

Petrarca e i moderni

Atti del convegno
AlmaPetrarca - VI edizione
(Bologna, 14 marzo 2023)



a curadi

Veronica Bernardi e Valentina Zimarino



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA



Laurus
Collana del FICLIT

Direttori di collana

Francesca Florimbii (Università di Bologna); Andrea Severi (Università di Bologna).

Comitato scientifico

Nicola Bonazzi (Università di Bologna); Giuseppina Brunetti (Università di Bologna); Loredana Chines (Università di Bologna); Paola Italia (Università di Bologna); Giacomo Ventura (Università di Bologna); Iolanda Ventura (Università di Bologna).

Redazione

Dante Antonelli (Università di Bologna); Veronica Bernardi (Università di Bologna); Ilaria Burattini (Università di Pavia); Arianna Capirossi (Università di Bologna), Marcello Dani (Università di Bologna); Rosamaria Isabella Laruccia (Università di Bologna), Beatrice Nava (Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam); Jacopo Pesaresi (Università di Bologna); Roberta Priore (Università di Bologna); Camilla Raponi (Università di Bologna); Roberta Tranquilli (Università di Bologna); Valentina Zimarino (Università di Bologna).

ISSN: 3035-0743

Petrarca e i moderni

atti del convegno AlmaPetrarca 2023 – VI edizione
Bologna (14 marzo 2023)

a cura di Veronica Bernardi e Valentina Zimarino

Bologna
Dipartimento di Filologia classica e Italianistica (FICLIT)
Agosto, 2025

ISBN: 9788854972049

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8456>

Il presente volume e tutti i contributi sono rilasciati sotto licenza
Creative Commons Attribution 4.0.

Ogni altro diritto rimane in capo ai singoli autori.

Sono pubblicati articoli sottoposti a procedura di “revisione tra pari” mediante procedimento cosiddetto “a doppio cieco”. I revisori sono assolutamente indipendenti dagli autori e non affiliati alle medesime istituzioni.

Autori di questo volume:

Gian Mario Anselmi (gianmario.anselmi@unibo.it);
Dante Antonelli (dante.antonelli2@unibo.it);
Rachele Bergamo (rachele.bergamo@phd.unipd.it);
Veronica Bernardi (veronica.bernardi3@unibo.it);
Alberto Bertoni (alberto.bertoni@unibo.it);
Irene Cappelletti (cappelletti.irene@gmail.com);
Loredana Chines (loredana.chines@unibo.it);
Carla Chiummo (carla.chiummo@uniba.it);
Francesco Galatà (francesco.galata@unime.it);
Marco Incognito (marco.incognito@edu.unito.it);
Uberto Motta (uberto.motta@unifr.ch);
Camilla Raponi (camilla.raponi2@unibo.it);
Paolo Rigo (paolo.rigo@uniroma3.it);
Roberta Tranquilli (roberta.tranquilli@unibo.it);
Paola Vecchi (paola.vecchi@unibo.it);
Valentina Zimarino (valentina.zimarino2@unibo.it).

Curatori di questo volume:

Veronica Bernardi (veronica.bernardi3@unibo.it);
Valentina Zimarino (valentina.zimarino2@unibo.it).

Sommario

Veronica Bernardi e Valentina Zimarino <i>Premessa</i>	I
Gian Mario Anselmi <i>Petrarca e la poesia romantica inglese</i>	1
Paola Vecchi <i>Manzoni e Petrarca: una lingua da 'attraversare'</i>	9
Roberta Tranquilli <i>Il Petrarca 'disperso' di Giuseppe Fracassetti</i>	23
Rachele Bergamo <i>Giuseppe Fracassetti editore e traduttore di Petrarca: le epistole antiquis illustrioribus</i>	35
Francesco Galatà <i>«In un tal oceano di varianti». Esperienze ecdotiche sui Triumph tra Otto e Novecento</i>	47
Carla Chiummo <i>Il Petrarca morale di Guido Gozzano</i>	71
Valentina Zimarino <i>Sul Petrarca di Ungaretti: il manoscritto Vitt. Em. 1655 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma</i>	87
Marco Incognito <i>Tra il «bel velo» e il «fazzoletto»: la poesia di Montale e la sua esperienza petrarchesca»</i>	105
Irene Cappelletti <i>Petrarca tra poesia e critica negli anni Trenta e Quaranta: alcuni casi di «appropriazione militante del dato erudito»</i>	115
Uberto Motta <i>Il Petrarca di Contini: «equilibrio dinamico» e «eroismo metafisico»</i>	133
Alberto Bertoni <i>Il Petrarca di Sereni</i>	157
Paolo Rigo <i>Fragmenta per frammenti. Quale Petrarca in Luzi</i>	167

<i>Appendice espositiva: mostra documentaria della BUB (14 marzo 2023)</i> <i>Premessa</i> di Loredana Chines	179
<i>Indice dei nomi</i> a cura di Dante Antonelli e Camilla Raponi	189

Premessa

Nel pieno fervore della rivalutazione ottocentesca di Petrarca, Giosue Carducci spendeva parole piene ammirazione e devozione per il poeta nel suo discorso *Presso la tomba* in Arquà, pronunciato in occasione delle celebrazioni per il quinto centenario dalla sua morte, nel 1874 (qui dall'edizione Francesco Vigo, stampata a Livorno nel 1874):

Come Dante gridava la guerra anche dei tiranni contro i guelfi per ristorare la maestà dell'impero, così egli [Petrarca] gridò la pace tra i signori per respingere ogni ingerenza di armi e dominazioni straniere, per restituire in potestà di sé entro i suoi naturali confini la nazione latina che ha per capo Roma [...] (p. 14)

E, per concludere il suo discorso, sceglieva la formula del riverente commiato:

[...] qui tra questi colli miti e sereni e pure alti, come la tua poesia, come l'anima tua altri posteri verranno in altri tempi a onorare il tuo nome e la tomba; e saranno per avventura felici e più forti che noi non siamo. Imperocché la tua Italia, o Francesco Petrarca, promuovendo, difendendo, estendendo, in tutto e per tutto la libertà, si farà sempre più degna di te e de' suoi grandi maggiori. (p. 22)

Un ritorno a Petrarca, quindi, che Carducci esalta nella sua modernità, calata in un passato da recuperare. Appariva ai suoi occhi necessario rivalutare il Petrarca latino, per ritrovare le radici linguistiche e culturali della Nazione (a cominciare, appunto, dalla latinità), al pari del Petrarca volgare, fondamento di una rinnovata italianità. È, per Carducci, il Petrarca simbolo della nuova Italia: una nazione che

vede prossimi giorni migliori, nei quali [...] trionferà da per tutto, e le antiche virtù rifioriranno e con le virtù la dottrina e le arti, e l'eloquenza occuperà di nuovo i rostri il foro il senato, e la poesia splendida morale benefica consolerà di luce sovrumana quegli uomini felici (p. 13)

Petrarca riacquista così il ruolo, condiviso con Dante, di 'padre' dell'identità nazionale, da cui per alcuni secoli era stato sottratto (restando, per parafrasare Amedeo Quondam, l'italiano dimenticato'). In vista di un 'intendere tutto Petrarca', i 'volgarizzamenti' avrebbero contribuito a diffondere la sua opera latina, mentre attente ricognizioni bibliografiche e nuovi affondi filologici e critici sui suoi testi avrebbero dimostrato il ruolo centrale della sua poesia, al pari di quella dantesca, nella lirica italiana ed europea di tutti i tempi.

A questo riguardo Carlo Calcaterra, nel 1949, nel suo *Il Petrarca e il Petrarchismo*, individuava nell'incontro con le rime petrarchesche un germe dell'ispirazione e formazione poetica di tutti i rimatori:

[...] dal Trecento a oggi nella poesia dei popoli romanzi vi è nella formazione d'ogni vero artista un momento petrarchesco, cioè un'intima ricerca di che cosa sia arte, quand'anche egli non muova dal Petrarca [...] L'età nostra ama il Petrarca col geloso amore di chi ode salire dalla solitudine deserta dell'anima una voce che credeva perduta e l'ascolta delibandone le note, sigillandole ermeticamente nella propria poesia, come gocce d'un canto da ascoltar nei recessi del cuore o nelle profondità della memoria. (pp. 204-205)

Calcaterra aggiungeva quindi un'importante riflessione sul concetto di petrarchismo, in grado di coinvolgere, in maniera diretta o indiretta, ogni forma di letteratura:

Questo nuovo e acuto senso lirico, che prende mille volti in modi consimili e pur cangianti, è l'anima vera e propria del petrarchismo, non solo della letteratura italiana, ma in tutte le letterature romanze, in quella tedesca, in quella anglosassone e in quelle slave. (pp. 199-200)

Sono innumerevoli gli studi che hanno cercato di fare luce sulla fortuna di Petrarca fra XIX e XX secolo: si pensi, fra le altre, alle voci di Carmelina Naselli, Carlo Calcaterra, Adelia Noferi, Pier Vincenzo Mengaldo, Marziano Guglielminetti, Giuseppe Savoca, Amedeo Quondam, Monica Berté, cui si aggiungono quelle raccolte da Andrea Cortellessa (che nel 2004 ha raccolto venti contributi intitolati a Petrarca nel Novecento), volte a illuminare il ruolo fondante che la prosa e la poesia di Petrarca hanno avuto nella letteratura contemporanea, non solo italiana.

Con il volume di atti del convegno bolognese AlmaPetrarca 2023, dedicato a *Petrarca e i moderni*, si intende investigare, una volta di più, sui rapporti fra Petrarca e i grandi protagonisti del panorama critico e letterario otto-novecentesco. Undici i saggi raccolti, dedicati, nell'ordine, ai poeti romantici inglesi, ad Alessandro Manzoni, a Giuseppe Fracassetti, a Giosue Carducci, a Guido Gozzano, a Giuseppe Ungaretti, a Eugenio Montale, a Gianfranco Contini, a Vittorio Sereni e a Mario Luzi, protagonisti di un dialogo ininterrotto con Petrarca, che perdura a distanza di secoli.

Due gli indirizzi di indagine attorno a *Petrarca e i moderni* che qui si perseguono: da un lato, si torna a riflettere su quei poeti che anche in tempi recenti si sono confrontati con il modello, avvicinandolo o superandolo; dall'altro, l'attenzione va agli studiosi che hanno continuato a interrogarsi sulla sua opera.

Sul tema della risonanza europea dell'opera petrarchesca prendono avvio questi atti: è Gian Mario Anselmi ad aprire il volume con il suo *Petrarca e la poesia romantica inglese* (pp. 1-8). Il saggio esamina i complessi – e ancora poco esplorati – rapporti fra i grandi poeti e poetesse inglesi della stagione romantica e Petrarca. Ne emerge un quadro di notevole interesse, che rivela non solo la ripresa di moduli petrarcheschi del *Canzoniere*, cruciali per l'espressione di un io lirico pervaso da tensioni amorose (particolarmente evidente nelle poetesse che al *Canzoniere* esplicitamente si richiamano come testo fondante), ma anche la forte impronta del Petrarca latino (specialmente del *De remediis*) e di quello dei *Trionfi* (quest'ultimo in particolare per Shelley e sua moglie Mary, assidui frequentatori del visionario testo petrarchesco). Il saggio dimostra inoltre

come anche autori apparentemente più distanti da Petrarca, si pensi a Byron e a Wordsworth, mostrino in vari punti precise riprese di *topoi* petrarcheschi significativi, sia in chiave lirica sia etica.

A seguire, Paola Vecchi, con *Manzoni e Petrarca: una lingua da 'attraversare'* (pp. 9-21), invita a una più attenta osservazione del laboratorio linguistico manzoniano. Sebbene gli echi diretti di Petrarca in Manzoni possano apparire pochi e puntuali, legati prevalentemente all'apprendistato giovanile, il saggio evidenzia riprese che trascendono l'aspetto puramente linguistico o rimico, rivelando una memoria intertestuale profonda, che tocca tanto la grande poesia della conversione quanto il romanzo manzoniano.

Giuseppe Fracassetti, noto traduttore del Petrarca latino, è al centro delle indagini di Roberta Tranquilli, che con *Il Petrarca 'disperso' di Giuseppe Fracassetti* (pp. 23-33) analizza la ricezione ottocentesca delle rime *Disperse* di Petrarca attraverso il caso dello studioso marchigiano. In particolare, sulla scorta del *Carteggio* in materia petrarchesca dello studioso, conservato nell'omonimo Fondo della Biblioteca Civica "Romolo Spezioli" di Fermo (FAR–Archivio Fracassetti), si ripercorre il dibattito fra il traduttore e i suoi corrispondenti (nell'ordine, il Direttore del Museo Correr Vincenzo Lazari, il gesuita Giuseppe Melandri e l'arcivescovo Enrico Bindi) in merito alla paternità dei componimenti *Sacra colonna che sostieni ancora e Antonio cosa ha fatto la tua terra*. Viene inoltre offerta da Tranquilli un'analisi del metodo utilizzato da Fracassetti nella valutazione dei testi, pubblicati a corredo delle *Note a Fam. III 4 e Fam. XIII 11 [XII 17]* nell'edizione del suo epistolario petrarchesco.

Anche Rachele Bergamo dedica le sue pagine al traduttore fermano in *Giuseppe Fracassetti editore e traduttore di Petrarca: le epistole "antiquis illustrioribus"* (pp. 35-45). Il contributo approfondisce l'indagine sul metodo di lavoro di Fracassetti come editore e traduttore delle *Familiares* di Petrarca, attraverso l'analisi delle carte autografe conservate presso la già citata Biblioteca "Spezioli". In particolare, Bergamo propone l'edizione della prima stesura nota della traduzione di Fracassetti di *Fam. XXIV 5*, rinvenuta nei faldoni del Fondo FAR, e un confronto con il volgarizzamento pubblicato dal traduttore nel 1867 per i tipi di Felice Le Monnier, a Firenze. Questo affondo consente di riflettere sia sulla genesi della traduzione, sia sul rapporto di Fracassetti con le sue fonti.

Il saggio di Francesco Galatà «*In un tal oceano di varianti*». *Esperienze ecdotiche sui "Triumphs" tra Otto e Novecento* (pp. 47-70) introduce alla fitta tradizione dei *Triumphs*, che ha generato, nei secoli, letture divergenti del testo, sin dalla prima circolazione manoscritta dell'opera. Questa pratica è proseguita nei secoli fino ai generosi sforzi di studiosi come Bartolomeo Sorio, Giovanni Galvani e Cristoforo Pasqualigo, che con le loro raccolte di 'varianti e correzioni' hanno preparato il terreno per le grandi acquisizioni della filologia di fine Ottocento. Il contributo di Galatà ripercorre così le tappe che portarono alla riscoperta dei collettori di varianti redazionali petrarchesche da parte di Flaminio Pellegrini e di Carl Appel e alla sua edizione critica dei *Triumphs*.

Su *Il Petrarca morale di Guido Gozzano* (pp. 71-86) si concentrano le pagine di Carla Chiummo. In questo intervento viene esplorato il peculiare petrarchismo dei *Colloqui* di Gozzano, a partire da una rilettura in chiave

non solo parodica del Petrarca morale, in versi e in prosa, fatta dal poeta torinese.

Sul ruolo fondante che ricoprì Petrarca nella poesia di Giuseppe Ungaretti molto è stato detto, ma è Valentina Zimarino in *Sul Petrarca di Ungaretti: il manoscritto Vitt. Em. 1655 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma* (pp. 87-104) a illuminare, una volta di più, la presenza di Petrarca e, in particolare, quella del petrarchismo europeo nella prosa di Ungaretti. Le carte oggi rivelano infatti qualche notizia di più: Zimarino indaga il manoscritto 1655, autografo di Ungaretti, dedicato al saggio *Sulla tomba di Laura e sul petrarchismo dallo Sceva al Du Bellay*, conservato nel Fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Il contributo di Marco Incognito, intitolato *Tra il «bel velo» e il «fazzoletto»: la poesia di Montale e la sua esperienza petrarchesca* (pp. 105-114) si inserisce nel dibattito sul petrarchismo (o antipetrarchismo) di Montale. Il saggio analizza la ‘frammentata ombra petrarchesca’ che si riflette nella sua opera, aggiungendo nuovi spunti al tessuto critico esistente, attraverso interrogativi e suggerimenti originali.

Prendendo le mosse dalla “preistoria” del *Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare* di Gianfranco Contini, il saggio di Irene Cappelletti, *Petrarca tra poesia e critica negli anni Trenta e Quaranta: alcuni casi di «appropriazione militante del dato erudito»* (pp. 115-132), approfondisce alcuni dei presupposti di questa peculiare impostazione critica, in particolare per ciò che riguarda la concezione della poesia *in fieri*, specie se nella forma del frammento-fulgurazione.

Con *Il Petrarca di Contini: «equilibrio dinamico» e «eroismo metafisico»* (pp. 133-156) di Uberto Motta viene ripercorso il lavoro filologico e critico svolto ancora da Contini sull’opera petrarchesca, nell’arco della sua lunga fedeltà ai *Fragmenta*. Le originali e fondamentali acquisizioni, in merito alla lingua e allo stile del *Canzoniere* e alle relative implicazioni, tanto psicologiche quanto gnoseologiche, sono sinteticamente inquadrare nell’alveo della traduzione critica di primo e pieno Novecento. Lo scrutinio dei saggi di Contini consente d’altronde di mettere a fuoco come, quanto e per quali motivi essi abbiano contribuito alla secolare fortuna di Petrarca.

Il saggio di Alberto Bertoni, *Il Petrarca di Sereni* (pp. 157-165), esplora la presenza di Petrarca nell’opera poetica di Vittorio Sereni, intrisa di «petrarchismo rinnovato e problematico» (p. 157). Bertoni dimostra come il rapporto di Sereni con il poeta si traduca in un’osmosi fra esistenza e scrittura: basandosi su analisi critiche, l’autore evidenzia come la lingua poetica petrarchesca sia una presenza viva in Sereni, che ne sfrutta ogni corda, sia dal punto di vista linguistico sia lirico. La figura di Petrarca diventa una lente per indagare le dinamiche psicologiche e le tensioni profonde della poesia di Sereni, rivelando la vitalità del modello petrarchesco nel Novecento.

È Paolo Rigo, in *Fragmenta per frammenti. Quale Petrarca in Luzi* (pp. 167-178), a suggellare questi atti. Il rapporto tra Mario Luzi e Petrarca è tra i più sfuggenti del Novecento e, se da una parte la critica letteraria ha riconosciuto l’influenza dell’uno sull’altro, alcuni interventi di Luzi sembrerebbero negare a Petrarca la sua autorità poetica. Il capitolo affronta il nodo assumendo una prospettiva diacronica e studiando i vari interventi critici in cui Luzi si sofferma su Petrarca.

Conclude il volume Loredana Chines con la *Breve premessa al Catalogo* (pp. 179-188) della mostra documentaria allestita il 14 marzo 2023, in occasione della giornata di studi, nella prestigiosa Aula Magna della Biblioteca Universitaria di Bologna. I volumi esposti, per la maggior parte appartenenti alla Biblioteca Umanistica “Ezio Raimondi”, testimoniano la costante attenzione filologica e critica che Bologna ha riservato, nei secoli, all’opera di Francesco Petrarca.

A tutti i partecipanti va la nostra più sincera gratitudine per il generoso impegno e per l’entusiasmo con cui hanno arricchito il confronto, imprimendo nuovo slancio alle ricerche con le loro proposte.

Doveroso è anche un ringraziamento alla Biblioteca Universitaria e alla Biblioteca “Ezio Raimondi” del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica di Bologna per averci fornito i documenti da esporre in mostra e le riproduzioni per questo catalogo. In particolare grazie ai Direttori Francesco Citti (BUB) e Maurizio Zani (BDU), al Dott. Marco Serra e alle Dottoresse Olga Pignatelli, Silvia Samorì, Elisa Pederzoli e Martina Caroli per la preziosa disponibilità e il supporto.

Per finire, come di consueto, i nostri ringraziamenti vanno anche quest’anno al Direttore Nicola Grandi e ai membri del Comitato Scientifico di AlmaPetrarca, in particolare, a Francesca Florimbii e Andrea Severi, ideatori della giornata. Grazie alla fiducia accordataci abbiamo oggi un nuovo tassello su Francesco Petrarca, che dall’Umanesimo continua a intrigare gli studiosi di ogni epoca per la sua straordinaria modernità.

Veronica Bernardi e Valentina Zimarino

GIAN MARIO ANSELMINI

Petrarca e la poesia romantica inglese

ABSTRACT · Il saggio si propone di esaminare i complessi (e mai studiati a sufficienza) rapporti dei grandi poeti e poetesse inglesi della stagione romantica con Petrarca: emerge un quadro di grande interesse dove, accanto alla ripresa di moduli petrarcheschi del *Canzoniere*, fondamentali per declinare l'io lirico pervaso dalle tensioni amorose (ciò è molto evidente nelle poetesse che si richiamano esplicitamente al *Canzoniere* come testo fondante), resta forte l'impronta del Petrarca latino (specie del *De remediis*) e di quello dei *Trionfi* (in particolare per Shelley e sua moglie Mary, assidui frequentatori del visionario testo petrarchesco). Anche gli autori apparentemente più distanti da Petrarca come Byron e Wordsworth mostrano in vari punti, come il saggio dimostra, precise riprese di *topoi* petrarcheschi più significativi sia in chiave lirica che morale.

PAROLE CHIAVE · Romanticismo inglese, io lirico, donne poetesse e scrittrici, Umanesimo, rinascita

Vi è un'Isola dei Beati e degli Eroi in cui insieme dialogano fra i tanti, Sigfrido con Achille, Ofelia con Ifigenia, Re Lear con Edipo, Elena con Isotta: è l'isola immaginata, sulla scorta di tante suggestioni (da Esiodo a Pindaro a Virgilio al Limbo dantesco), da Carducci, nel 1884, in una delle sue più celebri *Odi barbare*, ovvero *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*¹.

Carducci, con grandissimo intuito poetico ed ermeneutico, proprio nel celebrare Shelley, pone l'accento sulla complessità di intrecci che ormai lega i protagonisti magnanimi della cultura classica con quelli della grande tradizione nordica, specie inglese e tedesca (da Shakespeare fino a Wagner): un vero e proprio crogiuolo che il "classicista" Carducci, in realtà fra i veri, grandi lettori ed interpreti del Romanticismo europeo, non a caso non esita a ricondurre idealmente alla "titanica" (e "virginea" al tempo stesso) figura di Shelley e alla sua età.

Età davvero difficile da definire, per l'Europa intera, quella tra il tardo Settecento e i primi decenni dell'Ottocento: età dell'intreccio tra

¹ «Ah, ma non ivi alcuno de' novi poeti mai surse, / se non tu forse, Shelley, spirito di titano / entro virginee forme: dal divo complesso di Teti / Sofocle a volo tolse te fra gli eroici cori. / O cuor de' cuori, sopra quest'urna che freddo ti chiude / odora e tepe e brilla la primavera in fiore. / O cuor de' cuori, il sole divino padre ti avvolge / de' suoi raggianti amori, povero muto cuore. Fremono freschi i pini per l'aura grande di Roma: / tu dove sei, poeta del liberato mondo? / Tu dove sei? m'ascolti? Lo sguardo mio umido fugge / oltre l'aureliana cerchia su'l mesto piano» (vv. 13-52). Per la fortuna di Shelley essenziale consultare: L. M. CRISAFULLI, *Interpretazioni. P.B. Shelley fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Clueb, 1990.

neoclassicismo e nascente romanticismo, si potrebbe dire, se non fosse che queste categorie, pur onuste di storia gloriosa, sembrano ormai come mostrare la corda di fronte alla grandiosità di quel periodo e dei suoi protagonisti, in ogni campo delle arti. “Specchio” e “lampada”, per usare la ormai celebre metafora di Abrams, si rilanciano, in quei pochi decenni tra Sette e Ottocento, giochi di luci in cui non sapresti davvero dire cos’è “riflesso” e cosa splende di proprio².

Carducci, a suo modo, l’abbiamo visto, una risposta l’aveva data: era una risposta coerente con la più vivace tradizione umanistica propria della letteratura italiana. Se Umanesimo, infatti, come tanti studiosi ormai hanno ampiamente mostrato, non fu solo armonia, decoro, ripetizione frigida di modelli, ma soprattutto complessità, inquietudine, dialogo, tolleranza, ideale di saggezza magnanima, allora è proprio qui, in questa nostra grande cultura umanistica e rinascimentale (e con quel che ne derivò in seguito per l’Italia e per gli altri paesi europei, soprattutto per l’Inghilterra) che occorre guardare per trovare chiavi più idonee a penetrare nel crogiuolo europeo sette-ottocentesco, il cui bandolo pare così difficile da dipanare³.

Aggiungo: il Rinascimento, fino al suo culmine estremo, il Tasso, fu per l’appunto anche capacità di far coesistere gli opposti che confliggono, capacità di sovvertire, di conseguenza, le gerarchie consolidate dei saperi, per affermare il primato della letteratura, della poesia, delle arti. La letteratura e la mitopoiesi come veicoli essenziali di verità e di saggezza da contrapporre ai saperi forti e accademicamente rilevanti (filosofia, diritto, medicina, teologia) sono temi centrali nella riflessione che da Petrarca, attraverso Valla, Leon Battista Alberti e l’Umanesimo padano, giunge fino al Tasso: il saggio è magnanimo, la letteratura, luogo per eccellenza delegato a far coesistere ciò che le discipline “forti” dividono, unico luogo in cui può sistematicamente violarsi il principio di non contraddizione di Aristotele, luogo quindi del dialogo possibile, dell’utopia, della complessità e del molteplice, è l’apprendistato stesso del vero saggio, è il vero sapere che è in grado di “ordinare” il mondo (e già si comprende come ci stiamo avvicinando a Shelley, a passaggi decisivi della sua *Defence*)⁴.

Ma se stiamo a questa questione, alla sua grandiosa latitudine, è anche ovvio che dobbiamo scardinare le periodizzazioni letterarie di breve durata cui siamo abituati da una ormai inossidabile pratica manualistica: se sono vere le esigenze di “lunga durata” che per il Medioevo letterario manifestò con forza Curtius, ancora di più esigenze di periodizzazioni ampie si pongono per l’epoca successiva⁵. In realtà il primato conoscitivo della letteratura come apprendistato essenziale del saggio fu posto già tutto per intero, e con sconvolgente senso di novità epistemica e ideologica, da Dante (Shelley lo comprese benissimo: lungi dal farsi irretire da dibattiti sulla

² M. H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada*, Bologna, Il Mulino, 1976 (ed. inglese 1969/2). Sempre di Abrams ovvio il riferimento anche a *Natural Supernaturalism*, London, Norton, 1971.

³ Molte le coordinate critiche per questa rivisitazione del concetto di Rinascimento: basti rammentare studiosi come Garin, Dionisotti, Raimondi, Rico, Bachtin e Batkin, fra i tanti che si potrebbero citare.

⁴ Mi permetto di rinviare a quanto argomento da me ne *Il tempo ritrovato. Padania e umanesimo tra erudizione e storiografia*, Modena, Mucchi, 1992.

⁵ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (ed. tedesca 1948).

maggiore o minore “medievalità” di Dante, nella *Defence*⁶, lo definì senza mezzi termini vero e proprio “ponte” verso l’età moderna, verso la sua età, in una serie che lo vedeva accomunato a Shakespeare, Milton e alle stesse avanguardie romantiche). Di tale tradizione è ancora, da noi, estremo e originale interprete il Foscolo, tutto il Foscolo, protagonista emblematico e vitale della migliore nostra cultura umanistica⁷.

Ed è anche l’itinerario, utopico e ribelle insieme, disincantato eppure coraggioso, indomabile che da Foscolo immediatamente ci conduce a riflettere sui protagonisti primi del romanticismo inglese, su Shelley e Byron, sui loro legami con la letteratura italiana, “italiani” nella loro stessa biografia come “inglese” fu Foscolo nei suoi ultimi anni. Anch’essi si collocano (e dichiaratamente Shelley nella *Defence*) sullo stesso spartiacque epocale di Foscolo, lungo il crinale di quel Rinascimento, di quella tradizione umanistica più volte evocati e così potenti nella tradizione inglese. È infatti sufficiente porre attenzione alla straordinaria stagione architettonica “palladiana” del Settecento inglese, nell’età georgiana degli Hannover, e alle straordinarie intraprese di Lord Burlington e di William Kent (modelli che trasmigrano con impatto decisivo in America e nell’architettura dei nascenti Stati Uniti): accompagnata da molteplici viaggi in Italia di tanti protagonisti, questa vivacissima stagione artistica inglese a forte impronta rinascimentale (palladiana e altrettanto albertiana ovvero ben attenta alla portata rivoluzionaria di tante intraprese di Leon Battista Alberti) verrà ad incrociare le rotte del nascente Romanticismo nordico anche di altri paesi in un intreccio complesso di cronologie e geografie. È il mondo baltico, danese, norvegese e inglese ovviamente che appare come un impressionante intreccio tra baricentro nordico romantico (affascinato per altro dalla figura e dall’opera tormentata di Michelangelo) e dialogo col Mediterraneo italiano e col suo “lungo Rinascimento”. Solo in questa prospettiva, da Londra a Edimburgo a Dresda a Copenaghen a Bergen a Lubeca e oltre, si possono comprendere le figure, i paesaggi e le suggestioni ad alta densità compositiva di Friedrich, di Johan Christian Dahl, di Turner stesso, di tanti altri. A queste radici inequivoche attingono formazione e linfa le stesse grandi esperienze letterarie della generazione di Shelley e Byron, vera e propria “via inglese” di raccordo con il Rinascimento italiano.

Di Shelley già si è accennato e ancora si dirà: ma si pensi alle mitopoiesi di Keats o di Coleridge e all’uso “fondante” che Byron fa di una parola-chiave per la nostra stessa tradizione letteraria e dialogica petrarchesca, umanistica, ovvero “conversazione” (prodromo della dialogicità come libertà).

Questi sono solo accenni: ma in realtà è il nostro Rinascimento nella sua *integralità*, nei suoi *estremi* che viene recuperato, più in Inghilterra che in altri paesi europei, e non per caso.

⁶ «The poetry of Dante may be considered as the bridge thrown over the stream of time, which unites the modern and antient world».

⁷ Cfr. V. DI BENEDETTO, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990. E l’edizione delle *Opere* di Foscolo in due volumi diretta da F. Gavazzoni, Torino, Einaudi, 1992-95; si vedano poi, a cura di M. Palumbo, U. FOSCOLO, *Poesie*, Milano, BUR-Rizzoli, 2010 nonché i saggi dedicati all’*Ortis* e ai *Sepolcri* da G. Nicoletti, in *Letteratura Italiana, Le Opere*, III, Torino, Einaudi, 1995; inoltre: A. CAMPANA, *Foscolo. Letteratura e politica*, Napoli, Liguori, 2009.

La chiave di accesso verso il nostro Rinascimento è data agli Shelley, ai Byron, ai Keats dalla stessa tradizione letteraria inglese cinque-secentesca, che è in un certo senso forse la più geniale riscrittura della letteratura italiana e delle sue radici che si sia mai data in Europa; e anche naturalmente dalla grande stagione architettonica e artistica inglese settecentesca di marca palladiana/albertiana di cui si diceva. Tanto da poter affermare che uno dei punti focali del dibattito sulla modernità deve oggi nettamente cominciare da una adeguata riflessione sulla tradizione umanistica e rinascimentale tra Italia e Inghilterra fino agli esiti dirompenti che conobbe nel primo Ottocento.

Tra i referenti ineludibili di quella grande stagione poetica inglese un posto centrale lo occupa Petrarca, tutto Petrarca, non solo quello del *Canzoniere*: le rime del *Canzoniere* hanno certo un ruolo decisivo, accanto ai sonetti di Shakespeare, per costruire, nella vastissima produzione poetica inglese di quel periodo, l'“Io lirico” e il suo statuto poetico ed esistenziale. In particolare questo fenomeno si accampa come prevalente fra le tante poetesse inglesi: come è ben noto e come da tempo è stato indagato, la produzione poetica al femminile fu amplissima in Inghilterra (e anche negli USA nello stesso periodo) con dimensioni non paragonabili ad altre realtà europee. Le donne poetesse scrivevano spesso per periodici e fogli ad ampia diffusione: la dimensione lirica dell'amore di matrice petrarchesca era fra loro dominante così da veicolare Petrarca (spesso esplicitamente citato ed evocato) presso pubblici quasi “popolari”. Gli altri due referenti erano Shakespeare, come si è detto, e le liriche del contemporaneo Goethe. La dimensione di questi apporti fu tale che, come ben ha potuto ricostruire Lilla Crisafulli, si aprì un vivace dibattito fra le poetesse maggiori: vi era infatti chi riteneva giusto giovarsi di questi modelli e anzi quasi li “venerava” e chi invece sosteneva la necessità di sperimentare interessi più “autoctoni”, a partire dalla stessa complessa e talora drammatica realtà sociale e politica inglese che l'“io lirico” petrarchesco non poteva certo contemplare. La questione “petrarchesca” tracimò ovviamente anche tra le grandissime narratrici del primo Ottocento inglese e in particolare nella Jane Austen di *Orgoglio e pregiudizio*, laddove, fin dall'inizio del romanzo, in un serrato dialogo polemico tra Mr. Darcey ed Elizabeth, si discute proprio dell'opportunità ed efficacia o meno del comporre rime per rinfocolare l'amore (e Lizzy appunto sostiene l'inefficacia di rime di “maniera” che non siano ancorate a sentimenti profondi). Il tema ricorre in questo ed altri romanzi (Lizzy del resto è rappresentata come una grande e onnivora lettrice) a dimostrare quanto la Austen fosse aggiornata e consapevole del dibattito che sulla tradizione lirica amorosa e petrarchista in particolare si era aperto ai suoi tempi specie tra le donne poetesse e scrittrici (il tema diverrà rilevante nell'altra area anglofona, gli USA, con la personalità straordinaria della Dickinson).

Nella grande letteratura inglese del primo Romanticismo accanto a Dante, insomma, si accampa con forza dirompente Petrarca. Le modalità di accostamento a Petrarca e petrarchismo sono ovviamente molto diverse fra i vari protagonisti: il caso eclatante è quello di Byron del tutto insofferente, come è noto, verso il modello “lacrimoso” del *Canzoniere* e orientato verso altri lidi della tradizione poetica italiana oppure verso il Petrarca latino e “filosofo etico” da lui invece molto apprezzato, specie per il *De remediis*. Inaspettata è invece, se si scava a fondo, la posizione del più grande

innovatore delle “lyrical ballads” ovvero Wordsworth. Sebbene il punto di partenza della sua raccolta (così come testimoniato dalla celebre *Prefazione*) sia molto lontano dalla tradizione petrarchista, su un punto il grande poeta italiano figura modello ineludibile: ovvero nel rimarcare il contrasto tra “corruzione” e artificiosità della città (Avignone per Petrarca, Londra per i poeti inglesi) e dolcezza semplice e raccolta della campagna, della *country* così cara a tutti i poeti “laghisti” (il “Lake District” del Cumberland) che vi cercavano un rifugio sereno e primigenio quasi in calco del Petrarca in fuga a Valchiusa, archetipo da sempre del rifugio del moderno poeta (tema appunto che invece in Dante ha ben poco spazio). Insomma domina sullo sfondo una sorta di Rousseau (molto amato ovviamente nei cenacoli più radicali) rivisitato dal Petrarca di Valchiusa intorno al mito dello “stato di natura”. Il che potrebbe anche dirsi, con varie articolazioni, per Keats, dove è straordinario l’intreccio tra echi mitologici “alla Holderlin” e richiami amorosi ideali, quasi calchi, di famose canzoni di Petrarca; così come può dirsi per le “fughe” temporali e spaziali delle migliori liriche di Coleridge. In un intreccio che comunque comprende, per tutti e tutte, la grande lezione etica, fatta propria ancora da Goethe (come dimostrò Lea Santini Ritter), del *De remediis* (caro anche a Mary Shelley che, proprio nel suo capolavoro, *Frankenstein*, composto mentre leggeva con il marito in particolare Petrarca, demolisce la “dismisura” superba dell’uomo e la sua pretesa di sfidare i “limiti” entro cui con la “ratio” dovrebbe attenersi fra gli “estremi” della buona sorte e della sventura).

Ma se vogliamo capire a fondo quanto Petrarca abbia influito in modo decisivo sul Romanticismo inglese è soprattutto al grande Shelley che dobbiamo rivolgerci e, come si è visto ora, a sua moglie Mary. Sappiamo, dal loro epistolario, ad esempio, che intorno agli anni 1818/’19 i due si leggessero a vicenda con entusiasmo ad alta voce i *Trionfi* del Petrarca: tanto che è possibile dire (e i riscontri sono evidentissimi) che le più famose *Odi* a impronta profetica, politica e visionaria di Shelley siano in diretto rapporto con i *Trionfi* petrarcheschi che proprio gli Shelley, marito e moglie, e Byron contribuirono in modo determinante a far circolare di nuovo nella cultura e nell’immaginario simbolico moderni.

Nella *Sensitive* così come in certi passaggi di *Julian and Maddalo* o di *The Witch_of Atlas* è possibile cogliere il mondo di Petrarca, laddove la natura dell’Amore sembra ricondotta da Shelley a suggestioni nient’affatto platoniche e piuttosto vicine al concetto, nel suo senso più elevato ed elaborato, del “confligere” petrarchesco: il che attesta anche la lezione di Lucrezio, mirabilmente già mediata nel nostro Umanesimo dal Valla con propaggini che si addentrano fin nella *Liberata*, nell’*Aminta*, nelle *Rime* del Tasso per riemergere possenti in tutto il Settecento europeo.

Si badi: non vogliamo certo postulare una sorta di eclettismo in Shelley. Tutt’altro: vogliamo piuttosto mettere in luce come le radici romantiche e originalissime della sua poetica (così come del resto egli ben articola nella *Defence*) attingano linfa preziosa nella peculiarità stessa del nostro Rinascimento, ovvero nella sua dinamica dialogica e tollerante che non pretende di risolvere gli estremi ma di *co-esibirli*, di *co-esisterli* attraverso

il supporto essenziale dell'arte e della sua potenza "immaginativa" (snodo in cui il discorso di Petrarca appare dominante)⁸.

