

## PETRARCA E LA CRITICA ALLE SOGLIE DEL TERZO MILLENNIO

1. La critica letteraria, anche quella sostenuta da una robusta ricerca filologica e documentaria, partecipa molto spesso di quella definizione usata dall'Anonimo manzoniano nell'apertura dei *Promessi Sposi*, a proposito della «Historia» come «guerra illustre contro il Tempo». Di queste infatti (della «guerra» e della «historia») evidenzia l'effetto macroscopico che è, per dirla un po' baroccamente, quello di portare in primo piano o di far arretrare sullo sfondo le figure più e meno rappresentative del gran teatro del mondo.

Non ci si deve meravigliare, del resto: che cosa sarebbe stato dell'opera di Dante senza Boccaccio o, per altri versi più ridotti, di Vico senza Vincenzo Cuoco? O di un'intera generazione di narratori senza Vittorini e Calvino? La critica letteraria «giudica e manda secondo ch'avvinghia», anche quando non assegna valori estetici ma setaccia (critica, appunto) la storia della letteratura per 'dare le luci' ma, anche, per 'dare alla luce' (e Luigi Pirandello avrebbe aggiunto in tutte e due le occasioni: «sicut in theatro item in coelo»!).

È perciò che non può destare troppo stupore la recente quasi simultanea proiezione scenica di due figure illuminanti la vita e l'opera di Francesco Petrarca, Sennuccio del Bene e Cino da Pistoia, operata da due prestigiosi protagonisti della critica petrarchesca contemporanea come Giuseppe Billanovich e Marco Santagata.

Singolare destino storico-critico, quello di Petrarca: di contro agli alti e bassi di Dante, il poeta del *Canzoniere* ha potuto godere di buona e (nei secoli) stabile accoglienza; ma quando il cono d'ombra è stato direzionato sulla sua opera, la critica si è come rassegnata, rimuovendo pressoché tutte le questioni. Nel primo Novecento, ad esempio, Petrarca è sempre sotto traccia (o vogliamo considerare un picco globalmente e compiutamente storico-critico la tesi di laurea sui *Trionfi* di Renato Serra?) e bisognerà attendere la seconda metà del secolo per riprendere un filo critico più (petrarchescamente) intenso.

Dopo i fasti prolungati del petrarchismo, azionati dal consapevole riuso del *Canzoniere* nel solco di quella che, con formula esteticamente e ideologicamente appropriata, il compianto Giancarlo Mazzacurati ha chiamato vent'anni fa la «grammatica del dominio» stabilita da Bembo, occorre incontrare l'icastica

quanto ingenerosa attribuzione di Foscolo per tornare a parlare della qualità intrinseca della poesia di Francesco Petrarca: «Dante tenzone, Petrarca suona»; ovvero, con tono forse troppo profeticamente corrivo rispetto all'imminente temperie romantico-risorgimentale, il pur neoclassico autore delle *Grazie* insiste nell'individuare nel testo petrarchesco l'innesto colpevolmente originario di «agudezas, ternuras y conceptos spagnoli», seguito decenni dopo dal Croce per il quale Petrarca «è un diretto esempio della poesia di arguzie, sottigliezze e concetti» e, soprattutto, consegnando a Francesco De Sanctis un corollario dotato di agevole produttività nell'orizzonte mediottocentesco. La cultura e la vita morale, per usare termini corrispondenti al contesto storico-critico desanctisiano, si avvalgono di Dante e non di Petrarca, piuttosto rappresentante della malattia dell'animo incombente sulla generazione di giovani intellettuali già pericolosamente dubbiosa delle grandi opzioni materiali e ideali del secolo. L'opzione è netta, pur temperata dalla sensibilità letteraria del critico: «Chi legge il *Canzoniere* non può non ricevere questa impressione, di un mondo astratto, rettorico, sofisticato». E la critica posteriore se ne ricorderà, fino ai nostri giorni, perché alcune proposizioni raggiungono, come forse si è già potuto intuire, anche il dibattito tardonovecentesco attuale. E ciò sia detto a giustificazione dell'ampia ripresa che qui si effettua delle posizioni ottocentesche.

Certo, resiste, avanti e di lato, per così dire, l'esperienza intensamente personale della lettura leopardiana di Petrarca; ma i contemporanei e gli immediati epigoni non se ne accorgono troppo, favoriti, del resto, com'è noto, dalla scarsa propensione del poeta (in proprio) nonché commentatore della (altrui) poesia a indicare nitidamente ogni buona ragione poetica petrarchesca.

