

espressivo di Dante non è affatto quello di rappresentare uno spettacolo, bensì di enunciare, quasi teoreticamente, un'incarnazione di cose celesti e di descrivere l'effetto necessario sullo spettatore. A Dante, qui, non interessa punto un visibile, ma, ch'è tutt'altra cosa, una visibilità. Non si preoccupa di sensazioni, ma di metafisica amorosa e di psicologia generale. Sarà bene su questa linea di tradizione ontologica, che è poi quella dei veri amanti, il Magalotti, quando, a quattro secoli di distanza, canterà platonicamente la donna immaginaria; quasi preludendo alla donna del canto leopardiano. Ma cessiamo questi richiami un po' svagati e torniamo al testo. Dove si vede la donna? Un solo cenno è nel suo non perturbato andare: *Ella si va...* Tuttavia anche questo cenno è in una situazione strategicamente ben riparata. Gli va innanzi il primo *pare*, allusivo all'evidenziazione della donna, e la descrizione dell'effetto fisico in altrui. Il cenno stesso è subito corretto, nel verso successivo, dall'affermazione della corrispondenza di esterno a interno; segue il secondo *par*, segue *mostrare*. E le terzine, la prima incardinata sulla ripresa *Mostrasi*, la seconda sull'ultimo *par*, sono esclusivamente dedicate agli effetti sullo spettatore. Più oggettivo per un verso e per un altro più soggettivo o addirittura più fenomenico della mentalità moderna, in una parola più speculativo: è lecito riassumere in questa qualificazione la *chiquenaude* (in senso pascaliano) che conviene imprimere alla mente di chi studia il sonetto della *Vita Nuova* per deviarla dall'usuale manomissione delle scuole.

[Dall'«Immagine», fascicolo 5, novembre-dicembre 1947].

#### PRELIMINARI SULLA LINGUA DEL PETRARCA

Il cartellino alla cui ombra alberga il presente esercizio reca scritto: «lingua del Petrarca». L'adozione di simile etichetta non importa semplicemente la rinuncia a un «ritratto in piedi» di Petrarca, ambizione che sarebbe immoderata, certissimamente *a parte subjecti*, e fors'anche *a parte objecti*; rinuncia a quella che sogliono chiamare visione globale, per un angolo visuale particolare. Importa tutto questo, negativo, ma anche una qualche intenzione positiva, perché, per discreto è limitato che sia il procedimento, la mira finale d'un qualsiasi discorso su un qualsiasi autore va all'integrità di questo autore; investito da un riflettore unico, piazzato in un sol punto, con le sue enfatiche sproporzioni di luci e di ombre, è però tutto l'autore a essere colpito. E allora, incorniciato entro confini determinati, vuol dire che l'osservatore non si propone l'urto frontale contro un astratto Petrarca in sé; ma che intende adottare un terreno tattico dove gli sia consentito, e direi professionalmente consentito, o anzi obbligatorio, non meno che percepire la consistenza dell'oggetto, metterlo in relazione con altri punti. Ognuno comprende che il ragionamento investirebbe, ma qui non si vogliono nemmeno sfiorare, i massimi sistemi della storiografia letteraria: procedimento monografico? procedimento storico per riferimenti esterni? il procedimento di attacco monografico è l'unico e il più adatto a quella conoscenza singolare e individua che non può non essere lo scopo di ogni operatore critico? ecc. ecc.

Non agnostico in materia, ah no, ma prudente, io vorrei approfittare della molteplicità di significati inerente al vocabolo «lingua»: che si può intendere in modo strumentale, in modo istituzionale, in modo stilistico-espressivo, talché è altrettanto lecito chiamare linguistica una ricerca sulla dittongazione o non



dittongazione di certe vocali accentate in Petrarca (e infatti in un paio di dissertazioni tedesche ricorre quest'argomento), una descrizione del suo sistema vocalico o invece del suo sistema di sinonimi, l'interpretazione della funzione di questi sinonimi. Vorrei soprattutto approfittare della circostanza che i tecnici della linguistica distinguono un doppio registro, della sincronia (o compresenza o contemporaneità dei fatti di lingua) e della diacronia (ossia evoluzione da uno stadio ad altro successivo); e che fra essi i più aggiornati tendono, non dirò già a conciliare, ma a legare organicamente i due registri. Il primo registro non è adottabile in primissima istanza perché porterebbe a un inventario sterile di fatti che *non* parlano da sé, di stilemi, poniamo, che precisamente postulano un'interpretazione, impossibile senza punti di riferimento entro uno spazio. Il registro diacronico consente di adottare termini di confronto (Dante o Stil Novo o altro che sia), con l'apparente conseguenza di far parlare molto più di altro da Petrarca che di Petrarca; ma l'essenziale è l'intenzione, cioè a dire una conoscenza storica di Petrarca. E consente di impostare il rapporto di Petrarca a noi, secondo il teorema, verificabile in ricorrente esperienza, che definire NELLA storia è definire nella NOSTRA storia.

È un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico il temperamento linguistico, di Dante; ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca. D'altra parte, il lungo tirocinio esercitato dai moderni sulle violenze verbali, dal romanticismo all'espressionismo, e mettiamoci pure il noviziato, secondo quei lumi, dell'apprendimento dantesco, permettono finalmente di valutare, al limite, le esperienze verbali SENZA violenza, con esclusione di violenza, cioè di conseguire una comprensione degli ideali classici di equilibrio, alla quale male si può giungere dall'interno. Giova ripetere che le giustificazioni teoriche di ogni poetica classicistica sono sempre state insufficienti, quando non pietose, quasi i lieviti dell'intelligenza fossero riservati in monopolio ai romantici? Coloro, i classicisti, si restringono a irrogare condanne: ma in nome di che legge? in nome di un codice ideale di riduzione, praticata sugli estremi dello schiarimento, che non s'intende ove non siano sperimentate le ali riscaldate. Le misure grosse e macroscopiche – di tensione stilistica, di lontananza dalla media – possono poi via via applicarsi a stati più delicati e microscopici, sorta di sublimazione della media.

Queste stesse sospette nozioni di media, di *standard*, di Uso Linguistico, irricevibili infatti a partire da una poetica classica, sono insite nel fatto medesimo della violenza, dello stacco, della differenziazione. In altri termini, è il fatto linguistico di Dante a impiantarsi su due poli; Petrarca ravvicina codesti fuochi di alternanza, o piuttosto se ne distanzia equamente verso il centro, e non è comprensibile e descrivibile se non da chi supponga quell'esperienza precedente.

Dunque Petrarca, rispetto alla propria tradizione, nega, o almeno limita. Ma per il nostro punto di partenza, dico l'italiano letterario, bisogna piuttosto ragionare a rovescio: non che sia lecito valutare un'esperienza dalla sua «continuabilità», pragmaticamente dal suo successo; ma ogni successo (istituzione, tradizione) risale a un'iniziativa firmata. La scuola siciliana, ossia l'italiano come lingua letteraria nazionale, ha una firma probabile, quella del Notaio da Lentini, e perfino una data probabile, quella medesima dei documenti che lo mostrano attivo nel decennio fra il 1230 e il '40. Allo stesso modo la vigente tradizione si richiama proprio all'iniziativa petrarchesca, e sarà per definizione un'iniziativa linguistica di tonalità media, di escursione modesta. Allora il nostro punto di partenza non sarà il genio più ricco e più inventivo, e con tutto ciò anche il più propriamente intelligente, della nostra letteratura, non è Dante, o almeno non è di sicuro il Dante della *Commedia*, è il Petrarca volgare, quanto dire il Petrarca del Canzoniere. Per qualificare tale esperienza, unitaria, esauriente, perciò stesso autolimitata entro stabili confini, nulla giova meglio d'una rapida e massiccia opposizione di queste due, come le chiamerebbe Roberto Longhi, «persone prime» del nostro linguaggio poetico.

