

IL PETRARCA LIRICO: UN'EREDITÀ PROBLEMATICA

Gilberto Isella

SUPSI universiteto profesorius

Cosa intendo per “eredità problematica”, riferendomi alla fortuna del Petrarca lirico presso i poeti d'oggi? Intendo, prima di tutto, accennare al fatto che la presenza del Petrarca nella memoria dei poeti novecenteschi risulta rapsodica, intermittente, problematica appunto. Una figura come la sua, assunta presto a icona della poesia europea, rischia oggi di divenire l'oggetto di un culto poco più che formale. Petrarchismo e petrarchesco sono termini che alimentano spesso la circospezione e il sospetto. Facile capirne i motivi: Petrarca evoca un'idea di poesia che risulta in scarsa sintonia con le tendenze e gli sviluppi attuali. I principi di regolarità espressiva e di controllo stilistico, il linguaggio altamente selettivo che gli riconosciamo, si contrappongono all'ibridismo, al contrasto tonale e alla dissonanza, cioè a modalità del dire che nella poesia d'oggi, tendenzialmente improntata alla libertà sperimentale, rappresentano al contrario punti di forza. Viene comunque il sospetto che le resistenze citate, imputabili certo ai cambiamenti del gusto, siano anche il risultato di un fraintendimento storico, di una *misreading*, come direbbe Harold Bloom.

Riassumo una situazione arcinota. Nel Trecento – secolo che verrà definito ‘aureo’ da Pietro Bembo e dai suoi seguaci puristi – la poesia del Petrarca rappresenta il modello da seguire, se non addirittura la Poesia stessa. Le alternative a questo modello, quando pure si

presentano, vengono escluse dal grande Canone. Sono considerate testimonianze di cattivo gusto, eresie che vanno condannate o perlomeno poste ai margini. In nome di Petrarca la censura si è abbattuta su interi secoli di poesia, come il Quattrocento del Pulci e del Burchiello o il Seicento del Marino e del Testi. Secoli e poetiche svalutati in quanto divergenti dai modi petrarcheschi: sotto accusa le stravaganze stilistiche o, sul piano della *langue*, le modulazioni centrifughe di una lingua italiana che non poteva non identificarsi col toscano ‘illustre’. Se è vero, come afferma Contini, che Petrarca è l'assertore di soluzioni monolinguistiche (“omogeneità tonale”, dice oggi Santagata), è altrettanto certo che ai nostri giorni il monolinguisimo ha scarso credito, mentre assistiamo all'inarrestabile ripresa del plurilinguismo formulato *in re* da Dante. E ciò avviene sia lungo la linea maestra della poesia italiana novecentesca – da Pascoli a Montale a Zanzotto, con l'eccezione di Ungaretti e di alcuni ermetici – sia come contrassegno dei suoi capitoli più recenti; vedi l'interesse per un reale sfaccettato e polifonico che caratterizza molta produzione contemporanea, dal neorealismo alle neoavanguardie (Sanguineti in prima fila) fino alle prove degli ultimi decenni, dove prevale l'espressione colloquiale e quotidiana. Ma il carattere problematico dell'eredità petrarchesca va analizzato, proprio per la grandezza e la longevità storica dell'autore, a prescindere da

riserve o perplessità sorte come atteggiamenti reattivi alla sua monumentalizzazione nei secoli passati.