È quindi soltanto nell'ultimo scorcio di questo secolo (nella seconda metà ma, sempre più efficacemente, nell'ultimo ventennio), che Petrarca riceve una più meditata attenzione critica, critico-filologica e storico-critica, in piena luce (anche se non possono essere sottaciuti i contributi anticipatori di studiosi esperti ed appassionati come, tra gli altri, in particolare, Carlo Calcaterra). Giuseppe Billanovich e Marco Santagata, insieme a Ugo Dotti, sono stati e, come si vedrà tra breve, sono oggi i protagonisti attivi della critica petrarchesca, mentre sullo sfondo, ma soltanto per le esigenze funzionali dello spazio scenico (che appartiene ai viventi) aleggia lo spettro rassicurante di Gianfranco Contini.

Su «Il Sole-24Ore» di domenica 4 maggio 1997, a p. 24, un articolo di Giuseppe Billanovich incornicia un resoconto più professionisticamente sobrio di Ermanno Paccagnini su tre opere da poco uscite: una di Stefano Carrai, *La lirica toscana del Duecento* (Bari, Laterza, 1997) e due editate dall'Antenore di Padova, tradizionalmente prestigiosa editrice petrarchesca e, cioè, quella di Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere del Petrarca* (1996) e quella dello stesso Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo* (1996).

L'articolo di Billanovich reca un titolo (redazionale?) inequivoco: *Laura dai «capei d'oro» non è mai esistita*, anticipato da un maiuscoletto superiore:

*Petrarca tra mito e realtà.* L'assunto dell'autore che, vogliamo ricordarlo, ha pubblicato il suo primo fondamentale studio *Petrarca letterato I. Lo scrittoio del Petrarca* esattamente cinquanta anni fa, nel 1947, è netto: «Ormai è conclusione obbligata e sicura: Laura non è esistita. Fu solo la fiaba maggiore elaborata dal grande mitografo Petrarca».

Billanovich deprime ogni residua propensione della storia della critica petrarchesca verso l'«illusione realistica», contro la quale oppone, appunto, il riconoscimento pieno della virtualità letteraria come autentico esame di ammissione alla poesia: «Invece la dotta folla che fino a ieri si impegnò a disputare con quale cognome si sia distinta Laura o in quale villa del contado Venassino sia nata si esclude dalle beate piagge, fiumi e selve che compongono il bel territorio che il Petrarca liricamente immaginò e descrisse». Insomma, aveva ragione l'austero quanto motteggiatore vescovo Giacomo Colonna, il sodale di Francesco, quando nella lettera 'familiare' II, 9, 18-20 metteva in dubbio l'autenticità storico-biografica dell'ispirazione concreta dell'amico poeta il quale, con ogni energia, respingeva l'accusa di indugiare, come si potrebbe dire con termini odierni, nella realtà virtuale: «Quid ergo ais? Finxisse me michi speciosum Lauree nomen, ut esset et de qua ego loquerer et propter quam de me multi loquerentur; re autem vera in animo meo Lauream nichil esse, nisi illam forte poeticam, ad quam aspirare me longum et indefessum studium testatur; de hac autem spirante Laurea, cuius forma captus videor, manufacta esse omnia, ficta carmina, simulata suspiria. In hoc vere utinam iocareris...». Giacomo, quindi, come Billanovich? Billanovich, dunque, come Giacomo?

Ora, se tutto si limitasse alla rivisitazione della già assestata *querelle* sulla «elaboratissima fiaba», per usare ancora la definizione di Billanovich, non ci sarebbe molto più da dire, dopo le premesse stabilite in proposito appunto da uno degli studiosi della prima generazione novecentesca come Carlo Calcaterra che, non a caso, intitolava i suoi contributi petrarcheschi *Nella selva del Petrarca* del 1947 e s'interrogava già sul «simulatus Augustinus» e sui «ficta carmina», producendo risposte valide sul piano documentario e, insieme, rispettabili su quello critico-ermeneutico.

Ma rivalutare la virtualità della poesia significa situarsi sul piano scosceso, anche se eccitante, della letteratura e ciò, per uno studioso come Billanovich, da sempre attento al 'certo' del documento, non è cosa da poco. Occorre riconoscere che l'impresa è compiuta facendo ricorso a considerazioni (ma sarebbe meglio dire deduzioni) estratte comunque dal campo documentario in cui lo studioso è da sempre ferrato e, quindi, la discussione delle argomentazioni portate non può essere confinata alla disputa puramente ermeneutica.