Dei più visibili e sommarî attributi che pertengono a Dante, il primo è il plurilinguismo. Non si allude naturalmente solo a latino e volgare, ma alla poliglottia degli stili e, diciamo la parola, dei generi letterari. (Non dimentichiamo che la nozione di genere letterario è stata elaborata dalle poetiche classicistiche con l'inopia teorica ben nota, coniugata com'era col canone dell'imitazione, il quale si giustifica nell'unità indifferenziata della lingua trascendentale e perciò contraddice alla pluralità). Ecco in Dante convivere l'epistolografia di piglio apocalittico, il trattato di tipo scolastico, la prosa volgare narrativa, la didascalica, la lirica tragica e la umile, la *comedia*.

In secondo luogo, pluralità di toni e pluralità di strati lessi-



cali va intesa come compresenza: fino al punto che al lettore è imbandito non solo il sublime accusato o il grottesco accusato, ma il linguaggio qualunque.

Terzo punto: l'interesse teoretico. Basterà rammentare come l'ansia di giustificarsi linguisticamente varî dalla *Vita Nuova* al *De vulgari* (armatura teorica d'una *tragedia* in volgare già collegialmente attuata), dal *Convivio* agli spunti di quella che la *fin de siècle* avrebbe chiamata «filosofia linguistica» entro la *Commedia*.

Quarto punto: la sperimentaltà incessante. A tacer d'altro, si ricordi l'inconsistenza d'un Canzoniere dantesco organico, l'interruzione, che sarebbe troppo facile considerare semplicemente casuale, di qualche opera teorica, si ricordi soprattutto la rapida derivazione delle esperienze: lo stilnovismo puro fa presto a deviare in allegorismo.

Non minor rilievo merita la contraddizione grazie alla quale la compresenza dei toni può attuarsi e portarsi a termine solo sul piano del comico. Le *piote* con cui spinga il papa simoniacò sono lessicalmente la stessa *piota* del ramo Alighieri, Cacciaguیدا, che si s'insusa. Si comparino mentalmente con Petrarca, da tutti alienissimo: un campione di «realismo» quale

tra le gambe pendevan le minugia;  
la corata pareva e 'l tristo sacco  
che merda fa di quel che si trangugia

(tanto per intenderci, neanche la *gamba* è ammessa in Petrarca, egli non risale più sopra del *bel pie'*); uno specimene di violenza sublime quale

E non er' anco del mio petto esausto  
l'ardor del sacrificio, ch'io conobbi  
esso litare stato accetto e fausto;

un esempio di mediante soavità come

L'alba vinceva l'ora mattutina  
che fuggia innanzi, sì che di lontano  
conobbi il tremolar de la marina

(*tremolare* è inconcepibile in Petrarca, e in fatto si constata che neppure *mattutino* risponde all'appello); da ultimo un esempio di normalità ordinaria come

Oscura e profonda era e nebulosa,  
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,  
io non vi discernea alcuna cosa.

E finalmente, saggi così disparati, non solo varî nel tempo, ma varî nell'istante, non possono comporsi che in un punto transcendente. Come le composizioni orizzontali dell'arte figurativa di accento bizantino, come le innumerevoli *mansions* o luoghi deputati della scena medievale, l'enciclopedia e dottrinale e stilistica di Dante può trovare un centro solo all'infinito, fuori di lui. Certo, anche un umanista può darsi alla pluralità di avventure – di avventure interne (da Goethe a Gide) o di avventure di laboratorio (diciamo Flaubert) –, ma simili carriere sono dominate in partenza da una costante classica: costante di demiurgia, costante antropocentrica.

Alle qualificazioni ora riassunte fanno contraltare altrettante e inverse di Petrarca. L'abisso si sprofonda ad anagrafici anni quaranta di distanza, appetto ai quali non più che un valloncello ameno è il quarantennio che separa Victor Hugo da Mallarmé o, se vogliamo citare merci nostrane, Pascoli da Montale.

In primo luogo, dunque, unilinguismo, se non è dir troppo. Posta quella cultura, il bilinguismo con frontiere ben segnate è la soluzione più rigorosa. È vero che le due varianti tendono, con diverse modalità, a un assoluto stilistico: In latino, Petrarca intende essere, e qui poco importa che sia o non sia, il secol d'oro, il Cicerone (sia pure un Cicerone senecchizzato o agustinizzato) di se stesso, e il Virgilio di se stesso, e infine il Livio (sia pure un Livio alla Giustino o alla Valerio Massimo) di se stesso; ma non solo l'ideale augusteo conviene in lui con gusto, interpretazioni e istituzioni argentee e patristiche, bensì il latino è la lingua normale anche della comunicazione. Attorno alle aiole dei suoi autografi volgari sono commoventi i vivagni, le bordure stenografiche che avvertono «*hic placet*», «*dic aliter hic*», oppure «*responsio mea sera valde*», o ancora «*1368 maii 19 veneris, nocte concubia, insomnis diu, tandem surgo, et occurrit hoc vetustissimum*». È chiaro che il volgare non è passibile di usi pratici. Di prosa toscana petrarchesca si conserva in tutto e per tutto la letterina padovana a un Leonardo Beccanugi, più volte pubblicata dal Cinquecento a questa parte, e ora criticamente per la collaborazione dei maggiori petrarcologi del momento, Ernest Hatch Wilkins e Giuseppe Billanovich. E l'episodio di Petrarca che volge in latino la novella boccacesca della Griselda non ha bisogno di commento. Il volgare è solo sede di esperienze assolute, la sua pluralità e curiosità Petrarca le sposta verso il latino.

Pertanto, se non monoglottia letterale, è certa l'unità di to-



no e di lessico, in particolare, benché non esclusivamente, nel volgare. Questa unificazione si compie lungi dagli estremi, ma lontano anche dalla base, sopra la base, naturale, strumentale, meramente funzionale e comunicativa e pratica.

Tuttavia codesto lume trascendentale del linguaggio è un ideale assolutamente spontaneo, non compatibile con razionale opera di riflessione. Nessun lacerto teoretico sulla lingua si può avellere da Petrarca. Se in una Familiare a Francesco Nelli (xvi 14) si ricanta la solita canzone della convenzionalità e mutevolezza del linguaggio, quello che ivi domina è però l'agostiniano (e del resto prettamente oratorio) lamento sulla maggior cura prestata allo stile che alla permanente legge morale. Sintomatici parranno semmai i rigurgiti d'impazienza nei riguardi di Dante. Posto che per sua biologica salute, per il funzionamento della propria organizzazione stilistica, egli doveva imporsene (o procurarsene) l'ignoranza, la sua fioca potenza speculativa non poteva che mascherare tanto santa e legittima ignoranza sotto larve di pretesti psicologici. Al nostro scopo importa che nella lettera famosissima al Boccaccio, quella dove s'affanna a negare la propria invidia e dove ammette (o simula?) di non essersi procurato la *Commedia* per sfuggire ogni pericolo d'imitazione al tempo che, spregevole impresa giovanile, egli poetava in volgare, figurino espressioni come queste (Petrarca ripeteva da Cicerone la tripartizione, e gerarchica, degli stili): «*stilus in suo genere optimus*»; «*popularis quidem quod ad stilum attinet, quod ad rem haud dubie nobilis poëtae*». Quanto allo sdoppiamento linguistico, esso sottostà all'innocua giustificazione che immane nel predicato di «*nugae*» o «*nugellae*».