Non è più naturalmente il caso di contrapporre Dante al Petrarca (così come si è tentato di fare per l'Ariosto nei confronti del Tasso); occorre al contrario restituire all'idea di problematicità la sua giusta dimensione euristica. Occorre in altri termini praticare una sospensione di giudizio (un'*epokhê*) rispetto a un certo tipo di storicizzazione e ripensare l'importanza del Petrarca, per esempio, alla luce delle novecentesche acquisizioni in materia di poetica e semiotica. Se il Petrarca, sopravvivendo a qualsiasi forma di decostruzione, ci porta a ragionare sul concetto di *durata* (la durata della sua fortuna critica, innanzitutto, nonché della sua fruizione presso il lettore comune), è perché la sua opera rappresenta uno spartiacque dentro la civiltà poetica europea. Nel rileggere criticamente il patrimonio lirico del suo tempo, egli ne ipotizza una profonda revisione sulla base di coordinate linguistiche ed estetiche stabili ed esemplari. Osserva Santagata: "Solo un gesto consapevole di negazione della storia o della storicità del linguaggio poteva edificare le fondamenta di quella che per secoli sarebbe stata la sostanza della lingua poetica italiana"¹. Di qui la categoria, rispolverata dallo studioso, di "classicismo". Ma cosa si nasconde dietro questo classicismo? Non certo un'idea di cristallizzazione espressiva – che sarà invece il frutto di operazioni postume – quanto piuttosto una ridda di problemi inediti, formali e contenutistici, che toccano, nessuno escluso, i luoghi del poetare. Autore classico è infatti l'autore che istituisce un codice nella sua accezione più estesa, a partire cioè dai suoi fondamenti ideologici e semiotici. Quello che vuole Petrarca è offrire un

¹ M. Santagata, *Introduzione a Petrarca Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1996, p. XXXIX.

nuovo assetto e nuovi strumenti alla comunicazione poetica. Per raggiungere l'obiettivo gli è necessario affrontare di petto la tradizione, salvarne i nuclei vitali e rimuoverne viceversa gli artifici improduttivi.

Mediante la liquidazione dei superstiti registri realistici, municipali e quotidiani o, sul polo opposto, del concettismo esangue di tanta poesia medievale, Petrarca ricentra l'attenzione sui meccanismi di base dell'agire poetico, in primo luogo sulle dinamiche del soggetto; il soggetto come produttore di senso e di ritmo interiore, come elemento non ipostatico all'interno di una struttura che comprende anche l'altro, lo spazio e la memoria. Nel *Canzoniere*, la concentrazione del *setting* enunciativo in pochi nuclei generativi suscettibili di infiniti sviluppi e modulazioni apre il discorso all'esperienza del *possibile*. Esperienza che si traduce, sul piano dell'affabulazione, nell'odissea di un io mai pacificato con se stesso e l'altro da sé, o, per dirla con Freud, nella vicenda dell'io ideale che incontra e di nuovo smarrisce l'ideale dell'io. Ne risulterà un soggetto plurale, come dichiarato fin dal sonetto-proemio, là dove la fonte del canto è da ricercare proprio nel destino metamorfico, nella differenza costitutiva in cui l'io si riconosce. "Quei sospiri ond'io nudriva 'l core" sono in effetti la testimonianza poetica di una differenza riconosciuta ("quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono"), quella che di lì in poi verrà assunta a sigillo esistenziale dell'atto enunciativo. Un esserci ("sono") che, sul filo delle solidarietà foniche si riverbera e quasi dissolve nell'incanto del "suono", fino a delegare la vicenda dell'esser presente all'eclissarsi di un "sogno": "e'l conoscer chiaramente/ che quanto piace al mondo è breve sogno". Come dice E.Raimondi: "Non c'è un semplice io, c'è un io che si moltiplica nelle sue diverse funzioni di autocoscienza e che però alla fine è una soggettività che è come un teatro, uno

specchio di se stessa”² Ma si veda, in quest’ordine di idee, anche il simmetrico processo del destino metamorfico colto entro l’icona corporale dell’altro, oggetto d’amore e nel contempo alter ego femminile dell’io:

e i cape’ d’oro fin farsi d’argento,
et lassar le ghirlande e i verdi panni,
e ‘l viso scolorir, che ne’ miei danni
allamentar mi fa pauroso et lento:
(RVF 12, 5–8)