Per venire al punto ormai ineludibile della questione, Billanovich 'riscopre' Sennuccio del Bene che «fu per Petrarca fino dal 1325 e 1326 corrispondente primo e più abbondante di rime». Le conclusioni tirate, dopo aver riportato in prima e piena luce Sennuccio, sono insieme conseguenti e sorprendenti: da un

lato il rimatore-mercante fiorentino appartiene a una bella scuola di dotti ed eruditi che, ben prima delle visite petrarchesche a Firenze del 1350 «già vent'anni prima aveva avviato conquiste e studi» di chiara impronta umanistica; dall'altro, però, attestare un dialogo poetico fitto di rime poi destinate a occupare, per così dire, alcuni dei 'bona spatia' dei *Rerum vulgarium fragmenta*, all'altezza del 1325-26, significa, per usare le parole con cui Billanovich termina non casualmente il suo intervento (poi replicato nella sostanza all'Accademia dei Lincei il successivo 9 maggio) ribaltare radicalmente una sequenza capitale della critica petrarchesca: «invece siamo persuasi di anticipare al 1325-26 i primi scambi di rime con il contiguo e affezionato Sennuccio: cioè i primi passi verso il *Canzoniere*».

Si dà quindi un risultato paradossale poiché l'argomentazione apparentemente solo filologico-documentaria aggiunge in realtà una nuova interpretazione, apporta nuovi sensi alla poesia petrarchesca: se Laura non è mai esistita, allora il *Canzoniere* può tornare ad essere l'opera di una vita senza soluzioni di continuità. Rimangono pertanto sullo sfondo le cesure della vita e dell'arte: la peste del 1348, la cronologia amorosa, pur con tutti i problemi indotti dall'intervento di ritocco dello stesso autore, in nome della superiore ragione artistica; ma, soprattutto, resta come 'fabula' davvero 'inexpleta' (per usare un'allusiva terminologia petrarchesca) la conversione nel mezzo del cammino storico-biografico, che è però decisiva opzione letteraria del passaggio dai versi alle rime, dall' 'amor et gloria' alla 'mutatio vite' (e alla 'meditatio mortis'), da Scipione a Laura (fino alla Vergine), dalla vita (mortale) alla morte (vitale). Billanovich elude, in tal modo, molte questioni agitate in questi ultimi anni dalla critica petrarchesca e, in particolare, perfino quelle posizioni cariche di accentuazioni ideologiche non puramente letterarie che, pure, hanno dato un contributo importante alla chiarificazione di alcuni nodi biografici e testuali di Petrarca: si pensi alle suggestioni 'paoline' evidenziate da Bortolo Martinelli (e, cioè, la tesi che la sostanziale conversione religiosa, morale e spirituale di Francesco sia avvenuta, in una con la decisione di stendere il *Secretum* e di raccogliere il 'fragmentorum liber', nei primi anni Quaranta piuttosto che circa dieci anni dopo, negli anni successivi alla grande peste) ovvero alle propensioni di Dotti per una visione storicistica, laico-umanistica di Petrarca come «coscienza moderna» emergente dal confronto con lo stoicismo e con la crisi del pensiero scolastico medievale.

La visione di Billanovich culmina quindi nella decostruzione di ogni ulteriore senso storico evolutivo della costituzione materiale del testo petrarchesco, anche se appare accettabile, per altro verso, una retrodatazione dell'insorgenza dello spirito umanistico in tempi e luoghi non influenzati dal protagonismo culturale di Petrarca. Ma si pensi, d'altra parte, alla problematica storico-letteraria della diffusione della poesia bucolica dopo Dante (e Giovanni del Virgilio) che vede Petrarca e Boccaccio imitatori non pedissequi e, nello stesso tempo, ammirati propagandisti di un genere che mostrerà elevate potenzialità nell'orizzonte

europeo; così come si conviene con Billanovich sulla necessità di proseguire l'accertamento sempre più approfondito sulla concreta realtà filologico-documentaria delle poesie petrarchesche in volgare 'estravaganti' e disperse.