Quarto punto: nessun esperimento, ove non sia quello di lavorare tutta una vita attorno agli stessi testi fondamentali. O al massimo un esperimento, per stimolo alieno, e non concluso, è da ravvisare nei *Trionfi*; che sono un vero equivoco, obliterando come fanno ogni fermento d'accensione narrativa in vantaggio di un'irrelata visione; trasformando in ingranaggio per mere sorprese foniche quello straordinario apparecchio per sorprese tematiche ed euristiche: ritmica astratta e simbolica da autentico Autunno del medio evo.

Dunque, perfetta coerenza; ma la generale uniformità inevitabilmente accentua e ingrandisce le differenze minime, quali quelle fra canzone e sonetto, o addirittura fra gruppo e gruppo di sonetti.

In opposizione al teocentrismo necessario a Dante, non oserai da ultimo inferir nulla circa una laicità, fosse pure meramente metaforica, di Petrarca. Vorrei sottolineare soltanto che il suo non è già il Dio che compone le contraddizioni, o a priori o quando lo sperimentare avventuroso del dottor Faust non sia più a sé sufficiente, ma è quel Dio che interviene a sedare il tedio e consolare la stanchezza, s'introduce insomma come tema psicologico, esorbita dalle strutture e dai sistemi che descriviamo. Psicologia: è proprio in questi paraggi che si rivela il paradosso di Petrarca. L'innovazione riduttiva per pacata rinuncia agli estremi è consentita a Petrarca dalla sua introversione. Usiamo termini grossolani, e diciamo: è il suo romanticismo che è condizione del suo classicismo. Questo rilievo dichiara probabilmente la paternità di Petrarca a noi: quando però non si scordi che il romanticismo dei moderni è introversione e analisi associata a vitalità, a libidine dell'agire.

Che cos'è, topograficamente, la lingua di Petrarca? Il teoreta del volgare illustre era proprio quello che nell'altoforno della sua *comedia* era riuscito a essere iperdialettale («e andavamo introcque», il ribobolo becero notato d'infamia nel trattato), così com'era riuscito a essere, se è lecito dire, translinguistico («s'io m'intuassi, come tu t'inmii»). Ma, salva la statura del genio, non andava veramente infranta la linea dei predecessori: si veda come discordino e concordino entro Pier della Vigna il *dictator* della cancelleria imperiale, patristicamente e sultanescamente orientaleggiante, quale ce l'ha descritto in modo suggestivo Ettore Paratore, e il rimatore siciliano (ammirati, l'uno e l'altro, da Dante, che pur non ne fa cenno esplicito? Ogni volta che lo sospetto, mi torna a mente la confidenza che Ernst Robert Curtius, indispettito dalle reticenze documentarie di Dante, deversava un giorno nelle mie orecchie, alzando il dito: «*Dante war ein grosser Mystifikator*»).

Fiorentinità anch'essa trascendentale è, per contro, la fiorentinità di questo fiorentino della Diaspora bianca, nato esule e stato giusto a balia in Valdarno, cresciuto in quel Laterano *super flumina Babylonis* che fu Avignone: la medesima Avignone di dove il suo amico Simon Martini getterà il seme del gotico internazionale. Ritieni un senso di presagio, che il fondo italiano su cui di preferenza vediamo campirsi l'irrequieto turista sia,



nonostante le alcune soste nel Centro, da Pisa a Napoli, e perfino, perfino in Firenze – che quel fondo sia piuttosto la goliardica Bologna o l'agro parmense o la periferia di Milano con la Bassa lombarda, o infine la tratta euganea fra la laguna e Arquà.

Cosiffatta uscita dai quadri della geografia muove tutta dall'eroismo (eroismo metafisico s'intende) della limitazione a un genere, neppure di ambizione suprema. Le «*nugae*» o «*nugellae*» rispondono bene allo stile «*inferior*» dell'amico di suo padre, al volgare «*humile*» o «*mediocre*»; le canzoni, quelle soprattutto dove non ha spicco dominante il settenario, sono in minoranza davanti ai sonetti. È perciò che Petrarca proroga e conferma, con, del genio, non solo la genialità, ma la pazienza e la costanza e il potere esaustivo, l'attività di rimatori non primissimi come Cino da Pistoia. Non per nulla nel più moderno (siamo alla metà del Trecento) dei canzonieri arcaici, il Chigiano L. VIII.305, Petrarca giunge a tempo per fare, in fondo, la sua apparizione: appare nel gran manoscritto di Cino, ma anche di Cecco Angiolieri, dietro a una raccolta copiosa del passato stilnovistico e perfino a una rapida antologia siciliana. Procuriamo di determinare quanto questo dato archivistico risulti significativo.

Petrarca eredita intanto la tradizione più remota, di quei Siciliani che ormai eran da sezzo ma già fur primi. Solo occorre pensare che i rimatori detti siciliani si diffondono in modo probabile (non dico probabile) attraverso un archetipo già toscano, dove già li seguivano autori toscani, quei guittoniani per esempio che contengono così mediocre dose di elementi vernacoli: ciò vuol dire che la loro lingua era agevolmente toscanizzabile, fin dall'inizio passibile d'uso universale; e tal merito viene in loro ad aggiungersi all'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di avere in tutto disgiunto la poesia dalla musica, talché del connubio antico rimane unica traccia fossile l'intercambiabilità delle stanze, che possono essere, poniamo, seconda terza quarta quinta come seconda quinta quarta terza, cioè l'assenza d'una seria dialettizzazione del motivo; e con questo instaurano il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica che la collaborazione d'un qualche «*magister Casella*» («*sonum dedit*») a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire.

L'eredità linguistica siciliana è accolta con beneficio d'inventario. Petrarca elimina l'ultimo residuo di rima siciliana (in tut-

to il Canzoniere è solo un *voi* con *altrui*), e lascia allignare irrevocabilmente solo la rima di vocale aperta con vocale chiusa: tipica rima per l'occhio, dunque indicativa della natura sommatamente «scritta» d'una tradizione pur rigorosa com'è l'italiana. In pari tempo prendono istituzionalmente piede le alternanze più proverbiali della nostra lingua poetica, tra forma fiorentina e forma di ascendenza siciliana o provenzale o latina o tutte queste cose insieme, *fiero* e *fero*, *Dio* e *Deo*, *degno* e *digno*, *fuoco* e *foco*, *mondo* e *mondo*, *oro* e *auro*, e s'installano nella tradizione provenzalismi come *augello*, come il condizionale in *-ia*. È stato sottolineato molto bene dall'autore d'una delle tesi citate, l'Ewald, il passaggio in autografo da *pie'* a *pe'*, da *condotto* a *condutto*, da *begli* a *belli occhi* e via discorrendo, cioè una misura per nulla trascurabile di defiorentinizzazione. Sul lato opposto, la spietata soppressione del suffissame transalpino, ad esempio di *-anza* (resta la *rimembranza*, ma sono espunte le tante *allegranze* e *tardanze* e *vengianze*), elimina elementi forestieri solo in quanto siano troppo espressivi. E al medesimo zelo antiespressionistico è dovuta in generale la scarsità di vocaboli riconoscibilmente stranieri: è molto se entro un verso celeberrimo s'insinua *retentir*, verbo che rasenta la macchia di colore come poteva altrimenti rischiarla il *romir* espunto da un abbozzo autografo. Luogo prossimo e luogo remoto sono cancellati del pari. Se la lingua di Petrarca è la nostra, ciò accade perché egli si è chiuso in un giro di inevitabili oggetti eterni sottratti alla mutabilità della storia.