Sciolti ormai i lacci costrittivi e intellettualistici dell’allegoria – anche grazie al farsi avanti di esigenze naturalistiche che restituiscono all’oggetto, vedi i paesaggi, la sua relativa autonomia figurale – una sorta di nuova allegoria dell’anima ha modo di dispiegarsi liberamente attraverso l’avventura della lettera e del ritmo e all’insegna della perfetta osmosi tra figurante e figurato. Se il dispositivo allegorico tradizionale sottintendeva un sistema cosmo-antropologico chiuso, con Petrarca questo modello tramonta e al suo posto si insedia una geografia del possibile – come visto – dove celeste e abissale, nel loro succedersi senza mai convergere a un centro, vanno tracciando gli *itinerari* contraddittori dell’io. Il “giovenile errore” del sonetto proemiale diviene l’emblema dell’erranza e del nomadismo, conferendo al *Canzoniere* il carattere problematico di cui dicevo. A complicare il grafico dell’erranza intervengono pause e interruzioni, quando dal fondo inquieto della coscienza, cadenzato ritualmente come appello dell’eterno ritorno, si fa sentire l’invito al “pentersi” e a rivolgere gli occhi a Dio. Così nell’importante canzone che apre la seconda parte della raccolta: “ché mortal cosa amar con tanta fede/ quanta a Dio sol per debito convensi,/ più si disdice a chi più pregio brama” (RVF 264, 99–101). Imperati-

² E. Raimondi, *Petrarca lettore di Dante*, in *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2004, p. 197.

vo morale che, proprio perché si manifesta a intermittenza, non garantisce l’io da ulteriori cedimenti: “ché co la morte a lato/ cerco del viver mio novo consiglio,/ et veggio ‘l meglio, et al peggior m’appiglio” (*ib.*, 134–36).

Il motivo dello smarrimento trova impennate insolite nei cosiddetti sonetti del “dreyt nien” (del “puro nulla”): “Fra sì contrari vènti in frale barca/ mi trovo in alto mar senza governo” (RVF 132, 10). Vediamo profilarsi la tragica condizione dell’uomo privo di guida – un po’ come per il personaggio Dante nel canto introduttivo della *Commedia* – ma, a differenza che in Dante, qui l’uomo appare abbarbicato a una domanda di soddisfacimento non destinata ad aver tregua. Mentre Beatrice, simbolo trasparente dell’Altro, dona il saluto, Laura condanna il desiderio a uno stato di perenne sospensione:

– Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace
avrem tregua? od avrem guerra eterna?
(RVF 150, 1–2)

In questo contesto causa e oggetto dell’interrogazione è fuor di dubbio Amore. Ma Amore per il Petrarca non significa esclusivamente passione per la donna; rappresenta un’entità polivalente, al centro di un’ampia rete di rimandi e associazioni. Nemmeno l’aspirazione amorosa al divino riuscirà a prevalere sugli altri elementi del grande gioco combinatorio. Dio non è più ipostasi, bensì soltanto una figura di privilegio nel paesaggio dell’anima, una figura che, peraltro teologicamente ‘indebolita’ in senso protoumanistico, accenna non di rado alla facoltà poetica in quanto bene supremo. Se Dio riveste la donna di requisiti sovrumani (“forse vuol Dio tal di vertute amica/ tôrre alla terra, e’n ciel farne una stella”, RVF 254, 7–8), lo stato glorioso trascendente attribuito alla creatura mortale (la stella in cielo) può essere in effetti considerato una potenziale metafora per indicare la bellezza conseguita dall’*ars poetandi* di Francesco. Come

Dafne nel mito greco, Laura si sottrae alla presa di Petrarca-Apollo per trasformarsi nella poesia che coronerà l'artefice di gloria in cambio di indicibili rinunce e sofferenze.

La stessa parola 'erranza' conosce numerose connotazioni. Errare sottintende innanzitutto perdere ciò che si crede di aver trovato e dover sempre cominciare da capo; è insomma la condizione di chi si avventura in un labirinto. Secondo la studiosa Adelia Noferi "il perimetro del *Canzoniere* è in realtà il perimetro di un labirinto. [...] : labirinto che mentre si chiude in se stesso, anche moltiplica i 'passi perduti' che lo percorrono verso un centro impredicabile come verso un irraggiungibile esito"³. Se labirintico è l'accidentato mondo della vita, una parte rilevante di esso non può non riflettere il comportamento amoroso. Vediamo ad esempio nel componimento 224 (1-4):