Tutto ciò è dispiegato con impressionante coerenza da Shelley nella *Defence*: laddove nel rimarcare i diversi campi d'azione della filosofia, della scienza e della poesia, sulle orme, fra gli altri, proprio di Petrarca (specie quello del *De sui ipsius et multorum ignorantia*), finisce con l'attribuire al poeta il primato della vera sapienza, la sapienza che appunto "unisce" e non "separa", che fa cogliere in modo nuovo la realtà, straniandola dalla banalizzazione dell'empirismo quotidiano. Tanto che i filosofi sono grandi quando sono anche veri poeti (e appunto cita Platone) e poeti grandi sono i veri sapienti-filosofi, della tempra dei *profeti*: non nel senso corrivo del termine ma nel senso biblico più autentico, ovvero di testimoni in grado, con la potenza liberatoria della mitopoiesi, di "spezzare" la storia, di aprire – unici – la strada alla possibile "rinascita" (e così il richiamo di conseguenza, appunto, a Lucrezio, a Dante, a Petrarca, a Tasso, a Shakespeare, a Milton). Per questo (e l'affermazione è del tutto coerente con la rivisitazione della nostra tradizione umanistica e rinascimentale, coi suoi dibattiti sul primato della poesia, sulla poesia come luogo centrale della conoscenza e della messa in atto di ogni possibile *renovatio*, e già da Dante e Petrarca in poi) i poeti sono, ancorché non riconosciuti, per Shelley, i veri "legislatori del mondo".

Non a caso, nella *Prefazione al Prometeo liberato* Shelley mette in campo le coppie esemplari di poeti "legislatori": Omero/Esiodo; Eschilo/Euripide; Virgilio/Orazio; Dante/Petrarca; Shakespeare/Fletcher; Dryden/Pope. Un canone in cui a Petrarca è riconosciuto un ruolo primario.

Se il poeta è anche profeta, il "visionario" per eccellenza, è allora comprensibile come Shelley frequenti con assiduità, nelle sue poesie, il genere, di ascendenza medievale e umanistica, del "sogno-visione", rivitalizzando (anche con particolari scelte metriche come la efficacissima ripresa della terzina, ad esempio) i complessi apparati allegorici che vi erano connessi. Tutto ciò è evidente nelle sue odi politiche innanzitutto, dove la ripresa dell'antico genere del "sogno-visione" si arricchisce di geniali prestiti pindarici: così è per l'*Ode to Liberty*, così è per *The Mask of Anarchy*, così è per il *Triumph of Life*. In quest'ultima l'allegorismo dantesco si fonde con le suggestioni dei *Trionfi* petrarcheschi: ma l'impianto stesso dell'intera ode, sospesa sul dubbio irrisolto, sulle domande ultime che non possono conoscere risposte definitive (e tutto si inarca in quella domanda finale, sospesa, sulla vita), sembra riproporre il paradigma della contraddizione, della complessità, del dialogo, inaugurato decisamente, nella cultura

⁸ Cfr. G. M. ANSELMINI, *Letteratura e civiltà tra Medioevo e Umanesimo*, Roma, Carocci, 2011; R. CARDINI, *Classicismo e modernità. Monti, Foscolo, Leopardi*, Firenze, Polistampa, 2010; G. SCIANATICO, *La questione neoclassica*, Venezia, Marsilio, 2010; W. SPAGGIARI, *Il ritorno di Astrea. Civiltà letteraria della Restaurazione*, Roma, Bulzoni, 1990; H. BLOOM, *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, Milano, Rizzoli, 2002; L. CHINES, *Francesco Petrarca*, Bologna, Pàtron, 2016; EAD., *Filigrane. Nuovi tasselli per Petrarca e Boccaccio*, Roma-Padova, Antenore, 2021; *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, a cura di L. M. Crisafulli, 2 voll., Roma, Carocci, 2003; P. B. SHELLEY, *Opere*, a cura di F. Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, con amplissimo commento e preziosi apparati; L. SANTINI RITTER, *Sorte e ragione: Petrarca in Europa*, Torino, Aragno, 2008.

occidentale, da un “altro” Petrarca, quello del *Secretum*, e rinvigorito da molta della nostra tradizione letteraria⁹.

Si badi poi alla consumata perizia con cui Shelley, particolarmente nelle odi politiche-utopiche, ma anche in altre (*The Sensitive Plant*, ad esempio), sa giovare dell’antichissimo *topos* dell’*enumeratio*, rappresentando gallerie di figure, personaggi, eventi, via via attingendo a questa o a quell’altra fonte e accrescendo il *pathos* tragico di un accumulo seriale cui non può essere però fornita alcuna risposta definitiva e consolatoria. Così l’enumerazione di eroi in *The Triumph of Life* richiama insieme Virgilio, Petrarca, Ariosto, Alberti e Platone. In *The Ode to Liberty*, nella prosopografia stessa della libertà, è evidente l’eco della vicenda grandiosa dell’Aquila-Roma narrata da Giustiniano in *Paradiso*, VI, di Dante. E, nella *Sensitive*, in altro contesto, la enumerazione delle piante come costitutive di un eternamente rinnovato *locus amoenus* ci richiama i preziosi precedenti soprattutto ancora di Petrarca come di Poliziano, Boiardo, Ariosto e di tanti poeti umanisti, latini e volgari, ispiratori della stessa più significativa letteratura bucolica inglese.

Ma il “poeta-profeta” è anche il “viaggiatore” per eccellenza, colui che, come già Dante (e Virgilio e S. Paolo), sa penetrare nell’abisso dell’inferno umano per tentare di ritrovare il bandolo di una umanità redenta, magari nel segno e nel sogno di un Amore universale.

Shelley ha tanto fatto proprio questo archetipo di “viaggio” dantesco che costantemente ne possiamo trovare tracce vigorose e geniali nelle sue poesie: *Julian and Maddalo* è, emblematicamente, una sorta di viaggio da un inferno dolente al mistero finale dell’indicibilità di amore. Il poemetto è nella serie dei gloriosi viaggi verso l’Amore (“dicibile” solo dalla poesia) di Dante, Petrarca, Boccaccio, Castiglione (il memorabile IV libro del *Cortegiano*), solo a stare agli esempi più noti (e noti certo a Shelley). Ma anche il dolente incontro col “pazzo” e il terribile contesto in cui avviene e il modo di dialogare fra i personaggi che si parlano in quell’“inferno” richiamano i tanti colloqui di Dante con le anime dolenti del suo viaggio, la tecnica stessa con cui Dante costruisce quegli incontri. Paradigma dantesco che si incrocia (e non a caso per il “pazzo” si è in modo convincente pensato ad un’allusione a Tasso) col paradigma elegiaco umanistico (da Petrarca a Tasso, appunto) dell’amore dolente, lacerante, sofferto. Paradigma che troviamo dispiegato ad altissimo livello in *Adonais*, dove il prezioso incastro dei rimandi allusivi (con piena padronanza della tecnica umanistica della *mutatio*) all’elegia e a Teocrito, Bione, Mosco, Diogene Laerzio ha fatto giustamente parlare di Shelley come di uno degli autori più abili e geniali nel riproporre le forme e i modi della poesia umanistica petrarchesca. Paradigma che, da dolente e sofferto, sembra aprirsi alla speranza dantesca della *Vita Nova* o della seconda parte del *Canzoniere*, attraverso una sorta di idealizzata storia del sé amoroso, dell’io lirico così come emerge dal bellissimo canto *Epipsychidion*. È un Amore che riscatta l’umanità dall’inferno de *I Cenci*, dove Shelley, in dialogo ideale con Alfieri, Tasso, Boccaccio e Shakespeare, mette sulla scena la lacerazione estrema che prelude al riscatto estremo della morte: Beatrice Cenci è della tempra di Mirra, di Miranda, di Cordelia, di Erminia e delle splendide figure femminili

⁹ Cfr. la nota precedente. Ed inoltre si veda lo straordinario J. CORTAZAR, *A passeggio con John Keats*, Roma, Fazi Editore, 2014.

(veri archetipi di tanti personaggi tragici ed elegiaci) della IV giornata del *Decameron*. Figure femminili che costantemente, in Shelley, raffigurano, sulla scorta evidente di Beatrice e di Laura, la potenza redentrica d'Amore, redentrica del satanismo ferino, proprio di certo universo maschile, che la letteratura ha appunto incarnato in una trafila che dal Conte Cenci possiamo far risalire a Ser Ciappelletto o a certe figure dantesche o ai tanti modelli maschili "negativi" (padre compreso) presenti in Petrarca.

Questa rielaborazione di infinite suggestioni classiche ed umanistiche che Shelley opera intorno alla grande utopia amorosa è uno dei tanti modi con cui egli finisce col rapportarsi all'utopia in quanto tale, al sogno di un mondo altro, di un "possibile" che il "viaggio" e l'"amore", attraverso la poesia, ci fanno intravedere o ci mantengono vivo anche nella più desolata landa dello sconforto quotidiano; è un ristoro d'amore di cui appunto la Laura di Petrarca è per tutti da sempre icona definitiva, per Shelley come per le poetesse di cui prima discorrevamo.

Tutto ciò è particolarmente in evidenza in *The Witch of Atlas*: Shelley sa rielaborare una gamma cospicua di luoghi e di generi che ci riconducono al macrosistema dell'utopia letteraria, il viaggio d'amore, il sogno-visione, il sonno ristoratore e profetico (da LXI) fino alla visione di un possibile mondo "altro", nuovo rispetto all'ipocrisia e alla dura crudeltà di quello contemporaneo. Se i richiami a tanti filoni ideologici settecenteschi sono ovvi, sono tutt'altro che da sottovalutare, ormai, per tutto ciò che si è detto, anche i saldi legami con i *Trionfi*. Sta, insomma, anche in tutto ciò, la fonte cui attinge energia, fra gli altri, quell'emblematica "new birth" evocata al v. 64 dell'*Ode to the West Wind*, quella vera e propria "rinascita" che dà ansia, speranza e *pathos* antico al distico finale stesso dell'ode. Sta, ancora, nella tradizione letteraria italiana, e con Petrarca in posizione primaria, nel suo prorompente mito della "rinascita" come liberazione, nella sua conseguente rielaborazione del nucleo mitopoietico classico il viatico essenziale per comprendere la grandiosa utopia del *Prometheus* e di tutte le grandi opere di Shelley. Ma il discorso ci porterebbe molto lontano e ci costringerebbe ad aprire nuovi, ulteriori capitoli: qui ci è sufficiente aver indicato un sentiero da percorrere, un'ottica particolare da cui osservare Shelley e le stesse radici del romanticismo inglese nel loro dialettico rapporto con Petrarca.

PAOLA VECCHI

Manzoni e Petrarca: una lingua da 'attraversare'

ABSTRACT · Se Manzoni è stato attento lettere dei classici italiani, per Petrarca si dovrebbe apparentemente fare un'eccezione, tanto poco numerosi e solo puntuali sembrano in lui i suoi echi diretti (di certo collegati anzitutto all'apprendistato giovanile). A ben guardare si notano invece alcune riprese di Petrarca non solo linguistiche o rimiche ma frutto di una memoria intertestuale che giunge a toccare la grande poesia della conversione e il romanzo.

PAROLE CHIAVE · Imitazione, Petrarca, poesia, lingua, intertestualità.

Una premessa va fatta. Su Manzoni e Dante si potrebbe dire di più, così come su Manzoni e Boccaccio: la riflessione sul male del primo, il grandioso modello della prosa del secondo fanno pensare a un'auscultazione di Manzoni piuttosto operosa nei confronti dell'uno e dell'altro – dunque a un'intertestualità vera e propria –. Di un'affinità elettiva, di una vicinanza poetica o ancora di più mitopoietica fra Manzoni e Petrarca c'è invece da dubitare: convincono poco le sottolineature dell'*amor patrio* di entrambi, oppure il confronto fra il pensiero politico di Petrarca, centrato sul culto umanistico di Roma e sull'esortazione alla *pace* (di cui si ricorderà anche Machiavelli), e quello manzoniano, sospeso fra i due poli del liberalismo laico e del pessimismo della storia¹; e neppure mi persuadono altre convergenze tra i due scrittori, come la predilezione per la solitudine o il sentimento religioso, fatte emergere da rassegne diligenti ma un po' pedissequae del secolo scorso².

Se poi si stringe il campo alle poesie, e soprattutto a quelle giovanili, né il patetismo lirico né «l'intimo colloquio a due voci»³, di cui è antesignano Petrarca, sembrano attecchire in Manzoni per il solo tramite del

¹ Sul liberalismo di Manzoni si veda almeno D. ANTISERI, *Alessandro Manzoni «Io laico in tutti in sensi»*, in ID., *Il liberalismo cattolico italiano dal Risorgimento ai nostri giorni*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2010, pp. 77-86.

² Penso in particolare all'ancora utile ma non sempre condivisibile C. NASELLI, *Il Petrarca nell'Ottocento*, Napoli, Perrella, 1923, in particolare per il cap. *L'imitazione petrarchesca nel secolo XIX. Alessandro Manzoni*, pp. 407-420: cento anni fa autrice tanto analitica quanto, a tratti, corriva nel riscontrare le analogie fra i due autori; e ora e ancor meglio ad A. BENISCELLI, *Dalla citazione al riuso: Petrarca, Tasso, Metastasio verso l'Ottocento*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole»: studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 329-351. Avverto infine che il mio resoconto sarà parziale perché parziale è l'ambito della ricognizione, cioè principalmente il Manzoni poeta sino agli *Inni Sacri*.

³ Come ricorda BENISCELLI, *Dalla citazione al riuso*, cit., p. 333.

*Canzoniere*⁴. Per questa via si dovrebbe insomma concludere che Manzoni e Petrarca siano fra loro irriducibili. Ma forse sbaglieremmo. Nel giovane Manzoni sopravvive infatti un mannello di presenze che fa pensare a una ‘grammaticalizzazione’ petrarchesca, necessaria se pure convenzionale e scolastica⁵: come frammenti di un ‘attraversamento’ poetico e linguistico che non produce petrarchismo ma ci parla del suo apprendistato.

Sullo sfondo va poi tenuta presente la controversa ricezione di Petrarca nell’Ottocento, quando comincia a sormontare su tutti, per varie vie, il culto civile e letterario del *sommo italiano*⁶. Non che si tratti di una censura collettiva: negli anni di Manzoni c’è, fra gli altri, il petrarchista Foscolo, autore degli *Essays on Petrarch* (1821-1823) ci sarà, nel 1826, il commento di Leopardi a Petrarca; ci saranno le lezioni zurighesi e il *Saggio critico sul Petrarca* di De Sanctis (1857-1859 e 1869); la riscoperta e la valorizzazione storica degli autografi petrarcheschi⁷, e così via. Il rapporto divenuto complesso fra Petrarca e il secolo dei Romantici non ne comporta insomma una rimozione, ma una riflessione più culta, che trasmigrerà nella valorizzazione filologica e critica del secondo Ottocento.

Mi spiace quindi dover liquidare in poche battute il grande tema manzoniano della lingua italiana e del suo *uso*, che richiederebbe un discorso a sé⁸: un po’ stupendomi che, a proposito di Manzoni, non abbia suscitato un’attenzione specifica su Petrarca, che della lingua poetica italiana è stato, almeno sino a Leopardi, il modello più operoso. Riproduco a tale scopo la scheda che leggo nella voce *Petrarca* della sezione *Biblioteca di Casa Manzoni*, nel portale *Manzoni Online*, che fornisce alcune indicazioni generali (www.alessandromanzoni.org):

Limitatissimi i cenni a Petrarca nell’epistolario manzoniano. In una lettera a Fauriel del 17 ottobre 1820, un cenno a «un Pétrarque que j’ai étourdi emballé avec mes livres», e che ora rimanda all’amico (lettera 137); e un riferimento in una lettera a Tommaseo del 1830 («Erano i toscani che parlavano dantescamemente, petrarchescamente, boccaccescamente etc.: o erano Dante, il Petrarca, il Boccaccio, etc. che

⁴ Ne ha dato ampia testimonianza il bel libro di A. ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1963, che sottolinea come «il linguaggio [...] della tradizione poetica italiana [...] potesse incidentalmente soccorrere Manzoni per qualche singola espressione» (p. 294; per Manzoni e Petrarca cfr. in particolare le osservazioni di pp. 51-52).

⁵ Aggiungo che parlare di lasciti petrarcheschi richiede sempre cautela, in quanto occorre distinguere dalla fonte puntuale (e attuale) i «casuali processi di affioramenti della memoria» (BENISCELLI, *Dalla citazione al riuso*, cit., p. 331).

⁶ Come intitola il suo volume F. CONTI, *Il Sommo italiano. Dante e l’identità della nazione*, Roma, Carocci, 2021, presentando, in un giro di prospettive, le tappe del sovrachiaro culto nazionale e letterario di Dante nell’Ottocento.

⁷ Pur limitando al massimo i riferimenti bibliografici, mi è d’obbligo citare, per ripercorrere sommariamente alcune tappe della fortuna ottocentesca di Petrarca, R. TISSONI, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell’Ottocento (Dante e Petrarca)*, Edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993; R. SCRIVANO, *Il Petrarca di De Sanctis dalle «Lezioni zurighesi» al «Saggio critico»*, «Italianistica», 36 (Gennaio-Agosto 2007), pp. 97-103; il collettaneo *La filologia petrarchesca nell’800 e ’900*, Atti del Convegno (Roma, 11-12 maggio 2004), Roma, Bardi editore, 2006 (Atti dei Convegni Lincei 231); e infine, A. CADIOLI, «La sana critica»: *pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, Firenze, Firenze University Press, 2021 (*ad indicem* per i rinvii a Petrarca).

⁸ Se ne veda, per le ultime accessioni, la rassegna di M. BRICCHI, *Manzoni e la lingua. Voci per una bibliografia 2007-2017*, «Annali Manzoniani», III, II (2019), pp. 17-38.

scrivevan toscano», lettera 362bis). Più diffuse le apparizioni negli scritti linguistici, dal *Sentir messa* fino alla relazione *Dell'unità della lingua*, di solito con citazione di singoli versi.

Dei documenti citati in queste note scelgo come esempio la lettera a Niccolò Tommaseo del 1830, dove Manzoni, propugnatore della *lingua viva dell'uso di Firenze*, aggiunge che Dante, Petrarca e Boccaccio e «tanti altri che ancora tutta Italia chiama scrittori di lingua, [...] scrivendo toscano, scrivevano pure in grandissima parte italiano, usavano cioè voci e locuzione vive, una gran parte, in molti, o in tutti i dialetti d'Italia»⁹. È un riconoscimento generico che, con parole simili, troviamo spesso in Manzoni, con la valorizzazione di una esemplare lingua toscana arricchita dall'uso di *voci e locuzioni vive*. Vale perciò la pena di isolare un altro giudizio su Petrarca, che ricavo dalla *Appendice alla relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla* (1868-1869, cap. IV)¹⁰:

Ma chi potrebbe non riconoscere quanta parte di linguaggio sia stata resa comune all'Italia dalle opere principalmente di quei tre primi, i nomi de' quali corrono subito da sè alla memoria d'ogni lettore? [...] Il secondo (*Petrarca*), per avere, e spesa molta parte e del suo tempo e del suo ingegno in composizioni latine, e dedicata a un solo argomento la maggior parte delle volgari, non poté, a un gran pezzo, diffondere in Italia un'ugual copia di vocaboli [*il confronto è con Dante*]. Ma, anche in quell'argomento solo, quanta *nova varietà d'affetti, di speranze, di dolori, d'immaginazioni, di gravi e alti pensieri che le combattono, e quindi d'espressioni!* E così fossero state meno scarse l'altre sue composizioni in volgare, e principalmente quelle tanto mirabili, d'argomenti politici, e d'argomenti cristiani, e quindi più vasto l'effetto riguardo alla lingua, come fu rapida la diffusione e di queste e di quelle in tutta Italia, e ne dura perpetua la lettura e l'ammirazione! (mio il corsivo)

Petrarca è, dopo Dante, secondo fra «i tre primi»; di lui «dura perpetua la lettura e l'ammirazione»; a lui spetta con gli altri la fondazione di un linguaggio reso «comune all'Italia». Ma ciò che più colpisce di questa riflessione di Manzoni è che abbia colto la «nova varietà d'affetti, di speranze, di dolori, d'immaginazioni, di gravi e alti pensieri che le combattono, e quindi d'espressioni»: che è l'esatto contrassegno della poesia di Petrarca.

Ancora più importante, in rapporto alla formazione di una nuova lingua letteraria, è un passo tratto dalla Parte II del discorso *Del romanzo storico* (1848-1850 per la data da assegnare alla citazione)¹¹. Parlando di Virgilio Manzoni dice infatti:

⁹ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, Con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, vol. I, 1986, p. 615 (lettera 362 bis).

¹⁰ In ID., *Scritti linguistici editi*, a cura di A. Stella e M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000 (Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, vol. 19), pp. 209-210.

¹¹ In ID., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Premessa di G. Macchia. Introduzione di F. Portinari. Testo a cura di S. De Laude. Interventi sul romanzo storico (1827-1831) di P. Zajotti, N. Tommaseo, G. Scalvini a cura di F. Danelon, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000 (Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, vol. 14), pp. 39-40, nota a p. 40. Come

[...] ci sono nelle cose, dico nelle cose di cui tutti parlano, delle qualità e delle relazioni più recondite e meno osservate o non osservate; e queste appunto vuole esprimere il poeta, e per esprimerle, ha bisogno di nove locuzioni. *Parla quasi un cert'altro linguaggio, perché ha cert'altre cose da dire.* Ed è quando, portato dalla concitazione dell'animo, o dall'intenta contemplazione delle cose, all'orlo, dirò così, d'un concetto, per arrivare il quale il linguaggio comune non gli somministra una formola, ne trova una con cui afferrarlo, e renderlo presente, *in una forma propria e distinta*, alla sua mente [...]. E questo non lo fa, o la fa ben di rado, e ancor più di rado felicemente, con l'inventar vocaboli novi, come fanno, e devono fare, i trovatori di verità scientifiche; *ma con accozzi inusitati di vocaboli usati, appunto perché il proprio dell'arte sua è, non tanto d'insegnar cose nove, quanto di rivelare aspetti novi di cose note; e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nove i vocaboli significanti cose note.* [...] la virtù propria della parola poetica è d'offrire intuiti al pensiero, piuttosto che istrumenti al discorso (mio il corsivo).

E in nota al passo Manzoni aggiunge:

Nessun lettore, spero, confonderà lo stile poetico, proprio d'ogni scrittore, del quale s'è parlato qui, con quell'insulsa cosa che si chiamava così impropriamente (improprietà, del resto, non particolare a questo caso) lingua poetica: come se in una lingua ci potessero essere altre lingue. E si faceva consistere in un certo numero di locuzioni da mettersi esclusivamente ne' versi, come *regni bui, cigni canori, liquidi cristalli, veglio edace, stagion de' fiori*, e simili. Locuzioni la più parte mitologiche, e più o meno felici, che, trovate una volta da uno, gli altri non avevano da far altro che adoprarle; dimanieraché erano, nello stesso tempo, estranee al linguaggio comune, e triviali.

Qui Petrarca non viene nominato, anche se è alluso da formule poetiche *estranee al linguaggio comune, e triviali*, almeno una delle quali è anche sua: il *liquido cristallo* di *Rvf* 303, 11¹². Ma il punto della questione è un altro: cioè che Manzoni sappia distinguere il *vecchio* della lingua dall'*usitato* e dal *novo* (o gli *aspetti novi di cose note*), «sliricando», avrebbe detto Contini, quanto pertiene allo *stile poetico*; «e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nove i vocaboli significanti cose note». In altre parole, la 'grammatica' della letteratura ritrova le proprie scaturigini nella parola pronunciata dall'uomo, nelle *cose note*, nella lingua che è *una* («come se in una lingua ci potessero essere altre lingue»!), e se ne arricchisce.

Ma nonostante il suo graduale appropriarsi di nuovi mezzi espressivi, è impossibile pensare a Manzoni, e soprattutto al primo Manzoni, senza un

particolarmente significativo, il brano è ripreso anche in A. ID., *Inni Sacri*, a cura di F. Gavazzoni, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda editore, 2005, pp. XL ss. dell'*Introduzione*.

¹² Quanto alle altre testimonianze di questo vieto fraseggio poetico, può darsi che Manzoni abbia attinto a un rimatore molto in voga ai suoi tempi, Salomone Fiorentino autore di *Poesie* ed *Elegie* (su di lui cfr. la ricca voce di G. MILAN per il *DBI*, 48, 1997, on-line con relativi rimandi: https://www.treccani.it/enciclopedia/salomone-fiorentino_Dizionario-Biografico/).

po' di Petrarca: la «laboriosa parabola» della sua poesia giovanile non può infatti prescindere da questo modello secolare¹³.

Quanto ai documenti, del Petrarca posseduto da Manzoni si registrano pochi reperti: sono infatti solo due le edizioni del Petrarca italiano (compresi, con il *Canzoniere*, i *Triumph*) presenti nella biblioteca dello scrittore (ora Biblioteca del Centro nazionale di Studi manzoniani), la cominiana del 1732 (*Le rime di M. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati, e con uno antichissimo testo a penna*, in Padova, presso Giuseppe Comino, 1732, ristampa della *princeps* del 1722: *CS M. 1054*) e l'edizione milanese del 1805 (*Le Rime di M. Francesco Petrarca illustrate con note dal P. Francesco Soave C. R. S. professore di filosofia nell'Università di Pavia*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1805, 2 volumi: *MANZ.BRU. A.01. 015-016*). Una presenza di Petrarca limitata, quindi, che, con l'unica postilla autografa conservata, ne testimonierebbe una frequentazione poco significativa. Ma andrà detto se non altro che il padre Somasco Francesco Soave era stato diretto maestro di un giovanissimo Manzoni a Lugano, presso il collegio di Sant'Antonio, nel 1795 (e già suo primo iniziatore al culto di Dante)¹⁴.

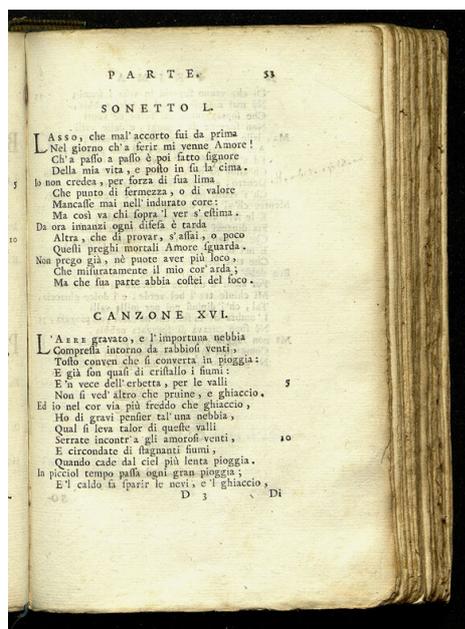


Fig. 1. *CS.M 1054* - Milano, Biblioteca del Centro nazionale di studi manzoniani: *Le rime* di Petrarca (Padova, Comino, 1732)

La postilla «dialogante» e non datata che leggiamo in obliquo, nel margine destro della p. 53 dell'edizione Comino posseduta da Manzoni, collocata all'incirca a fianco dei vv. 5-7 del sonetto 65 del *Canzoniere* («Io non credea per forza di sua lima / che punto di fermezza o di valore / mancasse mai ne

¹³ La breve cit. a testo è di L. DANZI, *Introduzione* a A. MANZONI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, Bur-Rizzoli, 2012, p. 16 (al volume avrò modo di riferirmi per tutte le poesie citate di seguito).

¹⁴ Sulla figura di Padre Francesco Soave rinvio per necessaria sintesi unicamente alla ricchissima voce storica del *DBI*, a firma di G. MICHELI, 93, 2018 (on line: https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-soave_%28Dizionario-Biografico%29/).

l'indurato core»), a prima vista è poca cosa¹⁵: «Morbido o saldo core» (Fig. 1). È un'endiadi che definirei antinomica (il cuore o è *saldo* o è *morbido*, *cedevole*) e che Manzoni crea originalmente per chiosare questi versi e solo questi, tra i più passionali di Petrarca (memori anche del Dante petroso). Forse è una domanda che Manzoni formula nell'atto della lettura di quei versi? O è un appunto, una censura indirizzata al *cuore* di Petrarca, che riteneva se stesso «indurato sopra 'l ver» nei confronti dell'amore ed è stato invece cedevole? In parallelo viene in mente la breve sentenza sul cuore che leggiamo alla fine dell'VIII capitolo dei *Promessi Sposi*. Parla padre Cristoforo, mentre il commento che segue è dello scrittore 'onnisciente':

«il cuor mi dice che ci rivedremo presto».
 Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto.

Il cuore sa dire poco di noi e a noi, solo *un poco di quello che è già accaduto*: con la sconfessione dei presagi amorosi trasmessi dal linguaggio della poesia lirica, Manzoni minimizza la portata di un vieto apparato letterario svelando la vacuità di certi meccanismi retorici rispetto al *vero*.

A una distanza ideale sempre più marcata fa però da contraltare una perdurante memoria di Petrarca: come una lingua della tradizione che consegna reminiscenze puntuali a un poeta in formazione¹⁶. Capita ad esempio nel *Trionfo della Libertà* I, 32 (1801 = *TL* I), dove leggiamo «non era l'andar suo cosa mortale» (*Rvf* 90, 9), un calco chiosato da Manzoni così: «Versi del grande Petrarca nel meraviglioso sonetto Erano i capei d'oro». Un anno dopo, nel sonetto *Alla musa* (1802) percepiamo echi di *Rvf* 166, 186, 187, con il catalogo dei maestri della classicità («Novo intatto sentier segnami, o Musa», v. 1): e Manzoni può definire Petrarca «cigno di Valchiusa / [dal]la dolce lira» (vv. 5-6). Se poi avanziamo di un anno, nel Sermone *A Giovan Battista Pagani* (XIII, 33-34, 1803) viene citato alla lettera (e in contesto tutt'altro che minimizzante) il primo verso del *Canzoniere*, il «dolente / Voi che ascoltate in rime sparse il suono»: interessante l'aggettivo *dolente*, che traspone il verso petrarchesco in un'aura malinconica, elegiaca, schermata da *sensiblerie* preromantica.

Infine, in ordine di tempo, il *Trionfo della Fama* di Petrarca (II 133), che è la fonte occulta di quello *della Libertà*, resta a lungo nella memoria di Manzoni, se lo vediamo ricalcato alla lettera anche nella canzone *Aprile 1814* (v. 90): «Molte e gran cose in picciol fascio io stringo».

Qualcosa di Petrarca si ritrova forse nell'*Idillio Adda* (1803), dove è la stessa intitolazione a evocare un patetismo naturale che è un *unicum* in Manzoni: e andrà notata anche l'invocazione al fiume, che a sua volta potrebbe richiamare prosopopee fluviali del *Canzoniere* come quella del Po (*Po, ben puo' tu portarmene la scorza, Rvf* 180) o del Rodano (*Rapido fiume, che d'alpestre vena, Rvf* 208). E soprattutto al v. 66 dell'*Idillio*

¹⁵ Qui e di seguito cito *Canzoniere* e *Triumphs* di Petrarca dalla edizione in due tomi dei Meridiani Mondadori, rispettivamente a cura di M. Santagata e di V. Pacca: F. PETRARCA, *Opere italiane*, Milano, Mondadori, 1996, I e II.

¹⁶ Ho potuto avvalermi, per molti di questi riscontri petrarcheschi, del già ricordato, esaustivo commento di DANZI, in MANZONI, *Tutte le poesie*, cit.

troviamo, per rendere il tema della giovinezza che fugge, un altro prelievo letterale da *Rvf* 23, 1: «nel dolce tempo de la prima etade».

Lasciate alle spalle le citazioni, restano da vagliare riprese più sottili: cioè da verificare un uso di Petrarca come repertorio linguistico che a volte però sconfina in una più ampia memoria situazionale, contestuale e persino mitopoietica. Un'eco petrarchesca sono le rime *fugge* : *adugge* : *sugge* di *TL* III 77, 79, 81, come in *Rvf* 62, 202, 264. Qui Manzoni manca di poco la rima *strugge*: *fugge* (da *Rvf* 39, 10-12; altrove anche *rugge* ecc.) che invece Foscolo coglierà nel sonetto I, *Alla sera* (1803). A poca distanza (*TL* III 88) la clausola in rima «formar parola» è già in Petrarca (*Rvf* 170, 9); e nell'Ode *Qual su le cinzie cime* (1803), un *hapax* nella poesia di Manzoni, il v. 11 («per mover d'occhi *dolcemente* grave») è modellato su Petrarca sia per il calco dell'avverbio, frequentissimo nel *Canzoniere*, sia per l'acquisto dell'intera immagine. In altra sede l'attenzione a Petrarca un recupero più importante: la coppia *lauro o mirto* (V, *Francesco, e' non fu mai chi per sentiero*, c. 1802, v. 13: «or cerco lauro or mirto») richiama antecedenti petrarcheschi che non sembrano casuali (come *Rvf* 7, 9: «Qual vaghezza di lauro, qual di mirto?»; 270, 65 ecc.); e in più tutto il sonetto di Manzoni tiene presente *Rvf* 7, nella censura del *vulgo* e della «mediocrità del reale» e nella ricerca della *verace Gloria*¹⁷. Viene anche il sospetto che i primi due versi del sonetto abbiano fruito di una delle clausole più memorabili di Petrarca, collocata al termine della sestina 142 che è uno degli spartiacque del *Canzoniere*:

Francesco, e' non fu mai chi per sentiero
Sparso di fronde e fior fino a verace
Gloria (V, 1-3);

mostranmi altro sentier di gire al cielo
et di far frutto, non pur fior' et frondi (*Rvf* 142, 35-36).

È un mitologema chiave in Petrarca come nel giovane Manzoni – il *sentiero* / il *viaggio* / la *via* verso l'alto, verso la *cima* della gloria o della virtù –, che ad esempio ritroviamo più di una volta nel *Carme in morte di Carlo Imbonati* (1805)¹⁸:

[...] deh! vogli
La via segnarmi, onde toccar la cima
Io possa, o far che, s'io cadrò su l'erta,
Dicasi almen: su l'orma propria ei giace (vv. 203-206);

mentre nel poemetto *Urania* (1806-1807) il motivo risuona in apertura (vv. 5-6) con l'ennesimo calco di Petrarca (da *Rvf* 125, 50): «se pur degna / Penne mostrargli *di più largo volo*». E il medesimo parallelo possiamo di nuovo instaurare fra il Sermone *In morte di Carlo Imbonati* (1805) e una microtessera petrarchesca che ormezza lo stesso tema (da *Rvf* 16, 2: «ov'ha sua età fornita»):

¹⁷ Di nuovo mi affido alla premessa e alle note di commento al sonetto di DANZI, nella sua edizione di MANZONI, *Tutte le poesie*, pp. 131-134.

¹⁸ Dove, non dimentichiamolo, anche l'immagine dell'apparizione in sonno del defunto ha punti di contatto con il Petrarca di *Rvf* 359 e del *Trionfo della Morte* II.

Or poi che dato
 Non m'è, com'io bramava, a passo a passo
Per man guidarti su la via scoscesa,
Che anelando ho fornita, e tu cominci,
 Volli almeno una volta confortarti
 Di mia presenza (vv. 43-48, mio il corsivo),

e *Urania* (1806-1807, v. 113), dove l'*aura sacra* (da *Rvf* 356, 1) è quella che il protagonista respira al cospetto della Gloria¹⁹.

Altre affinità riscontriamo nell'antico sonetto *Alla sua donna* (1802) che ha chiare movenze petrarchesche nelle lunghe inarcature dei versi e in alcuni prelievi letterali: al v. 2 «io parlo e penso e scrivo» (come in *Rvf* 279, 5); al v. 12 la *via alpestra*, che richiama «e quanto dura e alpestra la salita» di *Rvf* 25, 13. Oppure nel *Frammento di un'ode alle Muse* (1802?), dove sento emergere la memoria della canzone 119 di Petrarca (oltre che di *Tre donne* di Dante) in alcune inarcature prosodiche (ad esempio quella dei primi quattro versi) e soprattutto nel riaffiorare del tema della vocazione poetica. Così Manzoni:

Nove fanciulle d'immortal bellezza,
 Vergini tutte e d'un sol padre nate,
 Di diversa vaghezza
 M'han preso il cor, che fra lor dubbio stassi,
 Né sa qual segua o lassi;
 Ché varia è in lor, non disugual, beltate:
Io chiamato le seguo e con lor vivo,
Di lor sol penso ed ho tutt'altro a schivo.
 Una sorge tra lor quasi primiera,
 Signoreggiando con la regia chioma;
 E su la fronte altera
 Si legge ben che suo valor l'è conto;
 E dal passo e dal pronto
 Sguardo e da gli occhi belli, onde si noma,
 Manda virtù che doppio effetto figlia,
 E amore insieme e reverir consiglia (vv. 1-16, mio il corsivo).

E, prima di lui, Petrarca (*Rvf* 119, o la *canzone della Gloria*, vv. 1-15):

Una donna piú bella assai che 'l sole,
 et piú lucente, et d'altrettanta etade,
 con famosa beltade,
acerbo anchor mi trasse a la sua schiera.
 Questa in pensieri, in opre et in parole
 (però ch'è de le cose al mondo rade),
 questa per mille strade
 sempre inanzi mi fu leggiadra altera.
 Solo per lei tornai da quel ch'i' era,
poi ch'i' sofferesi gli occhi suoi da presso;
per suo amor m'er' io messo

¹⁹ D'obbligo il rinvio, per altri riscontri, a G. BARDAZZI, *L'ascesa per il «calle ascreo»*. *Appunti sull'itinerario poetico del primo Manzoni*, «Annali Manzoniani», nuova serie, IV-V (2001-2003), pp. 11-61.

a faticosa impresa assai per tempo:
tal che, s'i' arrivo al disiato porto,
spero per lei gran tempo
viver, quand'altri mi terrà per morto (mio il corsivo).

Non c'è dubbio che siano prove accademiche, nelle quali lo scrittore in erba, neppure diciottenne, si misura con un tema di maniera: ma è innegabile che il tirocinio di Manzoni sia permeato da un campo metaforico ben preciso – con l'anelito a una vocazione poetica che si sa erta, *faticosa* e invisibile al volgo. Ed è un ideologema che, se può avere attinto a diversi modelli, classici e moderni (primi fra tutti Parini e Alfieri), trova anche in Petrarca un antecedente da auscultare, rivisitato in una chiave eroica che sembra preludere a Leopardi.