Petrarca eredita ancora la tradizione stilnovistica recente, ma ciò che fa dello Stil Novo il trampolino di Petrarca come, diciamo, «progresso» sui provenzali e siciliani, dei quali si sottolineava d'anzi l'intercambiabilità delle strofi, è l'organizzazione logica o magari epigrammatica del tema; manca in compenso nel Petrarca volgare qualsiasi concessione al pensiero, e questo è detto non già secondo la tesi vulgata che agli stilnovisti attribuisce dignità di filosofi, ma perché nelle «*summae*» o manuali o appunti di scuola quali che fossero essi andavano rintracciando (memori del resto della fenomenologia amorosa svolta in sonetteria polemica dai tosco-siciliani) la riserva inventiva, il repertorio euristico convenienti alle loro canzoni più solenni. Tanto varrebbe mutare i cosiddetti poeti esistenzialisti moderni in discepoli di Heidegger o altro che sia, o magari in partigiani proprio del tale o tale professore piuttosto che del talaltro. Con la



riserva che l'ambiente della scolastica obbligava a effati meno colloidal, neppure gli stilnovisti veramente posseggono interessi dottrinali pronunciati; hanno, questo sì, in uno dei più imponenti fra i loro settori d'esperienza, interessi pronunciati per il linguaggio tecnico della filosofia e per l'accensione metaforica in cui può indurre l'esposizione concettuale. In virtù di quest'opposizione sono assenti da Petrarca i termini tecnici o tecnicizzati dello stilnovismo, si attenuano gli *spiriti*, perdura più facilmente un epiteto quale *umile*, ma smorzato nella serie dei molti *celesti*, *angelico*, *soave*, *sacro*, e valore del tutto ordinario possiede ormai *parere*, che non allude più all'evidenza figurativa degli eventi interni. Come lo Stil Novo, Petrarca si esercita nella fenomenologia amorosa, fa dell'autobiografismo trascendentale, accentuando con rilievo meramente formale i dati biografici sinceri o fittizi: nessuno stilnovista, neppure Cavalcanti e Cino, s'era però impegnato in una carriera poetica esauriente, come pure, dei predecessori, Guittone; e di Dante va ripetuto che aveva attraversato lo Stil Novo per giungere a un metodo allegorico che rappresentasse plasticamente i dati dell'Io e costringesse all'unità le esperienze dibattute fra eros e intelletto? Petrarca non è più allegorico, è emblematico.

Se nel vecchio canzoniere Chigiano Petrarca figura dietro a Cino e a Cecco, è però da dire che, con la magra eccezione dei sonetti morali, egli rifiuta o piuttosto ignora la tradizione detta realistica. Illumina questo rifiuto, per contrasto, la portata che riveste nell'elaborazione della *Commedia* la tenzone con Forese, cioè a dire, promossa di grado, la tradizione di Rustico, dell'Angiolieri e dei loro innumeri comparì trecentistici. Preziosismo e dialetto non sono forse in ugual misura indizi di violenza linguistica? Di questa duplicità di vena si possono trovare curiosi documenti negli anni della gioventù di Petrarca e della morte di Dante, ai quali mi sembra sia press'a poco da datare uno degli specimini più singolari e forse teratologici dell'atteggiamento, la canzone firmata da un Auliver, che ricetta nel suo manoscritto (oggi Barberiniano) uno di quegli eclettici della periferia, Niccolò de' Rossi da Treviso. Steso in una decima rima che è prossima alla nona dell'*Intelligenza* e all'imminente ottava dei cantari e del Boccaccio, il componimento di Auliver ospita alla pari provenzalismi, francesismi di franco-veneto, forme vernacole violente (e anzi violentate) in rima e latinismi sotto veste quasi to-

scana, senza contare gli irrocervi metà transalpini e metà indigeni:

En rima greuf a far, dir e stravolger,  
tut che de li savii eu sia il men savio,  
volgr'il mio sen un poch metr'e desvolger,  
ché de ço far ai trop long temp stad gravio:  
ch'el me conven sul lad dei plangent volger,  
a cui Amor se mostra fello e sdravio,  
che sempremai li soi destrusse e pugna;  
und'eo tengn mat quel ch'in tal ovra frugna:  
ché, quand el def bon guiderdon receiver,  
se non de mal aver se pò percever.

È indiscrezione addurre così estravagante citazione? Sia lecito controdedurre che non è *sine quare* se un testo rappresentativo del Trecento volgare è questo molto più che non un sonetto petrarchesco. Era ben utile precisare che cosa, del suo tempo, non è Petrarca, prima di accostarne qualche testo. Non si sa quanti, ad esempio, hanno discorso del paesaggio di Petrarca: ma nessuna natura in quanto tale è presente in Petrarca; il paesaggio puro apparterrà ai cosiddetti realisti, apparterrà a Folgóre o alla stramba accademia dei notai perugini; e va negata, con la critica e magari le polemiche più recenti, l'asserzione desantisianiana che Laura stia a pigione, si tratti di *Movesi il vecchierel* o di altre «pitturette fiamminghe» (come le avrebbero definite i puristi), dove Laura è il primo motore.

La sosta nel nartece è stata abbastanza lunga perché si possa azzardare l'ingresso nella navata e guardare più da vicino le strutture petrarchesche. L'impressione prima è d'un'assenza di moto, per modo che la concentrazione dei movimenti più elementari, entro i confini del ritmo, porta per solito alla dicotomia del verso; e chi dice dicotomia dice antitesi in potenza. Basta avere lo sguardo a esempi supremi di ripetizione per somma di nomi, aggettivi o sostantivi:

Solo et pensoso i più deserti campi  
vo' mesurando a passi tardi et lenti,

fino alla stretta finale dove l'*enjambement* delle coppie di sostantivi,

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge  
et fiumi et selve sappian di che tempre...,

gioca con la distensione successiva; a esempi supremi di variazioni:



Qual vaghezza di lauro, qual di mirto?;  
 Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi;  
 Se lamentar augelli, o verdi fronde  
 mover soavemente a l'aura estiva;

a esempî non meno illustri di divaricazioni, entro il verso:

Di pensier in pensier, di monte in monte;

o fuori dell'unità ritmica:

I dì miei più legghier' che nesun cervo  
 fuggîr come ombra...

Impressione altrettanto immediata è quella d'una prevalenza non forse di sostanze ma certo di sostantivi, associati in sequenze di cui le endiadi, disgiunzioni e figure simili sono solo accezioni particolari. Niente importa, in questa lingua non naturalistica, dove il quotidiano *sole* e la determinata *Sorga* contengono un'identica misura di realtà, che si tratti di nomi comuni o di proprî. Nessuna differenza insomma tra

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi

e

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro.

Bisognerà aspettare i *Trionfi* perché i nomi proprî riassumano o anzi esasperino quella funzione parnassiana (ma d'un Parnaso, avvertono i grecisti, già frequentato da Eschilo o da Alcmane) che esercitavano ad esempio presso Dante. So bene che sono pur versi di Petrarca:

E la bella contrada di Trevigi  
 ha le piaghe ancor fresche d'Azzolino;

ma non è indicativo che questa canzone ad Azzo da Correggio, dove si giunge a parlare di *intellettiva conoscenza*, sia rimasta fuori del pomerio, fra le rime extravaganti? Nel proverbiale

et garrir Progne et pianger Philomena

*Progne* e *Philomena* equivalgono a sostantivi generali, con l'avvertenza che l'usignolo evidentemente sì, ma la rondine non potrebbe esser ricevuta in quest'ambiente scelto, sarebbe bocciata da questo Jockey Club lessicale. Codesta portata dei sostantivi dichiara meglio d'ogn'altra cosa la possibilità dei bisticci sull'au-

ra e il lauro e dimostra il valore emblematico e simbolico, non allegorico, al quale si accennava più sopra.