S'una fede amorosa, un cor non finto,
un languir dolce, un desiar cortese;
s'oneste voglie in gentil foco accese,
un lungo error in cieco laberinto;

Questa enumerazione delle cause e degli effetti di Amore prelude alla denuncia dell'inabissamento morale: "vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno" (ib.,14). Un sentimento della perdita di sé, comprese le facoltà sensitive e immaginative, che porterà a esclamare, in altra sede: "i' mi riscuoto, et trovomi sì nudo,/ ch'i porto invidia ad ogni extrema sorte:/ tal cordoglio et paura ò di me stesso" (RVF 298, 9-11). Tramontata l'illusione che alcuni luoghi eletti della memoria siano in grado di renderlo un po' più ospitale, il labirinto mostra al poeta il proprio volto reale, scolpito nell'oscurità e nel vuoto.

³ A. Noferi, *Il Canzoniere del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, in *Il gioco delle tracce*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, 46.

La sfera del soggetto, riconosciuta dal Petrarca nella sua autonomia, si configura dunque subito come luogo della precarietà e della mancanza. Vengono alla luce i lineamenti di una nuova tipologia umana il cui tratto distintivo è l'*ansia*, stato d'animo causato appunto dalla percezione traumatica dell'assenza. Il Foscolo, con la sagacia che lo contraddistingue, ne aveva già intuito il ruolo centrale nel *Canzoniere*: "Il Petrarca era nato per creare con ansietà, e per disperdere nello sconforto le illusioni necessarie al suo riposo". Ansia come cartina di tornasole dell'errare, come sentimento spaesante che nell'io petrarchesco si coniuga spesso con un forte bisogno di compensazioni; ad esempio tramite la ricerca di saldi punti di appoggio nella cronologia e nel simbolismo aritmetico. Nel sonetto 211, ad esempio, l'io dichiara con ossessiva precisione di essere entrato nel labirinto il giorno stesso del suo innamoramento, quasi l'antica numerologia sacra potesse conferire un ordine e una cifra destinale ai grovigli del contingente: "Mille trecento ventisette, a punto/ su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,/ nel laberinto intrai, né veggio ond'esca" (vv.12-14).

Qui come altrove, una dialettica del tutto nuova è chiamata a giustificare il nesso tra caso e necessità. Per darle corpo e decoro linguistico occorre incrementare la fluidità espressiva del dettato, sfruttare pienamente le risorse della sintassi, potenziare l'autonomia del significante. Sopprime le figurazioni folgoranti del gotico, trasfuse in radiosi involucri le immagini del *ludus* cortese ancora così vive presso i suoi contemporanei, rimette in discussione le ipoteche teologiche, il Petrarca stabilisce un canone duraturo per la cosiddetta 'interiorità' del linguaggio poetico. Su fondamenti agostiniani (vedi la lettera dedicata all'*Ascensione al Monte Ventoso*) portati tuttavia alle estreme conseguenze, l'invenzione dell'io introspettivo nel *Canzoniere* inaugura

quella lunga stagione della lirica incentrata, come dirà Roman Jakobson, sulla “funzione emotiva” e, aggiungo io, sullo statuto problematico del soggetto. Consuetudine che, attraverso le sue infinite declinazioni, toccherà il suo apice tra romanticismo e primo Novecento, da Leopardi a Ungaretti, da Eliot a Rilke, aprendo nel contempo le porte a una tematica che sarà centrale nelle poetiche dell’era tardomoderna – vedi l’ermetismo italiano – la tematica dell’*assenza*.