Ciò che stupisce, proprio per tutte queste ragioni, è allora la prospettiva riduttivamente estetistica (oggi la si potrebbe chiamare postmoderna, ma è sempre bene resuscitare, in proposito, il fantasma *revenant* di don Benedetto!) in cui Billanovich situa le sue asserzioni. Si sarebbe tentati di dire che lo studioso, i cui meriti scientifici restano indelebili per chiunque si sia accostato allo studio del Petrarca latino e volgare, in versi e in rime, scioglie un inno sconcertante alla poesia come irrelata premeditazione: Wilkins e Contini, ma anche Calcaterra e Baron, avranno avuto più di un brivido, nell'eliso della critica petrarchesca.

2. Ma veramente questo è il tempo di Petrarca se negli ultimi mesi del 1996, a poca distanza tra loro, compaiono due importanti commenti al *Canzoniere*: quello di Ugo Dotti<sup>1</sup> e quello di Marco Santagata<sup>2</sup>. Si vedrà che le prospettive sono talora anche radicalmente divergenti, ma comune è l'atmosfera di revisionismo storico-critico che pervade ogni intervento micro e macrotestuale sull'opera petrarchesca.

Non si può prescindere, intanto, nell'analisi dei due contributi suddetti, dalla cornice strutturale in cui gli autori contestualizzano le loro argomentazioni: il 'commento' al *Canzoniere* esercitato sui singoli componimenti e preceduto da una articolata e impegnata introduzione. Dotti si situa su un terreno oggettivamente lontano da quello di Billanovich: il *Canzoniere* è realmente diviso 'in vita e in morte' perché la bipartizione del libro «è ormai sicura ed accertata» (p. XXIV); ma la cesura strutturale non invalida l'architettura unitaria che è da ricercare, peraltro, non nel progetto di *liber* determinato dall'autore, ma «nel suo timbro linguistico e in quell'armonia formale» (p. XII).

L'istanza revisionistica di Dotti che, in questo caso, sembra riecheggiare l'opzione estetico-letteraria di Billanovich, è però argomentata con pezzi d'appoggio intra e microtestuali: la presenza di una sotterranea costante numerologica, ad esempio, indica una «precisa e consapevole volontà d'artista» e, d'accordo con recenti attestazioni analitiche, Dotti conviene che «l'ordinamento calendariale, pertanto, sarebbe un'ulteriore prova sia della bipartizione del *Canzoniere*, già peraltro evidente nella redazione Chigi, la prima che ci sia giunta [...], sia del fatto che la seconda parte doveva cominciare proprio con la canzone 264...» (p. XIV).

<sup>1</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Edizione commentata a cura di U. Dotti, Roma, Donzelli Editore 1996, con nota metrica di Ida Garghella, cui si deve anche l'apparato metrico che accompagna i diversi testi del *Canzoniere*.

<sup>2</sup> Francesco Petrarca, *Opere Italiane*, Edizione diretta da M. Santagata, Milano, 'Meridiani' Mondadori, 1996, che comprende il vol. I Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Edizione commentata a cura di M. Santagata e il vol. II *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli Abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, con introduzione di M. Santagata.

La conclusione di Dotti è, allora, che il *Canzoniere* risulta da un «più che trentennale processo di riordino degli sparsi frammenti poetici» (p. XV) e, come si può notare, le inferenze non sono pre-testuali o esclusivamente ideologico-letterarie.

L'*Introduzione* al commento è per Dotti l'occasione di esplicitare l'importanza crescente della patina letteraria del testo petrarchesco. Basti passare in rassegna le due principali partizioni della esposizione: la prima sezione è intitolata *Preliminari al Canzoniere* e comprende *L'architettura*, *La numerologia*, *L'iter compositivo*, *I precedenti* e *Uno sguardo d'insieme*; la seconda, significativamente intitolata *All'interno del Libro*, è formata dai paragrafi *Il proemio e l'influenza dei classici*, *Il mito dafneo*, *Cantare d'amore*, *La trasgressione*, *La poesia dell'assenza e la funzione della parola* e, infine, *L'epochè della ragione*.