Per altre occasioni tutta la prima parte del *Trionfo della libertà* è debitore a certe immagini del *Canzoniere* e dei *Triumphs*, che si affiancano alle 'visioni' contemporanee di solito allegare nei commenti. Manzoni ha poco più di quindici anni (siamo di nuovo nel 1801) e non può prescindere da queste influenze dirette²⁰:

Vidi una Dea; nulla era in lei di donna,
Non era l'andar suo cosa mortale,
Né mai fu tale che vestisse gonna.
Di portamento altera, e quanta e quale
Su gli astri incede quella al maggior Dio
Del talamo consorte e del natale.
Nobile, umano, maestoso e pio
Era lo sguardo, e l'armonia celeste
Comprenderla non può chi non l'udio.
Sovra l'uso mortal fulgida veste.
Copre le sante immacolate membra,
E svela in parte le fattezze oneste (*TL I 31-42*).

Qui, oltre al calco di *Rvf 90, 7*, già rilevato al v. 32, avverto un'altra convergenza petrarchesca: la smemoratezza del poeta giunto al cospetto di *colei che sola a me par donna* (in rima con *gonna*) di *Rvf 126, 3*. È una ripresa situazionale (o una memoria 'genetica') il cui modello è il *Canzoniere*. Ne abbiamo conferma dal *Canto secondo* di *TL*, dove troviamo qualche altra variazione sui *Triumphs*, occultata in formulazioni non identiche e tuttavia similari per la medesima posizione incipitaria, i temi, il lessico, la rima:

Era sì pieno il cor di meraviglie
ch'i' stava come l'uom che non pò dire,
e tace, e guarda pur ch'altri 'l consiglia (*Petrarca, TC III, 1-3*)²¹.

²⁰ Non che da altri recuperi puntuali, come degli esempi di Orazio Coclite e Muzio Scevola, campioni della libertà romana ricavati dal *Triumphus Fame I*, vv. 80-84, e confluiti in *TL II*, 37-39 e 43-48. Ricavo la citazione, e lo spunto 'trionfale', da NASELLI, *Il Petrarca nell'Ottocento*, cit., p. 412.

²¹ Mi permetto anche di aggiungere che *meraviglia* è pretto vocabolo petrarchesco, come testimonia il *Canzoniere* in più luoghi (ad esempio in *Rvf 34, 12-13*, la 'canzone delle meraviglie' 135, e poi ancora in 160, 1 ecc.).

Col pensier, con gli orecchi e con le ciglia
 I' era immerso in quell'altera vista,
 Come colui che tace e meraviglia (Manzoni, *TL II*, 1-3).

Ma desultoriamente capita di ritrovare Petrarca anche in versi molto tardi, come nella seconda *Strofe per una prima comunione* (*All'offertorio*), composta fra il 1846 e il 1848²². I versi sono i martellanti decasillabi degli *Inni Sacri*, sconosciuti a Petrarca e tuttavia impregnati di sue reminiscenze (II, 9-12):

Chi dell'erbe lo stelo compose?
 Chi ne trasse la spiga fiorita?
 Chi nel tralcio fe' scorrer la vita?
 Chi v'ascose — dell'uve il tesor?

Ed ecco il possibile antecedente petrarchesco, che viene confermato non solo dal sostantivo *spiga*, piuttosto raro nella poesia italiana (i vocabolari ne registrano una sola altra occorrenza in Dante), ma anche dall'interrogativa del fraseggio (*Rvf* 56, 5-8):

Qual ombra è sì crudel che 'l seme adugge,
 ch'al disiato frutto era sì presso?
 et dentro dal mio ovil qual fera ruggè?
 tra la spiga et la man qual muro è messo?

Dove si fronteggiano, nella medesima cifra della domanda retorica comune ai due scrittori, la ricerca vana del frutto amoroso (in Petrarca) e il frutto della Comunione maturato nel mistero sacro (in Manzoni)²³. Ma siamo ormai alle ultime e occasionali presenze del *Canzoniere*, forse suscitate da una parola inconsueta e 'reale' come *spiga* e dalla particolare intonazione del modello che sembra dare avvio all'inno del poeta moderno.

Da ultimo passo a consonanze forse meno avvertibili ma più sostanziose. C'è ad esempio un tema, quello della morte prematura della giovane, che da Petrarca sento aleggiare sul II *Coro dell'Adelchi* (Atto IV, Scena I, 1822), venandolo della memoria del I *Triumphus Mortis*²⁴. Non parlo solo di riprese verbali (la parola *pace* è il *leit motiv* di Petrarca come di Manzoni) ma di una costruzione scenografica che è identica nell'una e nell'altra scena. La moribonda giace, le donne consorti le fanno corona e pregano intorno a lei:

Cessa il compianto: unanime
 S'innalza una preghiera:
 Calata in sulla gelida

²² Cfr. O. MORONI, *Le Strofe per una prima Comunione di Alessandro Manzoni*, Roma, Aracne, 2008 (il testo alle pp. 105-123). Dell'immagine petrarchesca della *spiga* si ricorderà anche Giorgio Caproni, in *Petrarca (Versicoli del controCaproni)*: «Tra la mano... / Tra la spiga... / Tra la mano e la spiga... / Tra la spiga... // Tra la spiga e la man / qual muro è messo?»

²³ In un altro componimento di Manzoni è stato rilevato un minimo prelievo petrarchesco in *umano lignaggio*, da *Rvf* 338, 10 – *uman legnaggio* – (*Marzo 1821*, v. 75).

²⁴ Anche ACCAME BOBBIO (*La formazione*, cit., p. 177) annota un parallelo fra Ermengarda e Laura, evidenziato dai «particolari fisici dell'agonia» descritti dal poeta moderno.

Fronte, una man leggiara
Sulla pupilla cerula
Stende l'estremo vel (*Adelchi*, Atto IV, II coro, vv. 7-12).

I' dico che giunta era l'ora estrema
di quella breve vita gloriosa,
e 'l dubbio passo di che 'l mondo trema,
et a vederla un'altra valorosa
schiera di donne non dal corpo sciolta,
per saper s'esser pò Morte pietosa.

Quella bella compagna era ivi accolta
pure a vedere e contemplare il fine
che far convensi, e non più d'una volta:
tutte sue amiche e tutte eran vicine.
Allor di quella bionda testa svelse
Morte co la sua mano un aureo crine (*TM I*, 103-114).

Anche Ermengarda, come Laura giunta all'estremo passo, non è *pallida* ma di *bianco aspetto*, quasi ad allontanare dalla scena l'orrore cadaverico della moritura. Con questo non voglio negare, come testimoniano da sempre i commenti, la preponderanza di reminiscenze dantesche e classiche (Virgilio e Orazio prima di tutto) nel coro manzoniano; ma anche la messa in scena trionfale può avere depositato nella memoria dell'autore qualche particolare non trascurabile.

Infine, e solo per un cenno, non posso ignorare che l'episodio della madre di Cecilia (cap. XXXIV dei *Promessi Sposi*) sembra anch'esso alimentato da alcune topiche condivise da Petrarca: lo sfinimento della malattia e della morte è evocato da una «bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale», in grado di richiamare i molti *veli* poetici di Petrarca; oppure i *fioretti* diventati *languidi e secchi* per il gelo dell'inverno (46, 2); e il fraseggio «come fior colto langue» della 'canzone delle visioni' (*Rvf* 323, 70), sono anticipatori del patetismo estremo della scena del romanzo («come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccia, al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato»)²⁵.

Al di là di tali suggestive convergenze, l'attenzione va infine spostata sugli *Inni Sacri*, che, nell'arco decennale 1812-1822, accompagnano la formazione del nuovo linguaggio manzoniano, fondendosi con il laboratorio delle tragedie e del romanzo e con la soverchiante poetica cristiana. Qui l'aria è davvero cambiata: se pure, e sono i commenti a confermarlo, qualche lascito petrarchesco è ancora possibile, sono altri i modelli – come Dante, le Sacre Scritture, i formulari liturgici – che segnano l'evoluzione della parola di Manzoni verso una nuova coscienza linguistica. Altro non si può dire, in presenza di reliquie che comportano una mera e sempre più remota eco grammaticale del *Canzoniere*; mentre in parallelo la rimozione del sonetto e della canzone, il martellare di una versificazione a-petrarchesca, la rimozione degli orpelli mitologici, il rafforzamento dell'espressivismo della parola ci parlano di una esperienza lirica che si avvia a diventare moderna. E che sta lasciandosi alle spalle le armonie del passato per essere calata nel

²⁵ Il motivo del fiore reciso dalla falce, metafora di morte prematura, è del resto una topica di antichissima fortuna (già presente in Omero).

reale e nel vero; persino, sotto il profilo della lingua, dissonante: penso ad esempio alla *pregnante annosa* di *Il nome di Maria*, 4, e al *forte inebriato* della *Risurrezione*, 13, già indelebilmente annotati da Contini²⁶.

Ecco quindi alcuni ultimi prelievi, spesso unverbali o ridotti a minimi sintagmi. Così dalla *Resurrezione*, 26, la *squallida valle* può sì essere memoria di *Rvf* 318; ma mi convincono di più i contatti di *donna alma del cielo* (v. 79) con *Rvf* 366, 87; oppure la rima *grido : nido* di 78, 80, ricavata da *Rvf* 31, e i *passi erranti* del v. 109; e le *reverenti /accoglienze* di *Il nome di Maria*, 5-6, che richiamano, per la tenerezza dell'immagine, le indimenticabili *dolci accoglienze, et caste, et pie* di *Rvf* 343, 9. Vale anche la pena di osservare che cosa Manzoni assuma dal modello e quanto invece parafrasi o cancelli (nell'ultimo caso l'aggettivazione abbondante, che pure sopravvive come memoria del contesto): un'eventuale assenza, insomma, può funzionare da richiamo implicito, come capitava in Petrarca nei confronti di Dante (è la famosa 'memoria in assenza' della *Commedia*).

Più spesso capita invece di rimanere delusi, ad esempio se si mettono a confronto la canzone alla Vergine di Petrarca (*Rvf* 366) e *Il nome di Maria* di Manzoni (1813)²⁷. Qui le affinità sono davvero scarse, e si riducono al *parla e plora* (v. 61) del *Nome di Maria* (che potrebbe riecheggiare il *parla e piange* più volte ricorrente nella poesia di Petrarca); o alla rima *pianto : tanto* dei vv. 57, 59, che ormeggia i molti casi simili del *Canzoniere*; o alla *Stella maris* dei vv. 46-48, come in *Rvf* 366, 66-68. Una ripresa diretta mi sembra invece possano adombrare la rima *querele: crudele* (vv. 53 : 55), che si legge in *Rvf* 360, 19 e 23; e, più ancora, l'affinità dei vv. 37-38 con *Rvf* 366, 46-47, da dove forse viene a Manzoni l'idea dell'intera strofe (ed è forse la strofe meno lavorata dell'*Inno*):

O Vergine, o Signora, o Tuttasanta,
Che *bei nomi* ti serba ogni loquela!
Più d'un popol superbo esser si vanta
In tua gentil tutela (*Il nome di Maria*, vv. 37-40).

tre dolci et cari nomi ài in te raccolti,
madre, figliuola et sposa (*Rvf* 366, 46-47: miei i corsivi).

Poco altro si può recuperare negli *Inni* di un 'petrarchismo manzoniano' sempre meno urgente²⁸: prende invece piede una lingua della verità che cerca altrove i propri modelli riducendo lo stacco fra prosa e poesia. Ha detto benissimo Contini, al quale credo che poco si possa aggiungere, quando individua *una mutazione di "personalità"* nelle correzioni della *Pentecoste* e parla degli «sliricati *Promessi*»²⁹. Nella *Pentecoste*, a parte la rima

²⁶ G. CONTINI, *Una strenna manzoniana* [«La Nazione», 18 gennaio 1962], poi in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 35-40: 38.

²⁷ Come ha fatto a suo tempo G. FARINELLI, *Gli "Inni Sacri": verso una proposta liturgica*, in «*Manzoni nella terra ambrosiana*», Milano-Casale Monferrato, Diocesi di Milano-Piemme, 1985, pp. 57-61, rimarcando l'irriducibilità dei due componimenti mariani.

²⁸ ACCAME BOBBIO nota ad esempio che, all'altezza degli *Inni*, «è significativa la povertà di reminiscenze petrarchesche e il loro coincidere con flessioni della poesia» (*La formazione*, p. 294).

²⁹ CONTINI, *Una strenna manzoniana*, cit., p. 37; ripreso anche da GAVAZZENI, *Introduzione*, cit., p. XXXVIII.

superna : *eterna* (come in *Rvf* 28, 8, 21), non avverto nessun'altra eco linguistica di Petrarca. D'altronde in questo *Inno* credo che si misuri tutta la distanza fra i due autori: Petrarca si ferma alla preghiera, indugiando *in interiore homine* ed esaminando le sfumature degli *errori*; Manzoni «sospinge l'assolutezza dell'uomo come animale teologico alla sua posizione-limite»³⁰, inoltrandosi senza più retorica in ogni piega della lingua e in ogni latitudine della vita. Per lui insomma è tempo di fondare il proprio 'romanticismo linguistico', usando una parola che oltre che *santa* è *vera* e *certa* ed è scritta per tutti³¹: la parola del reale.

³⁰ CONTINI, *Una strenna manzoniana*, cit., p. 39.

³¹ Esempio per questi chiarimenti DANZI, *Introduzione* a MANZONI, *Tutte le poesie*, cit., p. 17, che parla di una «formidabile ricerca della verità del significato delle parole che accompagnerà Manzoni per tutta la vita [...]. Con gli *Inni sacri* Manzoni tenta per la prima volta di sganciare la poesia dall'ipoteca di termini e forme imposta secolarmente dalla tradizione».

ROBERTA TRANQUILLI

Il Petrarca 'disperso' di Giuseppe Fracassetti

ABSTRACT · Il contributo analizza la ricezione delle rime *Disperse* di Petrarca nell'Ottocento, attraverso il caso del traduttore Giuseppe Fracassetti (1802-1883). In particolare, sulla scorta del *Carteggio* a matrice petrarchesca dello studioso (*Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*), conservato nel Fondo omonimo della Biblioteca Civica 'Romolo Spezioli' di Fermo, si ripercorre il dibattito tra Fracassetti e i suoi corrispondenti (nell'ordine, il Direttore del Museo Correr Vincenzo Lazari, il gesuita Giuseppe Melandri e l'arcivescovo Enrico Bindi) in merito alla paternità dei componimenti *Sacra colonna che sostieni ancora* e *Antonio cosa ha fatto la tua terra*. Contestualmente, si offre un'analisi del metodo utilizzato dall'autore nella valutazione dei due testi, che apparvero a corredo delle *Note a Fam. III 4* e *Fam. XIII 11* [XII 17] nell'edizione dell'*Epistolario* petrarchesco da lui curata.

PAROLE CHIAVE · Petrarca, Fracassetti, *Disperse*, Ottocento, *Carteggi*.

L'Ottocento si rivela un secolo dirimente nella storia della diffusione delle rime disperse di Francesco Petrarca, inaugurata dalla reintroduzione della ballata *Donna me vene spesso nella mente* (che l'autore aveva invece espunto dalla raccolta dopo il licenziamento della cosiddetta forma Malatesta) nella *princeps* dei *Rerum vulgarium fragmenta* (Vindelino da Spira, 1470)¹. Nella maggior parte dei casi, si rileva il mantenimento per questi testi della soluzione editoriale già cinquecentesca – come nelle *Rime* pubblicate da Aldo Manuzio (1514) e nel *Petrarcha* di Fausto da Longiano (1532)² – vale a dire l'edizione di sillogi di componimenti estravaganti in *Giunte* di corredo alle edizioni di *Rvf*, senza alcun commento o valutazione relativa alla loro autorialità. Su questo 'modello' si muovono ad esempio i due *Petrarca* della Minerva, curati rispettivamente nel 1829 e nel 1837 da Angelo Sicca e da Luigi Carrer³: entrambe le edizioni presentano infatti in

¹ F. PETRARCA, *Rime*, [Venetia], Vindelini, 1470, f. 57r^v [IGI 7517].

² Sulla prima diffusione (e discussione) di questi testi si vedano L. PAOLINO, *All'origine della tradizione esegetica delle Disperse: il commento di Giovan Battista Gelli alla ballata Donna mi vene spesso nella mente*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*. Gargnano del Garda 25-27 settembre 2006, a cura di C. Berra e P. Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 249-286; EAD., *La ricezione delle disperse nella tradizione esegetica: alcuni esempi di commenti alle edizioni annotate di Cinque e Settecento*, in *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, a cura di R. Leporatti e T. Salvatore, Roma, Carocci, 2020, pp. 299-314.

³ Si tratta delle *Rime del Petrarca, secondo la lezione del professor A. Marsand*, [a cura di A. Sicca], Padova, coi tipi della Minerva, 1829, 2 voll.; *Le Rime di Francesco Petrarca colle note letterali e critiche del Castelvetro, Tassoni, Muratori, Alfieri, Biagioli, Leopardi ed altri*, raccolte, ordinate ed accresciute da L. Carrer, Padova, coi tipi della Minerva, 1837, 2 voll.

chiusura delle opere in volgare (*Ruf e Trionfi*) una cospicua *Giunta*, nella quale sono raccolti componimenti attribuiti a Petrarca insieme con sonetti, a lui diretti, di altri autori (tra i più noti, Pietro Dietisalvi, Geri Gianfigliuzzi, Sennuccio del Bene e Stramazzo da Perugia), preceduti da scarse rubriche sul contenuto o sull'indicazione, di solito sommaria, della fonte manoscritta o a stampa da cui sono tratti⁴.

D'altro canto, nell'Ottocento viene reso noto e insieme discusso un discreto numero di nuove *Disperse*, pubblicate dagli eruditi del tempo di solito in opuscoli o brevi saggi: ci limitiamo a menzionare i sonetti editi sul «Giornale Enciclopedico di Firenze» da Sebastiano Ciampi (1809), la *Collezione d'opuscoli scientifici e letterari ed estratti d'opere interessanti* (1811), in cui apparvero per le cure di Luigi Fiacchi⁵ alcuni componimenti inediti e, in anni più avanzati (1874), *Un sonetto inedito di Messer F. Petrarca ed una canzone a lui attribuita*, pubblicati da Alessandro d'Ancona⁶. Si trattava tuttavia di edizioni spicciolate, legate a rinvenimenti fortuiti all'interno di Archivi e Biblioteche, nelle quali la paternità petrarchesca era il più delle volte sostenuta sulla base delle rubriche dei manoscritti, senza particolari scrupoli di natura filologica. Mancava ancora insomma l'idea di un *corpus* organico da censire e indagare, di cui avrebbe dato conto all'inizio del secolo successivo Angelo Solerti nel fondamentale contributo *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* (1909)⁷.

In questo contesto si colloca anche il contributo dell'avvocato e letterato fermano Giuseppe Fracassetti (1802-1883)⁸, più interessato al Petrarca latino rispetto a quello volgare (cui dedica solo l'articolo *Sulla*

⁴ Si vedano *Giunta di varie composizioni del Petrarca*, in *Rime del Petrarca*, cit., pp. 333-399 e *Giunta alle rime di Francesco Petrarca*, in *Le Rime di Francesco Petrarca*, cit., pp. 665-729.

⁵ Il rimando è a S. CIAMPI, *Al suo collega ed amico distintissimo Giacomo Sacchetti Professore dalla I. e R. Università di Pisa, Segretario Perpetuo dell'Accademia Italiana. Sopra un MS. di Rime antiche*, «Giornale Enciclopedico di Firenze», 1 (1809), pp. 46-52; ID., *Al Ch. Sig. Gaetano Poggiali l'amico suo Professore Sebastiano Ciampi*, «Giornale Enciclopedico di Firenze», 1 (1809), pp. 307-311; L. FIACCHI, *Collezione d'opuscoli scientifici e letterari ed estratti d'opere interessanti*, vol. XIV, Firenze, presso Francesco Daddi in borgo Ognissanti, 1812, pp. 88-104.

⁶ I componimenti *Messer Francesco, sì come ognun dice* e *Il mio desire ha sì ferma radice* apparvero per la prima volta in A. D'ANCONA, *Un sonetto inedito di messer F. Petrarca ed una canzone a lui attribuita, premesso un sonetto di Tommaso da Messina al Petrarca indiretto*, «Il Propugnatore», VII (1874), pp. 154-161. Sappiamo tuttavia che già nel 1854 il paleografo Pietro Matranga aveva rinvenuto i testi nel codice Vat. lat. 4823 e ne aveva dato notizia durante la tornata dell'Arcadia del marzo di quell'anno. Lo studioso non riuscì poi a pubblicare i testi a causa della sua prematura scomparsa, l'anno successivo. Accenni a questo progetto si rinvencono nella lettera di Matranga inviata a Giuseppe Fracassetti il 7 aprile 1854 (faldone *Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fascicolo M, c. 82rv) e, con dettagli ulteriori, nella *Nota* che lo studioso di Fermo inserì a corredo di *Fam. I 1 [I 2]* diretta al messinese (*Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico*, ora la prima volta volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti [da ora LF], I, Firenze, Le Monnier, 1863, pp. 262-263).

⁷ *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di A. Solerti, con prefazione, introduzione e bibliografia per cura di V. Cian, Firenze, Sansoni, 1909.

⁸ Sullo studioso di Fermo si veda anzitutto la voce di G. FAGIOLI VERCELLONE, *Fracassetti, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX (1997), pp. 535-557. Utile a contestualizzare il personaggio e la sua opera è poi la miscellanea *Giuseppe Fracassetti un protagonista nella cultura dell'Ottocento*, a cura di C. Verducci, Fermo, Andrea Livi editore, 2009.

canzone del Petrarca che incomincia 'Spirto gentil', apparso sullo «Spettatore» fiorentino nel 1855)⁹: i riferimenti, in forma di atomici tasselli, ai componimenti dispersi all'interno dei suoi lavori petrarcheschi si collocano appunto ai margini dell'*Epistolario* da lui curato per Le Monnier (1859-1870, 10 voll.), in particolare nelle note di commento (e corrodo) ai volgarizzamenti delle lettere *Familiari* III 4 e XIII 11 [XII 17]¹⁰.

Ci riferiamo a due componimenti del *corpus*: il sonetto mutilo bilingue, italiano e latino, *Sacra colonna che sostieni ancora* e uno dei testi di corrispondenza con il poeta ferrarese Antonio Beccari, *Antonio cosa ha fatto la tua terra*. Pur nella loro contingenza, si tratta di presenze interessanti da indagare: da un lato consentono infatti di osservare una volta di più un Fracassetti 'eterodosso', lettore e interprete del Petrarca volgare (per giunta *extra Rvf*), apocrifo oppure originale; dall'altro lasciano spazio ad alcune considerazioni sulla ricezione ottocentesca di una collezione poetica dai contorni ancora oggi assai sfumati.

Le carte del Fondo Fracassetti, conservato presso la Biblioteca Civica "Romolo Spezioli" di Fermo, si rivelano preziose per ricostruire *à rebour* la presenza di questi componimenti all'interno delle carte esegetiche dell'autore. Il primo caso è quello del sonetto *Sacra colonna che sostieni ancora*, che compare nel primo volume dell'*Epistolario* curato da Fracassetti, nella *Nota* alla breve *Fam.* III 4 a Stefano Colonna il Giovane¹¹. Nel commento il traduttore si concentra sui componimenti che Petrarca indirizzò al suo celebre corrispondente (menzionati nella *Familiare*): uno in lingua volgare e un altro 'giocosso', composto da parti in italiano e parti in latino. A proposito di questi riferimenti, Fracassetti non ha dubbi interpretativi: riguardo al primo afferma «già ognuno s'avvede come il Petrarca in questa parli del Sonetto *Vinse Annibal*»¹², scritto per esortare Colonna dopo la vittoria conseguita a Castel Cesario contro gli Orsini e confluito tra i *Fragmenta* (*Vinse Hanibàl, et non seppe usar poi, Rvf* 103); sul secondo si limita invece ad avvisare che il testo è purtroppo andato perduto. Il traduttore ritiene quindi che il *lusus* poetico per Colonna sia stato scritto realmente: a suo dire Petrarca, che «pare non fosse alieno da questi giochi d'ingegno», avrebbe dedicato a Stefano Colonna il Giovane un componimento in versi volgari e latini in rima. Per sopperire alla mancanza del componimento scherzoso di Petrarca, Fracassetti fornisce «alla curiosità del lettore» un esempio di questa tipologia di poesie: inserisce quindi il testo del sonetto *Sacra colonna che sostieni ancora*¹³.

Benché non prenda apertamente posizione, il traduttore sembra rigettare l'attribuzione di *Sacra colonna che sostieni ancora* a Petrarca

⁹ G. FRACASSETTI, *Sulla Canzone del Petrarca che incomincia 'Spirto gentil'*, «Lo Spettatore», I/16 (1855), pp. 1-3.

¹⁰ Sull'ordinamento dei libri XII-XIII nell'edizione di Fracassetti rimandiamo alle considerazioni di V. ROSSI, *Il codice latino 8568 della Biblioteca Nazionale di Parigi e il testo delle Familiari*, in ID., *Scritti di critica letteraria, II. Studi sul Petrarca e sul Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1930, pp. 93-167: pp. 107-110.

¹¹ LF, I, pp. 415-416.

¹² Ivi, p. 415.

¹³ Sulla tipologia testuale si vedano le considerazioni di E. M. DUSO, *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2004, pp. XV-XXIX: pp. XXII-XXII (il testo è pubblicato fra i *Sonetti adespoti o di incerta attribuzione* a p. 30).

senza troppi tentennamenti. Presenta il testo come un «bizzarro sonetto, di cui si dice che sia autore il Petrarca»¹⁴ e sostiene che sia dedicato a un membro della famiglia Colonna, probabilmente al cardinale Giovanni o al vescovo Giacomo, come farebbe desumere l'attributo *Sacra*. L'apocrifia del testo è suggerita inoltre a Fracassetti da un'evidente prova linguistica: la scarsa qualità del latino utilizzato nel testo. Il traduttore nota subito che il quarto verso (*quem trans est mentis sperare maiora*) è visibilmente scorretto: l'errore risiede nel *quem* incipitario, che non si accorda sintatticamente con i vocativi neutri *decus* e *ornamentum* del verso antecedente¹⁵.

Oltre all'interpretazione stilistica, Fracassetti dà conto nella *Nota* della provenienza del componimento, giuntogli grazie al Direttore del Museo Correr di Venezia Vincenzo Lazari, che «gli permise prender copia del [...] bizzarro sonetto»¹⁶. Il traduttore rende noto anche l'antigrafo da cui è stata tratta la sua copia: il codice Correr 1494 (già B. 5. 7) del Museo veneziano¹⁷. La nota di commento alla *Familiare* è infine chiusa da un sintetico riferimento ad altri componimenti presumibilmente apocriefi inviati da Lazari e traditi dagli stessi manoscritti veneziani: «Leggonsi ne' medesimi Codici due altri sonetti attribuiti al Petrarca, ma così pieni di errori, e di controsensi che non credemmo prezzo dell'opera il pubblicarli»¹⁸. Anche sugli altri due testi il giudizio del traduttore è severo: proprio per l'imprecisione del loro dettato, non imputabile alla mano petrarchesca, decide di non trascriverli (e di tacerne l'*incipit*)¹⁹.

Informano dell'arrivo fra le mani del traduttore di *Sacra colonna che sostieni ancora* e dei sonetti 'rigettati' alcune lettere del suo carteggio petrarchesco, datate alla primavera del 1856. In particolare, ci riferiamo al

¹⁴ LF, I, cit., p. 415.

¹⁵ Questa lezione al quarto verso è trasmessa da tutti i testimoni del componimento, ad eccezione del manoscritto 1289 della Biblioteca Universitaria di Bologna, che per il medesimo luogo presenta *quem fas meritis sperare maiora* (lezione in cui permane comunque l'errore rilevato da Fracassetti). Il primo a sottolineare la peculiarità del codice fu Carducci nel suo commento alle *Rime* petrarchesche del 1876 (F. PETRARCA, *Rime sopra argomenti storici morali e diversi. Saggio di un testo e commento nuovo col raffronto dei migliori testi e di tutti i commenti*, a cura di G. Carducci, Livorno, Vigo, 1876, p. 17). Solerti pubblica poi il sonetto nella lezione bolognese al numero CXXXII della terza sezione del saggio, *Rime attribuite a Francesco Petrarca da uno o più codici contenenti sillogi manoscritte* (SOLERTI, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, cit., pp. 197-198).

¹⁶ LF, I, cit., p. 415.

¹⁷ Notiamo tuttavia un errore d'autore: nella *Nota* Fracassetti afferma infatti di avere tratto la copia «da due codici del Secolo XIV in quello esistenti (B. 5. 7), cartaceo l'uno, l'altro membranaceo ed adorno di miniature» (LF, I, cit., p. 416). Il traduttore riconduce quindi erroneamente alla medesima segnatura tanto il testimone in oggetto quanto il suo collaterale B. 5. 29 del secolo XV (oggi Correr 1010). Si veda la tavola comparativa in SOLERTI, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, cit., pp. 4-6.

¹⁸ LF, I, cit., p. 416.

¹⁹ Le *Adnotationes* latine a *Familiari* e *Varie*, pubblicate postume nel 1890 da Filippo Raffaelli e Camillo Antona Traversi, tralasciano *Fam.* III 4: di conseguenza, viene esclusa anche la questione del secondo sonetto per Colonna. Non fornisce elementi ulteriori il manoscritto autografo della *Nota* (faldone *Petrarca Le Familiari dal Libro I al Libro V e Prolegomeni*): il commento di Fracassetti si presenta già nella forma in cui lo troviamo nel volume dell'*Epistolario*, ad eccezione di qualche intervento poco rilevante (quanto ai passi citati, ad esempio, compare la sola variante lessicale «il quarto verso è manifestamente *erroneo*» > «il quarto verso è manifestamente *scorretto*»).

faldone *Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, raccolta relativa agli anni 1854-1874, che conserva 107 corrispondenze di varia consistenza, distinte in 16 fascicoli²⁰. Proprio nel suo archivio di lettere a tema, forse la specola più significativa da cui osservare l'operato dello studioso, si trovano infatti anche piccole tracce del Petrarca volgare.

Fra le lettere del 1856 – anno in cui Fracassetti è impegnato nella ricerca di epistole inedite, attraverso il vaglio demandato ai suoi corrispondenti o a loro collaboratori di alcuni testimoni delle *Familiari*²¹– troviamo anche quelle indirizzategli dal Vincenzo Lazari menzionato nella *Nota* dell'*Epistolario*²². Fracassetti inaugurò questa corrispondenza nel febbraio 1856, con la speranza che Lazari potesse aiutarlo a reperire le carte sulle epistole petrarchesche inedite possedute dall'abate Antonio Meneghelli²³. Le diciannove lettere del Direttore del Museo Correr (faldone *Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fascicolo L, cc. 3r-37v) dedicate in parte al reperimento delle carte di Meneghelli e alla ricerca di un tipografo veneziano per il progetto editoriale di Fracassetti²⁴, comprendono anche una silloge manoscritta che trasmette tre sonetti attribuiti a

²⁰ Il primo fascicolo del faldone, anepigrafo, venne realizzato dal bibliotecario di Fermo Filippo Raffaelli dopo la morte dell'autore, estraendo alcune lettere di suo interesse dai fascicoli di provenienza. Gli altri 15, ordinati alfabeticamente (A, B, C, D, E, F, H, L, M, O, P, R, S, T, U-V-Z), preservano l'organizzazione voluta da Fracassetti. Per una prima disamina di soggetti e temi nel carteggio petrarchesco di Fracassetti ci permettiamo di rinviare a R. TRANQUILLI, *Per una geografia del carteggio su Petrarca: primi sondaggi*, in *Testi, Carteggi, Metadati: il caso Fracassetti*. Atti del Convegno FAR – Archivio Fracassetti (Bologna, 17 marzo 2022), a cura di F. Florimbii, AMS Acta - AlmaDL Università di Bologna, pp. 61-72 (disponibile in rete: <https://amsacta.unibo.it/id/eprint/7611/1/Atti%20Fracassetti.pdf>). La pubblicazione e lo studio delle missive sono poi argomento del nostro progetto di dottorato: *Il carteggio su Petrarca del Fondo Fracassetti: edizione critica e commento*, Dottorato di Ricerca in *Culture letterarie e filologiche*, Università di Bologna, tutor Prof.ssa Francesca Florimbii.

²¹ La recensio del testimoniale consultato dal traduttore è argomento della sua *Prefazione* a LF, I, cit., pp. 34-38.

²² Per un inquadramento biografico su Vincenzo Lazari e sul Fondo omonimo del Museo Correr rimandiamo a *Di famiglie e di persone. Guida agli archivi storici dei Musei Civici di Venezia secc. XI-XXI*, a cura di E. Terenzoni e M. Viero, Venezia, Lineadacqua, 2020, p. 130.

²³ Le carte di Meneghelli ricercate da Fracassetti costituivano in realtà i manoscritti che l'abate aveva ereditato da Giovanni Battista Baldelli Boni. Meneghelli allestì infatti soltanto i primi otto libri delle *Familiari* sulla lezione del codice C. 33 della Biblioteca Universitaria di Padova per poi donare alla Biblioteca del Seminario Vescovile cittadino il proprio manoscritto inedito nel 1832 (l'attuale codice 737). Le carte rimaste in circolazione erano invece i manoscritti raccolti da Baldelli, che era riuscito a ricavare un discreto numero di *Familiari* inedite dai codici delle Biblioteche fiorentine: ad ogni modo, nel 1857 anche quest'ultime vennero acquistate dalla Biblioteca Universitaria, dove oggi costituiscono il manoscritto 1697 (F. PETRARCA, *Le Familiari*, I, edizione critica per cura di V. Rossi, Firenze, G. Sansoni, 1933, pp. XLII-XLIII. Il rapporto fra il codice 737 della Biblioteca del Seminario Vescovile e il 1697 della Biblioteca Universitaria è esplicitato nella descrizione del primo testimone contenuta nel *VI Centenario dalla nascita di Francesco Petrarca la rappresentanza provinciale di Padova*, Padova, Tipografia del Seminario vescovile, 1904, pp. 142-144)

²⁴ Lazari presentò invano l'opera al veneziano Giuseppe Grimaldo, che dopo due anni diede alle stampe invece un altro volgarizzamento del traduttore: *Della propria e altrui ignoranza, trattato di Francesco Petrarca con tre lettere dello stesso a Giovanni Boccaccio*, traduzione di G. Fracassetti con note, Venezia, Giuseppe Grimaldo, 1858.

Petrarca²⁵: nell'ordine, *Sacra colonna che sostieni ancora*, incluso, come si è detto, nella *Nota a Fam. III 4; Benché il cammin sia faticoso et stretto e Io non posso ben dire, Italia mia*, a suo dire apocrifi come il precedente, e perciò non riportati poi all'interno del volume.

Fracassetti rimase senz'altro colpito dai testi ricevuti²⁶: nella sua lettera senza data, mostra infatti particolare apprezzamento per i «tre Sonetti inediti del Petrarca» e chiede informazioni sul Codice da cui sono stati estratti (l'attuale codice Correr 1494), benché l'indicazione archivistica fosse già presente nelle carte in suo possesso²⁷. Avanza poi l'ipotesi di utilizzare *Sacra colonna che sostieni ancora* all'interno dell'*Epistolario*:

Forse citerò o riporterò quello composto bizzarramente di versi italiani e ritmi latini. Si troverebbe mai in codesto Codice il Centone di cui egli parla (*Fam. III 4*) alternato di un verso suo, ed uno di antichi poeti? Sarebbe pure un ninnolo letterario da non dispiacere a chi è studioso di questi giocarelli d'ingegno.

Per il traduttore, il collegamento del sonetto con la *Familiare* a Stefano Colonna è immediato: chiede quindi ulteriori informazioni, nella speranza che nel codice del Museo Correr si trovi anche il vero componimento bilingue che Petrarca afferma di avere composto per questo corrispondente. Alle richieste di Fracassetti sul sonetto indirizzato a Colonna, Lazari risponde in maniera sbrigativa nella lettera dell'8 aprile 1856, con un *post*

²⁵ I testi sono trascritti su due fogli doppi, in cui la scrittura occupa soltanto il *recto* di ciascuno. In rubrica si legge: «Poesie del Petrarca inedite Contenute nel Codice B. 5. 7 della Raccolta Correr manoscritto membranaceo del secolo XIV con miniature. Contenente parecchie composizioni sparse fra le conosciute del Petrarca che però non trovansi nelle Edizioni, e nemmeno nella giunta al Petrarca fra le quali trovansi bensì quelle della giunta isterna, tal che dovrebbero ritenersi fra le rifiutate dal Poeta, scelte fra quelle di argomento amoroso. Per gentilezza del Sig. Lazzari». La mano che redige la rubrica e i testi è quella di Galgano Fracassetti, il fratello del traduttore, che a quel tempo risiedeva a Venezia (ed entrò in contatto con Lazari).

²⁶ L'arrivo di queste rime fra le carte di Fracassetti presenta tuttavia dei contorni sfumati, anche a seguito della ricomposizione dell'intero carteggio, grazie alle sue ventitré lettere a Lazari conservate presso il Museo Correr di Venezia (faldone *MS P.D. 551C/92*, fascicolo 18 *Giuseppe Fracassetti*). Non è chiaro infatti se la silloge sia stata spedita allo studioso su sua richiesta oppure in dono da parte del suo corrispondente.

²⁷ Il manufatto consente di ricavare alcune informazioni sulla sua genesi. Il primo componimento dell'antologia di inediti, *Sacra colonna che sostieni ancora*, presenta due note in calce con apice numerico relative alla *varia lectio* manoscritta. La *mise en page* ripropone quella della *plaque* per le nozze Mocenigo Sorango, realizzata nel 1852 con la collaborazione di Lazari (*Sonetti inediti tratti da due antichi codici del Petrarca esistenti del Civico Museo Correr di Venezia*, a cura di A. Sagredo, Venezia, Gaspari, 1852). Il libretto, che ospita otto componimenti tratti dai manoscritti Correr 1494 e 1010, trasmette *Sacra colonna che sostieni ancora* nella medesima *facies* tipografica con cui è giunto a Fracassetti. Il manoscritto presenta poi un componimento all'epoca inedito: *Benché il cammin sia faticoso et stretto* era già apparso in una miscellanea cinquecentesca (*Introduzione alla lingua uolgare di M. Domenico Tullio Fausto. Delle lettere chi ne fu lo inuentore, quali sieno necessarie al uolgare, et come collocar si denno. Della parentela loro. Delle parti della oratione. Delle figure necessarie. Dell'ordinare la prosa. Della ragione dil uerso. Cose uolgari di M. F. Petrarca non più stampate*, s. n. t., [1532 ca.]); *Io non posso ben dire Italia mia* invece sarà pubblicato soltanto nel 1870, in un altro opuscolo per nozze (*Sonetti di Francesco Petrarca ora scoperti e pubblicati*, Venezia, Tip. San Giorgio, 1870). Per la descrizione del codice veneziano si veda M. Rossi, *Ipotesi per il ms. Correr 1494*, «Studi Petrarqueschi», 21 (2018), pp. 1-42.

scriptum («ho ricercato indarno il Centone al quale accenna V. S.»); dedica invece ampio spazio all'analisi paleografica dell'antigrafo del manoscritto inviato al traduttore:

Il codice delle rime del Petrarca, d'onde si estrassero i frammenti inediti ch'ella ha ricevuti, esiste nel Museo Correr, nomato B. 5. 7, e il candore della pergamena e gli alluminati rabeschi e la leggiadra scrittura ne fanno veramente un capolavoro calligrafico della seconda metà del secolo XIV ma non inoltrata, cosicché lo si può ritenere contemporaneo all'autore. La lezione lo accusa scritto nel territorio vicino a Venezia, dove il Petrarca menò gli ultimi anni del viver suo.