Nonostante l’estremo equilibrio compositivo attestato sull’intero arco del *Canzoniere*, un senso di vertigine pervade quest’opera. Vertigine che nasce dal contrasto tra il pulsare del vissuto e la necessità del controllo formale, tra l’impeto di Dioniso e la misura di Apollo; un contrasto che nemmeno al termine del processo creativo, col conforto di innumerevoli riscritture, sembra cancellarsi del tutto. Lo sforzo linguistico teso a risolvere asprezze e dissonanze lascia in realtà nel testo numerose antenne segnaletiche di sé; è il suo sublimarsi nel lavoro retorico, il suo diramarsi in tropi e figure. Nel promuovere un discorso *subtilior* sulle vicissitudini dell’io, Petrarca è stato un grande innovatore dell’istituto retorico. Una retorica escogitata apposta per rendere meno vulnerabile l’albero delle emozioni, dopo avere scoperto la natura inquieta delle sue radici. Non più in primo piano figure di pensiero – come l’allegoria e i suoi derivati – ma figure di senso, sintassi e suono, quali l’antitesi, l’ossimoro, il poliptoto. “Pace non trovo e non ho da far guerra” (RVF 649, 1) o “Or qui son, lasso, et voglio essere altrove;/ et vorrei più volere, et più non voglio;/ et per più non poter fo quant’io posso” (RVF 118, 9–11). Fino alle armonie agrodolci e ipnotiche indotte dalla nominazione antifrastica di paesaggi fluviali refrattari all’oblio: “Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro,/ Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et

Gange,/ Tana, Histro, Alpheo, Garona, e’l mar che frange,/ Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro” (RVF 148, 1–4).

Questo ‘statuto plurale’ dell’affabulazione lirica, conseguito attraverso l’ampliamento della rete dei significanti, si pone indubbiamente alle soglie del sentire moderno. La fenomenologia dell’interiorità è spesso così raffinata da potersi esprimersi unicamente con formule espanse e nei modi del differimento. Vedi la comparazione che incasella la seconda quartina di RVF. 328:

Qual à già i nervi e i polsi e i penser’ egri,
cui domestica febbre assalir deve,
tal mi sentia, non sappiend’io che leve
venisse ‘l fin de’ miei ben’ non integri.

Dove sono puntualmente elencati, senza il sussidio di lemmi iperonimici-categoriali, i sintomi del torpore e del decadimento che si manifestano in concomitanza con la morte di Laura; e che rappresentano, sul piano etico-simbolico, altrettanti freni alla *metànoia*, ossia alla conversione interiore. Lo stato d’animo, improntato al logoramento delle facoltà decisionali, è, si può ben dire, quello che Agostino ascrive al vizio capitale dell’*acedia*, un male “che come ombra mortifera uccide il seme delle virtù e ogni frutto dell’ingegno” (*Secr. II*). Oggi parleremmo al riguardo di sindrome depressiva, chiamando in causa quella mancanza originaria che ha sede nell’inconscio. Rileggiamo ora la prima celebre quartina di RVF 81:

Io son sì stanco sotto ‘l fascio antico
de le mie colpe et de l’usanza ria
ch’i temo forte di mancar tra via,
et di cader in man del mio nemico.

Seppure imperniate sulle tradizionali metafore della colpa, le espressioni “stanco”, “fascio antico”, “usanza ria”, “mancar tra via”, adombrano un disagio impalpabile per designare il quale non c’è un termine, così come sfugge a un significato univoco il mi-

naccioso “nemico”. Questo nemico è il demonio, se vogliamo attenerci alla simbologia d’uso, ma la potenza coercitiva che ne promana sembra trarre origine altrove. Proprio per il fatto di mascherarsi dietro una denominazione generica e a-figurale, questo essere demoniaco lascia supporre connotazioni inedite, alludendo a una topica del soggetto che nel novecento verrà chiamata “l’altra scena”. Il nemico è l’oscuro altro da sè, sul quale gli imperativi della morale tradizionale hanno scarsa presa. Non è più l’ostacolo peccaminoso che il libero arbitrio postulato da Dante aveva facoltà di rimuovere, poiché nell’immaginario petrarchesco lo smarrimento nella “selva oscura” è una costante, una condizione esistenziale il cui senso profondo, del resto, doveva rimanere inaccessibile ai paradigmi epistemici di quell’epoca. “Tu resisti nell’inespugnabile fortezza dell’errore e cacciarti da essa non è lieve fatica”, rinfaccerà Agostino a Francesco nel *Secretum* (III).