L'immagine di Petrarca che risulta da tale sintesi storico-critica è solo parzialmente coincidente con i tratti caratteristici più consueti dell'autore del *Canzoniere*. Dotti assegna all'influenza dei classici un peso ovviamente notevole sulla attività artistica e culturale di Petrarca ma attenua il ruolo globalmente ispiratore in sede più strettamente poetica: la 'poesia latina' si traduce soprattutto in elemento integratore della più generale determinazione di Petrarca alla disamina della problematica umana e morale. Il vero apporto è dunque di tipo etico più che estetico ed è ciò che fa di Petrarca un vero umanista proprio perché lo scrittore «fissa nella gloria le più alte qualità dell'uomo» (p. XLI). E, non a caso, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna* (Milano, Feltrinelli, 1978) s'intitolava un primo decisivo contributo di Dotti su Petrarca: il farsi laico e mondano degli interessi umani viene descritto dal critico, come in precedenza, con toni di sincera partecipazione, tanto da rendere quasi secondaria la portata di alcune affermazioni estetico-ermeneutiche che, pure, vengono tirate dalla lettura del *Canzoniere* inteso come 'poesia dell'assenza' suffragata dalla presenza fondante della 'parola': Dotti nota, quasi *en passant*, anche se poi l'osservazione è ripresa dalla presentazione redazionale dell'editore in seconda di copertina, che Petrarca precede Marcel Proust nella scoperta della «memoria involontaria», nella presentificazione di una esperienza poetica e culturale «all'imperfetto» (p. XLVII).

L'influenza dei classici appare allora in tutta la sua evidenza, a mano a mano che lo sguardo critico si avvicina alle microstrutture del *liber*. Il proemio non è, infatti, racchiuso e concluso dal primo sonetto ma si sarga almeno nei primi cinque componimenti, così come il mito dafneo riceve tonalità specifiche dalla equiparazione dell'io poetico a Bellerofonte, esemplificata da Dotti sulla scorta di una delle più belle pagine del *Secretum*. Dotti intende la poesia d'amore di Petrarca come un canto di trasgressione che viene, poi, filtrato e depurato in un *liber* in cui la visione della donna, con Dante e dopo Dante, è quella di specchio dell'immagine, palinodica appunto, del poeta.

Ma non a caso Dotti chiude la sua presentazione con l'intrigante quanto

determinato argomento dell'architettura ideologica del *Canzoniere*. «L'epochè della ragione» s'intitola appunto l'ultimo paragrafo dove il critico condivide, del suo autore, l'opzione etica (e teoretica) verso il dubbio della ragione, fondativo di ogni regola della città dell'uomo. Non desta meraviglia, allora, che per Dotti il vero finale del *Canzoniere* sia la canzone «Quel'antiquo mio dolce empio signore», «che, a parere di chi scrive, costituisce al contempo l'effettiva conclusione del libro petrarchesco» (p. XLIX).

La canzone 360, in effetti, riempie uno dei 'bona spatia' del *liber*, dopo che, da tempo, resiste la decisione di Petrarca che la canzone alla Vergine «in fine libri ponatur». E, per tale motivo, essa costituisce senza dubbio una delle ultime esplicite volontà ideologiche dell'autore, espresse nell'autentica «lite» tra se stesso e Amor dinanzi alla «reina». L'esito del processo è, come per il *Secretum*, un inconcluso finale. Si comprende quindi l'insistenza di Dotti sul durevole fascino di tale espressione poetica di un atteggiamento etico-intellettuale. E tuttavia risalta la torsione eccessivamente contenutistica dell'assunto critico.

Ma è sul piano più propriamente critico-filologico e critico-letterario che Dotti compie uno sforzo di sintesi accurata di alcune sue prolungate disamine.

In ordine alla modalità di costituzione del 'liber fragmentorum' Dotti segue l'impostazione di Wilkins, rimarcando una oggettiva distanza, come si vedrà tra breve, dalle posizioni di Santagata.

Per lo studioso le forme sono due e in mezzo ci sono le (sette) redazioni: la prima forma del 1342 e l'ultima del 1373-74, progressivamente assestatasi sugli ultimi interventi che vanno dal 1373, attraverso i primi mesi del 1374, quasi fino alla morte di Petrarca avvenuta il 19 luglio 1374.

La valutazione storico-critica che Dotti fa dell'*iter* compositivo del *Canzoniere* collima, per taluni aspetti, con l'istanza revisionistica della cronologia petrarchesca testé propugnata da Billanovich. Se si riconosce, insomma, una sorta di prolungato e progressivo disegno costruttivo della raccolta dei 'rerum vulgarium fragmenta', organico e coerente e, soprattutto, predeterminato vuoi dalla volontà poetica vuoi dalla risorgente sensibilità 'umanistica' dell'autore, allora le discontinuità dell'opera e della vita del Petrarca, che Billanovich più radicalmente minimizza e che Dotti purtuttavia ammette ad esistenza quanto meno ideologica, non sono più tanto importanti.