I due concludono così la discussione sull'argomento e nelle lettere successive non emerge più alcuna menzione ai sonetti inviati.

Più articolata risulta la vicenda che ha per protagonista il secondo componimento disperso citato da Fracassetti, questa volta nel terzo volume del volgarizzamento delle *Familiari*, il sonetto *Antonio, cosa ha fatto la tua terra*: la lirica compare come nota a piè di pagina, in corpo di testo minore, alla lunga *Nota a Fam. XIII 11 [XII 17]* indirizzata a Matteo Longo²⁸. Il commento del traduttore alla lettera indugia sulla falsa notizia della morte di Petrarca che circolò nel Nord della Penisola nell'anno 1343, quando il poeta si trovava a Napoli per volere di papa Clemente VI. Fracassetti racconta poi che in quell'occasione il medico e poeta ferrarese Antonio Beccari avrebbe composto l'epicedio *I' ho già letto el pianto d'i Troiani*, cui Petrarca avrebbe indirizzato in risposta il sonetto *Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi* (*Rvf* 120). All'aneddoto, Fracassetti fa seguire un sintetico approfondimento sul legame di Beccari con Petrarca, attraverso la ricognizione dei componimenti che, a detta del traduttore, i due si erano scambiati: deduciamo così che Fracassetti sosteneva l'autorialità di questi testi 'di corrispondenza', attribuiti per tradizione al Poeta²⁹. Fracassetti presenta quindi con entusiasmo il sonetto *Antonio cosa ha fatto la tua terra*, non dubitandone in alcun modo la paternità petrarchesca³⁰:

Colgo questa occasione in cui ho nominato Antonio Beccari, per rendere più noto che non è all'universale un bel Sonetto a lui diretto dal Petrarca, pubblicato per la prima volta dal Marchese Giuseppe Melchiorri nel 1841 [...]. Esso ci fa fede della molta amicizia, che legava il nostro poeta a quel Ferrarese, al quale ognun sa esser pure diretto

²⁸ Per la *Nota* si veda LF, III, cit., pp. 183-188 (il sonetto è alle pp. 184-185).

²⁹ Sulla definizione e la paternità del *corpus* si vedano almeno D. BIANCHI, *Intorno alle 'rime disperse' del Petrarca. Il Petrarca e i fratelli Beccari*, «Studi petrarcheschi», 2 (1949), pp. 107-135; V. PACCA, *Qualche dubbio su Per util, per diletto o per onore*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, cit., pp. 61-77.

³⁰ Secondo Fracassetti il sonetto è stato pubblicato da Melchiorri «per la prima volta» (Ivi, p. 184). La *princeps* si deve in realtà a *Introduzione alla lingua uolgare di M. Domenico Tullio Fausto*, cit., come rileva SOLERTI, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, cit., p. 40. Il sonetto comparve poi con alcune varianti nella già citata *Giunta a Rime del Petrarca, secondo la lezione del professor A. Marsand*, cit., p. 383. Per la tradizione del testo si veda di nuovo SOLERTI, *Rime disperse di Francesco Petrarca*, cit., p. 95, n. XXI.

l'altro *Sonetto Ingegno usato alle question profonde*, che si trova in quasi tutte le edizioni del *Canzoniere*³¹.

Fracassetti conclude poi la nota in calce alla *Familiare* con una notizia relativa alla data di composizione del testo, riconducibile al soggiorno di Petrarca a Ferrara del 1348, e, in ogni caso, dopo la morte di Laura³².

C'è da dire che anche il carteggio petrarchesco del traduttore fornisce alcuni dettagli sul nostro sonetto. Ci riferiamo, in particolare, alle lettere del gesuita romagnolo Giuseppe Melandri con cui il traduttore corrispose dall'estate 1864 all'autunno 1870 (faldone *Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fascicolo M, cc. 16r-37v). In questo caso non è stato possibile reperire le missive di Fracassetti (e quindi ricomporre il dialogo tra i due): le lettere sono andate infatti verosimilmente distrutte, secondo una prassi invalsa tra i membri dell'ordine gesuita, insieme con il resto della documentazione privata di Melandri³³.

Ad ogni modo, dalle responsive del Padre riusciamo a ricavare la posizione del traduttore nella discussione sull'attribuzione del componimento. Melandri e Fracassetti entrarono in corrispondenza a seguito della recensione positiva del primo volume del volgarizzamento dell'*Epistolario* petrarchesco, apparsa anonima – ma dietro la quale si celava la mano di Melandri – sul fascicolo IX della «Civiltà Cattolica»³⁴. Fracassetti gradì il giudizio espresso in quella sede dal religioso e lo omaggiò progressivamente dei cinque volumi della sua traduzione. Nella lettera di ringraziamento del 26 dicembre 1865 per il dono del terzo volume, oltre ad annotazioni di lingua e commenti editoriali sull'opera, Melandri offriva un piccolo saggio di 'filologia attributiva' sul secondo componimento di nostro interesse:

³¹ LF, III, cit., p. 184.

³² Il traduttore aggiunge un commento sintetico sulla plausibilità del secondo amore del Poeta, sorto proprio in terra ferrarese: «si vede che la recente morte di Madonna Laura non aveva reso il poeta insensibile alle attrattive della bellezza» (LF, III, cit., p. 185). Anche in questo caso ogni riferimento ai componimenti dispersi viene escluso dalle *Adnotationes*: in quella sede Fracassetti fornisce informazioni soltanto su Matteo Longo ed espunge l'aneddoto su Maestro Antonio, che dava adito alla citazione del sonetto. Le carte autografe della nota al volgarizzamento (faldone *Petrarca Le Familiari Libro XII al libro XVIII*) non offrono elementi ulteriori: il manoscritto in pulito presenta già la lezione definitiva, tuttavia la parte relativa al sonetto risulta aggiunta a posteriori (è redatta su un foglio di carta di colore turchino, incollato su quello bianco che trasmette il corpo principale della *Nota*).

³³ Dal personale dell'Archivio Storico gesuita di Roma apprendiamo che le carte appartenute ai vari Padri venivano visionate dai Superiori subito dopo la loro morte e cestinate qualora non fossero utili alla memoria storica della Compagnia. Il fascicolo intitolato a Padre Melandri dell'archivio romano conserva quindi soltanto la documentazione sulla vita religiosa, tre lettere al Padre provinciale e una copia della biografia *Il padre Giuseppe Melandri della Compagnia di Gesù. Memorie storiche raccolte dal Cavalier Federico Melandri*, Roma, Tipografia Poliglotta della S. C. di Propaganda, 1882.

³⁴ Il contributo apparve sulla *Rassegna della Stampa italiana*, «La Civiltà Cattolica», IX (1864), pp. 335-343. L'attribuzione a Melandri si rivela nella lettera del 7 agosto 1864: «Quelle parole che scrissi nella Civiltà Cattolica penso che le abbiano dato argomento da conoscere quanto io stimi ed ami il Petrarca, e in qual conto io tenga l'ottimo volgarizzamento di V.S.» (*Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fascicolo M, c. 16r).

Intorno allo scritto *Antonio, cosa ha fatto la tua terra* attribuito al Petrarca. Nella nota alla lettera 17 del libro XII V. S. ristampa un sonetto pubblicato dal Melchiorri e attribuito al Petrarca. Ma è veramente del Petrarca? Se mal non mi appongo, ho forte ragione di dubitarne.

Le perplessità del Padre nascevano quindi in prima istanza dall'impossibilità di visionare l'opuscolo di Melchiorri e il codice da cui era stato ricavato il testo. Nel chiedere a Fracassetti un parere sull'autorialità, faceva seguire al quesito un'analisi puntuale del componimento, pressoché verso per verso, istituendo un confronto fra l'*usus* di questo Petrarca (o pseudo Petrarca) e l'*usus* del Petrarca dei *Rvf*, letti dal religioso nella edizione curata da Antonio Marsand³⁵. Sull'interrogativa assoluta del primo verso, ad esempio, argomentava:

Non solo nel Petrarca, ma in tutti gli scrittori nobili del 300, e ne' migliori del 500, e ne' veramente buoni dei nostri tempi, non si trova *cosa* interrogativo senza il *che* davanti. [...] Vero è che il Fornaciari in una dissertazione sopra il soverchio rigore de' grammatici ha tentato di difendere con alcuni esempi il *cosa* assoluto: ma per quanto ricordo [...], non ha saputo addurre esempio di classico scrittore nobile in istile nobile. [...] Vorremmo dunque dire che il Petrarca abbia scritto, *cosa ha fatto?* Io nol credo così di leggero.

Per Melandri quindi, già l'interrogativa d'esordio avrebbe dovuto mettere in dubbio la paternità petrarchesca del componimento. La disamina puntuale svela poi l'interesse del religioso per questioni di linguistica 'storica' dell'italiano, qui manifestato tramite il ricorso agli esempi di fiorentino trecentesco raccolti nel *Soverchio rigore dei gramatici* (1835) di Luigi Fornaciari³⁶. L'apocrifia, sostenuta sulla base dell'uso linguistico del tempo, si accompagnava nella lettura di Melandri alla forte perplessità che vi fosse stato un secondo innamoramento di Petrarca a Ferrara, per giunta nell'anno della morte di Laura. A tale proposito, il religioso faceva notare a Fracassetti una contraddizione all'interno della sua opera. Se nella *Nota a Fam. VII 15* il traduttore aveva collocato il passaggio di Petrarca a Ferrara nel marzo del 1348, quindi prima della scomparsa della sua amata³⁷, nella *Nota a Fam XIII 11 [XII 17]* scriveva invece che il sonetto *Antonio cosa ha fatto la tua*

³⁵ *Rime di Francesco Petrarca*, pubblicate per A. Marsand pub. Prof. e Rettore dell'I. R. Università di Padova, Padova, dalla Tipografia del Seminario, 1819, 2 voll. (più volte ristampato). Il religioso chiarisce la sua fonte nella nota di confronto tra l'uso del verbo *sferra* (v. 8) in questo sonetto e in *Rvf* 90: «*Posta la piaga, e il tempo non mi sferra*. Nemmeno questo modo mi pare del Petrarca. Lo sferra qui può anzi pare debba avere il senso ovvio di scioglie, libera: come in tal significato fu già adoperato dal nostro Poeta nella seconda quartina del son. XC (ediz. del Mars.)».

³⁶ Si tratta della dissertazione *Del soverchio rigore dei grammatici*, discorso secondo dell'avvocato L. FORNACIARI letto alla Reale accademia lucchese nella tornata de' 10 gennajo 1839, Lucca, tipografia Bertini, 1839.

³⁷ Il riferimento è al passo seguente: «l'indicazione dei diversi luoghi in cui Petrarca si trovò ne' primi mesi del 1348, sembrami di poter senz'ombra di dubbio asserire che egli era il 25 gennaio 1348 a Verona, il 15 Marzo a Parma, poi forse a Ferrara, il 23 Marzo in viaggio presso il Po, forse tornando da Ferrara, il 6 Aprile a Verona, il 10 Aprile a Parma, il 19 Maggio a Parma, e come or ora diremo, in Settembre a Carpi: più tardi a Padova» (LF, II, cit., p. 244).

terra era stato composto nel medesimo anno, tuttavia dopo la morte della donna, avvenuta nel mese di aprile: l'incongruenza non consentiva quindi di definire la relazione tra il viaggio e la stesura del testo³⁸. In chiusura della lettera Melandri commentava:

V. S. [...] mostra di differire il viaggio del nostro Poeta a Ferrara dopo il maggio, come aveva già prima accennato nella *Cronologia*, e come pure concede che si possa fare nella stessa nota alla lettera 15. Ma o si ponga il soggiorno del Petrarca in Ferrara nel marzo o dopo il maggio, parmi che per nulla scemi la ragione del mio dubbio.

Non sappiamo cosa rispose Fracassetti, che dovette tuttavia fare senz'altro i conti con la svista commessa. Desumiamo però che avesse sostenuto, almeno in parte (e un po' per economia), la tesi del suo corrispondente. Nella lettera del 17 marzo 1866 Melandri scriveva infatti di avere tratto «piacere assai» dal parere di Fracassetti, che gli aveva dimostrato «come non si fosse male apposto riputando non doversi forse ascrivere a quel leggiadrissimo Poeta il sonetto *Antonio cosa ha fatto la tua terra*».

Nel medesimo anno il componimento suscitò l'attenzione (sebbene soltanto *en passant*) di un altro corrispondente di Fracassetti, vale a dire l'arcivescovo pistoiese Enrico Bindi³⁹. Lo apprendiamo dalla sua lettera di ringraziamento del 27 settembre per il dono dei primi tre volumi del volgarizzamento (faldone *Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fascicolo B, c. 26rv). Lo studioso fa notare a Fracassetti due «cosarelle da nulla», poco convincenti all'interno dei testi, tra cui pone qualche considerazione sul sonetto per Beccari. Anche per Bindi, l'apocrifia sarebbe da sostenere sulla base dell'interrogativa iniziale:

L'altra [*cosarella*] è a pag. 185 vol. 3 del volgarizzamento, dove in nota è riferito il sonetto del Petrarca dato fuori come inedito dal Melchiorri: nel qual sonetto offende quel *cosa* interrogativo, contra l'uso de' buoni, che lo farebbe sospettare *cosa* non del Petrarca. Ma forse il male sta nella punteggiatura, e dev'esser tolto l'interrogativo, cotalché venga a dire per modo piano «la tua terra ha fatto cosa ch'io non credea possibile».

Neppure in questo caso abbiamo modo di sapere cosa Fracassetti rispondesse a Bindi; ma siamo a conoscenza di cosa ne pensava (o meglio, ne scriveva) dieci anni dopo. Qualche considerazione su *Antonio cosa ha fatto la tua terra* si legge infatti in una lettera del 1876 del traduttore estranea al materiale fermano, indirizzata a Luigi Napoleone Cittadella. La missiva, nuovamente un'epistola di ringraziamento, si conserva nel fascicolo intitolato a Fracassetti dell'Autografoteca Campori della Biblioteca Estense Universitaria di Modena. Cittadella aveva donato al traduttore una copia del suo opuscolo *Il Petrarca in Ferrara* (1875), che ancora oggi si

³⁸ Entrambe le soluzioni di Fracassetti si rivelano tuttavia erranee: il viaggio a Ferrara e la relativa composizione del sonetto sono stati infatti datati all'autunno del 1349 da E. H. WILKINS, *Vita del Petrarca e La formazione del Canzoniere*, Milano, Feltrinelli, 1970 (1^a ed. 1964), p. 117.

³⁹ Per il profilo biografico del religioso si veda P. TREVES, *Bindi, Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X (1968), pp. 492-493.

conserva nel secondo faldone di *Miscellanea petrarchesca* del Fondo di Fermo⁴⁰. Fracassetti si rallegrava per l'omaggio ricevuto e offriva un commento sulla pagina 13 del saggio, in cui Cittadella afferma di avere avuto notizia del componimento *Antonio cosa ha fatto la sua terra* proprio dal terzo volume del suo volgarizzamento⁴¹. A tale proposito, il traduttore torna sulla datazione del sonetto e si mostra di nuovo sostenitore dell'esistenza di un secondo amore petrarchesco. Aggiunge poi che se il componimento dovesse «riferirsi al 1348, torrebbe alquanto di fede al profondo suo dolore per la recente morte della bella Avignonese». In linea con quanto affermato nella *Nota a Fam. XIII 11 [XII 17]*, Fracassetti datava il componimento alla tarda primavera del 1348, probabilmente dopo il mese di maggio, come si supponeva già nelle lettere di Padre Melandri. La lettera si conclude tuttavia con una prudente dichiarazione sulla paternità del sonetto, con la quale il traduttore mira a preservare il 'mitologema' laurano che Petrarca ha costruito nel suo libro d'amore: «Ma forse quel sonetto non è veramente di lui, e giova crederlo per non iscemarsi la lode d'intera fedeltà alle amate ceneri».

Si chiude così il cerchio attorno alla frequentazione episodica di Fracassetti con le liriche disperse di Petrarca. Il traduttore non affronta con metodo la questione della paternità dei testi (considerati meri *ninnoli* letterari), ma si mostra comunque interessato al dibattito che gli intellettuali inaugurano attorno a questi componimenti: come ammette nella lettera a Cittadella appena citata «ogni scritto riguardante Messer Francesco è per lui importantissimo». Ad ogni modo, le sue intuizioni su *Sacra colonna che sostieni ancora* e *Antonio cosa ha fatto la tua terra*, pur nelle loro fisiologiche imprecisioni dovute alle conoscenze e alle consuetudini del tempo, si avvicinano alle posizioni della critica moderna a riguardo. Ciò si deve alla grande familiarità di Fracassetti con la lingua e lo stile di Petrarca, che gli ha consentito di definire senz'altro apocrifo il primo componimento e di ritenere invece più che probabile l'autorialità del secondo.

⁴⁰ Si tratta di L. CITTADELLA, *Il Petrarca in Ferrara*, estratto dall'«Archivio Veneto», X/1 (1875), pp. 372-393.

⁴¹ «Trovo eziandio nelle note alle traduzioni già menzionate del ch. Fracassetti che un ulteriore sonetto fu diretto al nostro Beccari, pubblicato per la prima volta dal Marchese Giuseppe Melchiorri nel 1841 in Roma» (Ivi, p. 384).

RACHELE BERGAMO

*Giuseppe Fracassetti editore e traduttore di Petrarca:
le epistole Antiquis illustrioribus*

ABSTRACT · Il contributo approfondisce l'indagine sul metodo di lavoro di Giuseppe Fracassetti come editore e traduttore delle *Familiares* di Petrarca attraverso un saggio di analisi delle carte autografe conservate presso la Biblioteca Civica "Romolo Spezioli" di Fermo. In particolare, si propone l'edizione della prima stesura nota della traduzione fracassettiana di *Fam. XXIV 5*, rinvenuta nei faldoni del fondo Fracassetti, e un confronto con il volgarizzamento pubblicato nel 1867. Questo permette di riflettere sia sulla genesi della traduzione, sia sul rapporto di Fracassetti con le sue fonti, che presentano il testo di questa lettera – come di *Fam. XXIV 4 e 8* – in due diverse fasi redazionali dell'epistolario petrarchesco (γ e α).

PAROLE CHIAVE · Giuseppe Fracassetti, Petrarca, traduzione, edizione, *Familiares*.

L' edizione e il volgarizzamento delle epistole *Familiares* e *Variae* di Petrarca pubblicati da Giuseppe Fracassetti (1802-1883)¹ segnano una svolta nella ricezione e negli studi su Petrarca e rendono l'epistolario, per la prima volta completo e tradotto accuratamente, un punto di riferimento imprescindibile per gli studiosi italiani ed europei².

¹ Su vita e opera di Fracassetti vd. G. FAGIOLI VERCELLONE, s.v. *Fracassetti, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 535-537. Le pubblicazioni sono: G. FRACASSETTI, *Francisci Petrarcae. Epistolae De Rebus Familiaribus et Variae tum quae adhuc tum quae nondum editae, Familiarium scilicet libri XXIV, Variarum liber unicus nunc primum integri et ad fidem codicum optimorum vulgati studio et cura Iosephi Fracassetti* (3 voll.), Florentiae, Le Monnier, 1859-1863; IDEM, *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico*, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti (5 voll.), Firenze, Le Monnier, 1863-1867. Tra il 1869 e il 1870 escono anche le *Senili*, già tradotte nel 1859: G. FRACASSETTI, *Lettere senili di Francesco Petrarca*, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 1869-1870. Cfr. F. FLORIMBII, *Fra le carte di un traduttore: Petrarca e le Senili di Giuseppe Fracassetti*, «Per leggere», XV, 29 (2015), pp. 151-165.

² Il ruolo focale di Fracassetti è già segnalato da C. NASELLI, *Il Petrarca nell'Ottocento*, Napoli, Società anonima editrice Francesco Perrella, 1923, pp. 74-77 e 86-88, ma vd. soprattutto D. GOLDIN FOLENA, *Le Familiari e la filologia tra Otto e Novecento*, in: *Convegno sul tema La filologia petrarchesca nell'800 e '900 (Roma, 11-12 maggio 2004)*, Roma, Bardi, 2006, pp. 73-88.

L'analisi già avviata sulle epistole *Antiquis illustrioribus* del libro XXIV ha permesso finora di evidenziare alcuni punti chiave del lavoro di Fracassetti come editore e traduttore delle *Familiares*³.

1. Edizione e traduzione di queste lettere si basano sul testo dell'edizione di Samuele Crispino (Leida 1601), indicata nella prefazione come modello per tutte le lettere lì edite integralmente⁴. Tuttavia, l'attitudine filologica, tesa a ricostruire il *Liber* petrarchesco nella sua integrità, porta Fracassetti a condurre un'ampia *recensio* dei testimoni manoscritti⁵.

2. Crispino e gli editori precedenti pubblicano *Fam.* XXIV 4, 5 e 8 secondo il testo della prima stesura petrarchesca (redazione γ), ma nei manoscritti Fracassetti legge la redazione α , rivista da Petrarca per il *Liber*. Inconsapevole della distinzione tra i due stadi redazionali, attinge in maniera eclettica ai testimoni a sua disposizione. Inoltre le discrepanze tra testo latino e volgarizzamento pubblicati per queste lettere dimostrano che non elabora né rivede la traduzione sulla base della propria edizione delle *Familiares*, ma riprende in momenti diversi i modelli a stampa e manoscritti.

3. Fracassetti tende a conservare nella traduzione il modello γ (ed. Crispino) e integrare solo nel latino modifiche e aggiunte introdotte da Petrarca nella redazione α , pur mantenendo anche in latino il testo γ dove gli sembri migliore o più completo. Tuttavia la presenza di alcune integrazioni da α anche nella traduzione rende complesso spiegare altre significative mancanze.

Il lavoro di *recensio* svolto per stabilire il testo latino ha dunque un'influenza sulla traduzione, ma non c'è una corrispondenza diretta e sistematica tra i due versanti dell'attività di Fracassetti sull'epistolario.

Per approfondire il problema del metodo e dei tempi di lavoro, si è avviato lo studio sulle carte autografe, conservate presso la biblioteca civica "Romolo Spezioli" di Fermo, che testimoniano alcune fasi della sua attività sulle *Familiares*⁶. Dalle carte del faldone 4°, *Le familiari, dal libro XIX al libro XXIV* (fasc. XII c. 1r) risulta che Fracassetti confronta, per la traduzione del libro XXIV, le edizioni di Venezia (1503), Basilea (1554) e l'edizione di Crispino⁷. Come annota in fondo alla carta, completa le lettere edite in forma parziale (*Fam.* XXIV 1 e 12) grazie ad alcuni manoscritti (Roma, Biblioteca Angelica, 1462; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 53. 4 e Plut. 26 sin. 10)⁸.

³ Si riprendono qui alcune osservazioni esposte in R. BERGAMO, *Giuseppe Fracassetti editore e traduttore delle Familiares*, «Petrarchesca», 10 (2022), pp. 97-114 (in particolare pp. 106-114).

⁴ FRACASSETTI, *Francisci Petrarcae. Epistolae*, cit., vol. I, pp. XVIII-XIX e ID., *Lettere di Francesco Petrarca*, cit., vol. I, p. 38.

⁵ L'elenco dei codici si trova ivi, pp. 34-38 e nella prefazione di FRACASSETTI, *Francisci Petrarcae. Epistolae*, cit., vol. I, pp. XIII-XVII.

⁶ Si ringrazia la dott.ssa Cecilia Giacinti, per l'attenzione con cui ha supportato le mie ricerche e fornito le riproduzioni delle carte, e la prof.ssa Francesca Florimbii, responsabile scientifico del FAR, per le preziose indicazioni e per la disponibilità.

⁷ Descritte in ROSSI, *Francesco Petrarca. Le Familiari*, cit. vol. I, pp. XCIII-XCVI.

⁸ Subito dopo l'indice delle lettere del l. XXIV con i riferimenti alle edizioni consultate e le note relative ai manoscritti confrontati (c. 1r), si trova trascritta la porzione inedita di *Fam.* XXIV 1 dal codice Roma, Biblioteca Angelica, 1462 (cc. 2r-5v).

Per la complessità della *constitutio textus*, dovuta alle differenze tra redazione γ e α , le *Fam.* XXIV 4, 5 e 8 rappresentano ancora uno *specimen* interessante. Si fornisce di seguito l'edizione del volgarizzamento di *Fam.* XXIV 5, indirizzata a Seneca, nell'unica versione di lavoro rinvenuta per il momento nel fondo Fracassetti. Questa lettera costituisce lo spunto per alcune osservazioni sull'impiego dei modelli testuali e sul processo generativo della traduzione, anche alla luce del confronto con la versione definitiva pubblicata nel 1867 e con le scelte operate da Fracassetti per altre epistole del libro (*Fam.* XXIV 4, 8 e 12).

1. La traduzione di *Fam.* XXIV 5 nelle carte autografe

La traduzione di *Fam.* XXIV 5 è contenuta nel faldone 4°, *Le familiari, dal libro XIX al libro XXIV*, fascicolo XII, carte 17r-21v. Il fascicolo è costituito da bifoli e fogli cartacei rilegati in corda e scritti *recto verso*, con numerazione archivistica in lapis. Fracassetti lascia un margine bianco sulla sinistra dove, sul *recto* di ogni carta, in alto, indica numero del libro e della lettera che sta traducendo.

L'edizione mette a testo l'ultima lezione del manoscritto, introducendo i paragrafi come riferimento topografico. In apparato si indica con T la lezione finale, con numeri in apice fasi correttorie e riscritture dove necessario. La porzione di testo coinvolta in variante è chiusa da parentesi quadra e abbreviata con i punti di sospensione se supera le dieci parole.

All'interno di una fase eventuali cassature in rigo sono riportate in corpo minore, come ulteriori specificazioni inserite tra parentesi che vanno riferite alla parola precedente o alla porzione di testo introdotta dal segno di rappicco †.

Abbreviazioni:

<i>cass.</i>	cassato
<i>da</i>	lezione ricavata da un'altra con riutilizzo di materiale (1 fase correttoria)
<i>da cui</i>	lezione ricavata dalla precedente con riutilizzo di materiale (più fasi)
<i>ins.</i>	inserito
<i>interl.</i>	interlinea
<i>marg.</i>	marginie
<i>prima</i>	lezione finale preceduta da lezione cassata in rigo
<i>segue</i>	lezione finale seguita da lezione cassata in rigo
<i>sps. a</i>	soprascritto a
<.> / <...>	lettera o parola indecifrabile
<x> / <xxx>	lettera o parola integrata

[c. 17r]

Let. 5
Ad Anneo Seneca
Petitam a tanto viro

[1] Quella indulgenza medesima che da un altissimo personaggio chiesi ed ottenni ad invocare adesso io mi faccio se più libera per avventura mi sfugga dal labbro alcuna parola di quella che la reverenza al tuo nome e la quiete del tuo sepolcro richiederebbero. Né meco al certo potrà giustamente sdegnarsi perché a te e ad altri non risparmiò i miei rimproveri chi le mie cose leggendo vegga com'io a M. Tullio Cicerone da te chiamato lume e sorgente della Latina eloquenza pur risparmiare non li sapessi. Grandemente io mi compiaccio di conversare con uomini illustri, quali voi siete, onde tanto oggi il mondo patisce difetto.

[2] E che fra i più chiari e più famosi si convenga il tuo nome essere noverato, se altronde io nol sapessi per l'autorevole testimonianza di uno straniero ne sarei fatto certo: dico di Plutarco, greco scrittore, e maestro ||^{17v} che fu di Traiano, il quale i grandi uomini della sua nazione ragguagliando ai nostri trovò che a Platone divino e all'ispirato genio di Aristotele porsi poteva a paro Marco Varrone: e Virgilio ad Omero, Cicerone contrapporsi a Demostene: né la reverenza al suo nobile alunno valse a trattenerlo che pur dei grandi capitani non trovasse tra i Greci chi porre sempre dei Romani a confronto. Ma giunto a parlare delle morali discipline di confessare non arrossì che a te nessuno egli aveva da mettere in paragone. Immensa lode sul labbro d'uomo che parla in passione, e che osò quel suo Alessandro Macedone al nostro Giulio Cesare porre a riscontro.

[3] Egli avviene però, né so dir come, che le più perfette bellezze dell'animo non che del cor ||^{18r} po d'alcuna insigne deformità deturpare natura si piace: vuoi perché l'esser perfetto quella madre nostra comune a nessun mortale consente, e quanto più alcuno vi si avvicina tanto più forte essa vi oppone l'impedimento, ovvero veramente perché dove maggiore è la bellezza ivi più parvente è la bruttura, e quello che in faccia volgare si parrebbe piccolo neo, in vago viso di cicatrice deforme ha l'apparenza: tale nelle dubbie cose e tanta essendo l'efficacia de' contrapposti.

[4] Or meco non ti sia grave venerando qual sei e incomparabile precettore di morale filosofia, l'errore della tua vita riconoscere e confessare. Non ebbe il mondo giammai tiranno crudele al pari di quello cui tu ti porgesti obbediente. Tu la tranquilla tua nave, di nobilissimi tesori onusta ad infame tempestoso scoglio tenesti vicina.

[1] di quella che ... richiederebbero] *da* che alla reverenza dovuta al tuo nome e alla quiete del tuo sepolcro mal si convenga giustamente] *ins. nel marg. sx* e ad altri] *ins. in interl.* da te chiamato lume e sorgente della Latina eloquenza] *da* da te lume e sorgente della Latina eloquenza chiamato pur risparmiare non li sapessi] *da* non li risparmiassi con uomini illustri, quali voi siete] *da* con voi, uomini illustri de' quali

[2] che fra i più chiari] *prima* so ben io più famosi] più *ins. in interl.* convenga] *da* conviene trovò che ... dei grandi capitani] *prima* come a Platone e ad Aristotele, divino quello e questo dai greci detto ispirato 'mise a pari (*sps. a* mise a pari) Marco Varrone, contrappose (*ins. nel marg. sx*) Virgilio ad Omero, e a Demostene Cicerone a Demostene, e senza riguardo al suo nobilissimo alunno fatto ancora dei grandi capitani il paragone, e all'ispirato] *da* ed all'ispirato sul labbro d'uomo che] 'chi ben consideri com'essa venga da tale ²sul labbro d'un uomo che *da cui* T che osò ... porre a riscontro] *da* che osò di ragguagliare quel suo Alessandro Macedone al nostro Giulio Cesare

[3] perfette] *sps. a* sovrane quanto più] *prima* meno ovvero] *sps. a* vuoi tale nelle dubbie cose e tanta essendo l'efficacia] *prima* tanta nelle cose dubbie è l'efficacia

[4] incomparabile] *da* d'incomparabile cui tu ti porgesti obbediente] 'sotto cui ti fu sortita ²cui tu obbedisti *da cui* T tempestoso] *da* procelloso

[5] Or perché questo? Volesti forse nelle procelle la maestria del governare far manifesta? Pazzo consiglio sarebbe stato codesto: ché se da forte è il sostenere non da prudente è l'andare incontro al pericolo: che anzi chi libera lasci alla prudenza la scelta, occasioni da adoperar la fortezza non cercherà questa mai, perocché ||^{18v} di sua voglia non si darà mai caso alcuno che a straordinario sforzo costringa; ma moderata siccome a lei si conviene terrà nei lieti eventi in freno la gioia e a desideri suoi porrà giusto confine.

[6] Perché peraltro innumerabili sono nella vita mortale e inaspettati i sinistri avvenimenti, di prudenza insieme e di fortezza contro la nemica fortuna conviene apporre riparo, non provocando spontanei, ma costantemente accettando la dura legge della inesorabile necessità. Ma qual insania ella è mai questa mia, parlar di virtù a chi della virtù fu maestro e sforzarmi a dimostrar con parole, cosa al tutto chiarissima ed evidente? Chi mai potrebbe quantunque poco esperto nocchiero nel mar della vita, non dire stoltezza la tua d'aver fermato in mezzo alle Sirti la nave? Se per vaghezza d'averne lode tu lo facesti, ben d'altra lode ti avrebbe ognuno detto degnissimo quando tratta fuori da quei vortici avessi in porto la nave e ridotta a salvezza.

[7] Sospesa continuo a te sul capo vedevi la spada, né all'imminente pericolo sottrarti pun ||^{19r} to curavi comeché preveder tu dovessi ciò che il morire fa più miserabile, che cioè nessun utile ad altri e a te nessuna gloria frutterebbe tua morte. Alle mani venisti, o miserando vecchio, di tale un uomo che tutto potea quel che volle, ma nulla voler poteva che non pessimo fosse. Dormendo da un sogno, vigilante da mille argomenti a temer fosti addotto, ed a mal fido riposo incautamente sicuro tu ti affidasti. Or perché vivere fra tante pene, a lato di quel crudele e insanguinato discepolo, in mezzo a genti da te tanto dissimili?

[8] “Volli fuggirne, tu mi rispondi, “ma non mi venne fatto”, e quel verbo di Cleante da te tradotto e ripetuto più volte mi metti innanzi

“Guida i docili il fato, e i renitenti

“trascina a forza

“Volli, prosiegui, il ricco mio stato abbandonare contento di rimanermi ancor nudo pur di campare dal naufragio, spezzar i lacci che mi tenevano avvinto, e tornar libero. Ma venne meno la potenza al volere”. Questo negli antichi storici io lessi, e questo stesso dove in acconcio mi cadde io medesimo ho ripetuto. Ma se con altri parlando il mio segreto pensiero dentro me stesso nascosi, pensi tu che favellando con te io voglia pure tacermi, e tutto quello non dirti che amor del vero mi detta?

||^{19v}

[5] procelle] *sps. a* tempeste Pazzo] *prima* Lo questa] *da* questo *ins. in interl.* di sua voglia non si darà mai caso alcuno] *prima* nulla vorrà egli che avvenga alcuno] *ins. in interl.* terrà nei lieti eventi] *da* nei lieti eventi terrà

[6] e inaspettati i sinistri avvenimenti] ¹gl'inaspettati avvenimenti che l'uomo colga ²gl'inaspettati avvenimenti che contro ³e inaspettati e sinistri *da cui* T contro la] *da* alla (contro *ins. nel marg. sx*) non provocando spontanei] *prima* non volontari incontro ad essa della inesorabile] *da* d'inesorabile parlar di virtù a chi della virtù fu maestro e sforzarmi] *da* di parlar di virtù a chi della virtù fu maestro e di sforzarmi evidente?] ⁴evidente? ²evidente, *da cui* T quantunque] *ins. nel marg. sx*, comunque *cass.* (penna B) ben d'altra lode] *prima* ben somma lode e ridotta] *da* ridotta

[7] Sospesa] *prima* Ma né] *sps. a* <...> all'imminente pericolo sottrarti punto] *prima* punto sottrarti nessun utile ... tua morte] *da* né frutto ad alcuno né a te nessuna gloria dalla tua morte verrebbe da un sogno] *da* per un sogno da mille] *da ins. in interl.* temer] *sps. a* timere ed a mal fido riposo] *con a da* da; *prima* ed e in braccio a mal fido riposo a genti] *sps. a* ad una corte

[8] volli, prosiegui,] *segue* ma volli invano contento di rimanermi ancor] *ins. nel marg. sx* pur di] *sps. a* ancora lacci] *sps. a* ceppi libero] *da* libero” Questo] *prima* Lo so, e questo stesso dove in acconcio mi cadde io medesimo] *da* ed hollo io stesso dove m'avvenne di te parlare altrui

[9] Sai tu che narri de' fatti tuoi Svetonio Tranquillo che dei grandi parlando mai non si lascia né dalla paura intimidire né dal favore corrompere? Ei ci ridice aver tu Nerone impedito dallo studio degli antichi oratori, perché mai non cessasse di essere dell'opere tue ammiratore. Ti studiasti tu dunque a tutt'uomo perché caro t'avesse colui, al quale avresti dovuto trovar modo di parere abietto e ridicolo, a bella posta divenendo o fingendo almeno di essere bleso e scilinguato. Prima radice e cagion prima d'ogni miseria ti fu la leggerezza se dir non debbasi la vanità dell'anima tua: dappoiché vecchio al fantasma della gloria come uno stolto o come un fanciullo corresti dietro.

[10] Sia pur che il Fato meglio che la volontà tua debbasi accagionare d'averti fatto maestro di quel tiranno: ché già so bene come cercando scusa ai falli nostri abbiam per costume di ritorcerne sul fato la colpa: ma di quello ||^{20r} che dissi la colpa è senza men tutta tua: né puoi contro la fortuna muover lamento se quello che bramavi di trovare ti accadde. E questo è poco. Dappoiché quel feroce garzone avevi di te siffattamente innamorato da togli al tutto l'occasione ed il mezzo di distaccarsene, non dovevi tu il giogo, a cui spontaneo t'eri sommerso, portare volentoso, o per lo meno astenerti dal rompere in contumelie che d'eterna infamia ne ricuoprono il nome?

[11] Tu ben sapevi essere la Tragedia di tutti i generi de' componimenti il più grave, come Ovidio disse: E quanto mordace sia, quanto pungente, quanto velenosa quella che contro lui tu scrivesti tutti sel sanno. Vero è che mordace mai non è troppo lingua od ingegno se all'infamia ed alla perversità si ragguagli di quell'uomo che d'uom non merita nemmeno il nome. Ma fa tu le ragioni e giudica tu se del tuo sovrano del signor tuo del discepolo di lui finalmente che tuttogiorno piaggiavi e piaggiando traevi in errore, siffattamente scrivere e maledire a te si convenisse.