Altre considerazioni sarebbero a questo punto necessarie, ma le tengo in serbo per una prossima occasione. Ciò che ho cercato di dire in merito alla problematicità del lascito poetico petrarchesco non va oltre una semplice messa a fuoco. Se il normativismo degli acca-

demici e dei puristi ha nuociuto per lungo tempo al decorso produttivo di questa poesia (l’avvertito Leopardi parlava di “superstiziosa imitazione e venerazione del Petrarca”), è il medesimo Leopardi a proporre, per il cantore di Laura, la formula di “familiare”: “La semplicità del Petrarca benché naturalissima come quella dei greci, tuttavia differisce da quella in un modo che si sente ma non si può spiegare. E forse ciò consiste in una maggior familiarità, e più vicina alla prosa, di cui il Petrarca veste mirabilmente i suoi versi così nobilissimi come sono” (*Zib.* 70). Familiarità che, per i motivi brevemente ricordati, non esprime solo un’idea di consuetudine, non evoca solo una certa qual tonalità media e naturale della poesia italiana. Familiari sono i temi e i problemi che, intuiti all’altezza del *Canzoniere*, attraverseranno la modernità, e che ancora incontriamo nel nostro pensare la poesia. Mi riferisco in primo luogo all’enigma del soggetto dell’enunciazione. Quel ritrovarsi e nel contempo disorientarsi nello specchio inquieto della parola, ben sapendo che entro il perimetro del familiare e del domestico si annida sempre l’estraneo, il freudiano *Unheimliche*. Questa è la lezione duratura, credo, del Petrarca.

PETRARCA LYRIKAS: KEBLUS PALIKIMAS

Gilberto Isella

Santrauka

Neatrodė, kad Petrarca labai jau mėgstamas nūdienos italų poetų. Mat XX a. poezija linkusi vengti uždarų poetinių formų, ir Petrarco pavyzdys dėl to atrodo gana tolimas, į jį žvelgiama santūriai. Kita šio santūrumo priežastis – reakcija į praeityje ilgai trukusį poeto garbinimą.

Atmetus išankstinį nusistatymą, vis dėlto reikėtų iširti, kur slypi Petrarco „Dainyno“ novatoriškumas. Petrarca iš esmės pakeitė poetinės komunikacijos pobūdį, atvėrė ją vidinės subjekto dinamikos konkretumui. „Dainyne“ išskylantis „aš“ – jau ne alegorinė ar metafizinė kategorija, o savastis kaip vyksmas, kaip

procesas, kuriuo atskleidžiamas jos klostymasis atminties, laiko ir išgyvenimų plotmėje.

Taip iškyla egzistencinio ir etinio „paklydimo“ (*erranza*) kriterijus, laikytinas esminiu Petrarco asmeninės ir poetinės patirties dalyku. Moteris, buvusi teologinis simbolis (kaip, pavyzdžiui, Dante’s kūryboje), ilgainiui virsta pasaulietinės, žemiškos meilės objektu. Viena vertus, nukreipdama mintis nuo Dievo į save, moteris veda į moralinius klystkelius, antra vertus, ji vis dėlto ikūnija aukščiausią poetinį ikvėpimą. Šį tematinį naujumą liudija bei pabrėžia ir formos naujovės. Išraiškos pavidalai, apvalyti nuo gruoblėtumo ir

įmantrybių, pakylėjami į tokį stilistinį tobulumą (kanconose ir sonetuose), kad amžiams taps paradigma, palikusia giliausią pėdsaką italų ir Europos poetinėje tradicijoje. Reikėtų nepamiršti ir to, kad Petrarco

poezijoje, nepaisant pripažintos vidinės pusiausvyros, esama ir naujų jausmo apraiškų – nerimasties, pakrikimo – liudijančių, kad artėjama prie grynai modernios pasaulėjautos.

Gauta 2006-02-10

Priimta publikuoti 2006-03-10

Autoriaus adresas:

Scuola Universitaria Professionale
della Svizzera Italiana Via Giacometti 1
CH-6900 Lugano, Svizzera
El. paštas: qilberto.isella@bluewin.ch