Tenendo in mano il filo della stasi e inattività petrarchesca, bilanciata da uno sviluppo tematico irreprensibile e attuata in un corteo di sostanze emblematiche, mi provo ad aprire a caso (giuro che non è un'espressione retorica) il volume del Canzoniere. La sorte mi fornisce questo sonetto (CCXX):

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,  
 per far due treccie bionde? e 'n quali spine  
 colse le rose, e 'n qual piaggia le brine  
 tenere et fresche, et die' lor polso et lena?  
 onde le perle, in ch'ei frange et affrena  
 dolci parole, honeste et pellegrine?  
 onde tante bellezze et sì divine,  
 di quella fronte, più che 'l ciel serena?  
 Da quali angeli mosse, et di qual spera,  
 quel celeste cantar che mi disface,  
 sì che m'avanza omai da disfar poco?  
 Di qual sol nacque l'alma luce altera  
 di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,  
 che mi cuociono il cor in ghiaccio e 'n foco?

Fin dal primo verso il sonetto è impostato su una coordinazione di sinonimi (*onde... et di qual vena*) e sulla presenza di due poli sostantivi, riferibili cioè a quelle tali sostanze generalissime (*oro : vena*). Segue una proporzione a tre termini (*oro : spine : piaggia = vena : rose : brine*), e se ivi si cela un'antitesi almeno virtuale (*spine → rose*), essa è solo un caso specifico del binomio. Anche nel secondo verso figurano, spostati di rapporto grazie all'asimmetria di ritmo e sintassi, i due poli sostantivi (*treccie : spine*), ma uno potrà poi sdoppiarsi (*3 rose : piaggia, brine*), o addirittura entrambi, né importa si tratti di sostantivi o aggettivi (*4 tenere et fresche, polso et lena*). Gli aggettivi non hanno valore dissimile dai sostantivi (se il descrittivismo petrarchesco risulta da una somma di sostantivi), cioè a dire essi hanno funzione di epiteto (*A X*), non di predicato (*X è A*), e ciò è per lo più rigoroso perfino grammaticalmente. I verbi, a loro volta, hanno portata metaforica, non già propriamente attiva (*tolse, colse, die'*). Superfluo insistere ad analizzare nello stesso modo la seconda quartina (nel verso quinto *perle*, più il binomio, nella lettera stavolta di verbi, *frange et affrena*; nel sesto tre aggettivi, ma nella opposizione di uno a due, *dolci : honeste et pellegrine*, e così di seguito). Anche nelle terzine si torna a ri-



scontrare l'equivalenza di coppia sinonimica (*angeli : spera*) e di coppia antitetica (*guerra : pace; ghiaccio : foco*), prova della prevalenza del ritmo sulla semantività, e il valore non attivo dei verbi. *Disfare* è l'energica parola stilnovistica per «uccidere», ma qui si dissolve in un'arcadica variazione (*disface | disfar*) (allo stesso modo che sulla soglia stessa dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* la ripetizione *mi vergogno | vergogna* imbarazza come una negligenza lo sprovveduto lettore); e il più forte *cuocono*, che sta in fondo al componimento, sul vertice del ritmo, quasi ad aguzzarlo (e già simile posizione non è di figuratore attivo, a volume, prospettico), si estingue però entro il binomio *in ghiaccio e 'n foco*, dove perde ogni veleno di squilibrio ritmico.

Fenomeni identici o paralleli si rinnovano nei paraggi, così nelle terzine di *Tra quantunque* (CCXVIII):

Come Natura al ciel la luna e 'l sole,  
a l'aere i vènti, a la terra herbe et fronde,  
a l'uomo et l'intellecto et le parole,  
et al mar ritollesse i pesci et l'onde:  
tanto et più fien le cose oscure et sole,  
se Morte li occhi suoi chiude et asconde.

Dove sarà ormai superfluo rilevare l'equivalenza dei tipi coordinabili (*luna : sole; herbe : fronde*), nei quali è poi indifferente entrino sostantivi, aggettivi o verbi; e le sostanze sottratte all'azione (perciò alla violenza) e al tempo sono le più elementari (precisamente *luna, sole* e affini), di conseguenza non attualizzate. Auguro che quest'ultima precisazione non sembri troppo tecnica, visto che i contadini della Sabina, con una squisitezza che estasia le platee dei glottologi, sanno distinguere morfologicamente, cioè mediante desinenze o articoli distinti, il pane in universale e questo pezzo di pane qui, il filo in generale e questo tipo particolare di filo, il primo neutro e il secondo maschile. I sostantivi di Petrarca sono precisamente dei «neutri», non dei «maschili».

O prendiamo le terzine del sonetto precedente (CCXVII), dove la situazione cambia leggermente:

Or non odio per lei, per me pietate  
cerco: ché quel non vo', questo non posso  
(tal fu mia stella, et tal mia cruda sorte);  
ma canto la divina sua beltate,  
ché, quand'ï sia di questa carne scosso,  
sappia 'l mondo che dolce è la mia morte.

Qui è chiaro infatti che le opposizioni e le dicotomie della prima terzina preparano il terreno alla liquidità ineffabile della seconda, ben petrarchesca certamente, ma eccezionale perlomeno nel senso che vive in antitesi ai fenomeni descritti. Mi limito per il momento a constatare che l'ineffabilità è raggiunta con la metafora *scosso* (da leggere nella serie di sinonimi, *sgombro, sciolto, scevro...*, a *privo*), la quale allontana ogni grezza violenza e cioè attua una litote (la litote nella quale, occorre ricordarlo?, André Gide riassumeva tutta la caratteristica dell'arte classica). Raggiunta anche con l'attribuzione antitetica di *dolce a morte*; ma si badi: nell'ultimo verso non è affatto un giudizio di valore («la morte è dolce»), il che rovinerebbe tutte le mie tesi, e fin qui pazienza, ma svisterebbe irrimediabilmente l'accento di Petrarca; no, è un mero giudizio esistenziale-affettivo («quanto dolce è la mia morte»); la congiunzione *che* è mensurale, non dichiarativa.

E si leggano infine le quartine d'un altro sonetto limitrofo (CCXIX), dove si vedranno riapparire, preparati dal materiale antitetico o a esso commisti, quei tali effetti di liquidità melodica mediante verbi talmente intransitivi, talmente descrittivi, che non possono a meno di sostantivarsi:

Il cantar novo e 'l pianger delli augelli  
in sul dì fanno retentir le valli,  
e 'l mormorar de' liquidi cristalli  
giù per lucidi, freschi rivi et snelli.  
Quella ch'è neve il volto, oro i capelli,  
nel cui amor non fur mai inganni né falli,  
destami al suon delli amorosi balli  
pettinando al suo vecchio i bianchi velli.

Proprio qui, in fondo alla fronte, dove i verbi vengono assumendo corpulenza e quasi violenza (*destami, pettinando*), non è un caso che si tratti di azioni puramente metaforiche e fittizie, comunque a inizio di verso.

Ora s'intende meglio perché remote da Petrarca non siano soltanto le terzine dantesche del campione sciorinato sopra, ma anche una del genere soave-squisito come potrebb'essere la seguente:

che pur con cibi di liquor d'ulivi  
lievemente passava caldi e geli,  
contento ne' pensier contemplativi.