In coerenza con tutti gli assunti ermeneutici fin qui descritti, Dotti nega ogni connotazione letteraria al capitale sintagma di *Secretum* III, 18, 5: «sparsa anime fragmenta recolligam». Lungi dall'interrogarsi sul sovrasenso, Dotti rinvia al senso, tutto etico-umanistico, delle parole latine. Ma si vedrà che i «frammenti dell'anima», possono concorrere a formare un più vasto e, per molti aspetti, rivoluzionato quadro della operazione poetica di Francesco Petrarca.

3. Sullo sfondo del gran teatro petrarchesco si stagliano, come si diceva all'inizio, le figure simmetricamente opposte di personaggi che, nel prender luce

o nello spegnersi, danno vita e morte a temi, momenti e aspetti vecchi e nuovi della vita e dell'opera petrarchesche. Di contro all'evidenziazione di Sennuccio operata da Billanovich, Marco Santagata riduce decisamente il ruolo svolto da Cino da Pistoia nella formazione poetica del giovane Petrarca. La tesi dello studioso è che il destino di Cino è, in fondo, segnato dallo stesso Petrarca, nel momento in cui, attraverso una sorta di 'retrocessione', il primo è ridotto dal secondo a esponente duecentesco della lirica profana in volgare. Santagata polemizza, in proposito, con tutti coloro che perorano una qualche primazia ciniana sulla poesia petrarchesca e, in particolare, affronta fin dall'inizio della sua *Introduzione* al commento del *Canzoniere* la posizione che, sul piano filologico e storico-critico, resta ancora oggi quella *princeps* e cioè la ormai ultracinquantennale interpretazione di Gianfranco Contini.

Tutta la disamina di Santagata, per la verità, sia nel corso delle pagine introduttive che, come si potrà notare con sondaggi anche occasionali, nelle scelte microstrutturali del commento a singoli passi cruciali, conduce al rovesciamento della posizione continiana sul *Canzoniere*, operato dal nuovo editore critico con toni rispettosi ma sempre più progressivamente netti. E l'attacco iniziale è sferrato appunto alla scelta di Contini di rendere Cino mediatore, come recitava già il saggio 'preliminare' dell'edizione einaudiana, «tra lo stilnovismo fiorentino e il melodismo supremo del Petrarca»: un assunto ripreso da Santagata a p. XXX e da lui considerato una «una vera e propria vulgata storiografica».

A differenza di Contini, Santagata ritiene che anche Petrarca, e non solo Dante, sia moderno e nuovo. La lingua di Petrarca è moderna, come moderna è, peraltro, la sua metrica (e si pensi in tal senso all'uso del madrigale). Lo sperimentalismo poetico, affidato da Contini esclusivamente alla connotazione espressiva del plurilinguismo dantesco, è da Santagata attribuito anche a Petrarca senza che per questo si possa indurre dalla sua posizione un detrimento di Dante rivalutato, nelle prime pagine della stessa introduzione, appunto di contro a Cino, come 'specchio' e 'motore' del Trecento.

Santagata afferma, sempre *versus* Contini, che in Petrarca c'è una «razionale opera di riflessione» che costituisce la premessa della modernità linguistica del *Canzoniere*, dove si privilegia «il togliere e il levare», «l'emblema sulla referenzialità». La tonalità unitaria non deprime affatto la molteplicità espressivistica, come si potrebbe definire con altre parole (che non sarebbero dispiaciute allo stesso Contini) quell'insieme di caratteristiche ampiamente riconosciuto dall'ultimo importante studio globale della lingua del Petrarca operato da Maurizio Vitale che, non a caso, parla, a proposito dell'intero *opus* poetico petrarchesco, di «varietà linguistica».

Se Cino è poeta rispettato da Petrarca ma non totalitariamente influente sulle scelte poetiche del più giovane autore; se la lingua del *Canzoniere* presenta tracce consistenti di espressivismo linguistico plurivalente; se insomma Petrarca non è da opporre meccanicamente a Dante, allora possono essere ribaltati altri principi

apparentemente consacrati dalla critica petrarchesca, si possono comporre in modo diverso e, addirittura, si possono configurare in modo nuovo altri tasselli di quel grande mosaico che è la letteratura italiana del Trecento.