[12] Fa di rileggere il libro della Clemenza che a ||^{20v} lui medesimo intitolasti, e quello che dettasti a Polibio intorno la Consolazione: scorri col pensiero tutti i sudati parti della tua mente, se pure la memoria de' libri nell'onde di Lete non si travolse ed estinse; e vergogna ti prenda delle lodi che al tuo discepolo tu prodigasti. A me stesso quasi io non credo quando veggo di cotal uomo aver tali cose tu scritte, né mi vien fatto di rileggerle senza sentirmi arrossire per te. E non volere a tua difesa mettermi innanzi la giovinezza prima di quel tuo principe, che di sé dava tanto migliore speranza, né cercare al fallo tua vana discolpa in una repentina mutazione de' suoi costumi.

[13] Conciossiacosaché i pochi fattarelli di un ipocrita principino e le paroluzze melate della infinita sua mansuetudine ad uomo di tanta esperienza, di tanta età di tanta dottrina quanta era la tua mai non potevano ottenebrar l'intelletto e falsare il giudizio. Ma dimmi in fede tua: qual mai ti parve degna di ammirazione fra le cose che in lui gli storici senza biasimo o con discreta lode notarono prima che tutto nel brago delle iniquità ||^{21r} e dei delitti si voltolasse? La smania di fare l'auriga, o quella di sonare la cetra?

[9] Sai tu] *prima* La testi<monianza>? narri] *sps. a* dica Prima radice e cagion prima] ¹Cagione e <. >
²Prima cagione e ³T d'ogni miseria ti] *da* delle miserie tue

[10] Sia pur ... accagionare] ¹Siagli pure se non a colpa ²S'accagioni se non la tua ³Pongasi pure cagione al fato, se non ⁴T né] *sps. a* non il giogo] *prima* almeno

[11] E quanto mordace sia, quanto pungente, quanto velenosa] *prima* E qual mordace qual velenosa qual trem<enda>? Vero è] *prima* Né ignoro già troppo] *sps. a* troppo se all'infamia] *prima* che si ragguagli] *ins. nel marg. sx* giudica] *prima* di se del tuo sovrano ... si convenisse] ¹se questo scrivere si convenisse dell'imperatore al soggetto, del Signore al familiare, del discepolo al maestro ²se questo del suo sovrano, del signor suo, del maestro scrivere si convenisse al suddito ³T traevi] *da* forse traevi a te si] *sps. a* ti

[12] della Clemenza] *ins. nel marg. sx* e quello] ¹e quello ²(*sps. a* ¹) e leggi quello *da cui* T scorri col pensiero tutti i sudati parti] *prima* e tutti scorri ¹col pensiero (*sps. a* colla mente) i parti de E non volere] *prima* Né

[13] sonare] *da* suonare

[14] In questi studi per certo tale amore egli pose che privatamente dapprima in cospetto de' servi e della sordida plebe, poscia nel bel mezzo di Roma ed alla vista del popolo intero principe auriga condurre il cocchio si piacque, e come a Nume che gli si fosse presente ad una cetra si porse adoratore, alla lode agognando di citarista solenne; e vano per tai successi né degl'italici trionfi contento andò nell'Acaja, ove pettoruto e baldo per le adulazioni dei greci, questi soli proclamò ne' prediletti suoi studi meritevoli della palma.

[15] Mostro ridicolo, belva feroce ti dette ei forse a sperar bene di sé, quando il primo onore del mento dall'inumana faccia divelto osò dar sacro sul Campidoglio? Ecco le gesta, o Seneca, ecco le imprese del tuo Nerone in quella età giovanile nella quale gli storici gli conservano ancora il nome d'uomo, e tu con parole del lodatore al pari che del lodato indegnissime a tutto studio ti sforzi di farlo un Dio: se pur non fosse al tuo giudizio di più gran lode argomento l'aver egli i Cristiani gente santa e innocente reputati malefici novatori ||^{21v} superstiziosi, quali li stimò pure Svetonio che lo racconta, e come tali tra crudelissimi supplizi dannati nel capo fattosi d'ogni pietà persecutore e nemico.

[16] Ma no che questo di te creder non voglio: ond'è che de' giudizi tuoi maggiormente mi meraviglio: perché spregevoli e futili son le prime cose ch'io dissi, infame quest'ultima ed orrenda così, che tale io ne son certo a te ancora si parve. E molto più certo ne sono quando rammento che dell'Apostolo Paolo tu la voce ascoltasti, e come il ciel ti concesse l'avesti ad amico. Ahi! Perché più costante in quell'amicizia non la sapesti tu conservare fino alla fine, sì che dato ti fosse bandir con esso la verità, ed in ossequio di quella lucrar morendo la eterna promessa mercede! Ma troppo io già dissi e trasportate dall'impeto del mio discorso m'avveggo omai che giungono troppo tarde le mie parole perché sperare si possa di raccorne alcun frutto.

[17] Addio dunque in eterno. Dalla Gallia Cisalpina fra la sinistra sponda dell'Enza rapace, e la destra della Parma che ruppe il ponte. Il dì primo d'Agosto dell'anno 1348 dal nascere di colui ch'io sono incerto se fosse da te conosciuto.

[14] In questi studi per certo] *prima* Certo a cotali occupazioni condurre il cocchio si piacque] *prima* parere si piacque si porse adoratore] *da* che gli fu porta adorando per tai successi] per *ins. nel marg. sx, da* di tai successi (penna B) proclamò ne' prediletti suoi studi meritevoli della palma] proclamò *ins. in interl., prima* meritevoli della palma ne' prediletti suoi studi

[15] ti sforzi] *con t su d* superstiziosi] *prima* 'su || tori (*cass.*)

[16] de' giudizi tuoi] *prima* dell'error tuo spregevoli e futili son le prime cose] *prima* le prime delle cose infame quest'ultima ed orrenda] *prima* orrenda ed parve.] *da* parve; Ahi!] *prima* Ed ah,

[17] Cisalpina] *con C su G*

II. Osservazioni

L'inizio della lettera è marcato dal riferimento «Lett. 5» sul margine sinistro di c. 17r, seguito da indicazione del destinatario («Ad Anneo Seneca») e incipit in latino (*Petitam a tanto viro*). In queste carte si possono osservare gli interventi attraverso i quali Fracassetti giunge a elaborare la traduzione della lettera, effettuati *in fieri* durante la stesura o in revisioni successive. Per entità e modalità si possono distinguere almeno le seguenti tipologie:

1. Riscritture *in itinere*: il traduttore cassa, anche ripetutamente, un'ipotesi di traduzione barrandola con tratti orizzontali e riscrive sul rigo o a capo una nuova versione. Su ciascuna fase possono innestarsi ulteriori correzioni a margine o in interlinea. Un esempio significativo si trova al par. 2 («Trovò che a Platone ... a confronto»). All'inizio Fracassetti segue la sintassi latina e mantiene l'inciso «divino quello e questo dai greci detto ispirato» (*quorum primum divinum, secundum daemonium Graeci vocant*). Poi sembra avere un ripensamento sul predicato «mise a pari» (cassato ma riscritto in interlinea), aggiunge a margine «contrappose» e inverte l'ordine dei nomi di Demostene e Cicerone rispetto al latino; infine si interrompe bruscamente e riscrive tutto il passo, sciogliendo ad esempio l'inciso per semplificare la sintassi. Alla fine del par. 11 sperimenta diverse traduzioni per rendere chiara l'identificazione di Seneca come suddito, schiavo e al tempo stesso maestro di Nerone: da una struttura identica al latino «dell'imperatore al soggetto, del Signore al familiare, del discepolo al maestro» (*de imperatore subiectum, de domino familiarem, de discipulo praeceptorem*) passa a un'allocuzione in seconda persona con un unico riferimento al destinatario come suddito. Anche cambiamenti *in itinere* più contenuti impattano la sintassi, come la correzione di «mal si convenga» (*deceat*), cassato e sostituito sul rigo con il verbo 'richiedere', che genera una serie di leggeri aggiustamenti nel resto della frase (par. 1).

2. Interventi su scelte lessicali: il traduttore modifica la resa di singoli termini con correzioni in interlinea o a margine che si potrebbero collocare *in itinere* o in una revisione posteriore, come per il passaggio di «dica» a «narri» (par. 9), «ceppi» a «lacci» (par. 8), «sovrane» a «perfette» (par. 3), «procelloso» a «tempestoso» e «tempeste» a «procelle» (par. 4 e 5). Gli ultimi due sono connessi e comportano un'inversione rispetto ai termini latini *procellosum* e *tempestatas*. In almeno altri due casi Fracassetti si allontana dalla prima resa aderente al latino: sostituisce il superlativo «ben somma lode» (*summae laudis*) con «ben d'altra lode» (par. 6) e il riferimento alla corte (*comitatus*) con il più generico «genti» (par. 7). Al par. 11 la scelta degli aggettivi mordace», «velenosa» e «tremenda» (congetturato da «trem», interrotto sul rigo) per gli avverbi *mordaciter*, *venenose* e *acriter* viene soppressa a favore del più preciso «pungente» per *acriter* con un riordino nella climax «quanto mordace sia, quanto pungente, quanto velenosa».

3. Interventi minuti di ortografia o interpunzione: correzione di «suonare» in «sonare», di un punto e virgola in punto fermo per sottolineare la pausa forte, del confine di un discorso diretto chiuso troppo presto per errore.

In generale emerge la tendenza ad appianare la sintassi, lavorando sull'*ordo verborum* e sulla scelta dei costrutti in italiano, nonché a esplicitare alcune immagini petrarchesche per renderle più perspicue: lo

conferma il lavoro del traduttore sull'espressione *tuarum vigiliarum monumenta percurre* («scorri col pensiero tutti i sudati parti della tua mente»), per chiarire la natura figurata del percorso cui Seneca è invitato e il riferimento metonimico alle veglie con l'immagine più familiare delle opere partorite dalla mente. Da subito, dunque, Fracassetti opera secondo il principio della traduzione come «ritratto» che esporrà nella prefazione: «a me parve più giusta la sentenza di quelli che dissero doversi sforzare il traduttore a parlare nella sua lingua, come l'autore ch'ei traduce parlò nella sua»⁹.

Molte correzioni sono effettuate *in fieri*, durante la prima stesura della traduzione, come mostrano le lezioni cassate e riscritte dopo interruzioni della struttura sintattica o di singole parole. Questi meccanismi sono comuni alla traduzione di altre lettere consultate nelle carte autografe (*Fam.* XXIV 4, 8 e 12): si vedano ad esempio le riscritture di «non l'età» in «non già l'età» (c. 15r), «di vivere» in «vedermi a lato» (c. 29v) e «parevami veder da lungi» in «io ti vedea come da lungi» (c. 34r). Rari sembrano invece gli interventi di revisione successivi, per *Fam.* XXIV 5 sono due correzioni puntuali: con la penna B una parola viene cassata a testo e sostituita a margine (cc. 18v e 21r).

La traduzione trasmessa nelle carte mostra un processo di elaborazione e rifinitura che tende ad avvicinarla alla versione pubblicata, ma non corrisponde al testo definitivo. In una successiva revisione, forse nella stesura delle bozze di stampa, il traduttore aggiusta l'*ordo verborum* per rendere più piana la sintassi o integra brevi espressioni sfuggite per errore nella prima traduzione; altrove modifica la forma in maniera più ampia, ritornando anche su passi già riscritti più volte. Il dato più significativo, tuttavia, è che nell'unica versione di lavoro rinvenuta per *Fam.* XXIV 5 Fracassetti segue sempre il testo γ di Crispino, mentre nella traduzione pubblicata si trovano le integrazioni tratte da testimoni di α . Il passo del par. 4 «tu la tranquilla tua nave di nobilissimi tesori onusta» potrebbe essere l'unico luogo a dipendere già nella prima traduzione dal testo α , dove si legge *tranquillus nauta praetiosis mercibus onustam navim*. Visto che in tutti gli altri casi le integrazioni da α compaiono solo nella versione stampata, però, è più probabile che Fracassetti sia partito anche qui dal testo γ (*tranquillus nauta, praetiosis mercibus onustus*) e abbia esplicitato la metonimia tra il marinaio e la nave per chiarire l'immagine. Si riportano in tabella i passi in cui Fracassetti interviene sulla traduzione prima di pubblicare.

1. Revisioni formali		
Par.	Prima traduzione (cc. 17r-21v)	Traduzione definitiva ¹⁰
1	se più libera per avventura mi sfugga dal labbro alcuna parola	se per avventura mi sfugga dal labbro alcuna parola più libera
3	ovveramente	o veramente
5	occasioni da adoperar la fortezza non cercherà questa mai	mai non cercherà occasioni da adoprar la fortezza
5	moderata siccome a lei si conviene	moderato, siccome ad uom prudente si conviene

⁹ FRACASSETTI, *Lettere di Francesco Petrarca*, cit., vol. I, pp. 30-31.

¹⁰ FRACASSETTI, *Lettere di Francesco Petrarca*, cit., vol. V, pp. 146-152.

8	questo stesso dove in acconcio mi cadde io medesimo ho ripetuto	questo stesso, dove a difenderti mi cadde in acconcio, io medesimo ho ripetuto
7	ciò che il morire fa più miserabile	ciò che fa più miserabile il morire
7	che non pessimo fosse	che non fosse pessimo
8	che amor del vero mi detta	che mi detta l'amor del vero
10	ne ricuoprono il nome	ricoprono il suo nome
11	se del tuo sovrano del signor tuo del discepolo di lui finalmente che	se ad un suddito del suo sovrano, ad un familiare del suo signore, al maestro del discepolo, a te finalmente di lui che
12	che a lui medesimo intitolasti, e quello che dettasti	che a lui medesimo intitolasti, quello che dettasti
12	mettermi innanzi la giovinezza prima	mettermi innanzi, quasi che già da noi non si sapesse, la giovinezza prima
14	come a Nume che gli si fosse presente	come avrebbe fatto ad un nume
16	perché sperare si possa di raccorne	né sperare si può di raccorne
17	dalla Gallia Cisalpina	dal mondo dei vivi, nella Gallia Cisalpina

2. Integrazioni da α		
	Prima traduzione (cc. 17r-21v)	Traduzione definitiva
1	uomini illustri, quali voi siete, onde tanto oggi il mondo patisce difetto	uomini illustri quali voi siete, de' quali oggi il mondo ignora il nome, e soffre in pace che manchino le opere
4	venerando qual sei e incomparabile precettore	venerando qual sei e, al dir di Plutarco, incomparabile precettore
9	sai tu che narri de' fatti tuoi	or vieni, e fatti a me d'accanto perché nessuno ci ascolti, e s'avvegga che il lungo tempo trascorso non ci tolse di aver contezza de' fatti tuoi. Sai tu che narri di questi
15	di farlo un Dio: se pur	di farlo un Dio: ed osi (non so se tu ne senti vergogna, ma certamente io la sento) dir lui più grande dell'ottimo fra tutti i principi, del divo Augusto: se pur
16	quando rammento che dell'Apostolo Paolo tu la voce ascoltasti e come il ciel ti concesse l'avesti ad amico	quando rammento che in una delle tue lettere a Paolo Apostolo non solo ne dai cenno, ma lo confessi apertamente; e dopo aver prestato l'orecchio ai suoi celesti e salutari ammonimenti, per divino favore ottenesti di averlo ad amico

Allo stesso modo Fracassetti traduce *Fam.* XXIV 4 e 8 seguendo il modello γ di Crispino, per poi integrare le varianti di α in un momento successivo. Anche per le epistole che si presentano in un'unica redazione, come *Fam.*

XXIV 12, la revisione comporta correzioni e modifiche alle scelte di resa del traduttore.

La prima traduzione, come si legge in calce all'ultima carta del fascicolo, è realizzata tra l'estate del 1854 e il 26 marzo 1857¹¹, prima della pubblicazione del testo latino delle *Familiares*, mentre la revisione va collocata tra il 1857 e la pubblicazione dei volumi del volgarizzamento. Benché in questi anni Fracassetti lavori alla *constitutio textus* e pubblici l'edizione latina, correzioni e integrazioni della traduzione non dipendono dal confronto sistematico con il testo stabilito per il latino, poiché restano delle discrepanze significative, come già segnalato¹²: devono derivare, dunque, da un nuovo frammentario esame dei manoscritti di α .

Fracassetti dispone dei codici laurenziani (Plut. 53. 4 e Plut. 26 sin. 10) e del ms. 1462 della biblioteca Angelica fin dalla prima fase di traduzione, poiché li impiega per completare il testo delle lettere edite parzialmente. Tra essi deve essere identificata probabilmente anche la fonte di alcune varianti del testo latino annotate da Fracassetti sul margine delle carte relative alla traduzione con l'abbreviazione 'var.'. Per *Fam.* XXIV 5 si trova la lezione *facilis naevus* (c. 18r), adottata per la traduzione al posto del corrotto *facilis ne tuus* o *facilis nervus* delle edizioni a stampa¹³; per *Fam.* XXIV 4 annota le varianti *tuo ductu, et Latiis* e *prima operis* (cc. 15r, 15v e 16r) in alternativa a *tuo ducatu, et Latius* e *praetii operis*, stampate dai suoi predecessori; per *Fam.* XXIV 8 segnala e accoglie già nella traduzione *quae si in bonis sed immobilis et insensibilis* (c. 29r) al posto di *quae sibi in bonis ... sed immobilis est et insensibilis* di Crispino. Nei codici laurenziani si trovano a testo le *variae lectiones* appuntate da Fracassetti per *Fam.* XXIV 5 e 8, ma non quelle della lettera 4: se il manoscritto consultato è lo stesso, potrebbe trattarsi quindi del codice della biblioteca Angelica, purtroppo non digitalizzato. Questi tre manoscritti trasmettono la redazione α , ma evidentemente nella prima fase di lavoro Fracassetti li consulta solo per punti specifici in cui il testo delle edizioni a stampa non dà senso. L'integrazione delle varianti di α avviene nella successiva revisione, forse stimolata anche dal lavoro sul testo latino, benché non vi sia un rapporto sistematico tra i due versanti dell'attività di Fracassetti. Al momento dalle indagini sul fondo non sono emerse carte che testimonino il lavoro sul testo latino né trascrizioni ricevute da corrispondenti, presenti invece per altre lettere. Se ulteriori ricerche le porteranno alla luce, si potrà arricchire questo quadro già sfaccettato con nuovi dettagli sulla gestione delle fonti e sul legame tra edizione e traduzione.

¹¹ L'annotazione è trascritta nella descrizione del FAR: <https://far-archiviofracassetti.com/index.php/archivio/petrarca/scriviti/familiari/traduzione/>. Cfr. la citazione dell'epistola di C. Trevisani in P. VECCHI GALLI, «Questa faccenda delle lettere del Petrarca». *Fracassetti (Petrarca) e Le Monnier: frammenti di un epistolario*, in *Per il Petrarca latino: opere e traduzioni nel tempo. Atti del Convegno internazionale di Siena, 6-8 aprile 2016*, a cura di Natascia Tonelli, Alessia Valenti, Roma-Padova, Antenore, 2018, pp. 351-371 (in part. pp. 351-352 e nota 5).

¹² Si rimanda a quanto ricordato nell'introduzione.

¹³ Vd. rispettivamente ed. Crispino, p. 665 e Basilea p. 782; Venezia p. non numerata.

FRANCESCO GALATÀ

«*In un tal oceano di varianti*».
Esperienze ecdotiche ottocentesche sui Triumphhi

ABSTRACT · Il ricco variantismo della tradizione dei *Triumphhi* ha attivato iniziative di collazione e raccolte di letture divergenti sin dagli esordi della trasmissione manoscritta dell'opera. Questa pratica è proseguita nei secoli fino ai generosi sforzi di studiosi come Bartolomeo Sorio, Giovanni Galvani e Cristoforo Pasqualigo, che con le loro raccolte di 'varianti e correzioni' hanno preparato il terreno per le grandi acquisizioni della filologia di fine Ottocento. Il contributo ripercorre le tappe che portarono alla riscoperta dei collettori di varianti redazionali petrarchesche da parte di Carl Appel e di Flaminio Pellegrini e alla prima edizione critica dei *Triumphhi*.

PAROLE CHIAVE · *Triumphhi*, Storia degli studi, Filologia della letteratura italiana, Carl Appel, Flaminio Pellegrini.

Premessa

«**d**e ipsis *Triumphis* vulgaribus nulla mentio facienda est: quos cum quatuor esse disposuisset, unum perfecit»: a più di tre anni dalla morte del venerato maestro Lombardo della Seta così rispondeva a chi gli chiedeva di quell'opera rimasta tanto misteriosa anche per coloro che più erano stati vicini al poeta¹. Ancora nel 1396, i *Triumphhi* mancavano nella biblioteca di

Lascio qui *in limine*, perché non vada disperso tra le note, un segno di sincera riconoscenza alla Responsabile di Casa Carducci Simonetta Santucci, alla referente dell'Archivio della Crusca Elisabetta Benucci e ai rispettivi collaboratori che con disponibilità e cortesia mi hanno agevolato in questa ricerca; un ringraziamento per i consigli anche a Giovanni Cascio, Vincenzo Fera e Caterina Malta. Per riferirmi ai capitoli dei *Triumphhi* adotto le usuali abbreviazioni (*Triumphus Cupidinis* = TC; *Triumphus Pudicitie* = TP; ecc.).

¹ La lettera è stata di recente riedita in S. RIZZO, *L'epistola di Lombardo della Seta a destinatario ignoto*, «Studi medievali e umanistici», 19 (2021), pp. 117-137, cui si rimanda per una trattazione puntuale delle questioni che il testo e in particolare il problematico passaggio sui *Triumphhi* pone; l'editrice accoglie e corrobora la datazione al 20 novembre 1377 proposta da V. FERA, *Antichi editori e lettori dell'Africa*, Messina, Centro di studi umanistici, 1984, p. 33 n. 1 (vd. anche ID., *I fragmenta de viris illustribus di Francesco Petrarca*, in *Caro Vitto. Essays in Memory of Vittore Branca*. Atti del convegno [Londra, Warburg Institute, 21-22 ottobre 2005], ed. by J. Krayer, L. Lepschy, N. Jones, London, «The Italianist», 27, Suppl. 2, 2007, pp. 119-120 e 124-125), mentre resta incerta l'identità del destinatario, sicuramente anch'egli vicino a Petrarca. Pure Boccaccio, pochi mesi dopo la morte del *preceptor*, chiedeva a Francesco da Brossano notizie «de libello *Triumphorum*, quem nonnulli aiunt communi doctorum sententia exustum» (G. BOCCACCIO, *Epistole*, a cura di G. Auzzas, in ID., *Tutte le opere*, V.1, Milano, Mondadori, 1992, p. 734; lettera del 3 novembre 1374). In questo contesto rappresenta una grossa anomalia la testimonianza di Zenone Zenoni colta per la prima volta da Michele Feo (*Fili*

un cultore e collezionista d'eccezione dell'opera petrarchesca come Pasquino Cappelli². Si intravedono dalle poche testimonianze a noi giunte le difficoltà incontrate nella prima costituzione di un testo affidato allora a molteplici carte, la cui fisionomia identitaria dovette essere oggetto di lungo studio. Ciò ne ritardò la divulgazione, ma a fine Trecento il testo comunque ormai circolava e nel Quattrocento ebbe una tradizione tumultuosa ed esuberante, ben caratterizzata da Paola Vecchi Galli: «un intrico incessante di contaminazioni, concieri, varianti (di tradizione e d'autore, adiafore o superate da nuovi stati redazionali)»³. Una tradizione, insomma, che solleva una miriade di perplessità, soprattutto in merito proprio ai diversi stadi redazionali che in essa si rifrangono e, incontrandosi, si contaminano.

Uno strumento essenziale per «non perdersi in un tal oceano di varianti» è la «bussola» rappresentata dagli abbozzi⁴. Questi ci sono noti in piccola parte attraverso il Vat. lat. 3196, che tramanda alcune fasi elaborative di TC III, 46-48 e 73-150 (cc. 17r-18v)⁵ e il TE (cc. 19r-20v)⁶; in massima parte però conosciamo i 'concier' dei *Triumphs* per una tradizione

petrarcheschi, «Rinascimento», 19 [1979], pp. 30-36): l'umbratile verseggiatore pistoiese, che scrive nelle settimane subito successive al lutto, impressiona soprattutto per «quel che [...] sa delle opere incompiute» (ivi, 35), compresi i *Triumphs*, dei quali esibisce 'in anteprima' quella da lui ritenuta la prima terzina (TM II, 1-3: vd. *infra*, n. 58). Poco significativa la menzione del «Liber nominato Trionphy» nel catalogo piuttosto esaustivo delle opere di Petrarca posto in coda al racconto dei funerali nella *Cronaca Carrarese* dei Gatari (ed. Medin-Tolomei, pp. 138-139), perché ritengo che tutto l'elenco possa derivare proprio dalla *Pietosa fonte* di Zenoni.

² Il 26 novembre 1396 il cancelliere visconteo scriveva a Francesco di Salvo chiedendo, tra le altre cose, notizie di un libro «de triumphis, quem ab aliis appellatum audio *de triumpho Amoris*»: A. SOTTILI, *Percorsi dell'Umanesimo. Petrarchismo latino e studenti tedeschi nelle università italiane del Rinascimento. Con un'appendice di lettere ancora inedite*, in ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di F. Della Schiava, A. de Pato e C. M. Monti, Roma - Padova, Antenore, 2015, p. 162; sulla collezione petrarchesca di Cappelli, C. M. MONTI, *Pasquino Cappelli et le renouvellement humaniste de la chancellerie viscontéenne*, in *L'Humanisme au pouvoir? Figures de chanceliers dans l'Europe de la Renaissance*, sous la direction de D. Crouzet et alii, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 72-75.

³ P. VECCHI GALLI, *I Triumphs. Aspetti della tradizione quattrocentesca*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 343-373: 354; vd. anche G. GUERRINI FERRI, «*I tempi e' luoghi e l'opere leggiadre*»: la tradizione manoscritta della *prevulgata* e la fortuna dei Trionfi nel Quattrocento, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*. Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, a cura di C. Tristano, M. Calleri e L. Magionami, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2006, pp. 163-219 (e della stessa studiosa si vedano i fondamentali lavori precedenti ivi citati e in parte aggiornati). Per il quadro d'insieme C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana, III. 1972-1998*, a cura di T. Basile, V. Fera e S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 93-135.

⁴ È la metafora usata da Carl Appel nella breve introduzione alla *editio minor* in lingua italiana della sua edizione critica: *I Trionfi di Francesco Petrarca*, testo critico a cura di C. Appel, Halle a. S., Niemeyer, 1902, pp. III-IV.

⁵ Sui problemi testuali connessi a questa stesura vd. D. DUTSCHKE, *Triumphus cupidinis III* («*Era sì pieno il cor di meraviglie*»), «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», 104, 3 (a.a. 1991-1992), pp. 257-298, e C. GIUNTA, *Restauri minimi al testo dei Trionfi*, «Studi di filologia italiana», 52 (1994), pp. 13-29. L'edizione critica dell'abozzo a cura di Laura Paolino in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, intr. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 872-881.

⁶ Vd. l'edizione proposta in appendice a E. PASQUINI, *Il testo: fra l'autografo e i testimoni di collazione*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, pp. 38-45.

indiretta, tutta cinquecentesca, che attingeva (almeno per alcuni capitoli) a «scritti di due sorti», secondo quanto scriveva Ludovico Beccadelli nella sua *Vita del Petrarca*. Questi inseriva nella biografia una lunga serie di varianti redazionali tratte dagli autografi da lui visionati in due occasioni, nel 1530 presso Bembo e intorno al 1540 presso Baldassera da Pescia⁷. Un'operazione simile conduceva Bernardino Daniello, che sull'antiporta della seconda edizione del suo commento alle rime petrarchesche offriva in forma di apparato un buon numero di 'conciari' tratti da manoscritti «che sono appresso al mio reverendissimo Mons. Bembo»⁸. È proprio in ambiente bembesco che si forma il grosso del testimoniale che ci trasmette le varianti redazionali e le postille ai *Triumph*. Queste si presentano come aggiunte marginali o interlineari a un testo-base che può essere indifferentemente un esemplare quattrocentesco, una copia cinquecentesca realizzata allo scopo della collazione o una stampa. I collettori di varianti e postille a oggi noti sono cinque⁹:

C Roma, Bibl. Casanatense, ms. 924 [già A III 31]¹⁰

⁷ La *Vita* è edita in G. FRASSO, *Studi sui Rerum vulgarium fragmenta e i Triumph*. I. *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Padova, Antenore, 1983; in merito agli autografi visionati monsignore scriveva: «considerai ch'erano scritti di due sorti, cioè è una più confusa e in ogni foglio, l'altra in miglior carta e più ordinatamente e manco interlineata e chiosata: donde chiaramente si vedeva che l'una era la prima bozza, per dir così, delle sue invenzioni, l'altra era poi com'il registro, donde nette le riportava» (ivi, p. 66).

⁸ *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca*, con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca, Venezia, Nicolini da Sabio, 1549 (Edit16 CNCE 32820); nella prima edizione del 1541 (Edit16 CNCE 32064) le varianti erano integrate nel commento. L'edizione dell'apparato, «vero incunabolo del genere nella storia dell'editoria», in G. BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padova, Antenore, 1992, pp. 261-282.

⁹ I testimoni sono ben famigliari agli studiosi di Petrarca, per cui evito di ritessere la storia delle progressive scoperte, riportando nelle note a seguire la bibliografia di riferimento per ognuno. In generale, su questa fetta di tradizione dell'opera, vd. L. PAOLINO, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, Milano - Napoli, Ricciardi, 2000, pp. 53-65; M. FEO, *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, X. *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno, 2001, pp. 286-287; un ottimo *résumé*, con acute puntualizzazioni, anche in A. GIORDANETTO, *Su un codice postillato dei Triumph*, «Studi petrarcheschi», 13 (2000), pp. 311-316. Una revisione del testo offerto dalle rispettive prime edizioni è stata meritoriamente condotta da E. PASQUINI, *Preliminari all'edizione dei Trionfi*, in *Il Petrarca ad Arquà*. Atti del Convegno di studi nel VI Centenario (1370-1374), a cura di G. Billanovich e G. Frasso, Padova, Antenore, 1975, pp. 199-240.

¹⁰ Scoperto ed edito da Carl Appel in *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca's, Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casanat. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI n. 14*, Halle a. S., Niemeyer, 1891, pp. 126-161; del codice è disponibile un'edizione facsimilare cui si accompagna il commentario PETRARCA, *Opere italiane. Ms. Casanatense 924*. Commento di E. Pasquini e P. Vecchi Galli, con un saggio di C. Appel, Modena, Panini, 2006; nel testo d'impianto e nel primo strato di varianti marginali è stata riconosciuta la mano di Bartolomeo Sanvito da M. CECCONI, *Bartolomeo Sanvito copista del Casanatense 924*, in *Scrivere il volgare fra Medioevo e Rinascimento*. Atti del convegno di studi (Siena, 14-15 maggio 2008), a cura di N. Cannata e M. A. Grignani, Pisa, Pacini, 2009, pp. 27-42, ed EAD., *Bartolomeo Sanvito: scritture e scelte librarie. I manoscritti petrarcheschi*, Tesi di Dottorato, XXIV ciclo (supervisor M. Signorini ed E. Condello), Roma, Università "Sapienza", 2013, in part. pp. 119-224; per una parte della postillatura cinquecentesca è stato fatto, con argomenti non ancora definitivi, il nome di Lodovico Castelvetro da A. BARBIERI, *La mano di Castelvetro sul Petrarca casanatense*, «Studi e problemi di critica testuale», 42, 2 (2011), pp. 63-76; sul testo dei

- L** Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pl. XLI 14¹¹
P Parma, Bibl. Palatina, Parm. 1636¹²
H London, British Library, Harley 3264¹³
I London, British Library, Inc. BL 86.k.18 (= IB 25926)¹⁴

Tutti questi collettori hanno difetti propri; tutti fraintendono, più o meno, la scrittura non facile degli autografi petrarcheschi (ogni collettore in proprio o, come pare più probabile, sulla scorta di un eventuale archetipo comune)¹⁵; tutti tralasciano qualcosa o anche interi canti (vd. tabella); le loro collazioni interagiscono con testi d'impianto diversi e in genere di scarsa autorevolezza¹⁶; ognuno però porta elementi utili alla ricostruzione critica del testo degli originali perduti.

Rerum vulgarium fragmenta, che palesa contatti con il Vat. lat. 3195, vd. T. SALVATORE - P. VECCHI GALLI, «Ex originali libro». *Schede sul Canzoniere Casanatense*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso ed E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 133-165.

¹¹ Appel, *Zur Entwicklung*, pp. 162-173.

¹² *I Trionfi secondo il codice Parmense 1636 collazionato su autografi perduti*, edito da F. Pellegrini, con le varianti tratte da un ms. della Biblioteca Beriana di Genova per cura del dott. D. Gravino, Cremona, Battistelli, 1897; l'esemplare è stato identificato da G. Frasso, *Appunti e proposte per la storia del manoscritto Parmense 1636 della Biblioteca Palatina di Parma*, «Studi Petrarcheschi», 1 (1984), pp. 267-272, con «il codice preparato nell'entourage di Pietro Bembo per il cardinal Marcello Cervini e [...] opera di Antonio Anselmi», poi acquistato da Fulvio Orsini.

¹³ *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del Trionfo della Fama*, a cura di R. Weiss, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; vd. anche C. MALTA, *L'ultimo tempo della meditatio historiae: per la vicenda redazionale del terzo Triumphus Fame*, «Studi medievali e umanistici», 13 (2015), pp. 9-113 (con discussione della bibliografia pregressa).

¹⁴ Il testo è quello «Impressum per Antonium Zarotum parmensem» (Milano 1473; ISTC ip00376000); la postillatura è in buona parte riconducibile alla mano di Ludovico Beccadelli: G. FRASSO, *Nuove testimonianze sugli abbozzi poetici del Petrarca*, «Italia medioevale e umanistica», 24 (1981), pp. 353-355, e soprattutto ID., *Studi*, cit., pp. 87-127.

¹⁵ Non è ancora stata avanzata una proposta di definizione esaustiva dei rapporti 'stemmatici' tra i collettori, ma dagli studi (almeno WEISS, *Un inedito petrarchesco*, cit., pp. 22-23; FRASSO, *Studi*, cit., p. 94 e *passim*; E. PASQUINI, *I Triumphus*, in *Opere italiane*, 93-136; MALTA, *L'ultimo tempo*, cit., pp. 27-38) appare già ben saldo il legame di parentela tra **P H I**, ma tutta da ricostruire la fisionomia dell'eventuale archetipo comune. I rapporti andranno ovviamente valutati in relazione ai due bacini originari, di cui parla la nota didascalica tradata da **P H I** (vd. PAOLINO, *Introduzione*, cit., p. 56: «Nota che la diuersa lettione, et correzioni di questo secondo cap.^o [= TC III] è stata tratta da duo originali di mano del Petrarca, l'uno de quali pareua il posteriore, et scritto con manco liture, et le mutationi di questo sono le notate nel primo cap.^o: Et in questo secondo [= TC III], oue fia questo segno +, l'altre sono tratte da un suo scartafazzo, che fu forse la sua prima compositione di questo cap.^o et del 2^o»).

¹⁶ Il testo-base non si segnala per la particolare correttezza e la sua scelta pare sostanzialmente casuale. Risulta però imprescindibile nell'analisi complessiva dell'esercizio collatorio perché chi lo condusse, scevro di interesse critico-testuale, lo considerava sempre come l'ultimo anello della trafila variantistica e perché in conseguenza di quel testo-base viene definita la variante. La constatazione può apparire banale, ma può darsi il caso che la variante aggiunta sul margine sia una reazione a una lezione adiafora ma deteriore del testo d'impianto e non sempre c'è un modo diretto per distinguere con sicurezza un'alternativa d'autore da un'adiafora speciosa prodottasi per errore nella tradizione. Ad es., **H** reca nel testo per TC IV, 57 in clausola la lezione «scudo ed elmo» e come variante redazionale «targia et elmo»; la lezione «scudo», assente negli abbozzi petrarcheschi, resta fuori dal campo visivo del collazionato di **I**, che a testo legge già «targa et helmo»: in un caso del genere si può escludere che «scudo» non sia in realtà la

	TCI	TCH	TCIII	TCIV	TP	TMI	TMII	TMIa	TFI	TFII	TFIII	TFIa	TFIIa	TT	TE
L															
C															
P															
H															
I															

 capitoli
senza varianti

 capitoli
con varianti

 capitoli
non presenti

L'ingresso sulla scena già dei primi collettori, a partire dal 1891, cambiava radicalmente la storia degli studi sul testo dei *Triumph*¹⁷. La ricerca di 'varianti e correzioni' era però cominciata ben prima, ma senza «bussola».

1. Verso l'«Autografo perduto»: Cristoforo Pasqualigo e precursori

Il ricco variantismo della tradizione dei *Triumph* ha attivato iniziative di collazione e raccolte di letture divergenti sin dagli esordi della trasmissione manoscritta dell'opera. Ciò si combinava, ed era in parte anche dovuto, alla poderosa fortuna dei capitoli petrarcheschi nella cultura del Quattrocento. Molti sono i manoscritti che recano sui margini *variae lecturae* tendenzialmente adiafore delle quali i lettori percepivano il valore e a cui – forse avvertiti della particolare vicenda dell'incompiuta petrarchesca? – implicitamente riconoscevano una certa validità, se non autenticità. Porto un solo caso emblematico che ricavo da Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4783, 141r (fig. 1)¹⁸.

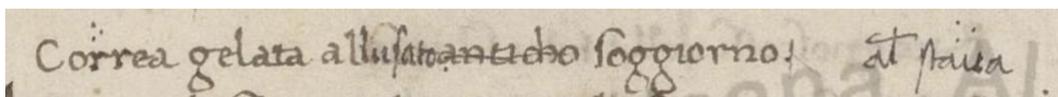


fig. 1

reminiscenza irriflessa di un copista che magari ha in mente il precedente «maglia o scudo» di TC I, 25 o «non valse elmo né scudo» di *Rvf* 95, 5-6 (a proposito di memoria, vd. «non vale elmo né scudo» in Ariosto, *Orl. Fur.* 29, 25, 4), o più semplicemente che non sia una mera banalizzazione? Di simili casi si ha una discreta abbondanza, e assegnare a stesure diverse l'una e l'altra alternativa è soluzione comoda ma rischiosa: alcune riflessioni su problematiche adiaforie tradizionali già in E. PASQUINI, *Nell'officina dei Triumph. Petrarca fra il Tempo e l'Eternità*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, I, Bari, Laterza, 2006, pp. 167-172.

¹⁷ Un'ampia e articolata panoramica su edizioni e studi di Otto e Novecento in E. PASQUINI, *Filologia petrarchesca fra Otto e Novecento: i Triumph*, in *La filologia petrarchesca nell'800 e '900*. Atti del Convegno (Roma, 11-12 maggio 2004), Roma, Bardi, 2006, pp. 175-200.