Allontanano qui da Petrarca: il séguito di circostanziali, dicia-



mo di genitivi, da angosciare Flaubert, «cibi di liquor d'ulivi»; l'avviata attualizzazione di *cibo*, infatti plurale (*cibi* è plurale solo nei *Trionfi*), in qualche modo perfino di *liquor* e di *ulivi* (Petrarca usa una volta sola *liquor* e chiama *oliva* la pianta); *passava* come verbo schiettamente verbale, con un oggetto che non è né locale né temporale (eppure proprio in questo verso si aveva un'equa distribuzione dell'energia e un binomio antitetico); la verbalità aulica di *contento*, segnalata dalla accompagnatura *in*; infine *contemplativi*, esatto termine tecnico, per di più fornito d'una massa esuberante, e ciò in fine d'endecasillabo.

Non vorrei tuttavia che la definizione relativamente agevole d'una formula petrarchesca desse a sospettare che si riproducesse nel critico un'eventuale meccanicità del produttore. Pur non avendo ommesso di segnare i versi chiamati «liquidi», su cui è ancora da tornare, non vorrei aver lasciato troppo in ombra l'arcano di Petrarca, che non è evidentemente smontabile, ma sul cui funzionamento può darsi che l'anatomia fornisca qualche previo lume. È certo che in parte ne va chiamata responsabile la genericità dei vocaboli, così acutamente centrata in una celebre pagina dello *Zibaldone* leopardiano, in quanto si accompagna a un'ineccepibile partitura fonica. Ma, in parte, vanno chiamati in causa effetti di vocaboli rari, e che la loro rarità la ricavano proprio dalla media del tono. Si veda:

un lungo error in cieco laberinto

(CCXXIV 4);

e si pensi che la parola terminale s'incontra solo un'altra volta, vicino nel libro, e certo nel tempo, ma quest'altra volta in un verso finale, e perciò costretta a proteggersi e non esposta alla rima:

nel laberinto intrai, né veggio ond'esca

(CCXI 14).

Più spesso si tratta di verbi, ma in

Amor con tal dolcezza m'unge et punge

(CCXXI 12)

il segreto è nell'accumulazione con aggiunto gioco fonico. Lo studio della Concordanza petrarchesca dell'americano McKenzie (o italiani, io vi esorto alle Concordanze!) lascia sorprendere un solo caso di *lappole*, ma entro il binomio *lappole et stecchi*; unica in sé l'*elce*, unico il *genebro*, ma s'introducono nella copiosa categoria dei *faggi*, *pini*, *abeti*, *edre* e altrettali. Mi rendo

conto che qui stiamo sfiorando la violenza, relativa violenza, petrarchesca, quella ad esempio del sonetto (CCXXIII) dove stanno in rima *innarro* (caso unico) e *garro* (di cui un altro solo esempio), *inalba* (ἄπαξ petrarchesco) e *trastulla* (uno dei due esempî); ma *inalba* gioca con *alba* e s'accompagna a un'altra allitterazione etimologica:

Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba;

*trastulla* è incapsulato nella coppia *m'arde et trastulla*. I legittimi genitori di cosiffatte preziosità risultano ad evidenza nelle rime per corrispondenza, dove ritornano i caratteri più vistosi del genere nell'ultimo stilnovismo (benché naturalmente di formazione guittoniana), quelli che ornano i carteggi poetici fra Dante e Cino o gli altri attorno a Giovanni Quirini.

Nella risposta a Stramazzo da Perugia (XXIV), pur tanto più discreta della rustico-esquisita proposta, sono unici, in rima, *Ethiopia* (fuori dei *Trionfi*), *inopia*, *sfavillo* e *stillo* di prima persona (la torsione consiste proprio nel riferire all'io stati consimili), e aggiungiamo *dive* al plurale. Rime «care», alla provenzale, ed espressive sono in un sonetto a Orso dell'Anguillara (XXXVIII), che osa finire su *scoglio*; in quello *Io temo sì* (XXXIX), armato di *verga* (l'ascendenza di Arnaut Daniel) non meno che fregiato di *smalto* (l'ascendenza di Dante petroso); nell'altro *S'Amore o Morte* (XL), dove addirittura uniche sono le parole-rima *stroppio*, *scoppio* (nome), *accoppiare* (*accoppio*), *prisco*, *opra* 'tu apra' (altrove soccorre sempre *aprire*, ma qui è necessario l'equivoco con *opra* nome); nel secondo sonetto certo a Orso (XCVIII), che sempre in rima esibisce gli esempî unici di *aborrere* (*abhorre*) e di *precorrere* (*precorre*), oltre a uno dei due di *divulgare* (*divolga*); nel sonetto a Stefano Colonna (CIII), dove unici sono *pastura* in rima e *orsacchi* fuori; nel seguente a Pandolfo Malatesta (CIV), dov'è il solo *martello* e (fuori dei *Trionfi*) il solo *Marcello*, fuor di rima la sola *incude*; nella risposta a quello venetissimo di Giovanni Dondi (CCXLIV), dov'è il solo caso di *frenesia*. E mi sono limitato a componimenti accolti nel Canzoniere.

È troppo naturale che la traccia di simile esperienza si trovi pure fuori dei carteggi, ma per solito in gruppi di componimenti, dunque sincroni, materialmente o idealmente che sia. Esempifico con un rapido sguardo al primo di questi gruppi di sonetti: quello che porta il numero LXXXIII (*Se bianche*) ha in ri-



ma gli esempi unici di *mischiare* (*mischi*), di *arrischiare* fuor dei *Trionfi* (*arrischi*); di *inviscare* (*invischi*) (per solito *invescare*), *incischiare* (*incischi*), *scempiare* (*scempie*);

LXXXVI (*Io avrò sempre*) dà in uguali condizioni *scapestrare* (*scapestra*) e il femminile *terrestra*;

LXXXVIII (*Poi che mia speme*) è unico per *galoppo*, *intoppo* (fuori dei *Trionfi*), *storcere* (*storto*);

LXXXIX (*Fuggendo la pregione*), per *larva* (*larve*) e per *ceppi* (qui in rima è anche la petrosa *spetro*).

Caratteri stilistici non dissimili possiede infine l'imprecazione. *Fiamma dal ciel* (CXXXVI) ha gli unici *luxuria*, *mantici*, *lezzo*, *Belzebub*, *trescare* (*trescando*), *covarsi* (*si cova*) e perfino *vin* (il *pane*, pure sostanza elementare, non è addotto, e proprio in questa funzione «metafisica», prima del *Trionfo della Morte*); quanto a *ghiande* con *vivande*, compare un'altra volta sola. *L'avara Babilonia* (CXXXVII) è unico, anche qui in rima o entro il verso, per *sacco*, *soldan*, *torrer'*, nonché per *Baldacco* e (fuori dei *Trionfi*) *Bacco*.