Santagata rimarca di frequente la solitudine artistica di Petrarca. In un secolo che tende a preferire il testo «lungo» narrativo dei romanzi e delle cronache a quello «corto» della poesia, Petrarca risulta, nonostante tutto, un «lirico isolato». Ecco perchè il volgare diventa e rimane per lui «solo una lingua letteraria» (p. XXXIX).

Come si può notare, la distanza dalle precisazioni perentorie di Billanovich è grande, anche se Santagata condivide con lo studioso più anziano la valutazione senza riserve preminente dell'esperienza protoumanistica di Petrarca e, in particolare, del suo rapporto con la poesia latina<sup>3</sup>. Anzi per Santagata la vera differenza tra Petrarca e la esile lirica trecentesca di contorno sta proprio nel rapporto instaurato con la cultura classica e, ancora una volta, con la poesia latina: «la molla e gli strumenti per questa azione di riforma [...] gli vengono [...] da quel mondo inaccessibile ai rimatori in volgare rappresentato dai classici latini» (p. XXXIX). A questo proposito Petrarca, secondo Santagata, tesaurozza la sua esperienza culturale e vitale avignonese. Tra la Napoli angioina (rivissuta dalla memoria narrativa neo-cortese e boccacciana) e la Avignone papale in cui l'interesse per la storia e la cultura dell'antichità classica è inestricabilmente legato alle esigenze politico-culturali della curia pontificia (e, si può aggiungere, la Parigi astrattamente concettualizzante), Petrarca sceglie Roma e nello stesso tempo la poesia lirica, al cui servizio mette tutta la sua estesa memoria poetica, frutto della sua globale appropriazione individuale del mondo classico.

Il *Canzoniere* è però per Santagata comunque interno al «bisogno di narrativa» del Trecento, che viene soddisfatto appunto perché Petrarca «instaura», e non «continua», una pratica poetica determinata, nelle esperienze del 'fin'amor', duecentesche e stilnovistiche, da un'idea dell'amore come entità esterna alla psiche e all'animo dell'amante. È forse anche per questo che il libro si struttura solo progressivamente come (compiuto) racconto del discorso amoroso ovvero come l'esaltazione rinnovata della relazione triadica poeta-amore-donna:<sup>4</sup> insomma, nella scoperta dello «spazio dell'io».

Santagata riporta in proposito l'assunto più definitivo dei suoi pluriennali contributi allo studio di Petrarca<sup>5</sup>, ma risaltano, in particolare, le messe a punto

<sup>3</sup> Cfr. M. Santagata, *Epistole e finzioni: le «trappole» del Petrarca svelate da Billanovich*, in «Unità 2», 7 agosto 1997, p. 2.

<sup>4</sup> Si veda in proposito, a conferma dell'attualità critico-ermeneutica del tema, un interessante contributo degli ultimi anni, non elusivo delle coordinate testuali del liber petrarchesco, come quello di Stefano Agosti, *Gli occhi le chiome. Interpretazione psicanalitica del Canzoniere*, Feltrinelli, Milano 1993.

<sup>5</sup> Si vedano soprattutto i volumi pubblicati nei primi anni Novanta, dei quali basterà notare la perspicuità della sottotitolazione: *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R.v.f. 7,10,28,40*, Lucca,

d'ordine sociologico e storico-letterario. Per quest'ultime, risulta importante la precisazione, per così dire geostorica e d'ispirazione 'dionisottiana', di una identità «padana» dell'opera di Dante e di Petrarca. Lungi dal contrapporre un riduttivo regionalismo alla tradizione nazionale, l'osservazione è pregnante sul piano linguistico-letterario e coerente con le posizioni espresse dallo studioso per tutta quanta la sua introduzione al commento del *Canzoniere*.

Più esplicitamente, due conclusioni offerte al dibattito storico-critico riguardano le redazioni del *liber* e il posto dell'autore nel secolo che lo ha visto operare. Anche Santagata concorda sul fatto che «il *Canzoniere* di Petrarca, nella forma in cui è trasmesso dal codice Vat. Lat. 3195, è il frutto di una lunga e complessa gestazione durata alcuni decenni» (p. CLXXXVI), ma, d'altro canto, è diverso dalle raccolte che lo precedono. Solo dopo la morte di Laura, avvenuta, come si sa, nel 1348, «Petrarca concepisce l'idea di un *canzoniere-romanzo*, cioè del libro che diventerà i *Rerum vulgarium fragmenta*» (*ibid.*).