¹⁸ Schedato da Appel con il siglo RV6 (poi V6), le sue lezioni marginali compaiono con intermittenza nell'edizione e quella qui analizzata non è contemplata; il codice è considerato per lo più con riguardo al testo dei *Rerum vulgariarum fragmenta* da C. PULSONI, *Appunti sul Ms. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia*, «L'Ellisse», 2 (2007), pp. 29-99 *passim*.

Il copista aveva riportato «Correa gelata al suo antico soggiorno»¹⁹. Un lettore successivo espungeva tramite rasura *suo*, introduceva *usato* adattando la preposizione di conseguenza (*al* > *all*) e quindi depennava *anticho*²⁰. Non impiantava invece nel testo la variante *stava* per *correa*, la lasciava sul margine, secondo un modo di operare poi adottato estensivamente per la postillatura della parte restante dei *Triumph*. Dalla generale qualità delle lezioni raccolte dal postillatore possiamo escludere che egli attingesse a fonti privilegiate. Nel verso preso a campione coglieva una lezione di valore dubbio come *stava*, su cui torneremo più avanti, e insieme si imbatteva in una variante redazionale di qualità evidente che instaurava nel testo, offrendoci, quasi ‘in presa diretta’, il momento della contaminazione tra due stadi elaborativi penetrati e via via discioltisi nella vulgata quattrocentesca.

L’operazione compiuta dall’anonimo postillatore del Vat. lat. 4783 è la medesima esperita da molti dei suoi contemporanei e dai petrarchisti dei secoli a venire. Di fatto, anche a fronte dell’imponenza del testo istruito da Bembo, non si è mai persa nel tempo l’attitudine a scovare nei manoscritti varianti ‘interessanti’²¹. È però solo con l’affinarsi della tecnica filologica nel secondo Ottocento che questo interesse comincia a strutturarsi in una prospettiva euristica dai contorni scientifici.

Ancora su una linea per così dire dilettesca, ma significativa di un cambio di sensibilità, che sembrerebbe tradire anche una certa insofferenza verso la tradizione vulgata riaffermata con fortuna da Antonio Marsand²², vanno collocate le esperienze di padre Bartolomeo Sorio e del conte Giovanni Galvani. Questo secondo offriva alla *Strenna filologica modenese per l’anno*

¹⁹ TC I, 6: «Correa gelata al suo usato soggiorno» nelle edizioni oggi correnti.

²⁰ Sembrerebbe che per un attimo il lettore/postillatore abbia avuto il dubbio che potessero coesistere nel verso *usato* e *anticho*. Egli risulta in generale abbastanza reattivo verso le scorrettezze formali e metriche del testo base, ma in alcuni casi è lui stesso a provocare aporie mensurali mediante l’impianto di nuove lezioni.

²¹ Basti qui ricordare le varianti censite «con riguardo, e con fare scelta» da Muratori da stampe e dai codici estensi e collocate in margine ai luoghi interessati in *Le Rime di F. Petrarca riscontrate coi testi a penna della libreria Estense e coi frammenti dell’originale d’esso poeta* [...], Modena, per Bartolomeo Soliani, 1711; sul valore che il modenese attribuiva a questa operazione A. P. FUKSAS, *L’edizione muratoriana delle Rime di Petrarca: un esempio ‘preistorico’ di critica delle varianti d’autore*, «Critica del testo», 6, 1 (2003), pp. 9-29; vd. anche R. BONFATTI, *Il vespaio della critica: Petrarca commentato*, in EAD., *L’erario’ della modernità: Muratori tra etica ed estetica*, Bologna, Clueb, 2010, pp. 43-94.

²² Siamo in quella che Carducci definiva «quarta età delle edizioni del Canzoniere» in cui «la lezione del Marsand ha meritamente regnato [...] non per altro senza discussione»: *Rime di F. Petrarca sopra argomenti storici, morali e diversi*. Saggio di un testo e commento nuovo col raffronto dei migliori testi e di tutti i commenti a cura di G. Carducci, Livorno, Vigo, 1876, p. XXVI. Sull’impresa editoriale di Marsand e il suo impatto sul primo Ottocento vd. G. BELLONI, *Sul testo del Canzoniere nell’Ottocento*, in *La filologia petrarchesca*, cit., pp. 141-148. Interessante da rilevare il caso delle *Rime del Petrarca secondo la lezione di Antonio Marsand con varianti ed emendazioni*, Padova, Sicca, 1847, in cui all’ormai ineludibile testo di Marsand lo stesso editore Angelo Sicca faceva precedere un suo specchietto con più di cento «emendazioni e varianti, proprie singolarmente di questa edizione, o confortate da preziosi codici e da ottime stampe, o dal senso richieste e dalla ragion critica» (p. V). E in coda dichiarava aperta la stagione di caccia: «Altri di me più avventuroso, cui sia dato consultare i preziosi Codici ch’esistono nelle Biblioteche di Firenze e di Roma, potrà certo raccogliere più larga messe di varianti, a schiarimento di molti passi tuttora oscuri che esistono nelle Rime dell’immortale Cantore di Laura» (p. VIII).

1863 una registrazione di varianti dei *Triumph* tratte da «alcuni codici» della biblioteca privata del duca di Lucca Carlo Ludovico di Borbone che per lo più consistevano in non necessarie normalizzazioni di grafie, ma in qualche sporadico caso adducevano effettive migliorie alla ‘vulgata Marsand’²³. Più articolato l’impegno di Sorio, rivolto principalmente ai *Rerum vulgariū fragmenta*, ma di conserva esteso anche ai *Triumph*. Studioso d’esperienza nell’edizione degli antichi testi volgari, egli aveva sviluppato una salutare diffidenza rispetto alle stampe, che, pensava, per quanto fondate su originali autografi, non si sottraevano per ciò solo agli accidenti della copia né attingevano necessariamente all’ultima volontà dell’autore²⁴. Mise quindi alla prova il testo di Marsand collazionandolo con tre manoscritti veronesi²⁵ e le trascrizioni di Ubaldini dal ‘codice degli abbozzi’: si illuse di poter sanare per questa via cinque luoghi del *Canzoniere* (4, 13; 7, 12; 8, 10; 323, 42 e 47) recuperando la ‘dettatura germana dell’autore’, ma tutti gli interventi andavano a toccare lezioni genuine e le proposte, per quanto strenuamente argomentate, erano nel migliore dei casi banalizzazioni. Un risultato diverso doveva produrre la prova condotta parallelamente sui capitoli del *Triumphus Cupidinis* (I 127-35; III 22-31 e 147-56; IV 154-66). Accostando la ‘lezione comune’ a quella dei codici veronesi e al «manoscritto autografo dell’Ubaldini» arrivava infatti a una considerazione piuttosto interessante e fondamentalmente corretta: «Queste lezioni manoscritte, benché paiano essere dell’autore, sono scadenti dalla lezione stampata, ma valgono a confermare la verità, che il Petrarca corresse, mutando, il suo autografo»²⁶.

²³ *Proposta di alcune varianti nel testo del Trionfo d’Amore del Petrarca e Segue la proposta di alcune varianti nel testo dei rimanenti Trionfi del Petrarca*, in *Strenna filologica modenese per l’anno 1863*, Modena, Tip. dell’Immacolata Concezione, 1862, pp. 3-12 e 27-41.

²⁴ Per un vivido profilo dello studioso e del suo metodo filologico vd. BELLONI, *Sul testo del Canzoniere nell’Ottocento*, cit., pp. 155-158. I contributi di Sorio apparvero la prima volta a puntate in appendice al «Foglio di Verona» a partire dall’11 dicembre 1844, quindi furono riuniti in opuscolo (*Correzioni da fare al testo del Canzoniere del Petrarca pubblicato dal Prof. Antonio Marsand proposte dal p. B. Sorio D.O. di Verona*, Verona, Libanti, s.a.), e uscirono poi ancora con modifiche sulla «Rivista Ginnasiale e delle Scuole tecniche o reali», 2 (1855), pp. 32-43 (*Canzoniere del Petrarca nella edizione del Professore Antonio Marsand. Lezione accademica*), pp. 184-90 (*Sopra il sonetto IV del Petrarca. Lezione accademica*), pp. 313-21 (*Sopra il sonetto VII del Petrarca. Lezione accademica*), pp. 476-83 (*Sopra il sonetto VIII del Petrarca. Lezione accademica recitata in Firenze alla Società Colombaria*), pp. 656-63 (*Sopra due passi della canzone Standomi un giorno, solo, alla finestra. Lezione critica*). A seguire citerò da quest’ultima edizione.

²⁵ SORIO, *Canzoniere del Petrarca*, 40, dichiarava di trarre le varie lezioni «dai Manoscritti Capitolari di Verona N. 290, 304, e dal Manoscritto Gianfilippi, ora della Biblioteca Comunale di detta città» («solo MS. Gianfilippi» nella prima edizione sul «Foglio di Verona» del 16 dicembre 1844: vd. *infra*, n. 48): tutti esemplari di pregio da identificarsi rispettivamente con i mss. CCCXLVII (290) e CCCCLXI (304) della Bibl. Capitolare e con il ms. 374 della Bibl. Civica, per i quali vd. A. CONTÒ, *Petrarca, Verona e un nuovo manoscritto di Feliciano*, «Studi petrarcheschi», 10 (1993), pp. 209-228; ID., *Il Petrarca di Feliciano*, in *Per Alberto Piazzi. Scritti offerti nel 50° di sacerdozio*, a cura di C. Albarello e G. Zivelonghi, Verona, Bibl. Capitolare di Verona, 1998, pp. 105-115; F. FORNER, *Petrarca a Verona: alcune considerazioni sui manoscritti petrarcheschi della Biblioteca Capitolare e della Biblioteca Civica*, «Studi medievali e umanistici», 15 (2017), pp. 111-138. Notevole per il nostro discorso la nota apposta dall’abate Paolo Zanotti sul codice Gianfilippi: «È assai pregevole per la varietà che vi si vede in molti versi, con varietà anche di rime e di qualche terzetto. Il che ci fa credere che questo codice contenga i trionfi quali uscirono, prima che ricevessero dall’autore l’ultima mano» (G. BIADEGO, *Catalogo descrittivo dei manoscritti della Biblioteca comunale di Verona*, Verona, Civelli, 1892, p. 64).

²⁶ SORIO, *Canzoniere del Petrarca*, cit., p. 40.

La complessità delle varianti rilevate dalla collazione era tale da far pensare a Sorio, come a molti lettori già prima di lui, di trovarsi in presenza di rimaneggiamenti d'autore. E così era infatti: si era imbattuto in lezioni che alla luce dei collettori cinquecenteschi e delle ricognizioni di Appel possiamo riconoscere come pertinenti a diversi stadi elaborativi. L'errore di Sorio, come diagnosticò Carducci, fu quello di generalizzare le dinamiche della trasmissione dei *Triumphs* e, non fidandosi del giudizio dei curatori delle stampe che dichiaravano la discendenza dagli autografi (Valdezocco 1472, Aldina 1501 e Stagnino 1513), di trasferire ai *fragmenta* quelle dinamiche tanto peculiari sin dalle condizioni di partenza²⁷.

Dopo questi primi occasionali contatti con l'invitante ma pericoloso variantismo dei *Triumphs*, un concreto cambio di passo in direzione di una più larga cognizione del testimoniale manoscritto dell'opera, sia pure ancora sostanzialmente nel solco metodologico di Sorio, si ebbe con Cristoforo Pasqualigo. Vicentino (di Lonigo), professore di Liceo, fante della Divisione Cialdini nella Seconda guerra d'Indipendenza e spirito ardente²⁸, si fregiava nel suo *curriculum* di studioso di tre titoli petrarcheschi: due opuscoli del 1862 e del 1867 con 'varianti e correzioni' di *Rime* e *Trionfi*²⁹, che erano come dei *prolegomena* all'impresa progettata e poi adempiuta per il V Centenario petrarchesco: l'edizione dal titolo *I Trionfi di Francesco Petrarca corretti nel testo e riordinati con le varie lezioni degli autografi e di XXX manoscritti*, stampata a Venezia in 300 esemplari, nel 1874 appunto³⁰.

Partendo dalla testimonianza di Beccadelli, secondo cui Petrarca «lasciò imperfetti o non rassetati» i *Triumphs*, non «in libro ordinati, ma, invogliati in più ruotoli»³¹, Pasqualigo si era formato l'idea – non del tutto peregrina – che alla morte di Petrarca dei *Triumphs* non rimanesse che un'«arruffata matassa». Da questa avrebbe preso avvio, direttamente ma disordinatamente, la tradizione manoscritta: «Dieci i copisti – scriveva – e

²⁷ CARDUCCI, *Rime di F. Petrarca*, cit., p. XXVIII: «Il Sorio, che fu certo a' nostri giorni de' migliori editori critici di scritture antiche italiane, vide acutamente perché potesse ancora essere emendato il testo del Marsand; ma allargò troppo i casi delle emendazioni, e della bontà o sincerità degli autografi o degli esemplari onde furono tratte le tre edizioni tipiche giudicò dai Trionfi; i quali il poeta non lasciò corretti e ordinati come le altre rime, e per ciò abbondano nei manoscritti le varie lezioni, e alcune si vantaggiano di bontà su quelle del testo Marsand. Dove il Sorio volle emendare certe cose dei sonetti e delle canzoni, non fu egualmente felice».

²⁸ Vd. il bel ricordo di Giuseppe Biadego, che lo ebbe professore al liceo di Verona: *Cristoforo Pasqualigo. Parole lette all'Accademia di Verona il 4 agosto 1912*, in ID., *Letteratura e patria ai tempi della dominazione austriaca*, Città di Castello, Lapi, 1913, pp. 303-315 (alle pp. 312-315 l'elenco delle pubblicazioni). Indicativa, per riflesso, della personalità del leoniceno la poesiola *Il corvo democratico* a lui dedicata da Guido Ferrandi nella raccolta *Sorrisi e beffe. Apologhi sociali* (Parma, Battei, 1890, pp. 215-217).

²⁹ *Saggio di alcune varianti tratte dai migliori codici a penna delle Rime di F. Petrarca esistenti nelle biblioteche Mediceo-Laurenziana e Riccardiana di Firenze*, Savona, Tip. Vescovile e Comunale di Miralta, 1862; *Varianti e correzioni ai "Trionfi" di F. Petrarca tratte dai migliori codici a penna e dalle più antiche stampe*, Venezia, Stab. Naz. di G. Grimaldo, 1867.

³⁰ Sul Centenario del 1874, vd. M. BERTÉ, «Intendami chi può». *Il sogno del Petrarca nazionale nelle ricorrenze dall'Unità d'Italia a oggi. Luoghi, tempi e forme di un culto*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2004, pp. 35-54 e *passim*. Sulle celebrazioni venete A. BRAMBILLA, *Petrarca tra Aleardi e Carducci. Appunti sulle celebrazioni padovane del 1874*, «Studi petrarcheschi», 15 (2002), pp. 221-252.

³¹ Citava estesamente la sezione della *Vita* relativa agli abbozzi, traendone il testo dal Marciano lat. XIV 79 (= 4331); vd. ora FRASSO, *Studi*, cit., pp. 27-86.

dieci potevano essere le forme diverse del testo» cosicché «in que' passi [...] dove eran più fitte, confuse, arruffate le mutazioni le interlinee le aggiunte, la scelta delle terzine, delle rime, de' versi e delle parole, era in balia di chi copiava o faceva copiare i *Trionfi*»³². Così Pasqualigo arrivava a spiegarsi la sconcertante varietà della tradizione che per anni aveva riscontrato nelle sue peregrinazioni per le biblioteche del Regno. Il materiale raccolto lo aveva persuaso che «mettendo insieme tutte le varie lezioni che andavo trovando con quelle che Bernardino Daniello avea tratte dagli Autografi, io poteva raggiungere anche un altro scopo. Quello cioè di ricostruire, per quanto possibile, l'Autografo perduto, e studiare con che sapienza e finezza di gusto Francesco Petrarca lavorava i suoi versi»³³. Sul piano dei risultati attesi questo lavoro di collezione poteva portare poco: allo stato delle conoscenze di allora, l'Autografo perduto avrebbe dovuto, in linea di principio, mantenere la fisionomia restituita da Daniello e da Ubaldini, a meno di non arrischiare un'ardimentosa pesca di varianti redazionali nel mare della tradizione, cosa che invero Pasqualigo dice di fare, ma a mezza bocca. Porto come esempio ancora TC I, 6, così presentato nell'edizione:

Scaldava il Sol già l'uno e l'altro corno
Del Tauro, e la fanciulla di Titone 5
Correa gelata al suo antico soggiorno

Nell'Autografo:

Quando il sol tocca l'uno l'altro corno
Del Tauro, e la fanciulla di Titone
Corre già tutta fredda al suo soggiorno.

Così avea in prima scritto il Poeta. Poi al terzo v. notò *hoc non placet, quod dubitationem facit istud* «già». Corresse quindi in più modi come si vede nei mss. e nella volgata. [...]

6. al suo usato soggiorno (B, F, O, U, H, S, T, e st. 1470, 71, 81, 84, 97 e 1543).

6. Venia gelata a l'antiquo soggiorno. (C).

6. Era gelata al suo antiquo (M, Aa) — Gelata stava (N, K e Trev.).

La lezione attribuita all'Autografo è quella testimoniata da Daniello. È invece induzione di Pasqualigo che le ulteriori correzioni del poeta si fossero difratte nella *varia lectio* della tradizione («Corresse quindi in più modi»), senza che peraltro venisse formulato un giudizio di valore sul materiale raccolto. Fortunatamente per questo luogo i collettori **C H I**, pur rapportandosi a testi d'impianto differenti, restituiscono con minime divergenze quello che sembrerebbe il percorso redazionale completo³⁴:

Correa gelata al suo antico soggiorno **C**
Correa gelata al suo usato soggiorno **H I**

Correa tutta gelata al suo soggiorno *vel* già tutta fredda [freda **H I**]

³² *I Trionfi di Francesco Petrarca*, cit., col. 13.

³³ *Ivi*, col. 14.

³⁴ Riporto prima il testo d'impianto e poi solo i 'concier' tratti dallo 'scartafazzo' in forma di apparato; alla stesura 'con manco liture' i collettori attribuiscono con consenso unanime *Toro* per *Tauro* come unica variante.

a(l) s(uo) *vel* giva tutta [sottolineatura, che riproduce l'espunzione nell'originale, solo in **H I**] gelata *vel* gelata andava *vel* correa gelata al suo antiquo soggiorno *h(ic) p(lacet)* **C H I**

Data la penetrazione certa di diversi stadi elaborativi del *Triumphus Cupidinis* nella tradizione, non sorprende che da questa emergano a ogni prova di collazione varianti che i collettori ci assicurano essere redazionali³⁵. La difficoltà sta piuttosto nello stabilire il valore da assegnare a quanto i collettori cinquecenteschi non riscontrarono sugli autografi e che invece si ritrova nella tradizione. Ad esempio, «Gelata stava» (o «Stava gelata») si legge a testo o sul margine di diversi codici³⁶: è innovazione della tradizione (quindi errore) o lezione originale attinta per via insondabile? Pasqualigo, e dopo di lui Appel³⁷, seguirono questa meno prudente seconda via, ma la questione è tuttora aperta e rimane tra le più delicate. Non a caso Carducci, che pure segnalò l'edizione come «lavoro degno di molta considerazione» nella *Prefazione* alla scelta antologica del 1876³⁸, tenne a puntualizzare che le varianti raccolte dal vicentino non «bisogna correre ad accettarle per buone»³⁹.

Superata l'occasione del Centenario, Pasqualigo continuò la sua collezione di varianti ma non pubblicò più nulla. Una testimonianza di questo continuo impegno si recupera da una lettera da Venezia del 18

³⁵ Con Paola Vecchi Galli si dovrà vedere in queste varianti rilevate dai lettori quattrocenteschi il riflesso «dell'incerto cammino nella tradizione di redazioni multiple d'autore» e il loro emergere sarà da considerare «frutto di contaminazioni e collazioni indirette» senza ritenerle di volta in volta «attinte direttamente ai serbatoi originali» (*I Triumphus. Aspetti della tradizione*, cit., pp. 356-357).

³⁶ Oltre al Vat. lat. 4783 richiamato *supra*, n. 18, e ai manoscritti considerati da Pasqualigo (Padova, Bibl. del Seminario Vescovile, ms. 4; Venezia, Bibl. Marciana, It. IX, 367; e un «ms. cartaceo della Biblioteca comunale di Treviso, scritto nel 1468 da un Emilio de Prato» da identificarsi, nonostante le imprecisioni, con Treviso, Bibl. comunale, ms. 335) e da Appel (Napoli, Bibl. Nazionale, Fondo Nazionale, XIII C 34; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 1; Firenze, Bibl. Nazionale, Pal. 187), vd. GIORDANETTO, *Su un codice postillato*, cit., p. 324 (la lezione è apposta sul margine nel Vat. lat. 5155) e PULSONI, *Appunti sul Ms. E 63*, cit., p. 81 (la lezione è impiantata nel testo).

³⁷ *Die Triumphe*, cit., pp. 14-16.

³⁸ *Rime di F. Petrarca*, cit., p. VIII n. 2.

³⁹ Ivi, p. XXVIII: il giudizio era riferito al *Saggio di alcune varianti*, ma è chiaro che era una questione di metodo più generale; sul *Saggio* vd. anche BELLONI, *Sul testo del Canzoniere*, cit., pp. 158-160. Una curiosa recensione a quello studio firmata da Gaetano Ghivizzani si spingeva ad affermare che «i frutti che vogliono menare queste belle ricerche del Pasqualigo, si faranno ancor più manifesti quando sia pubblicata delle rime del Petrarca l'edizione che ne sta preparando il valente professore Carducci, giovine d'anni e d'ingegno, e vecchio di studi e di senno, della cui amicizia molto mi onoro e compiaccio. E vuole esser così dacché il Pasqualigo volle al Carducci far copia delle sue ricerche perché appunto se ne giovasse nella ristampa del Petrarca e riuscisse così più perfetta e sicura» («La Gioventù. Giornale di letteratura e d'istruzione», 2, 3, 1963, p. 61). Effettivamente in una lettera a Carducci del 19 marzo 1863 il vicentino faceva riferimento al suo «povero *Saggio*», nel quale, aggiungeva, «troverà alcune indicazioni che non saranno forse affatto inutili a Lei che sta preparando l'edizione critica delle Rime di F. Petrarca» (Casa Carducci, Corrispondenza, C. Pasqualigo [n° 24.204]; la lettera accompagnava l'invio dell'edizione petrarchesca di Sicca (vd. *supra*, n. 22), a proposito della quale Pasqualigo scriveva: «Fra le emendazioni e varianti ne troverà alcune segnate in rosso e son quelle che mi parvero più degne di nota»). Il saggio così come le altre opere di Pasqualigo si trovano ancora nella Biblioteca del poeta: vd. G. CARDUCCI, *Chiose e annotazioni ai Trionfi di Petrarca*, a cura di F. Florimbii, Modena, Mucchi, 2022, p. XXVIII n. 55.

febbraio 1876, con cui il leoniceno metteva le sue ricerche a disposizione di Carducci:

Carissimo Professore,

Egli è un gran pezzo che ho voglia di scriverle. La ragione prima era questa, che volevo ringraziarla della gentile e cara memoria sua verso di me. Ella, quando fu a Venezia quest'autunno, domandò a' miei amici di me e lasciò loro di farmi i suoi saluti. Li ebbi graditissimi e ne la ringrazio di tutto cuore. Può credere quanto avrei dato per trovarmi qui a godere della Sua così amabile e sempre desiderata compagnia. Ma allora io ero a Napoli e Firenze, e pensavo, per l'ultima volta, a riscontrare quei mss. de' Trionfi, de' quali appunto vengo ora a parlarle. Vidi tutti i migliori delle pubbliche Biblioteche di Roma e dell'altre due città; ed avendovi trovate delle cosette assai interessanti, e sapendo che a Lei possono tornar giovevoli (avendo io smesso ogni pensiero di più occuparmene) mi preme di dirle ch'io metto il mio lavoro a sua disposizione per quando Ella ristamperà i Trionfi col Suo Commento, che spero non tarderà molto ad uscire. Per darle un saggio di quel che trovai, sappia che nel Cod. 845 della Nazionale di Firenze [*scil.* Magl. VII 845] la 2^a terzina presenta una nuova correzione del Poeta, essendo così:

Quando il sol tocca l'uno e l'altro corno
del toro, e la fanciulla di Titone
Corre gielata al suo antico soggiorno.

confermando pienamente la variante tratta dall'Autografo da Bernardino da Siena [*sic*]⁴⁰.

Il v. 63 del Cap. 2° della Morte lo riscontrai in 55 mss. de' quali 38 leggono: Che ambo noi. e 17 (fra quali alcuni de' più antichi): Che amò noi.⁴¹

Ella, dunque, disponga liberissimamente di queste mie varianti, se mai le facessero di bisogno⁴².

A Casa Carducci non risultano materiali forniti da Pasqualigo. D'altra parte, il grosso del lavoro carducciano sui *Triumph*, limitato sostanzialmente al commento di alcuni capitoli, risale agli anni '60. Forse i primi scavi nella tradizione dell'opera, a partire proprio dai generosi sforzi di Pasqualigo, e i continui colpi portati al testo vulgato a livello di lezione e di canone⁴³,

⁴⁰ Vd. *supra*, n. 8.

⁴¹ Carducci appuntava tardivamente la lezione nelle carte del suo commento (*Chiose e annotazioni*, cit., p. 41) traendola da Muratori, che l'aveva campionata nei suoi 'testi a penna' estensi (*Le Rime di F. Petrarca riscontrate*, cit., p. 798); fu poi segnalata da Mestica come «notevole variante» del Laur. Pl. XLI 14 (*Le rime di F. Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note da G. Mestica*, Edizione critica, Firenze, Barbèra, 1896, p. 598) e tracciata in cinque manoscritti da Appel, che però la rifiutava recisamente con spiegazione tendenziosa e poco sensata (*Die Triumphe*, cit., p. 393: «Nicht wenige Handschriften haben *chamono*i, natürlich nicht *ch'amò noi*, wie Muratori erklärte und auch Mestica annimmt, sondern *amo* = *ambo*, entsprechend *amendue*»), puntualmente ribaltata da Moschetti che eleggeva a testo «amò» (*Il Canzoniere e i Trionfi*, Milano, Vallardi, 1908, p. 498), seguito in ciò da Ariani (*Triumph*, Milano, Mursia, 1988, p. 264); difende *ambo* con buone ragioni Pacca in PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, cit., pp. 322-323.

⁴² Casa Carducci, Corrispondenza, C. Pasqualigo [n° 24.208].

⁴³ Pasqualigo stesso proponeva TC II come ultimo capitolo di TC e introduceva TF Ia tra TM e TF per la connessione forte con TM II segnalata anche dalla tradizione manoscritta

provocarono un progressivo abbandono dell'ambizioso piano di edizione e commento, ufficialmente sancito solo nei primi anni '90⁴⁴, quando già, almeno dal 1891, Appel annunciava il proprio futuro testo critico, forte del recupero di **C** e **L**.

Se per il suo modo di procedere, privo di un vero indirizzo o contegno filologico, Pasqualigo produceva in apparato un accumulo di *varia lectio* non utile nell'immediato né in funzione della costituzione del testo⁴⁵ né allo scopo didattico prefissato⁴⁶, raggiungeva tuttavia due obiettivi importanti: offriva il primo *screening* del testimoniale fondato su un censimento comunque relativamente ampio (30 manoscritti e stampe utilizzati per gli apparati, 60 solo consultati o citati), segnando anche la prima esperienza diretta della complicata tradizione dei *Triumph*; e riconosceva con forza nuova la centralità del rapporto tra materiali elaborativi e testo trådito, attraverso la valorizzazione al massimo grado di quanto allora disponibile, le testimonianze di Daniello e Beccadelli.

Giovanni Mestica, pur citandolo sempre con circospezione e rilevandone il difetto di «metodo razionale», sottolineerà tra gli altri meriti di Pasqualigo proprio le «molte varianti accumulate nelle Note»⁴⁷, e Appel, con l'onestà che contraddistingueva il suo operare, riconoscerà il grande contributo prestato dai materiali editi dal vicentino almeno per un primo approssimativo orientamento nella selezione dei *loci critici*⁴⁸.

(*Rime di F. Petrarca*, cit., col. 81: «Io credo che il Petrarca, avendo composto primo di tutti gli altri il Cap. II della Morte (prima fors'anche di aver concepito l'idea dei Trionfi), scrivesse subito dopo questo Capitolo; che, dopo averlo mandato agli amici dietro a quel primo, non poté più fare di non averlo fatto; e che più tardi poi, nei 20 anni ultimi di sua vita, scrivesse tre Capitoli del Trionfo della Fama come facenti seguito al Cap. I del Trionfo della Morte. Questo mi pare poter arguire e da tutto il complesso dell'opera e dall'ordine che hanno i Capitoli nei mss. [...]. Ma, per escludere ogni dubbio in proposito, bisognerebbe esaminare un maggior numero di Codici»).

⁴⁴ R. TISSONI, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana*. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci. Atti del Convegno di Bologna (11-13 ottobre 1985), a cura di M. Saccetti, Padova, Antenore, 1988, pp. 105-107; P. VECCHI GALLI, *Carducci commenta i Triumph*, in *Verso il Centenario*, a cura di L. Chines e P. Vecchi Galli, «Quaderni petrarcheschi», 11 (2001), pp. 253-272; CARDUCCI, *Chiose e annotazioni*, cit., p. XXVII.

⁴⁵ Quanto al testo Pasqualigo si poneva su una linea di assoluta prudenza: «Nella correzione del testo andai, come suol dirsi, coi pie' di piombo: preferii esser tacciato di soverchia moderazione, che di audacia. L'autorità de' Codici e la evidente ragionevolezza del cambiamento mi guidarono in questa delicata parte del mio lavoro. Ogni incertezza bastò perch'io lasciassi intatto il testo della Volgata; il quale viene sempre riferito in nota ogni volta che trovava necessario il preferire la lezione dei Codici e dell'Autografo. Giudicai che fosse cosa gradita al lettore il lasciare molte volte a lui la scelta fra le due, tre e anche quattro lezioni diverse» (*Rime di F. Petrarca*, cit., col. 20).

⁴⁶ Si noterà che Pasqualigo mantiene nell'approccio al lavoro redazionale («studiare con che sapienza e finezza di gusto Francesco Petrarca lavorava i suoi versi») la stessa attitudine che aveva guidato i petrarchisti cinque-seicenteschi, così sintetizzata da Cesare Segre: «La finalità del confronto era didattica: per un verseggiatore (e tutti allora lo erano), studiare le correzioni del Petrarca era di grande aiuto per la propria attività» (*Petrarca e gl'incunaboli della critica genetica*, «Critica del testo», 6, 1, 2003, p. 6; vd. dello stesso anche *Il Canzoniere di Petrarca e la critica delle varianti d'autore*, in *La filologia petrarchesca*, cit., pp. 204-206; per una panoramica più larga BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., *passim*).

⁴⁷ *Le rime di F. Petrarca restituite*, cit., p. XXI.

⁴⁸ *Die Triumph*, cit., p. 8; il tedesco non poteva però evitare di rilevare che la disomogeneità dell'apparato era tale da costringerlo a rivedere personalmente i testimoni

II. La prima mappa del 'labirinto': Carl Appel

Veniamo così a Carl Appel (1857-1934). Romanista formato alla scuola di Adolf Tobler⁴⁹, sul Petrarca volgare condusse il proprio noviziato da studioso. Il suo primo lavoro, *Die berliner Handschriften der Rime Petrarca's* (Berlin, Reimer, 1886) prendendo le mosse dai sette manoscritti del *Canzoniere* della collezione Hamilton, aveva come punto focale un'indagine sulla cronologia dei *Fragmenta* e soprattutto sull'autenticità di quello che oggi chiameremmo macrotesto poetico: Appel si chiedeva se la disposizione dei 'frammenti' rispondeva in tutto a un piano d'autore, se ci fosse 'un'intenzione artistica nell'ordinamento del *Canzoniere*' («einer künstlerischen Absicht in der Anordnung des *Canzoniere*»), e anche se non ci fosse un criterio cronologico fondato sui tempi interni, magari da ristabilire criticamente (come aveva fatto Vellutello e in più occasioni si fece ancora nell'Ottocento)⁵⁰. Concludeva che al sistema del *Canzoniere*, verisimilmente autentico nella forma consegnata dalla tradizione vulgata, non era del tutto estraneo un principio di ordinamento cronologico, ma questo non valeva in assoluto né fu nelle intenzioni dell'autore rispettarlo rigidamente⁵¹. Il giovane studioso pensò di sottoporre la questione nientemeno che a Giosue Carducci, perché, gli scriveva, «signor Professore, non c'è giudice più competente di Lei, che sa come nasce la poesia nel poeta e che cosa egli in quel momento prova». Così si legge nella lettera del 23 giugno 1886 che accompagnava l'invio del volumetto ancora nella Biblioteca di Casa Carducci, ma non sappiamo se il poeta rispose mai⁵².

esaminati da Pasqualigo. In effetti, controlli a campione da me effettuati rivelano buchi importanti, peraltro giustificati dall'editore stesso, che tra le varianti 'scelse' «quelle [varianti] che mi parvero le più importanti al mio scopo, che era di trovare la vera lezione del testo, e di ricostruire l'Autografo» (*Rime di F. Petrarca*, cit., col. 18). È indicativa dei protocolli sperimentali un po' domestici del vicentino la vicenda delle lezioni del testimone Gf: esse provenivano dalla collazione condotta da un precedente possessore sui margini di un esemplare dei *Sonetti, Canzoni e Triomphi* con l'esposizione di Daniello (ed. 1549) acquistato da Pasqualigo a Venezia nel 1869: nessuna informazione sull'identità del collazionatore, che però in una «memoria» vergata sull'ultima carta del libro dichiarava di aver tratto le varianti da un «cartaceo imperfetto» di proprietà del veronese Paolino Gianfilippi. Pasqualigo ritenne disperso il codice e si contentò di usare per gli apparati la collazione adespota. Il manoscritto Gianfilippi, noto anche a Mansard, era stato consultato intorno al 1844 da Sorio prima che fosse acquisito dalla Bibl. Civica di Verona nel 1846 (oggi Verona, Bibl. Civica, ms. 374: *supra*, n. 25; vd. CONTÒ, *Petrarca, Verona*, cit., pp. 219-222). Appel, che non censi i codici veronesi, scelse di non considerare la testimonianza *de relato* di Pasqualigo, anche se le lezioni apparivano di sicuro interesse.

⁴⁹ Sul profilo di Appel e sulla sua edizione del 1901 si rimanda a PASQUINI, *La filologia petrarchesca*, cit., pp. 187-191.

⁵⁰ A partire da Antonio Meneghelli (1814) fino ad arrivare al *Canzoniere di F. Petrarca cronologicamente riordinato* di Lorenzo Mascetta Caracci (Lanciano, Carabba, 1895), stroncato da una lunga recensione di Flaminio Pellegrini sul «Giornale storico» (14, 1896, pp. 401-416).

⁵¹ *Die berliner Handschriften*, cit., pp. 54-63.

⁵² Questo il testo della missiva: «Sehr hochgeehrter Herr Professor! Gestatten Sie mir Ihnen als Dank für die viele Belehrung, die ich täglich ans Ihrer mir sehr lieb gewardenen Ausgaben der "Rime di Francesco Petrarca sopra argomenti storici morali e diversi" geschäft habe, gleichzeitig mit diesem Briefe eine eigene kleine Arbeit über Petrarca zu senden. Darüber ob die Poesien Ihres Dichters in der mühselig zusammensuchenden Weise entstanden sein können, wie die Fragmente es wollen, oder ob ich im Recht bin, wenn ich es bezweifle, wenn ich andere Seelenkräfte des Dichters beim Schaffen seiner Werke in Tätigkeit vermute als dort zu Tage treten, darüber giebt es keinen berufeneren Richter als

L'inchiostro non si era ancora asciugato sulle pagine del libro di Appel quando, a renderne obsolete diverse parti e a mutare profondamente il panorama degli studi, era intervenuta la riscoperta dell'autografia del Vat. lat. 3195. Il *Vorwort* era sottoscritto da Appel il 24 maggio; solo quattro giorni dopo Pierre de Nolhac annunciava l'epocale scoperta all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di Parigi e subito si accendeva la contesa con Arthur Pakscher sulla priorità del recupero, che avrebbe tenuto banco nelle settimane successive⁵³. Peraltro, Appel, che non aveva potuto visionare il Vat. lat. 3196, scriveva nella prefazione che proprio Herr Dr. A. Pakscher gli aveva assicurato, per averle riscontrate direttamente con gli abbozzi autografi, che in fondo le trascrizioni dell'Uboldini erano affidabili⁵⁴. Non faceva cenno alcuno al 3195, che sicuramente importava più del 'codice degli abbozzi' al suo discorso critico: è verisimile che Pakscher nel rassicurare il connazionale si astenesse dal dare informazioni in attesa di renderle pubbliche. Comunque sia, il libro di Appel, appena venuto in luce, risultava già invecchiato, almeno per la parte che riguardava il *Canzoniere*, e perciò fu sostanzialmente trascurato dagli studi successivi⁵⁵. Nel saggio, però, un po' labirintico come sempre sono i lavori del tedesco, c'erano i primi germi dei futuri interessi di ricerca. Intanto si faceva apprezzare un'acuta attenzione per il dato metrico, che Appel provava anche a utilizzare come

sie, Herr Professor, der Sie wissen wie das Gedicht im Dichter entsteht und was er dabei empfindet. Niemandes Urteil würde mir daher wertvoller zu hören sein als das Ihre, auch dann wenn es der in meiner Arbeit ausgesprochenen Vermutung entgegen sein sollte. Verzeihen Sie das Nahen eines Ihnen Unbekannten und genehmigen Sie die Versicherung meiner Verehrung und Hochachtung» (Casa Carducci, Corrispondenza, C. Appel, n° 852). È l'unica lettera del tedesco al poeta, nella cui biblioteca si trovano, oltre al libro in questione, anche il successivo volume petrarchesco e l'estratto della recensione all'edizione Mestica (*infra*, n. 72).

⁵³ Sui tempi della scoperta e le controversie suscitate vd. C. PULSONI, *Polemiche letterarie e nazionalistiche. A proposito del "ritrovamento" del ms. Vat. lat. 3195*, in «Giornale italiano di filologia», 73 (2021), pp. 363-405; ID., *Carducci e il "ritrovamento" del Canzoniere di Petrarca*, in «Critica del testo», 24 (2021), pp. 126-155.