È questa un'esperienza antica, condizioni e premesse del vero Petrarca, benché naturalmente non essa il Petrarca proverbiale; un'esperienza antica che suppone un concentramento d'energia nei punti salienti (in rima), e al massimo una distribuzione a ritroso, non un equilibrio. Una domanda, a questo punto, scotta le labbra: e la sestina? La decisività dell'esperienza della sestina per quelli che si riconobbero caratteri qualificanti della media petrarchesca, l'evidenziazione delle sostanze (le parole-rima della sestina sono per lo più dei sostantivi), l'incitamento alla dicotomia (per la probabilità che nel verso cada un altro sostantivo), la stasi e il ritmo chiuso, la variazione, è di evidenza primaria. Ma la sestina petrarchesca non scende direttamente dal pur lettissimo Arnaut Daniel, bensì passa attraverso Dante, come prova il particolare che il primo verso è anch'esso endecasillabo, non ottonario quale è in Arnaut. Non è illecito ormai definire dantesca quell'esperienza antica; e per gli scopi presenti importa meno sottolineare la maggior chiusura e minore inventività verbale della sestina petrarchesca. Al massimo si può rilevare come la fatale dicotomia s'installi fin dagli *incipit*:

A qualunque animale alberga in terra;  
Giovane donna sotto un verde lauro;  
L'aere gravato, et l'importuna nebbia;  
A la dolce ombra de le belle frondi

e così seguitando. E come, non meno fatalmente, l'aggettivo, dirò meglio, l'epiteto viene a situarsi innanzi al sostantivo, *bella alba*, *chiaro giorno*, *crudeli stelle*, *sensibil terra*, *amorosa selva*, ecc.: fatta, beninteso, riserva di varianti più spiritose (e le prime due anche allitteranti) quali potrebbero essere *trita terra*, *secca selva*, *minute stelle*.

Con ciò si è dunque già venuto sperimentando, all'interno dell'unilinguismo petrarchesco, lo spicco particolare che assommo le variazioni di stile riferibili a mutamenti di «genere». La nuova domanda che qui insorge e urge riguarda lo stato della canzone. Non vorrei già portare il bisturi su una cavia quale *Chiare, fresche et dolci acque*. È però fuor di dubbio che vi si ritrovano, coniugati con gli stilemi già notomizzati, quali le sequenze, per esempio, di aggettivi (*aere sacro*, *sereno*, quelli stessi dell'inizio), quali le coppie coordinate:

herba et fior' che la gonna...;  
torni la fera bella et mansueta

(dov'è anche antitesi a *fera*);

volga la vista desiosa et lieta;

altri, fin qui inediti, stilemi. Uno di essi è l'*enjambement* (fomentato dal troppo breve settenario) fra epiteto e sostantivo: *la gonna* / *leggiadra*; *il meschino* / *corpo*; il cui compito qui è di spendere e irrealizzare la visione. Si riducano a mente altri esempi favolosi, quali

ove non spira – folgore, né indegno  
vento mai che l'aggrave

(XXIX 48-49)

oppure

Raccomandami al tuo figliuol, verace  
homo et verace Dio...

(CCCLXVI 135-36),

e si riconoscerà che il trasferimento sistematico di questa trovata nel sonetto, quale fu operato nel Cinquecento, è iniziativa di tal rilievo da meritare bene, senza futilità, che si discutesse sulla firma che avesse da recare, se Della Casa o non piuttosto Galeazzo. La disparità mensurale di settenario e endecasillabo dà poi ragione delle clausole strofiche a distico:

date udienza insieme  
a le dolenti mie parole extreme;



(...) né in più tranquilla fossa  
fuggir la carne travagliata et l'ossa;  
qual con un vago errore  
girando pareva dir: Qui regna Amore.

Non solo l'*enjambement* è effettuato, come qui da ultimo, con mezzi più estesi (verbo e complemento), ma l'effetto di somma può essere raggiunto con modalità totalmente diverse. In

... la carne travagliata et l'ossa

il secondo sostantivo viene ad aggiungersi a un'unità talmente compiuta alla cesura che è già un settenario. La distribuzione e dei vocaboli e dell'energia è tutt'altra, così da istituire il tipo di tradizione che seguiranno Tasso, Guarini e, in definitiva, il maggior Leopardi.

Naturalmente non nella sola clausola viene a variare la struttura dell'endecasillabo, ma anche in altre posizioni strofiche condizionate. Ciò accade soprattutto nei versi che, costituendo il primo tristico di una fronte, si trovano a fruire di una sospensione impensabile in altri contesti ritmici. Così (CXXVII 43 ss.):

Qualor tenera neve per li colli  
dal sol percossa veggio di lontano,  
come 'l sol neve, mi governa Amore,  
pensando nel bel viso...

La congiunzione contrappuntistica nel terzo verso dei due temi sostantivi isolati in precedenza (*neve; sol; sol neve*) ricava dalla sospensione sintattica del membro strofico la possibilità di energia che si coagula in un verbo come *governa*. Simile contrappunto nella stanza precedente:

In ramo fronde, over viole in terra,  
mirando a la stagion che 'l freddo perde,  
et le stelle miglior' acquistan forza,  
negli occhi ò pur le violette e 'l verde...

Le *violette e 'l verde* sono, salvo la tonalità più emblematica, un binomio finale anche da endecasillabo di sonetto, ma riprendono la modulazione iniziale basata sul chiasmo *ramo, fronde | viole, terra*. E infine sempre la sospensione del primo tristico riesce a generare un verso come

noiosa, inexorabile et superba

al quale non si possono giustapporre troppi esempî (già più canonico è, CCCXXXVII 2, *l'odorifero et lucido oriente*), talché per trovargli una degna e compatta discendenza temo che bisogna saltare fino a Marino, fino ai versi su tre accenti dell'*Adone*:

l'inutil solitudine che passa;  
generato d'origine mortale;  
epitalami invece di canzoni.

Accanto al poliglottismo massimale di una *Comedia*, o anche solo di una canzone di Auliver, si è constatato che può esistere un poliglottismo minimale e classicistico, quello di Petrarca, a conformità dei «generi», generi stilistici beninteso, e perfino all'interno di uno di essi. Così i sonetti ci hanno mostrato versi che per intenderci rapidamente dirò dialettici, e che fanno la norma; versi violenti (sempre quanto è possibile all'autore), che sono spia e reliquato di un noviziato dantesco (e sarebbe istruttivo, chi avesse tempo, sorprendere, dopo la mediazione boccaccesca, il parziale ritorno di fiamma che è nei *Trionfi*, senza mancar di avvertire quanto è stato dimostrato dal Wilkins, che molte rime ricercate entrarono tardissimo nel *corpus* dei *Fragments*); infine versi «liquidi» o «ineffabili», i quali, come materia sommanente resistente agli acidi del laboratorio, vanno sottoposti ora a un rapido esame conclusivo.

Più o meno interlocutori:

ogni animal d'amar si riconsiglia  
(CCCX 8);

o invece più o meno perentori ed epigrammatici:

veramente fallace è la speranza  
(CCXCIV 14);

or vo piangendo il suo cenere sparso  
(CCCXX 14);

è però precisamente in clausola che essi raggiungono la lievità più segreta:

primavera per me pur non è mai  
(IX 14);

piagha per allentar d'arco non sana  
(XC 14);

ch'accoglia 'l mio — spirito ultimo in pace.  
(CCCLXVI 137).



