi di PhD in storia, con una ricerca sull'epoca del '500 e del '600.

JUDIT JÓZSA ricercatrice di italiano nel Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs, insegna grammatica storica, storia della lingua, dialettologia e didattica dell'italiano L2.

DANIELA LAUDANI nata a Catania nel 1970, si è laureata nel 1995 alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Catania. È stata assistente alla Cattedra di Filologia Italiana e Spagnola della Facoltà di Filosofia di Nitra. Ha pubblicato diversi saggi in rivista, occupandosi del rapporto fra Pirandello e Unamuno e di problemi dell'età della Restaurazione in Italia. Attualmente lavora all'Istituto Italiano di Cultura di Bratislava.

RENATO MINORE nato a Chieti nel 1944, vive da tempo a Roma dove è inviato culturale e critico letterario al «Messaggero» e insegna alla Luiss nel corso di perfezionamento in giornalismo. Ha insegnato all'Università di Roma Teoria e tecniche delle comunicazioni di massa. È anche autore di trasmissioni radio e televisive tra cui alcuni film televisivi dedicati a Rimbaud (1991), Flaiano (1993) Poe (1994), Bufalino (1996). Per i suoi libri, tradotti in più lingue, ha vinto tra l'altro il Selezione Campiello, l'Estense, il Buzzati, il Flaiano, il Capri. Bibliografia: Narrativa: *Leopardi l'infanzia le città gli amori* (Bompiani 1987, nuova edizione 1997, tascabile 1998), *Rimbaud* (Mondadori 1991, tascabile 1993), *I ritorni* (Guida 1992), *Lo specchio degli inganni* (Giunti, 1993), *Il dominio del cuore* (Mondadori 1996). Poesia: *I nuovi giorni* (Rebellato 1965), *Il convento francescano* in «Quinta generazione» (Rebellato 1970), *Non ne so più di prima* (Edizioni del Leone 1984), Paul Verlaine *Poesie* (traduzione di Renato Minore, Newton Compton 1989), *La piuma e la biglia* nell'«Almanacco dello Specchio» (Mondadori 1989), *Le bugie dei poeti* (Scheiwiller, 1993), *Nella notte impenetrabile* (Passigli, 2002) Saggistica: *Giovanni Boine* (La Nuova Italia, 1975), *Intellettuali mass media società* (Bulzoni 1976), *Il gioco delle ombre* (Sugarco 1986), *Dopo Montale Incontri con i poeti italiani* (Bompiani 1993), *Poeti al telefono* (Cosmopoli 1994), *Amarcord Fellini* (Cosmopoli, 1995), *I moralismi del Novecento* (Poligrafico dello Stato 1997) e le serie: Sul telefonino: *Il tam tam del terzo millennio* (Cosmopoli 1996), *Il mondo mobile* (Cosmopoli 1997), *La piazza universale* (1998). Sul divismo: *Fragili e immortali, Il divismo all'origine*

(Cosmopoli 1997), *Lo schermo impuro Il divismo tra cinema e società* (Cosmopoli 1998), *Il pianeta delle illusioni Il divismo negli anni Sessanta* (Cosmopoli 1999), *Eroi virtuali Il divismo alle soglie del duemila* (Cosmopoli 1999). Sulla comunicazione: *Futuro virtuale* (Cosmopoli 1995), *Rotte virtuali* (Cosmopoli 1996), *Rotte convergenti* (1997).

GIZELLA NÉMETH e ADRIANO PAPO si sono laureati in Storia presso l'Università di Trieste. Hanno recentemente fondato l'Associazione Culturale Italo-ungherese del Friuli Venezia Giulia «Pier Paolo Vergerio». Dirigono la Collana di Studi e Documenti Italia-Ungheria delle Edizioni della Laguna di Mariano del Friuli (Gorizia). Si occupano prevalentemente di temi riguardanti le relazioni storiche italo-ungheresi. Sono autori dei libri *Storia e cultura dell'Ungheria* (Rubbetino, 2000), vincitore come «Opera Prima» dell'VIII Edizione (2001) del Premio Internazionale Speciale di Saggistica «Salvatore Valitutti», e *Ludovico Gritti. Un principe-mercante del Rinascimento tra Venezia, i Turchi e la Corona d'Ungheria* (Edizioni della Laguna, 2002). Hanno inoltre organizzato il convegno di studi *Hungarica Varietas. Mediatori culturali tra Italia e Ungheria* (Udine, 7-8 novembre 2002) e ne hanno curato la pubblicazione degli atti, usciti nel 2003 per i tipi delle Edizioni della Laguna.

ADELIA NOFERI, già professore di letteratura italiana e letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Firenze, è figura fondamentale del rinnovamento delle metodologie critiche italiane. Le sue opere, a partire da *L'Alcyone» nella storia della poesia danunziana* (1946), hanno segnato importanti tappe nella storia della critica contemporanea. Ricordiamo: *L'esperienza poetica del Petrarca* (1962), *Riletture dantesche* (1988), *Soggetto e oggetto nel testo poetico* (1997), *Frammenti per i fragmenta di Petrarca* (2001), e il recente *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»* (2003). È in corso di pubblicazione una edizione aggiornata del suo saggio *Le poetiche critiche novecentesche sub specie petrarchae*.

GIAMPAOLO POLETTI, laureato in lingue e in lettere, è dottorando in linguistica applicata presso l'Università di Pécs. Collabora con il Dipartimento di Italianistica dell'università di Pécs. Ha pubblicato recensioni e articoli soprattutto di linguistica. Le sue ricerche interessano diverse discipline, in particolare la pragmatica, la linguistica cognitiva, l'apprendimento della lingua straniera o seconda.