⁵⁴ *Die berliner Handschriften*, cit., p. III. Pakscher aveva in cantiere in quel momento *Die Chronologie der Gedichte Petrarca's* (Berlin, Weidmann, 1887), su alcuni temi in diretta concorrenza con il libro del connazionale, che infatti viene ricordato subito nella *Einleitung* (p. 4).

⁵⁵ Lo prendeva in considerazione, ma lo giudicava «un po' campato per aria», Giovanni Alfredo Cesareo, che poi però riconosceva i progressi e i ravvedimenti del tedesco nel lavoro successivo: *Su l'ordinamento delle poesie volgari*, in *Su le 'Poesie volgari' del Petrarca. Nuove ricerche*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898, pp. 6-7 (già in «Giornale storico della letteratura italiana», 19, 1892). Non è ricordato nell'ottimo attraversamento critico del periodo di Gino Belloni (*Sul testo del Canzoniere nell'Ottocento*, cit.), ma, pur con i molti suoi limiti, credo meriti un cenno il fatto che Appel, forse per primo (poco dopo anche A. PAKSCHER, *Aus einem Katalog des Fulvius Ursinus*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 10, 1886, p. 215), istaurava un collegamento tra la *Sen. XIII 11y* e il relativo *postscriptum* a Pandolfo Malatesta con i perturbamenti nell'ordine dei *Fragmenta* riscontrati nella limitata fetta di tradizione da lui vagliata: si resta lontani da una ricostruzione perfetta e da una precisa idea di 'forma' wilkinsiana (sui cui limiti vd. ora M. FEO, «*In vetustissimis cedulis*». *Il testo del postscriptum della senile XIII 11y e la "forma Malatesta" dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Quaderni petrarcheschi», 11, 2001, pp. 119-148; C. PULSONI, *Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei Rerum vulgarium fragmenta*, «Giornale italiano di filologia», 61, 2009, pp. 257-269, con altra bibliografia pregressa), ma l'intuizione era senz'altro notevole (vd. anche *infra*, n. 73).

parametro per la datazione relativa dei testi⁵⁶. Poi, già da questo primo lavoro, il giovane filologo dimostrava di avere idee abbastanza chiare su canone e struttura dei *Triumph*. Lo studio era condotto principalmente sui manoscritti hamiltoniani e sui dati offerti da Pasqualigo, che Appel organizzava in una delle sue caratteristiche tabelle sinottiche a beneficio del lettore tedesco, ‘perché – scriveva – secondo un costume italiano il volume di Pasqualigo era stato stampato in soli 300 esemplari e quindi ormai introvabile in Germania’⁵⁷. Constatato il ricorrere in sequenza di TM II - TF Ia in posizione ora incipitaria ora mediana nei manoscritti e nelle stampe⁵⁸ e l’oscillazione frequente di TC II⁵⁹, in considerazione anche delle incongruenze interne che la loro presenza comporterebbe nel tessuto del ‘racconto’, dopo tre pagine scarse di discussione, Appel proponeva l’ordine corretto dei Trionfi’ («Die richtige Reihenfolge der Triumph»), in dieci capitoli, cinque ‘in vita’ e cinque ‘in morte’ di madonna Laura, così scandito⁶⁰:

- | | |
|--------------------------|----------------------------|
| I. Triumphus Cupidinis | IV. Triumphus Famae |
| 1. <i>Al tempo</i> | 1. <i>Da poi che Morte</i> |
| 2. <i>Era sì pien</i> | 2. <i>Pien d’infinita</i> |
| 3. <i>Poscia che mia</i> | 3. <i>Io non sapea</i> |
| II. Triumphus Pudicitiae | V. Triumphus Temporis |
| <i>Quando vidi</i> | <i>Dell’aureo</i> |
| III. Triumphus Mortis | VI. Triumphus Aeternitatis |
| <i>Quella leggiadra</i> | <i>Da poi che sotto.</i> |

In anticipo di tre lustri sull’edizione critica, e prima dell’enorme lavoro condotto nell’intermezzo, Appel aveva trovato la sua soluzione, che risolveva uno dei problemi tuttora più spinosi con un pragmatico taglio netto⁶¹. Nel lavoro del 1886 Appel dimostrava anche una spiccata reattività per la storia della tradizione degli autografi petrarcheschi gravitanti negli ambienti vicini a Bembo, in ciò condotto per mano da *Un decennio della*

⁵⁶ Una lunga nota che corre da p. 63 a 65 offre l’analisi completa degli schemi rimici di sonetti ballate e madrigali del *Canzoniere*. L’attenzione per la metrica prenderà corpo nella sezione *Metrisches* dell’edizione dei *Triumph* del 1901, su cui Guglielmo Gorni ha scritto: «sulla metrica del ternario petrarchesco non è stato scritto niente che sostituisca il paragrafo *Metrisches* dell’edizione Appel, tredici pagine che sono, nel loro genere, un contributo di valore» (*Metrica e testo dei Trionfi*, in *I Triumph di Francesco Petrarca*, cit., p. 79; sul ternario petrarchesco vd. ora tutto il contributo di Gorni, pp. 79-105).

⁵⁷ *Die berliner Handschriften*, cit., p. 67.

⁵⁸ Sui due capitoli, forse nucleo originario del poema o addirittura di un poema anteriore ai *Triumph*, vd. SANTAGATA, *Introduzione*, in PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, cit., pp. XIII-XLIV.

⁵⁹ Vd. il quadro restituito da Pacca nell’*Introduzione* a TC II, ivi, pp. 93-96.

⁶⁰ Riproduco lo schema su due colonne nel quale «si riconosce subito il parallelismo delle due serie ‘in vita’ e ‘in morte’» proposto da Appel in *I Trionfi di Francesco Petrarca*, cit., p. V, da cui la citazione.

⁶¹ Nell’edizione critica del 1901 i capitoli TC II, TM II e TF Ia venivano relegati in appendice; la questione era affrontata in *Die berliner Handschriften*, cit., pp. 67-70; poi più organicamente sviluppata in *Die Triumph*, cit., pp. 96-105; la soluzione non risultò convincente per alcuno dei successivi editori dell’opera: vd. E. PASQUINI, *Per il «di sesto d’aprile»: postille minime ai Triumph*, «Studi e problemi di critica testuale», 71 (2005), pp. 17-18.

vita di M. Pietro Bembo di Vittorio Cian di appena un anno prima, che a sua volta metteva in circolazione i primi risultati delle indagini di Nolhac sulla biblioteca di Fulvio Orsini⁶². Era questa la via maestra, ma erano ancora pochi i dati, e il giovane petrarchista, dopo aver tentato di capire quanti e quali fossero gli autografi posseduti dal veneziano finanche avanzando avventatamente sospetti sull'autenticità delle testimonianze ritenute autografe, concludeva con commovente sconforto: «Ich gesteh, mich aus diesem Labyrinth nicht herauszufinden» ('Confesso che non riesco a trovare la via d'uscita da questo labirinto')⁶³.

Cinque anni più tardi dava alla luce il suo secondo volume petrarchesco, *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca's*⁶⁴, e sin dalle prime pagine si capisce che il labirinto era alle spalle. Il libro è di fatto un'ordinata e completa raccolta di tutte le testimonianze note fino a quel momento e di alcune inedite sulla tradizione degli autografi volgari di Petrarca. Nel primo capitolo Appel proponeva il testo critico della sezione della *Vita del Petrarca* di Beccadelli relativa agli abbozzi⁶⁵, quindi quello dell'"apparato" di Bernardino Daniello⁶⁶ e a seguire una trascrizione critica, carta per carta, del Vat. lat. 3196 con in calce agli abbozzi il testo definitivo del 3195 e in coda alle trascrizioni di ogni carta del 3196 un commento descrittivo delle letture⁶⁷. Ciò offriva agli studiosi di Petrarca uno strumento unico in quel momento e 'scientificissimo', per riprendere le parole di

⁶² Cian riportava notizie sui codici bembeschi passati alla biblioteca dell'Orsini per «cortese comunicazione» di Nolhac in *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo 1521-1531. Appunti biografici e saggio di studi sul Bembo*, con appendice di documenti inediti, Torino, Loescher, 1885, pp. 81 n. 2, 98 n. 1 e 100 n. 2.

⁶³ *Die berliner Handschriften*, cit., p. 54. Il sospetto di 'falsificazione' («Fälschung») esteso addirittura al 3196 fece intervenire prontamente Pierre de Nolhac, che per un verso si mostrava comprensivo per le fatiche del 'philologue berlinois' («Je regrette seulement que ce savant se soit donné autant de peine, par exemple pour étudier l'ordre des pièces dans le *Canzoniere*, question aujourd'hui, je crois, bien simplifiée»), ma per l'altro fermissimo al fine sgombrare il campo da sospetti avanzati da chi non aveva «tenu quelques instants le manuscrit entre les mains» (*Fac-similés de l'écriture de Pétrarque et appendices au «Canzoniere autographe»*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 7, 1887, pp. 20-22). Dopo Nolhac intervenne anche PAKSCHER, *Die Chronologie*, cit., pp. 8-19. Appel stesso riconoscerà il proprio errore in *Zur Entwicklung*, cit., pp. V-VI.

⁶⁴ Si può tradurre come 'Sulla formazione delle poesie italiane di Petrarca', ma «l'*Entwicklung* del [...] titolo, lett. 'sviluppo', 'elaborazione', 'making', corrisponde sostanzialmente già a 'genesi': F. BRUGNOLO, *Incunaboli dell'edizione genetica: Petrarca fra Ubaldini e Appel (visti da vicino)*, in *Autografi letterari romanzi e neogreci. Due giornate di studio in memoria di Filippo Maria Pontani (Padova, Accademia Galileiana, 24-25 ottobre 2013)*, Padova, S.A.R.G.O.N., 2015, p. 70.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 2-7; da quanto è dato capire, Appel riprendeva il testo da Pasqualigo ma si avvantaggiava di un controllo sul manoscritto marciano da parte del prefetto della biblioteca veneziana Carlo Castellani, ringraziato in nota (*ivi*, p. 2 n. 3). In più rispetto a Pasqualigo, Appel segnalava in apparato le correzioni portate al testo della *Vita* da una seconda mano che non sapeva essere proprio di Beccadelli (FRASSO, *Studi*, cit., p. 17), e forniva la corrispondenza delle correzioni e delle postille citate con la carta del 'codice degli abbozzi' che le conteneva e con l'ed. Marsand.

⁶⁶ *Zur Entwicklung*, cit., pp. 8-14; Appel utilizzava solo la seconda edizione del 1549.

⁶⁷ Non indugio oltre sulle specifiche tecniche adottate da Appel per questo prototipo della filologia genetica perché già ben caratterizzate in BRUGNOLO, *Incunaboli*, cit., pp. 69-78 (riedito come *Incunabula of the Genetic Edition: Petrarch between Ubaldini and Appel (Seen from up Close)*, in *Petrarch and His Legacies*, ed. by E. Livorni and J. Todorovic, Tempe, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, 2021, pp. 163-172).

Contini⁶⁸. Ma le grandi novità venivano con i capitoli successivi, il terzo e il quarto, che ospitavano l'edizione dei capitoli dei *Triumph* portatori di varianti d'autore nel Casanatense (C) e nel Laurenziano (L)⁶⁹. La resa è stavolta strettamente diplomatica⁷⁰ e si segnala per una «fedeltà tipografica» che «rappresenta ancora oggi un modello estremamente suggestivo e quasi irripetibile»⁷¹.

Si trattava di un recupero eccezionale: dai tempi di Beccadelli e Daniello non si immetteva negli studi così tanta nuova documentazione originale (oltre alle varianti, anche molte postille con datazioni) di sicura provenienza da autografi petrarcheschi. I benefici della scoperta sono palpabili già nell'edizione di Giovanni Mestica (1895), dove le varianti di collazione di C sono per la prima volta immesse nel circuito della storia della tradizione e dell'esegesi. Lo stesso Appel scrisse una lunga recensione sul «Versuch einer kritischen Ausgabe» di Mestica⁷², segnalando onestamente i luoghi in cui l'editore italiano aveva offerto una migliore lettura del 3196, ma anche difendendo molte letture proprie da quello rigettate. Per Appel il

⁶⁸ *Il commento petrarchesco di Carducci e Ferrari*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 642; ci si chiede se, quando richiamava lo «scientificissimo Appel», Contini non stesse ammiccando, per un artificio retorico di immedesimazione con il punto di vista carducciano (ma, sia chiaro, non suo), allo «scientificissimo filologo» Keck, uno dei bersagli 'tedeschi' dell'antifilologo Ettore Romagnoli della *Minerva e lo Scimmione* (Bologna, Zanichelli, 1917, p. 30: «Il Keck è senza dubbio uno scientificissimo filologo; e per questo noi lo pigliamo sul serio, ad onta della incontestabile sua grullaggine»).

⁶⁹ Per completezza va rilevato che pure PAKSCHER, *Die Chronologie*, cit., p. 42 n. 1, segnalava, senza nulla dedurne, tracce di lavoro erudito sui margini del Laurenziano («Die Handschrift [...] zeigt auch sonst Spuren gelehrter Arbeit»); ma già nel *Catalogo* del Bandini erano riportate le due postille latine del 2 settembre 1370 e del 2 luglio 1373 e si avvertiva: «observandae sunt multae variae lectiones in margine non aspernendae» (ripreso da Enrico Narducci per *I codici petrarcheschi delle biblioteche governative del Regno*, indicati per cura del Ministero dell'Istruzione Pubblica, Roma, Tip. Romana, 1874, pp. 19-20).

⁷⁰ *Zur Entwicklung*, cit., pp. 126-161 e 162-173. Per C veniva prodotta una trascrizione integrale del *Grundtext* e della *varia lectio*; per L Appel trascriveva selettivamente solo i versi sui quali insisteva la variante marginale, e perciò «si è lasciato sfuggire (o non ha ritenuto opportuno registrare) un cumulo di minori interventi eseguiti dal collazionatore direttamente sul testo vergato dallo scriba quattrocentesco (o fra le righe), e ben distinti dai pochi e insignificanti ritocchi dovuti a costui, forse perché ai singoli versi non corrispondevano varianti marginali» (PASQUINI, *Preliminari*, cit., p. 214; l'elenco completo degli interventi trascurati da Appel, *ivi*, pp. 214-217).

⁷¹ PASQUINI, *Filologia petrarchesca*, cit., p. 188; un grande limite di tutte le trascrizioni di Appel, sia in questa diplomatica sia in quella interpretativa del 3196, sta nel mancato scioglimento delle molte abbreviazioni delle postille latine, riportate in forma compendiate anche nelle citazioni successive, scioglimento che, come si sa, spesso non è privo di difficoltà: vd. V. FERA, *Problemi ecdotici ed esegetici delle postille nel 'codice degli abbozzi'*, in *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea*. Atti del convegno (Freie Universität, Berlin, 9-10 novembre 2017), a cura di G. Cascio, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2020, pp. 115-138.

⁷² «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 18, 1 (Januar 1897), coll. 20-28. Sull'edizione critica di Mestica vd. G. BELLONI, *Nota sulla storia del Vat. Lat. 3195*, in *Rerum vulgarium fragmenta. Cod. Vat. Lat. 3195*. Commentario all'edizione in facsimile, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H. Wayne Storey e S. Zamponi, Roma - Padova, Antenore, 2004, p. 97 e n. 89, e ID., *Sul testo del Canzoniere nell'Ottocento*, pp. 163-164. C. PULSONI, *Giovanni Mestica editore dei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Per non dimenticare: Mariotti e Mestica all'ombra di Leopardi*, a cura di F. Musarra, G. Piccinini, N. Sparapani, P. Ramazzotti, Firenze, Cesati, 2017, pp. 71-85.

testo allestito da Mestica segnava quanto al *Canzoniere* un sicuro progresso rispetto alla vulgata corrente, ma in definitiva non rispondeva alle vere urgenze della ‘Petraryphilologie’, non essendo di fatto né un’edizione diplomatica del 3195 né un’edizione critica che riconsiderasse la storia genetica dell’opera⁷³. Al testo dei *Triumph* dedicava solo il paragrafo conclusivo della recensione per dire che, nonostante i progressi, Mestica rimaneva ‘molto lontano dall’obiettivo, difficile da raggiungere, di offrire un testo critico’⁷⁴.

Rimane ora da rilevare la generale tendenza degli studiosi italiani del tempo a minimizzare il valore del contributo di Appel. La notizia più equilibrata sul libro apparve senza firma nel *Bollettino bibliografico* del «Giornale storico» (18, 1891, 469-70)⁷⁵, ma in fondo si limitava a descrivere il volume, notando il «necessario aridume di questo lavoro, degno della pazienza tedesca», aridume appena smorzato dalle pagine «consacrate a esaminare le principali reazioni che indussero il Petrarca alle sue correzioni», «esame non inutile per lo studio dell’arte e dello stile di quel poeta»⁷⁶. A tratti velenosa era la recensione del giovanissimo Mario Pelaez su «La cultura» di Ruggiero Bonghi (a. 1, n° 35, 27 settembre 1891, pp. 392-93): esordiva subito mettendo in cattiva luce il «Signor Carlo Appel» per aver egli, nel precedente libro, espresso «il dubbio che i due codici Vaticani creduti autografi non fossero veramente tali»⁷⁷, poi lo giudicava

⁷³ A suo vedere, avrebbe arricchito l’edizione un apparato che rappresentasse esaustivamente almeno il Laurenziano Pl. XLI 17 e il Chig. L V 176 (*ibid.*, col. 21), che invero erano con ampiezza considerati da Mestica nell’introduzione e nell’apparato-commento, evidentemente sulla scorta di Pakscher, *Die Chronologie*, 25-31, che però, notava sempre Appel, non veniva citato. Ai codici che l’editore italiano avrebbe potuto tenere in considerazione Appel aggiungeva anche il Vat. lat. 4786, già da lui segnalato a Pierre de Nolhac (*Pétrarque et l’Humanisme*, Paris, Bouillon, 1892, p. 85 n. 1; sul codice, ritornato di recente all’attenzione degli studi, vd. M. CURSI - C. PULSONI, *La penultima volontà d’autore: il caso dei Rerum vulgarium fragmenta*, «Cultura Neolatina», 77, 1-2, 2017, pp. 47-80). Quelle di Appel erano solo belle intuizioni, fondate su indizi esterni (le caratteristiche da ‘diplomatiscche Abdruck’ del Laurenziano e del Chigiano; la postilla ‘salutatiana’ del Vaticano), ma anche in queste dimostrava, richiamandosi alle ‘esigenze più urgenti della filologia petrarchesca’, una visione penetrante e lucida, non sempre condivisa dai petrarchisti a lui contemporanei: per i più il ritrovamento del 3195 rappresentava un punto d’arrivo, da lui fu invece visto da subito come un punto di partenza. La segnalazione del Laurenziano Pl. XLI 17 in rapporto a uno stadio predefinitivo del *Canzoniere*, come detto da far risalire a Pakscher, fu sviluppata con grande prova d’acume da Giovanni Alfredo Cesareo in *Su le ‘Poesie volgari’*, cit., pp. 301-304 (su cui vd. anche FEO, «*In vetustissimis cedulis*», cit., p. 126).

⁷⁴ Rec. cit., col. 28. Per il testo dei *Triumph* Mestica riprendeva da Pasqualigo lo spostamento di TC II (*supra*, n. 43), ma relegava all’Appendice TF Ia insieme a TM Ia; ritornava per il resto alla vulgata bembesca «con queste eccezioni: 1° Ristabilisco l’ordine genuino nei quattro Canti del *Primo Trionfo*; 2° Includo le due modificazioni nei principi del primo Canto del *Terzo Trionfo* e del primo Canto del *Quarto*; 3° Pel *Sesto Trionfo* accetto la lezione dell’autografo Vaticano 3196» (MESTICA, *Le rime di F. Petrarca*, cit., p. XXII).

⁷⁵ PASQUINI, *Filologia petrarchesca*, cit., p. 185, l’attribuiva ipoteticamente a Vittorio Rossi.

⁷⁶ Si riferiva a *Zur Entwicklung*, cit., pp. 174-185.

⁷⁷ Come detto, la notizia dell’autografia del 3195 non era ancora uscita e proprio nel libro recensito Appel si emendava apertamente per i dubbi espressi con l’imprudenza della giovane età nel precedente saggio (*supra*, n. 63). La recensione di Pelaez conteneva, a parte i ripetuti «3795» e «3796» che attribuiamo al proto, altre inesattezze: su tutte la notizia che il Pl. XLI 14 fosse stato riconosciuto dal «Pakscher» [*sic*] come «copia del *Canzoniere* tutta di mano del Petrarca» (cosa di cui Appel non si sarebbe accorto?). Pakscher aveva annunciato già nel 1886 di aver scoperto un altro *Canzoniere* autografo in un codice della

soccombente rispetto a Ubaldini «quanto a diligenza diplomatica», e in tutto ciò dimenticava di menzionare almeno una sola volta i *Triumph*. Sostanzialmente uguale, ma senza l'esordio retrospettivo e con in più un lungo indugio sulle eliotipie del 3196 curate da Ernesto Monaci per l'*Archivio paleografico italiano* la cui pubblicazione sarebbe sfuggita ad Appel⁷⁸, la recensione non firmata apparsa sulla «Nuova Antologia» (vol. 31, fasc. 3, 1 febbraio 1891, pp. 591-92), che il tedesco, forse sbagliando, credette essere di Giovanni Mestica⁷⁹. Questi da parte sua, se pure non era responsabile di quella recensione, non agiva in modo del tutto trasparente nell'introduzione alle *Rime*, si dilungava – e giustamente – sul Casanatense e mai una volta menzionava Appel per rendergli il merito del recupero⁸⁰.

Insomma, mi pare si possa avvertire un atteggiamento negativo generalizzato e solo in parte dovuto ai limiti effettivi del lavoro, comunque sopravanzati dai pregi. Un atteggiamento ben riconoscibile, perché fondamentalmente lo stesso che una parte degli studiosi italiani – e non sempre seconde linee – aveva mostrato pochi anni prima al momento della riscoperta del 'Canzoniere autografo' da parte di altri due 'stranieri'. Si tornava a fare 'questione di nazionalità'⁸¹.

III. *Flaminio Pellegrini e la scoperta del codice Parmense*

I collettori di varianti originali scoperti da Appel mettevano in luce una tipologia documentaria sostanzialmente nuova, ma ancora da capire del tutto in alcuni meccanismi interni. Un ingranaggio decisivo veniva offerto nel 1897 da Flaminio Pellegrini (1868-1928). Dopo alcune peregrinazioni nelle scuole del Regno (prima Campobasso, «sciagurata tomba di vivi», poi Vigevano), lo

Laurenziana appartenuto a Piero di Cosimo de' Medici, senza però fornirne mai la segnatura esatta, e all'avventato annuncio non diede poi seguito, ma sicuramente si riferiva al Laurenziano Pl. XLI 10 (M. VATTASSO, *Introduzione*, in *L'originale del Canzoniere di F. Petrarca, codice Vaticano Latino 3195*, riprodotto in fototopia a cura della Biblioteca Vaticana, Milano, Hoepli, 1905, p. XXV n. 1). Era quindi Pelaez a confondersi o a fare un'associazione errata.

⁷⁸ In apertura del *Vorwort* Appel auspicava che, anche dopo la pubblicazione delle riproduzioni eliotipiche del 3196 promesse da Ernesto Monaci, la sua trascrizione critica avrebbe conservato un'utilità. Il tedesco si rifaceva probabilmente alla notizia data da Pierre de Nolhac anni addietro (*Fac-similés de l'écriture*, cit., p. 12 n. 2). Pelaez gli imputava di essersi fatto sfuggire (o di aver taciuto) l'uscita delle tavole, avvenuta da due mesi (scriveva nel febbraio 1891) o da «parecchi mesi» (nel settembre): ne faceva quasi una questione di principio, ma era sfuggito a lui che la prefazione di Appel era datata all'ottobre 1890 e che comunque l'edizione era fondata sull'originale.

⁷⁹ A meno che Pelaez non ne avesse copiato una buona metà, errori compresi, nella recensione de «La Cultura», a lui attribuirei anche questa recensione, e sarebbe così meglio giustificata la rampogna sulle eliotipie, visto il rapporto di discepolanza del giovane con Monaci: C. PULSONI, *Un triangolo di fine Ottocento: Pelaez tra Monaci e Carducci*, «Studi romanzi», 15 (2019), pp. 97-115.

⁸⁰ Appel, recensendolo a sua volta (*supra*, n. 72), notava pure che il titolo del suo libro era riportato male nell'unica occorrenza nella tavola delle abbreviature (a p. 25: «Carl Appel: *Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 ec.*; Halle, 1891»).

⁸¹ Riprendo le parole da una sdegnata nota di Rodolfo Renier recuperata da PULSONI, *Polemiche letterarie*, cit., p. 390. Al contributo di Pulsoni si rimanda per il contesto in cui va calata anche l'esperienza di Appel.

studioso, che si era formato e laureato a Bologna nel 1890 con Carducci⁸² e perfezionato all'Istituto Superiore di Firenze (1890-1891), arrivava per l'anno scolastico 1896-1897 al Liceo Romagnosi di Parma. Ne scriveva a inizio '97 a Michele Barbi: «mi sembra d'aver fatto un passaggio dalla notte al dì, pensando alle sedi degli anni scorsi. Qui almeno c'è vita, c'è una buona biblioteca con codici di molto pregio e poco esplorati»⁸³. Appena insediatosi a Parma aveva cominciato l'esplorazione dei fondi della Biblioteca Palatina. Di questo appassionato lavoro rimane nel Fondo Pellegrini dell'Archivio Storico dell'Accademia della Crusca un taccuino che sulla copertina reca scritto: «Mss. della Biblioteca di Parma (Note - 1896)». Nella fitta schedatura di codici, condotta a partire dal Catalogo alfabetico del fondo Parmense, compare la prima notizia sul manoscritto Parm. 1636. Pellegrini segnava come promemoria: «Bisogna esaminarlo, perché dall'indice parrebbe una copia del sec. XVI (carte 48) dei frammenti autografi vaticani»⁸⁴.

La scoperta deve risalire ai primi tempi dell'arrivo a Parma, se già il 21 novembre 1896 Pellegrini ne scriveva a Rodolfo Renier in una lunga e dettagliata lettera edita e illustrata da Giuseppe Frasso⁸⁵. Con Renier Pellegrini rifletteva sulle possibili soluzioni ecdotiche nella prospettiva di affidare l'edizione al «Giornale storico». Intravedeva in quel momento due vie: la prima, «con risparmio d'un poco di spazio, ma con pericolo di confusione», prevedeva di tenere come testo base quello istruito da Giovanni Mestica e «trascrivere in un dato carattere tipografico le varianti che, verso a verso, offre il codice palatino *nel testo*; e di seguito, in carattere tipogr. minore, le varianti marginali, che il Palatino stesso registra, e che simboleggiano le cancellature e i ritocchi dell'autografo»; la seconda via era quella segnata da Appel: «ristampare quei quattro capi dei trionfi, con le varianti, tal quali sono nel ms. Palatino. Cioè in mezzo di pagina il verso, in carattere grande; a fianco, in minore formato, le varie lezioni». In margine a quest'ultima ipotesi, conoscendo le difficoltà pratiche nel replicare le soluzioni tipografiche esperite da Appel, Renier scriveva sulla lettera «questo a me spaventa»⁸⁶. In una lettera successiva a Francesco Novati del 2 dicembre, Pellegrini dimostrava di aver compreso meglio i meccanismi proprii di **P**, che lo differenziavano da **C** e davano definitiva conferma a

⁸² Per i rapporti con Carducci vd. A. BRAMBILLA, *Pellegrini e Carducci. Frammenti di un affettuoso incontro*, in *Flaminio Pellegrini accademico e filologo. Atti della giornata di studi* (Verona, 25 maggio 2007), a cura di P. Pellegrini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 29-55.

⁸³ La lettera è edita in D. DE MARTINO, *Pellegrini, Barbi e l'Accademia della Crusca*, ivi, pp. 13-14.

⁸⁴ Firenze, Archivio dell'Acc. della Crusca, Fondo Flaminio Pellegrini [da ora FFP], *Studi*, 5, Fasc. I Sottofasc. I.A, n° 9. Su storia e consistenza del Fondo Pellegrini all'Accademia della Crusca vd. il prezioso catalogo che offre anche un'utile nota biografica: G. AVALLE, *L'Archivio di Flaminio Pellegrini (1868-1928). Introduzione - Inventario*, Firenze - Lucca, Accademia della Crusca - Istituto Storico Lucchese, 2014 (la nota biografica alle pp. 23-45; la descrizione del quadernetto alle pp. 99-100); vd. anche EAD., *L'archivio di Flaminio Pellegrini all'Accademia della Crusca*, in *Annuario Storico della Valpolicella 2012-2013*, Verona, La Grafica, 2012, pp. 183-198).

⁸⁵ FRASSO, *Appunti e proposte*, cit., pp. 259-72.

⁸⁶ L'appunto di Renier era in dialogo con il condirettore del «Giornale storico» Francesco Novati, nel cui epistolario si conserva la lettera: FRASSO, *Appunti e proposte*, cit., p. 261. Non ho ritrovato la risposta di Renier nel Fondo Pellegrini, dove però si conservano tre cartoline dell'anno successivo inerenti all'edizione: vd. *infra*, n. 93.

quanto Appel aveva ipotizzato intorno alle tracce di limatura offerte da **L**⁸⁷: nel breve intervallo tra le due lettere lo studioso aveva messo a fuoco la «chiosa di capitale importanza» che permetteva di distinguere tra le lezioni tratte dallo 'scartafazzo' e quelle ricavate dalla copia 'con manco liture', segnate queste ultime dal collazionatore con una crocetta e in genere raccolte con l'accortezza di non confonderle alle altre sullo stesso margine. Ne derivava la necessità di una «stampa in tre colonne (testo e varianti dalle due parti)» non compatibile con «la paginatura del Giornale». Aggiungeva Pellegrini che un editore di Cremona si era proposto di «stampare interi i *Trionfi* con lusso tipografico in assoluto facsimile»: «Rifiutare sì lusinghiero invito sarebbe far danno al lavoro stesso»⁸⁸.

Il valido editore era Luigi Battistelli. Nel fondo Pellegrini si conservano molte sue lettere che accompagnano la fase realizzativa del volume e la trepidazione dopo la stampa in attesa delle recensioni promesse e delle vendite⁸⁹. Verranno entrambe⁹⁰. Il volume fu mandato ad Alessandro d'Ancona e si ebbe una sua recensione sulla «Rassegna»⁹¹; a Henry Cochin, petrarchista e futuro fine traduttore dei *Triumph*, che lo recensì per la «Revue critique»⁹²; a Rodolfo Renier che ne scrisse nel *Bollettino bibliografico* del «Giornale storico»⁹³; fu soprattutto mandato a Carl Appel,

⁸⁷ Appel aveva già intuito che le varianti di **L** dovevano derivare da una stesura più avanzata, che le postille collocavano negli ultimi anni di vita di Petrarca: *Zur Entwicklung*, cit., p. 163.

⁸⁸ FRASSO, *Appunti e proposte*, cit., pp. 264-265; nella cronaca del «Giornale storico della letteratura italiana», 15 (1897), p. 224, comparirà l'annuncio della scoperta del «nostro egregio cooperatore professore Flaminio Pellegrini» con citazione integrale della sinossi del volume fatta stampare dall'editore Bettinelli nel suo «Giornale dei giornali» (1, 14) ed evidentemente scritta da Pellegrini. In questa si leggeva che il manoscritto parmense «conserva tutti i *Trionfi*, ad eccezione di quelli della Morte e del Tempo, con frequentissime lezioni marginali e brevi note latine del Petrarca, sul genere di quelle che egli soleva aggiungere in margine agli altri suoi scritti già noti. Queste lezioni, che a volte abbracciano terzine intere, il Pellegrini dimostrerà per certo essere derivate direttamente da *due autografi* del Poeta: l'uno onde procede il ms. Casanatense, con questo in più, che il nuovo apografo non è mutilo e conserva i tre canti della Fama in esso mancanti; l'altro, che va identificato con la fonte delle varianti curiose del Beccadelli e del Daniello, cioè coi fogli migrati a Parigi e sperduti».

⁸⁹ 15 cartoline (1896-1899) dell'editore si trovano ai segni FFP, *Corrispondenza*, 2, Fasc. I, Sottofasc. I.B, nn. 54-68; un'altra cartolina è interfogliata nel quadernetto di cui *supra*, n. 84.

⁹⁰ Nel 1899 uscì una seconda edizione del volume.

⁹¹ «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», 6, 1-2 (1898), pp. 104-105.

⁹² «Revue critique d'histoire et de littérature», 45, 22 (30 mai 1898), pp. 411-412; così Cochin concludeva: «Carl Appel trouvera assurément dans le manuscrit publié par Pellegrini de nouvelles difficultés, mais de nouvelles lumières. Il est dès à présent certain que le texte définitif qu'il établira différera en bien des points de celui que Mestica a publié à la suite de son excellente et unique édition du *Canzoniere*. Tous ces travaux sont pleins d'espoir pour les érudits: nous avons, grâce à Mestica, un bon texte du *Canzoniere*; nous aurons, par Carl Appel, un bon texte des *Trionfi*; Pellegrini y aura grandement contribué. Quant au texte des œuvres latines, nous n'y songeons même pas, et tout espoir à ce sujet ne pourrait être, hélas! que chimérique».

⁹³ «Giornale storico della letteratura italiana», 16 (1898), pp. 452-453. Il 2 dicembre 1897 Renier scriveva a Pellegrini: «Caro professore, i miei più vivi ringraziamenti per la sua ediz. diplomatica dei *Trionfi*. La prenderò in esame e ne parlerò appena me lo permetteranno le gravi angustie in cui ora vivo, per una malattia della mia povera mamma, non esente da pericolo. Al momento non posso pensare ad altro, purtroppo. Non v'è dubbio che la nostra Bibl. Nazionale acquisterà una copia della sua pubblicazione. Siccome il prezzo è alto, credo che l'editore finirà col non rimmetterci. Il *Giorn. storico* va molto all'estero, ed io auspico [?]»

che per lettera, appena ricevuto il volume nel novembre 1897, promise di parlarne nella rivista di romanistica «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie»⁹⁴. Le segnalazioni apparse sulla stampa periodica erano tutte positive, ma senza affondi nella materia; questa di Appel aveva per ovvie ragioni un taglio diverso. Non mancano apprezzamenti per la riuscita tipografica: 'Vorrei poter trovare un editore per il mio lavoro sui *Trionfi* che vestisse il libro in modo così bello' aveva scritto a Pellegrini in una cartolina del novembre '97⁹⁵. Apprezzamenti anche per l'accuratezza dell'editore, che Appel aveva incontrato nella primavera dell'anno precedente a Parma; in quell'occasione Pellegrini gli aveva fornito le prime bozze dell'edizione perché il tedesco le potesse collazionare saggiandone già allora l'affidabilità. Tutto questo si legge nella recensione⁹⁶, che prosegue poi nell'esame minuto della qualità delle trascrizioni del collazionatore di **P**, alla luce degli abbozzi autografi vaticani e delle altre testimonianze. Su questo aspetto Pellegrini era stato nella sua breve introduzione assai sbrigativo. Appel, che era solito esporre partitamente i dati, campionava una lunga serie di omissioni e di veri e propri fraintendimenti dell'antico collazionatore, meno accurato di quanto Pellegrini reputasse. Così la recensione di Appel diventava, e resta ancora, un complemento molto utile all'edizione⁹⁷.

L'applicazione immediata dello studioso tedesco al codice parmense si spiega facilmente: in quel momento, e ancora poi fino alla scoperta di **H** e **I**, **P** era l'unico collettore che, distinguendo graficamente la provenienza dei concieri dai due originali petrarcheschi, in un sol colpo confermava la notizia beccadelliana sugli «scritti di due sorti»⁹⁸, permetteva di sistemare criticamente le testimonianze degli altri due collettori allora noti e incideva probabilmente in misura decisiva sulla determinazione degli stadi

che tutte le biblioteche straniere siano invogliate a comperare quest'opera» (FFP, *Corrispondenza*, 3, Fasc. I, Sottofasc. I.B, n° 93). Poi il successivo 17 dicembre: «Ho esaminato i suoi *Trionfi*. La pubblicazione è condotta con la cura e con l'intelligenza che Ella pone in tutte le cose sue. Bravissimo. Ne scriverò, ma in breve perché su questo genere di lavori non c'è molto da dire. Essi preparano nel miglior modo possibile il testo critico; ma non si prestano a discussione preventiva [?]. La stampa periodica potrà segnalarti specialmente presso gli speciali cultori del Petrarca e le biblioteche + +++ acquisto. La nostra Nazionale ha subito comperato il suo libro» (FFP, *Corrispondenza*, 3, Fasc. I, Sottofasc. I.B, n° 94).

⁹⁴ E su questa apparirà, ma solo nel luglio 1898 (a. 9, n° 7, coll. 242-245). Appel fu tra i primi a cui venne inviato il volume e il tedesco rispose da Breslau il 25 novembre 1897 promettendo un'immediata segnalazione. La recensione tardò a uscire e Appel tornò a scrivere al «College und Freund» il 19 giugno '98 per scusarsi del ritardo dovuto alla rivista. Sono queste le due sole missive conservate in FFP, *Corrispondenza*, 2, Fasc. I, Sottofasc. I.A, nn° 4-5.

⁹⁵ «Ich wollte ich fände für meine Trionfiarbeit auch einen Verleger der dem Buch ein so schönes Gewand anlegt» (vd. n. prec.).

⁹⁶ La disponibilità di Pellegrini è ricordata anche in *Die Triumphe*, cit., p. XLIV.

⁹⁷ Per una complessiva revisione completa dell'edizione di Pellegrini, in effetti non impeccabile, vd. PASQUINI, *Preliminari*, cit., pp. 220-221. Piace qui segnalare che presso la Biblioteca dell'Accademia della Crusca tra i volumi donati da Flaminio Pellegrini si conserva la sua copia personale diffusamente postillata del volume di Appel *Zur Entwicklung*, cit. (collocazione MISC.225.14); vi si trova anche una copia dell'edizione pellegriniana (collocazione CONS.G.F.4) con diffuse tracce manoscritte a lapis che testimoniano un attento studio del testo del Parmense: Paola Vecchi Galli mi conferma che tali tracce sono da attribuire alla mano di Emilio Pasquini, e dovrebbero essere del tempo in cui questi era comandato al Centro studi di filologia italiana presso l'Accademia (1961-1966).