Scrutiamo cautamente la prima di queste clausole celeberrime, e verificheremo che questo effato ineffabile è pur passibile d'una qualche misura esterna. La sua traduzione semantica («ma io sono sempre infelice») è del tutto irrilevante, è bensì rilevante la sua intraducibilità, la sua portata per così dire non semantica, laddove presso l'espressionista la traslazione in lingua normale figura sempre in un ideale interlineo; né conta il fatto che la metafora si giustifichi nel contesto concettistico (ritorno dei segni primaverili per altri), poiché anzi il «concetto», l'*agudeza* sono in funzione di questo verso – o, se si vuole adottare il linguaggio desantisianiano, ci stanno loro a pigione. Il verso è dunque caratterizzato da una litote in senso vastissimo, in quanto non solo è negativo (come potrebb'essere l'altra clausola [XII]

non fia ch'almen non giunga al mio dolore  
alcun soccorso di tardi sospiri),

ma è negativo per immagini, dunque conforme alla costante EVASIVITÀ di Petrarca (sostanze, ma sostanze non attualizzate, e tutto il séguito del nostro discorso). Ed è caratterizzato altresì dalla copia di vocaboli, e di accenti, entro una misura sola (la parola più corposa e aggressiva sta all'inizio, con tutte le possibilità di distendersi e ripararsi, come non accadrebbe, e mi scuso di perpetrare questo *collage*, in un eventuale *\*pure per me non è mai primavera*); caratterizzato, secondo una metafora invalsa, da un andante, conforme alla costante DOMINANTE RITMICA di Petrarca. Così un tipo di verso che non appartiene né ai cosiddetti dialettici né ai violenti né propriamente ai melodici intermedî né propriamente agli epigrammatici, e dunque sembrerebbe prestarsi meno ai nostri esercizi, ci ha additato meglio d'ogni altro due costanti così generali da poter fermar qui il discorso. Fermarlo, ma soggiungendo che, limitate con inuguagliabile coerenza le sue risorse di vocabolario, Petrarca si riduce ormai nell'elaborazione a un'opera di collocazione ottima. Ne dà la prova l'esame, già altrove espletato, delle correzioni recate in autografo.

Non si può sigillare questo esposto, troppo analitico forse per l'utente, ma troppo sommario in proporzione dell'oggetto, senza suggerire almeno uno schema di risposta a un'inchiesta inquietante: a chi serve l'esperienza petrarchesca? Che essa sia de-

cisiva non è materia di discussione, ma è determinante per un «genere stilistico». Per la prosa il padre della tradizione è finalmente Dante, in quanto il filo narrativo sia stato ripreso (non importa dire con quanti altri ingredienti) da Boccaccio, e nella prosa e, per una capitale estensione analogica, nei versi di tipo narrativo, nell'ottava. Non è esagerato asserire che, per quanto è delle nostre normali istituzioni, Dante è ben meno decisivo attraverso la *Commedia* che attraverso la *Vita Nuova* (da cui, all'ingrosso, le tappe sovrane di Boccaccio e, s'intenda il paradossoso con la debita discrezione, di Ariosto). Ben a ragione dunque Alfredo Schiaffini, nel miglior saggio che esista a tutt'oggi sull'italiano letterario, segue l'itinerario che passa per Dante e Boccaccio, e prima ancora per le lettere di Guittone, dopo il crepuscolo piuttosto fallimentare di Guido Faba. È grazie alla derivazione, al drenaggio esercitato in questi settori complementari, di attualità più immediatamente mondana, che Petrarca può assicurarsi una supremazia dittatoria nel suo proprio orto tanto concluso.

Tuttavia l'esperimento di Petrarca non si può dire ancora decisivo per la lirica trecentesca, che tanto meglio sarebbe rappresentabile dal cosiddetto ibridismo, ma vada inteso a tutti gli effetti, di un Antonio da Ferrara. E neppure è davvero decisivo per la lirica del secolo successivo, dov'egli fu interpretato, secondo l'invalsa ma non inopportuna formula, in modo precentistico: Petrarca si preoccupava di chiudere i suoi spartiti, non già di speculare sull'ingegnosa sorpresa. Ma è vero che, se il seicentismo del vero Seicento, con tutt'altre premesse gnoseologiche, quelle dell'illusionismo, d'una lontananza come che sia acquisita dalle forme sobrie e positive della verità, può riassumere la tradizione petrarchesca, ciò avviene perché questa s'intesse di materiale, sia pur solo strumentale, di antitesi; e occorrerà ben poco, una leggera caricatura, per scrivere:

non volea sì bel pie' men bella mano

(la bella mano, sarà proprio un curioso accidente?, che aveva fornito il tema e il titolo a Giusto de' Conti da Valmontone).

La stagione di un Petrarca non tradito, precisamente in concomitanza col Boccaccio (un Boccaccio ciceronizzato), è, cosa risaputa, il Cinquecento bembesco. Ma le condizioni di questa fortuna, di questo passaggio in letteratura, sono: quello che mancava a Petrarca, una notevole capacità riflessiva; l'accettazione



concreta della pluralità degli stili, anzi dei generi; un ideale di lume platonico per ogni stile che rende esattamente comprensibile a noi, post-romantici, consci delle angustie e delle contraddizioni inerenti alle poetiche classiche, ma esenti da necessità polemiche, la legittimità del petrarchismo. D'altra parte, l'innaturalità temporale dell'esperimento petrarchesco si può benissimo prestare a configurarsi in anticipo straordinario: come accadde quando nessun immodico intervallo sembrò separarlo dal petrarchismo iberico e dal francese che dalla corte di Castiglia e poi da Lione inaugurarono la moderna lirica transalpina; come soprattutto accadde, prodigioso quanto isolatissimo rinascimento, quando lo si vide riapparire, intatto dai secoli, virginalmente fresco, ancora nutritivo, nelle mani di Giacomo Leopardi.

[Da «Paragone», aprile 1951, poi, col titolo *La lingua del Petrarca*, nel volume collettivo *Il Trecento* (1953) della Libera Cattedra di Storia della Civiltà fiorentina, Firenze, Sansoni. Nella rivista era aggiunta la seguente nota: «Quanto di eventualmente meno consueto si riscontrasse nelle pagine presenti rispetto alle altre del medesimo facitore, si attribuisca al loro primitivo carattere, di scritto scritto per essere ascoltato, prima che letto»].

#### PRÉHISTOIRE DE L'AURA DE PÉTRARQUE

Je me propose d'exposer sommairement le résultat de quelques recherches portant sur un point du langage de Pétrarque. Ces recherches, dont je me réserve de documenter ailleurs le détail, prouvent que la culture de Pétrarque plonge ses racines dans la poésie des troubadours, de sorte que leur place est toute marquée à un congrès de philologie provençale. Elles n'acquiescent naturellement tout leur sens que sur le fond général de la connaissance du style de Pétrarque: il suffira d'indiquer ici que sa langue possède à la fois un ton et une constance foncière de ton (ceci à la différence de la langue de Dante, qui passe sans cesse d'un degré zéro à un maximum d'expressivité) et que sa nature profonde est non fonctionnelle, emblématique, symbolique. Il serait aisé de montrer que le *trobar clus*, notamment dans la sextine d'Arnaut Daniel, a été une expérience décisive et pour Dante et pour Pétrarque, quoique d'une portée fort différente. Alors qu'il a été pour le premier une école de violence verbale, ramenant à la forme la vie la plus âpre et la réalité la plus tendue, il a appris à Pétrarque à élaborer des paroles pratiquement «vides», donc toutes prêtes à se remplir d'allusions sémantiques.

J'ai choisi un exemple, celui de l'*aura*, qui à la rigueur représente, il est vrai, un cas-limite: on connaît en effet le calembour, pour ainsi dire, constitutif qu'est l'équation  $L'aura = Laura$ , à côté des jeux de mots avec *auro* (ou *oro*), avec *lauro*, avec *aurora*, tous également symboles phoniques de la bien-aimée. L'usage d'*aura* s'étend sur toute l'activité de Pétrarque en langue vulgaire, depuis le madrigal LII, qui est certainement ancien, jusqu'à la chanson CCCLIX, dont Ernest H. Wilkins rappelait récemment qu'elle n'a pas été introduite dans le recueil définitif avant 1371-