JUDIT RADNÓTI, presso il Dipartimento di Italianistica di Pécs conduce una ricerca su Pirandello e la filosofia, e collabora alla rivista *Semicerchio*.

ESZTER RÓNÁKY laureata in lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs, dove è attualmente ricercatrice. Frequenta i corsi di PhD in italianistica all'Università ELTE. Ha condotto una ricerca sulla critica petrarchesca di Ungaretti, si è occupata di traduzioni e ha pubblicato alcuni saggi sulla poesia contemporanea e sulla metafora secentesca. Ha curato i due volumi di Atti dei Seminari Internazionali Interdisciplinari di Pécs, ed è responsabile della rubrica di poesia ungherese per *Semicerchio*, rivista internazionale di poesia comparata.

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI laureato in Filologia e Storia dell'Europa Orientale all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, tiene corsi di storia della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento presso la Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Si interessa della narrativa italiana del Trecento e dei problemi della traduzione letteraria tra Italia ed Ungheria.

FULVIO SENARDI, triestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (R.E.T.) e Zagabria. Attualmente lavora come lettore all'Università degli Studi di Pécs. Ha svolto attività di ricerca, pubblicando numerosi contributi sul teatro tragico italiano, sulla letteratura *fin de siècle*, sulla critica letteraria, sulla letteratura contemporanea. Si occupa anche di problemi

di didattica della lingua e della letteratura. Imminenti i volumi da lui curati delle prose di Tommaseo (Carocci), e una raccolta di saggi di autori europei su Saba (Imago Mundi).

MICHELE SITÀ, nato a Genova nel 1977, si è laureato in Filosofia presso l'Università di Messina con una tesi dal titolo *Gli eterni istanti dei ricordi (...in costante riferimento a S.Kierkegaard)*. È lettore di italiano presso l'Università Cattolica Pázmány Péter di Piliscsaba, in particolare sta tenendo i seguenti corsi di lezione: *Usi, costumi e tradizioni della cultura italiana; Esercitazioni di scrittura; Seminari sul cinema italiano; Storia della filosofia*. Nell'aprile 1999 gli è stato assegnato, in occasione del Premio Artistico Letterario «Roma in Via degli Artisti», il «Premio Giuria» per la Sezione Poesia Edita e Inedita in Lingua Italiana. Nel 2002 ha effettuato presso la Cancelleria Consolare dell'Ambasciata d'Italia a Budapest un tirocinio di formazione professionale. Ha condotto svariate ricerche filosofiche, ha partecipato come relatore a diverse conferenze ed è stato giurato e più volte ospite al Giffoni Film Festival. Collabora con la rivista *Verbum* ed è inoltre membro della *Società Internazionale Tommaso d'Aquino (SITA)*.

FRUZSINA SZÉKELY laureanda con una tesi di letteratura italiana contemporanea al Dipartimento di Italianistica di Pécs.

LUIGI TASSONI (Catanzaro, 1957), critico e semiologo, è professore ordinario e dirige il Dipartimento di Italianistica all'Università di Pécs. Tra i suoi numerosi volumi di saggistica ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (Lubrina, 1989), *Poeti erotici del Settecento italiano* (Mondadori, 1994), *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto* (Carocci, 1999), *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto* (ivi, 2002) Ha curato, fra l'altro, la traduzione di *Charmes* di Paul Valéry (Crocetti, 1993), il commento per esteso all'*Ipersonetto* di Zanzotto (Carocci, 2001), e le *Rime e prose proibite* di Bertola (ivi, 2003). È considerato uno dei maggiori esperti a livello

internazionale dell'opera pittorica di Mattia Preti (imminente il volume che riunirà i suoi due libri e altri saggi pretiani). È stato redattore per i servizi culturali della Radio della Svizzera Italiana (dal 1978), ed ha insegnato alla University of Notre Dame (Indiana, USA) come Fulbright Professor (1998), e nelle Università di Firenze e Bologna. Tiene annualmente un corso di scrittura creativa alla ALIA di Assisi. È presidente del comitato di Pécs della Società Dante Alighieri. Dirige i Seminari Internazionali Interdisciplinari di Pécs.

BEÁTA TOMBI ricercatrice di letteratura italiana al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs. Dottoranda ai corsi di PhD in italianistica all'Università ELTE. Ha collaborato a numerose riviste in Italia e Ungheria, ha curato i due volumi di *Atti dei Seminari Internazionali Interdisciplinari di Pécs*, e recentemente ha collaborato al *Dizionario dei temi letterari* della UTET.

LÁSZLÓ TÓTH professore associato presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs, insegna grammatica italiana (fonetica, morfologia, sintassi) e tiene corsi di linguistica generale e di assettopologia. La sua attività di ricerca comprende l'aspetto verbale, la pragmatica e i cosiddetti campi semantico-funzionali in un assetto comparativo (riguardo a italiano, russo e ungherese).

ZITA TÓTH si è laureata presso il Dipartimento di Italianistica di Pécs con una tesi su Montale traduttore. Frequenta il corso di Specializzazione per traduttori dell'Università di Pécs.

VILIAM TURČÁNY è nato nel 1928. Poeta, traduttore, critico letterario. Uno dei maggiori rappresentanti della concezione romantica della traduzione nella letteratura slovacca. Lettore dell'Università di Napoli. Ricercatore dell'Accademia Slovacca delle Scienze. Traduttore della *Divina Commedia* e della poesia italiana dalla scuola siciliana a Petrarca e Michelangelo. Autore di vari studi tra i quali una monografia sulla versologia slovacca.