Santagata distingue tra sillogi provvisorie, «raccolte di riferimento» e, appunto, il *Canzoniere* vero e proprio. E il punto di partenza del *liber* che sarà il *Canzoniere* è la cosiddetta 'forma Correggio'. Tutte sono 'forme' e due soltanto le redazioni: la 'Correggio', che ha «valore inaugurale», e la Vaticana, cioè il Vat. Lat. 3195.

Come si vede, non si può essere più distanti dall'impianto di Dotti e, per più aspetti, da quello di Billanovich. Santagata rimarca la necessità di registrare e spiegare i passaggi cruciali della vita e dell'opera di Petrarca, pur non escludendo la possibilità di anticipare a data primordiale la diuturna attività lirico-poetica dell'autore del *Canzoniere*. E per lui non si pone, ovviamente, come fatto storico-critico dirimente, la questione dell'esistenza di Laura. Ancora, a differenza di Dotti che tende a rintracciare nel *canzoniere* di Niccolò de' Rossi un antecedente promotore del *liber* petrarchesco, Santagata ritiene i *Rerum vulgarium fragmenta* «opera nuova e rivoluzionaria».

Per quanto riguarda l'intervento sul testo, anche Santagata, come Dotti, accetta sostanzialmente la soluzione ecdotica continiana, pur con precisazioni talora non irrilevanti: si badi in particolare alla discussione sulle mende di Contini, sulle omissioni e sviste, da non potersi considerare soltanto refusi di stampa, che si protraggono lungo le varie ristampe e edizioni (che, in qualche caso, ripristinano antichi errori). Di Contini, Santagata accoglie la scelta di

(continua nota 5)

Pacini Fazzi, 1988; *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990; *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, mentre sarà sempre da tener presente il primo impianto teorico e strutturale del volume *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.

registrare le maiuscole ma non quella della grafia semplificata e le modifiche proposte si focalizzano soprattutto sulla punteggiatura.

Ma è nel dispiegarsi effettivo del 'commento' ai singoli componimenti del *Canzoniere* che le coordinate teoriche e gli orientamenti storico-critici di Santagata acquistano esplicita e definitiva pregnanza. Lo studioso affida a ultime (è il caso di dire, petrarchescamente, 'in fine libri') e quasi inavvertibili affermazioni il senso preventivo del suo lavoro. Il commento si propone quattro obiettivi: «fornire un'esegesi puntuale ed estesa della lettera; rendere conto, in maniera sobria, ma sistematica, degli elementi retorici, diegetici, strutturali e simbolici che, nelle intenzioni dell'autore, dovrebbero fare dei "fragmenta" un libro unitario; documentare la trama intertestuale e il continuo emergere di temi, moduli, immagini, giunture linguistiche e tic espressivi comuni agli scritti di Petrarca in volgare e in latino; documentare, attraverso un folto apparato di riscontri, sia la vastità senza precedenti della memoria di Petrarca, sia le molte tradizioni culturali e poetiche nel cui ambito si collocano le sue rime» (pp. CXCVI-VII).

Con i contributi di Billanovich (e Vitale), Dotti (e Agosti), Santagata e di altri che, in questi ultimi anni, hanno dedicato all'opera petrarchesca studi rinnovati nel metodo e nelle finalità euristiche, si delinea con sempre più nitida approssimazione il campo ermeneutico e storico-critico in cui, all'alba del secondo millennio, si situa Francesco Petrarca. Forse proprio colui che abitualmente ideava e abbozzava lettere ai posteri come ai predecessori sarebbe più in grado di cogliere la validità irriducibile del suo ruolo nel farsi concreto ed effettivo della poesia e della letteratura attraverso i secoli. Il poeta di Laura (quella esistita e quella metamorfosata), il cantore della civiltà dell'uomo che tutto ha già compiuto e tutto deve ancora compiere, potrebbe dirimere agevolmente ogni contesa, rinviando ogni conclusione, filologica e ideologica, alla pratica concreta dell'arte, che è, appunto, per un poeta, lo sguardo discorsivo sul mondo che sta dentro e che sta fuori, nei tempi e nei modi decisi dal soggetto che fa letteratura. La letteratura, appunto.

Per la quale sarà inevitabile riferirsi, anche nel terzo millennio, a Francesco Petrarca.

Rino Caputo