⁹⁸ *Supra*, n. 7.

redazionali che l'editore tedesco divisava nella tradizione e pubblicava su pagine 'affrontate' nella sua edizione critica del 1901.

Ho detto, presentando Pellegrini, che fu allievo di Carducci. Il nome di Carducci è quello che manca nella storia dei *Trionfi* di Pellegrini, e l'assenza si fa notare. Pellegrini fu infatti uno di quegli allievi che il professore elesse come collaboratori nelle sue ricerche, avendone colta subito la propensione per gli studi. Già prima della laurea, Carducci l'aveva coinvolto nel lavoro che avrebbe dovuto portare all'edizione in due volumi più *Prolegomena delle Rime di Fra Guittone d'Arezzo* per la 'Collezione di opere inedite o rare' patrocinata dalla Commissione per i testi di lingua. L'opera incontrò difficoltà di varia natura⁹⁹ e del 'Guittone' uscirà infine solo il primo volume nel 1901, più di dieci anni dopo l'inizio dei lavori. Carducci fu molto infastidito dalle dilazioni dell'allievo, in verità più che giustificate, e proprio nei mesi del lavoro sul ms. Parmense arrivava a Pellegrini l'ennesimo richiamo, affidato a una cartolina di Alberto Bacchi della Lega, segretario della Commissione¹⁰⁰. Così, l'unica lettera del carteggio Carducci-Pellegrini dove sia fatta menzione dei *Triumph* è quella con cui l'allievo, il 23 dicembre 1897, annunciava l'invio del volume stampato:

Illustre sig.^r Professore,

Soltanto l'altro giorno mi fu recapitata una lettera del dott.^r Bacchi della Lega, diretta al liceo di Genova e rimasta finora giacente al 'Colombo', dove la mandarono, anziché al 'Doria'. Contiene un rimprovero severo, ma giusto, a Suo nome, riguardo al mio eccessivo ritardo nel licenziare il volume di Guittone.

Ben conoscendo che, in questo proposito, Ella ha ragione di non creder più alle mie promesse, mi preme di pregarLa solo ad aver pazienza per pochi giorni ancora. Bacchi mi scrive che Ella vuole il rimanente mio manoscritto prima del termine di quest'anno. Ma come fare? Torno a Verona, in famiglia, questa sera stessa, per le feste; e Lei sa che per simili lavori bisogna sempre alla mano libri di consultazione, che non potrei portarmi dietro.

Creda che, ormai, desidero finirla io pure e qui ci riuscirò, non distratto dai bellissimo codici della Palatina di Parma. Intanto, ancor entro le feste, manderò un foglio di stampa col penoso errata-corrige al volume. Al resto, cioè ad una non lunga prefazione, provvederò tosto dopo, senza prendermi nessun altro impegno.

Mi permetto d'inviarLe un mio opuscolo d'interessanti rime dugentistiche inedite, purtroppo assai guaste¹⁰¹.

Anche Le giungerà a giorni da Cremona (speditole per mia preghiera dall'editore) il mio libro 'I Trionfi secondo il codice Parmense 1636'.

⁹⁹ Vd. LEONARDI, *Pellegrini e Guittone. Un'esperienza ecdotica tra Bologna e Firenze*, in *Flaminio Pellegrini accademico*, cit., pp. 99-115.

¹⁰⁰ Nel Fondo Pellegrini dell'Archivio della Crusca si conservano due cartoline di Bacchi della Lega inerenti all'edizione guittoniana, una del 20 novembre 1893 e una del 21 ottobre 1897, entrambe scritte per conto di Carducci. Ecco il testo della seconda, che arriva quando Pellegrini era impegnato a correggere le ultime bozze dei *Triumph*: «Chiarissimo Signore, la Tipografia Garagnani e più della tip. il Prof. Carducci, La pregano di voler liberare le stampe ch'Ella ha da tanto tempo fra mani e ultimare quel pochissimo che manca a porre in luce il primo volume Guittoniano. Faccia, La prego, che questa mia esortazione sia l'ultima e che io possa veder tutti contenti, presidente, editore e tipografi!» (FFP, *Corrispondenza*, 2, Fasc. I, Sottofasc. I.B, n° 13).

¹⁰¹ *Alcune rime toscane del secolo XIII*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss (Trento, 25 settembre 1897)*, Bergamo, Ist. Italiano d'Arti Grafiche, 1897, pp. 421-446.

Vedrà che è un'edizione bellissima, di un testo molto degno di nota. Lo gradisca in segno d'affetto e di gratitudine costante, da parte di chi non dimentica mai quanto Le deve, e conta la Sua benevolenza tra i beni più grandi della propria vita.

Con i più sinceri auguri per il nuovo anno, accolga i reverenti saluti del Suo

sempre dev^{mo} aff^{mo}
Flaminio Pellegrini¹⁰²

La successiva lettera di Carducci a Pellegrini è lontana nel tempo: data al 7 luglio 1898 e non tocca l'argomento petrarchesco, anzi incalza ancora sulle more del 'Guittone' con un sonoro rimprovero all'allievo: «Gli autori come te e come in generale quelli della mia scuola sono nati per la rovina delle stamperie e per la mala fama della Società letteraria»¹⁰³. Si capisce bene che, in un contesto così teso, Pellegrini non potè assolutamente rivolgersi al maestro per consigli e neppure per partecipargli la gioia della scoperta. D'altra parte, tutte le ricerche hanno una storia e dei limiti. La ricerca petrarchesca di Pellegrini nacque dal contatto con i «bellissimi codici della Palatina di Parma», sebbene poi vertesse sul meno bello e in apparenza il meno allettante. Fu una ricerca concentrata in un tempo breve, limitata da altri impegni. Ciò non di meno, portava agli studi un'acquisizione importantissima, per quanto non pienamente compresa dai contemporanei, che forse avevano ancora freschi nella memoria gli autografi del *Canzoniere*, al cui confronto i minuzzoli di seconda mano del Parmense dovevano impallidire¹⁰⁴.

In realtà, toccata la vetta e goduta l'appagante vista di un testo 'definitivo', era già tempo di guardare alle ascese successive. Appel riprese senza indugio la via, lungo la quale ebbe la fortuna di trovare in Pellegrini il perfetto compagno di cordata. Con loro arrivava anche per i *Triumphs*, dopo la stagione dei cercatori di lezioni un po' avventurieri e un po' dilettanti, eppure tanto significativi nella svolta che portava al ritorno ai manoscritti, una filologia più consapevole rispetto ai problemi della storia della tradizione e più attrezzata a livello di metodo.

¹⁰² Casa Carducci, *Corrispondenza*, F. Pellegrini, n° 24496.

¹⁰³ Bologna, 7 luglio 1898: *LEN*, XX, pp. 141-142 (n° 5622).

¹⁰⁴ I futuri contatti di Pellegrini con Petrarca, come già molti dei precedenti, consisteranno soprattutto in recensioni sempre acute su lavori di argomento petrarchesco, spesso per il «Giornale storico» e per il «Giornale dantesco» (vd. nella *Bibliografia* curata da Paolo Pellegrini in *Flaminio Pellegrini accademico*, cit., le entrate n° 30, 46, 55, 71, 96, 97, 101, 103); nel 1902 pubblicava nell'opuscolo *La lirica del Petrarca* (Genova, Carlini, 16 pp.) l'ultima lezione del corso libero svolto nel 1901-1902 all'Università di Genova. Presso l'Archivio della Crusca si conserva il testo, non rifinito ma abbastanza avanzato, di un intervento dal titolo *Petrarca coi capelli rossi?*, evidentemente una segnalazione di A. Moschetti, *La violazione della tomba di F. Petrarca nel 1630*, «Atti e memorie della R. Accademia di scienze lettere ed arti in Padova», 15 (1899), 231-47 (FFP, *Studi*, 11, fasc. I; inc.: «E via! passi per il Foscolo, per il quale ci ronza nell'orecchio il feroce epigramma di V. Monti: Questo è il rosso di pel, Foscolo detto...»).

CARLA CHIUMMO

Il Petrarca morale di Guido Gozzano

ABSTRACT · In questo intervento viene esplorato il peculiare petrarchismo dei *Colloqui* di Gozzano, a partire da una rilettura in chiave non solo parodica del Petrarca morale, in versi e in prosa, fatta dal poeta torinese

PAROLE CHIAVE · Gozzano, *Colloqui*, modernismo, Petrarca, morale.

I. «**I**l suo Petrarca» dirà Gozzano parlando del buffo (e tragico) suo alter ego Totò Merùmeni; «Penso al Petrarca», dirà altrettanto paradossalmente un Gozzano più petrarchesco che mai alla sua ‘Laura’ sfiorita in un’*Altra risorta* (che, non si dimentichi, si apre con un vero e proprio mosaico di tessere petrarchesche, a cominciare dall’incipit: «Solo, errando così come chi erra / senza meta, un po’ triste, a passi stanchi, / udivo un passo frettoloso ai fianchi»); ma anche la chiusa ha risonanze fortemente petrarchesche¹). Nessun altro poeta in Gozzano, e specialmente nel più petrarchesco canzoniere dei *Colloqui*, ha il privilegio della citazione esplicita *ad personam*, e non semplicemente di versi e riscritture, come nel dantesco *Invernale* o nella leopardiana ritessitura del *Consalvo* nell’epigrafe di apertura dei *Colloqui*: in quei primi versi citati si tratta proprio di un autobiografico profilo ‘morale’ che chiama in causa direttamente la *persona* di Petrarca.

Ma, come è noto, parlare dell’attraversamento del poeta dei *Rvf* nella poesia di Gozzano significa ripercorrere quasi un secolo di vivacissime e spesso contrapposte letture critiche, almeno a partire da quelle di Calcaterra degli anni ’40, passando per gli spogli petrarcheschi e le conseguenti letture di Guglielminetti e Masoero, il lavoro sui manoscritti da parte di De Marchi e poi soprattutto negli anni ’70 di Rocca, fino ad arrivare – per farla breve – all’inserimento di quel petrarchismo prima genericamente sotto un unico cappello, quello dell’ironia, anzitutto stilistica, nelle letture tra gli anni ’80 e i primi anni Duemila e oltre, quando esplose la diatriba tra un petrarchismo da incasellare sotto una poetica modernista (come per

¹ Si tratta di riferimenti petrarcheschi, almeno per l’incipit, da tempo acquisiti dalla critica e dagli annotatori gozzaniani (basti qui il richiamo all’edizione dei *Colloqui* nei Meridiani a cura di M. Guglielminetti, 1980, all’edizione BUR-Rizzoli a cura di G. Barberi Squarotti, 1977, e, alle spalle di questi, all’imprescindibile commento einaudiano di E. SANGUINETI, 1973). Vinicio Pacca ha però richiamato anche i sonetti 315-317 dei *Rvf* per il tema di chiusura dell’«amata incanutita» nello stesso componimento (V. PACCA, *La funzione Petrarca nella poesia di Gozzano*, in *Sette studi per Gozzano*, a cura di M. Borio, S. Carrai, A. Comparini, Pisa, Pacini editore, 2018, p. 33).

Cangiano e Giusti²) o piuttosto addirittura post-modernista, paradossalmente ‘ante litteram’ (Zaccaria³). Anche la Baldissone, già quaranta anni fa, apriva la sua edizione Utet delle *Opere* di Gozzano con queste parole lapidarie: «Ci sono almeno due consigli che si è tentati di dare a chi voglia leggere Gozzano oggi: primo, dimenticare il cosiddetto ‘crepuscolarismo’; secondo, dimenticare d’Annunzio»⁴, e si spingeva a scrivere che «Gozzano è un post-moderno»⁵. Ma il suo ‘postmodernismo’, o meglio forse, il suo ‘modernismo’ primonovecentesco, il suo citare forme logore – *disiecta membra* di cui ci fa sentire l’irreparabile distanza – si poggia evidentemente su un baratro, un vuoto, su una morte in vita e su una vita come morte, in cui il posto di Petrarca non può essere liquidato solo come ironico gioco citazionistico e, appunto, postmoderno.

La stessa Baldissone aggiungeva che in Gozzano «l’intelletto rimpiazza la vita, perché la vita non si può vivere»⁶. Ecco, ripartirei da qui per provare ad aggiungere qualche tessera sul ruolo, o meglio i ruoli, ricoperti dal Petrarca di Gozzano, al di là del manierismo e dell’ironia – comunque incontestabili nella scrittura del poeta piemontese – e specificatamente per quel che riguarda *I colloqui* (si pensi solo al Petrarca del primo capitolo dedicato al «giovenile errore»: esemplare qui il beffardo *Elogio degli amori ancillari*). Partendo dalla ‘funzione Petrarca’, come è stata tante volte chiamata, vorrei insomma chiedermi se esiste un pensiero gozzaniano, e non solo una sua maniera poetica, sulla vita che non si può vivere, ma solo scrivere, ovviamente senza semplicistiche e meccanicistiche riduzioni autobiografiche. E che ruolo può avere in questo orizzonte, non genericamente il poeta dei *Rvf*, ma anche il poeta filosofo dei *Trionfi* o del *Secretum*, e di altre pagine, altrettanto essenziali, appartenenti al Petrarca che possiamo definire ‘morale’⁷.

Partiamo dalla prima raccolta gozzaniana. Là, già la contrapposizione tragica tra la saggezza dell’*Analfabeta* – colui che è saggio solo attraverso l’esperienza di vita – e l’impossibilità di Gozzano di rifarsi a quel modello semplicemente perché gli ‘manca’ proprio la vita, ci suggeriscono che ironia

² M. CANGIANO, *Gozzano (o del Modernismo apparente)*, «La Critica letteraria», 173, 2016, pp. 684-705; F. GIUSTI, *Tra il ‘bruco defunto’ e la ‘farfalla apparitura’*. *Gozzano e la crisalide del Modernismo*, ivi, pp. 707-732.

³ G. ZACCARIA, «*Reduce dall’amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Novara, Interlinea, 2009.

⁴ G. GOZZANO, *Opere*, a cura di G. Baldissone, Torino, Utet, 1983, p. 9. La studiosa richiama le varie ascendenze petrarchesche dei *Colloqui*, incluso il Petrarca del *Triumphus Cupidinis* per il v. 17 dell’*Elogio degli amori ancillari*, dichiarando che Dante e Petrarca, insieme a d’Annunzio e Pascoli, sono per Gozzano «un orizzonte e un limite al tempo stesso» (ivi, p. 25). Il tema centrale della morte viene comunque puntualmente richiamato anche per le prose e per gli scritti di viaggio di *Verso la cuna del mondo* (ivi, p. 44).

⁵ Ivi, p. 29

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ Sulla fortuna e il fiorire di riedizioni e proposte di nuove edizioni (incluso il Petrarca latino) tra fine Ottocento e oltre, si veda in particolare M. BERTÉ, «*Intendami chi può*». *Il sogno del Petrarca nazionale nelle ricorrenze dell’Unità d’Italia a oggi*, Roma, Edizioni dell’Altana, 2004. Una efficace sintesi dei più importanti commenti ed edizioni dei *Rvf* di fine Ottocento in G. SAVOCA, *Lecture filologiche del Canzoniere nel Novecento, in Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Atti dell’incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 27-28 febbraio 2004), a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2005, pp. 8-10.

e parodia parlano anche di altro (la Baldissone stessa continuava infatti asserendo: «il metalinguaggio cerca la realtà»⁸):

il buon servo somiglia il Tempo... Tanto,

tanto simile al Nume pellegrino,
ch'io lo vedo recante nella destra
non la ciotola colma di minestra,
ma la falce corrusca e il polverino

[...]

Come vedi le cose? Senza fedi,
stanco, sul limitare della morte,
sai vivere sereno, o vecchio forte,
sorridere pacato... Come vedi?

[...]

Qualche cosa tu vedi che non vedo
in quell'immensità, con gli occhi puri;
«Buona è la morte» dici e t'avventuri
serenamente al prossimo congedo.

(*L'analfabeta*, 20-24, 141-144; 153-155).

E nelle *Due strade*, non a caso componimento riproposto nei *Colloqui*, già allegoricamente si incrociano i temi dell'ascesa⁹ e della discesa esistenziale, dove il troppo esplicitamente dantesco-petrarchesco distico «Andavo con l'amica, recando nell'ascesa / la triste che già pesa nostra catena antica» della *Via del rifugio* viene cassato nei successivi e più allusivi *Colloqui*¹⁰.

⁸ GOZZANO, *Opere*, UTET, cit., p. 14; e la Baldissone aggiunge: «Divertente, ironico, fine: sì, ma soprattutto disperato», ma intende la disperazione come consapevolezza che tutto è stato già detto (ivi, p. 16): tuttavia, direi anche di una disperazione più radicale, perché esistenziale. La disperazione esistenziale è anche proprio lì, dove scrive la studiosa, cioè nella farfalla – persino lei – della *Via del rifugio* che trova già segnato l'ineludibile e rapido cammino verso la morte (ivi, p. 18). E riguardo all'ironia del «ciarpame letterario», scrive che «in tutte le citazioni di qualsiasi tipo» c'è ironia (ivi, p. 25). In parte di diverso parere, riguardo a una disperazione esistenziale, il Guglielminetti che scrive: «Tendenzialmente la pratica della letteratura esclude per lui qualsiasi riferimento diretto alla vita» (G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca e *Introduzione* di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, Meridiani, 1980, p. XIII). Aggiungo che le parole su Gozzano del Serra delle *Lettere*, riprese giustamente da quasi tutti i lettori del poeta, recenti e no, possono essere usate per fini quanto mai vari, se non opposti: A. MANTOVANI (*Ghosts of solitude: Guido Gozzano reader of Petrarch*, «Humanist Studies & the Digital Age», 1.1, 2011, pp. 209-210: consultabile in <http://journals.oregondigital.org/hsda/>) e P. RIGO (*Il suo Petrarca. Interdiscorsività, lirica e frammentismo*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, a cura di M. Ceccarelli e B. Maffucci, Roma, Aracne, 2020, p. 104) le usano per introdurre una lettura più drammatica e problematica, Guglielminetti per introdurre invece l'idea, usando proprio le parole di Serra, di «un'opera di virtuoso, abile e sottile negli effetti verbali» (GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. XVII). Per Guglielminetti anche il tema autobiografico della malattia, dal 1907 in poi, passa letterariamente per l'ennesima parodizzazione del d'Annunzio ulissiaco della *Laus vitae* (ivi, p. XIX): per lo studioso la «*laus mortis*» non ha infatti nulla di «ascetico» (qui in particolare sta parlando dell'*Ipotesi* e soprattutto di *Alle soglie*).

⁹ Nell'edizione Carducci-Ferrari del *Canzoniere* compulsata da Gozzano, si ricordi che sottolinea dal son. 25 dei *Rvf* «E quanto alpestra e dura la salita» (M. MASOERO, *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005: *App.*, Fig. 3).

¹⁰ Cfr. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., pp. 82, 140. A proposito delle *Due strade* Boggione scrive proprio di una contrapposizione tra «la vita» come passione e sentimento (in

Ma se la vita manca, se tutto è letteratura, citabile solo nella distanza dell'ironia, dove trovare un senso non soltanto retorico-stilistico al Guido Gozzano dei *Colloqui*, definitivamente deluso da Amore e Morte? Con tutta la cifra demistificatoria e 'sterile' di questa sua poesia, di cos'altro si tratta se non di una modernissima e paradossale *meditatio mortis* (e l'ironia nulla toglie alla serietà del punto di partenza e di arrivo, come peraltro già scriveva Contini: «l'ironia inerente al controcanto non esclude affatto, nel suo caso, la partecipazione al canto»¹¹)? Infatti proprio di un petrarchesco *Triumphus Temporis* scriveva Sanguineti – lettore certo non tacciabile di scarsa sensibilità avanguardistica – presentando e commentando i *Colloqui*¹². Ma oserei addirittura parlare, accanto a questo, di un altrettanto post-petrarchesco *Triumphus Mortis*, un Trionfo della morte, direi, molto più petrarchesco che dannunziano (anche se tanti commentatori hanno preferito enfatizzare solo questo secondo versante decadente¹³).

Persino nella poesia/filastrocca della poesia d'apertura della *Via del rifugio*¹⁴ la cifra drammatica era già ineludibile: 'giocosamente', questo

Graziella) e «la rinuncia» alla vita intesa in quel senso, della donna pronta alla 'discesa finale': «Discenderai al niente pel tuo sentiere umano / e non avrai per mano la dolce sorridente, / ma l'altro beveraggio avrai fino alla morte: / il tempo è già più forte di tutto il tuo coraggio», scrive Gozzano nella versione del componimento inserita nella *Via del rifugio* (vv. 63-66), che riprenderà quasi identica nei *Colloqui* (cfr. V. BOGGIONE, *Il rito della letteratura: la morte esorcizzata*, in ID., *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 128-130). A proposito di questi versi Boggione e Sanguineti richiamano giustamente il d'Annunzio del *Fuoco* (cfr. V. BOGGIONE, *Poesia come citazione: Gozzano attraverso D'Annunzio*, ivi, pp. 78-80); ma a me sembra che in questa istanza poetico-filosofica emerga anche già un retrogusto 'filosofico' petrarchesco (del Petrarca morale che richiameremo in chiusura. Nel *De remediis utriusque fortune*, ad esempio, richiamava proprio la metafora esistenziale del salire e del discendere: «Ascensus iste descensus est» risponde la Ragione a Gaudio e Speranza, che della gioventù dicevano «Etas in ascensu est» (F. PETRARCA, *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 608).

¹¹ Cfr. G. CONTINI, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Milano, BUR-Rizzoli, 1992 (I ed. 1974), p. 278: lettura continiana ricordata anche da G. Ferrata in GOZZANO, *Poesie scelte*, a cura di G. Ferrata, Milano, Mondadori, 1977, p. 18. Lo stesso Guglielminetti, tra i più acuti lettori dei tanti livelli del riuso ironico della letteratura in Gozzano, ha sottolineato il passaggio dalla poetica ironico-parodica della *Via del rifugio* a quella più 'esistenziale' dei *Colloqui*: «se fino ad ora [scil. fino alla *Via del rifugio*] la tensione ispiratrice di Gozzano si è risolta in letteratura, ha però scosso le radici dell'esistenza, quando l'impatto col morire ha messo in crisi l'esistenza medesima» (GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. XXII).

¹² G. GOZZANO, *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, cit., p. XI.

¹³ Incluso lo stesso Guglielminetti, che parla di una *laus mortis* dannunziana per il significato complessivo dei *Colloqui* (sebbene resti assolutamente condivisibile la sua chiusa in chiave contraria a quella spiritualizzante di Calcaterra: «Della "laus mortis" vi è offerto un esempio che non ha nulla di ascetico o di edificante»: GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. XIX). Anche Niva Lorenzini, come Sanguineti, preferisce riprendere il riferimento al «trionfo della morte» di ascendenza dannunziana, convinta peraltro che i richiami danteschi e petrarcheschi passino comunque attraverso «la mediazione di Pascoli e di D'Annunzio»; ricordo che la studiosa all'«operazione di montaggio» letterario di Gozzano nega qualsivoglia «autenticità», richiamando invece la nota parodica, anche per il tema della *fuga temporis* e di quello funebre, di scrittori tardo-ottocenteschi come Stecchetti: N. LORENZINI, *Gozzano. I Colloqui*, in *Letteratura italiana. Opere, IV. I*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 163, 165.

¹⁴ Basti pensare, oltre al senso complessivo tutt'altro che giocoso del componimento, a versi come i seguenti: «A quanti bimbi morti / passò di bocca in bocca / la bella filastrocca, / signora delle sorti? // Da trecent'anni, forse, / da quattrocento e più / si canta questo canto / al gioco del cucù» (*La via del rifugio*, vv. 61-68), e in chiusura: «Verrà da sé la cosa / verrà chiamata Morte: / che giova ansimar forte / per l'erta faticosa?» (ivi, vv. 157-160).

primo Gozzano cantilenante evocava un amletico teschio nel suo «Sento fra le mie dita / la forma del mio cranio» (vv. 31-32). Anche le bambine / Parche dello stesso componimento, non datrici di vita, ma di una sadica morte – quella della farfalla uccisa impietosamente con le loro mani –, non evocano forse un pensiero tragico, esattamente come lo era quello espresso in maniera grottesca dall'Amleto di fronte al becchino shakespeariano (*Hamlet*, V. sc. I)? «Non vuol morire! Che strazio / d'insetto! Oh mole immensa / di dolore che addensa / il Tempo nello Spazio!» (*La via del rifugio*, 133-136): è questo il resoconto di quel crudele gioco al massacro e pur volendo accettare il contrasto ironico della situazione familiare/quotidiana di contro all'altisonante prosopopea di Tempo e Spazio, restano tutti i richiami di sottofondo al non-senso della vita, del dolore e della morte.

Infatti uno dei più attenti indagatori dei tantissimi livelli del riuso citazionistico di Gozzano, Valter Boggione¹⁵, in quelle mitiche e destrutturate Parche / bambine della *Via del rifugio* riconosce sì un grado zero di tragicità, ma «senza che [...] venga meno la valenza cognitiva, ermeneutica, del mito stesso»¹⁶ (anche qui torna utile richiamare un 'mito' shakespeariano, in un peculiare riuso modernistico del celebre «Noi siamo per gli dèi come le mosche sono per gli irrequieti fanciulli; essi ci uccidono per loro sollazzo», di shakespeariana¹⁷ – e non solo – memoria). Così, il Guglielminetti che pure spinge sul pedale del discorso squisitamente metaletterario dei *Colloqui*, chiude le sue riflessioni collocando il rifiuto gozzaniano dei valori borghesi, e quindi anche letterari, primonovecenteschi (con d'Annunzio e Pascoli in cima), chiamando in causa «i contorni di quella 'terra desolata' che il vivere stava allora assumendo per un Eliot, per un Kafka, per un Rilke»: per i padri europei del Modernismo, appunto, con il loro tragico citazionismo¹⁸ (anche se forse piuttosto che l'impegnativa 'terra desolata' post-bellica di Eliot ricorderei per Gozzano il Prufrock degli anni '10-11, su cui infatti chiuderò).

¹⁵ Boggione è sempre attento a non esagerare con la categorizzazione parodica dei modelli gozzaniani, ovviamente Petrarca in testa: l'ironia è cosa ben diversa dalla parodia, ad esempio, dell'*Elogio degli amori ancillari*, dove il modello rovesciato deve essere immediatamente riconosciuto. E per quanto riguarda la presunta tarda «conversione spiritualista», per cui si è peraltro più volte richiamato l'asse Dante-Petrarca, precisa: «Per Gozzano, formatosi alla scuola del materialismo positivista e incapace di qualsiasi apertura trascendente (anche la tardiva conversione allo spiritualismo sarà di tipo immanentista) davvero la morte è "la cosa / vera" [...] ma soltanto nel senso che il non essere conseguente al divenire è il destino autentico di tutte le cose» (V. BOGGIONE, *Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso*, «Archivio d'Annunzio», 9 (2022), 27-40: 38).

¹⁶ A rafforzare questa lettura ricordava che la sadica uccisione della farfalla non può che rinviare anche alla raffigurazione mitica dell'anima Psyche (ID., *Contro la tentazione della nudità. Abiti e acconciature nella poesia di Gozzano*, in ID., *Poesia come citazione*, cit., p. 115).

¹⁷ W. SHAKESPEARE, *King Lear*, IV.1.

¹⁸ Tanto che Guglielminetti rileva il peso del riuso dantesco-petrarchesco nelle incompiute *Epistole entomologiche*, ponendolo in parallelo con quello del «poema esistenziale» dei *Colloqui* (GOZZANO, *Poesie*, Mondadori, cit., p. XXXVIII) e parlando anche per quel progetto incompiuto di un «discorso sulla vita e sulla morte» (ivi, p. XL).

Archiviando, almeno per il momento, l'annosa questione su Gozzano modernista/postmodernista¹⁹, si può riprendere invece, nel territorio che qui ci interessa, l'idea di un Gozzano dei *Colloqui* alla difficile conquista di una 'indifferenza' stoica al dolore del vivere per e nella morte in vita (che infatti sarà la lettura stoica, tutt'altro che puramente metaletteraria, che daranno alla poesia di Gozzano due intellettuali – certo non racchiudibili nella stretta casella della critica letteraria – come Gobetti e Bobbio²⁰, e di lì a breve il primissimo Montale).

II. Nella citatissima inchiesta sugli scrittori contemporanei, nel «Momento» del 22 ottobre 1910, Gozzano spiega che i suoi *Colloqui* saranno una selezione e una sintesi della sua poesia edita ed inedita e soprattutto «una sintesi della mia prima giovinezza, un riflesso pallido del mio dramma interiore», entrambi cuciti con «un sottile filo ciclico» che attraverserà le tre parti: «I - Il giovanile errore: episodi di vagabondaggio sentimentale; II Alle soglie: adombrante qualche colloquio con la morte; III-Il Reduce» che «rifletterà l'animo di chi, superato ogni guaio fisico e morale, si rassegna alla vita sorridendo»²¹.

Dunque, tale ricostruzione parte con l'esplicito rinvio al “giovenile errore”: dove, come nel sonetto proemiale dei *Ruf*, il valore macrostrutturale della citazione dice di per sé molto del percorso tracciato anche dalla raccolta di Gozzano. Guglielminetti non ha avuto dubbi – né possiamo averne noi – nel rintracciare in questo disegno complessivo «l'ambizione [...] di riportare a vita l'autoritratto di sé promosso dalle *Rime* di Petrarca, dai *Canti* di Leopardi»²². Dove, aggiungiamo subito, il versante

¹⁹ Anche chi è entrato in questa diatriba che ha occupato molto spazio della recente bibliografia gozzaniana, giunge alla fine alla salomonica affermazione che «Se l'opera di Guido Gozzano sia una crisalide che ha lasciato la veste del bruco romantico-decadente senza essere ancora pronta a dispiegare le ali del Modernismo novecentesco oppure se questa crisalide sospesa tra il non più e il non ancora sia una posizione poetica già tutta modernista non è una questione davvero importante» (GIUSTI, *Tra il 'bruco defunto' e la farfalla apparitura*, cit.). Ma concordo con la lettura di Donnarumma di un Gozzano rientrante in una prima fase della poesia ascrivibile a una modernistica «Caduta dei miti»: per l'estensione dell'ambito del poetabile, l'erosione delle tradizionali forme poetiche, la fine dei temi civili-patriottici, una «lucidità intellettuale» tra un «gelo sofisticato» e un «ripiegamento malinconico» (R. DONNARUMMA, *La poesia*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018, p. 69).

²⁰ Cfr. N. BOBBIO, *Gozzano e Gobetti*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del convegno nazionale di studi (Torino 26-28 ottobre 1982), Firenze, Olschki, 1985, pp. 1-9. Anche Boggione, dopo aver scritto del «conquistare con fatica l'indifferenza» come una delle chiavi di volta dei *Colloqui*, ricostruisce l'iter poetico-morale dell'amara e beffarda coscienza, in Gozzano, che «la morte è nella vita, anzi, la morte e la vita sono ormai un cosa sola» (V. BOGGIONE, *Il rito della letteratura: la morte esorcizzata*, in *Poesia come citazione*, cit., pp. 127, 143): a partire dalla fuga nel sogno della *Via del rifugio*, passando per il 'poema esistenziale' dei *Colloqui* e infine giungendo a questa coincidenza nel poema entomologico (dove però quest'amara consapevolezza si tinge di una spiritualità immanente che prova a superare l'angoscia del nulla. E infatti Boggione chiude i suoi capitoli gozzaniani in *Poesia come citazione*, creando un ponte diretto con la «divina Indifferenza» di montaliana memoria: ivi, p. 147).

²¹ Cfr. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. XXIII. Difficile però credere all'interpretazione globale datane dallo stesso Gozzano, ovvero un'ascensione dalla «tristezza sensuale e malsana all'idealismo più sereno»: non va dimenticato che Gozzano stava rispondendo a una rivista cattolica militante, quale era «Il Momento» (ivi, p. XXIV).

²² Ivi, p. XXVI. Ricordo che Masoero e poi Boggione hanno evidenziato che il «giovenile errore» è anche ascendenza leopardiana (*Alla sua donna*, 36-37), ma è chiaro che per

tematico leopardiano – la caducità e l’illusorietà del binomio gioventù-amore, e amore-morte, il tema della irrecuperabilità del tempo passato, il motivo delle ‘ricordanze’ e il pessimismo esistenziale del *Canto notturno*, tutti temi e versi tra i più citati e sottolineati da Gozzano nei suoi *Quaderni* e nei suoi appunti – si distingue, pur nella sua contiguità, dagli elementi e dalle tematiche petrarchesche del trionfo del tempo e della morte, e, come vedremo, dell’acedia, nella nuova accezione gozzaniana.

Non si può che concordare, ancora, con Guglielminetti quando asserisce che certe riscritture deformanti, come quella dantesco-dannunziana di *Invernale*, siano assolutamente iscritte in un disegno ironico che il critico definisce ‘liberty’ (così come assolutamente parodizzante e giocoso è il rovesciamento boccaccesco, nei *Colloqui*, degli «amori ancillari» disdegnati da Petrarca²³). Tuttavia, nel petrarchismo di Gozzano, e soprattutto nel suo ‘colloquio con la morte’, che coincide con la seconda sezione della raccolta, «Alle soglie», il filtro morale-autobiografico mi sembra inscindibile dal puro citazionismo metaletterario²⁴. Il che appare più evidente richiamando le citazioni più filosofico-morali provenienti dai *Rvf*, già ampiamente segnalate dagli annotatori dell’opera di Gozzano. Ne faccio rapidamente un regesto²⁵, prima di richiamare altre opere di Petrarca su cui si potrà qui spendere qualche parola in più:

Egli ama e vive la sua dolce vita;
non io che, solo nei miei sogni d’arte,
narrai la bella favola compita. (cfr. *Rvf* 254, 13)

Non vissi. Muto sulle mute carte
ritrassi lui, meravigliando spesso.
Non vivo. Solo, gelido, in disparte, (cfr. *Rvf* 35, 1-2)

sorrido e guardo vivere me stesso.

questo sintagma la prima imprescindibile ascendenza resta quella petrarchesca, proprio per il valore fortemente metaletterario e strutturante della prima parte dei *Colloqui* che porta questo titolo tratto dal sonetto proemiale, altrettanto strutturante, dei *Rvf* (cfr. BOGGIONE, *Gozzano e la citazione: il caso Leopardi*, in «L’immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2017, pp. 77-111: 98, con bibliografia pregressa).

²³ Mi riferisco ovviamente al gozzaniano *Elogio degli amori ancillari*, che rovescia il petrarchesco «lasciai cader in vil amor d’ancille» di *Rvf* 360, 96, in un elogio delle storie accese, secondo le parole dello stesso Gozzano, dal «profumo d’istoria boccaccesca» (v. 6).

²⁴ Per Guglielminetti invece in questa sezione «non tanto dei propri ‘colloqui con la morte’ Gozzano intende discorrere», quanto piuttosto intende «fare rivivere alcuni discorsi letterari sulla morte» (ma in un poeta ‘modernista’ come Gozzano le due cose, si potrebbe dire, al fondo coincidono). Partendo dal *Paolo e Virginia*, Guglielminetti sostiene che si svelerebbe che la «letteratura assunta acriticamente, cioè senza ironizzazione, è l’autentica morte di cui si discorre in “Alle soglie”, laddove la critica della letteratura è la sola forma di vita da opporsi alla morte così intesa», e anche la terza sezione, quella del «reduce», che pure potrebbe rappresentare un vero poema esistenziale, alla fine per lo studioso «si risolve in un ritorno alla letteratura» (GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. XXXI). A proposito degli attraversamenti di Petrarca nell’opera gozzaniana, invece Zublena distingue tra una lettura «ironica» e una lettura che lo studioso definisce «neutrale» (P. ZUBLENA, *Lingue petrarchesche nel Novecento poetico italiano*, in *Un’altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno (Roma, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 89-99: 91).

²⁵ Metto in grassetto le citazioni da Petrarca per una lettura più rapida ed efficace.

(*I colloqui*, I, 35-41)

Amore no! Amore no! non seppi
il vero Amor per cui si ride e piange: (cfr. *Rvf* 28, 114)

...

Invan m'offersi alle catene e ai ceppi (cfr. *Rvf* 89, 10)
(*Convito*, 13-16)

Solo, malcerto della mia sciagura, (cfr. *Rvf* 35, 1)
vissi coi negri e le due madri affrante;
ti chiamavo; **nei sassi e nelle piante**
rivedevo la tua bianca figura (cfr. *Rvf* 129, 28-29; 40-43)
che non avrei rivista....

Ah! Se potessi amare! Ah! Se potessi
amare, **canterei sì novamente!** (cfr. *Rvf* 131, 1)
Ma l'anima corrosa
sogghigna nelle sue gelide sere....
Amanti! **Miserere,**
miserere di questa mia giocosa
aridità larvata di chimere! (cfr. *Rvf* 62, 12)
(*Paolo e Virginia*, 94-98, 164-169)

Non ricco, giunta **l'ora di «vender parolette»**
(il suo Petrarca...) e farsi baratto o gazzettiere, (cfr. *Rvf* 360, 81)
Totò scelse l'esilio.
(*Totò Merumeni*, 21-23)

Infine, un posto a parte spetta a *Un'altra risorta*, vero e proprio puzzle petrarchesco (e infatti il titolo autografo di «Petrarchesca» veniva cautamente attribuito da Rocca proprio a questo componimento, nella sua edizione critica dei *Colloqui*²⁶):

Solo, errando così come chi erra
senza meta, un po' triste, a passi stanchi, (cfr. *Rvf* 35, 1-2)
udivo un passo frettoloso ai fianchi;
poi **l'ombra apparve**, e la conobbi in terra... (cfr. *Rvf* 110, 1-6)
Tremante a guisa d'uom ch'aspetta guerra,
mi volsi e vidi **i suoi capelli: bianchi.** (cfr. *Rvf* 315, 9-11; 168, 9-14)

[...] E lei, compagno inerte,
se ne va **solo per le vie deserte**,
col trasognato viso di chi sogna [...]

Solo in disparte dalla molta gente,
ritrovo i sogni e le mie fedi spente,
solo in disparte l'anima s'oblia [...]

appartenersi, meditare... Canto
l'esilio e la rinuncia volontaria[...]

²⁶ Cfr. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. 675. Si veda anche il suo precedente e fondamentale contributo *Fra le carte di Guido Gozzano. Materiali autografi per «I colloqui», «Studi di filologia italiana», 35 (1977), pp. 395-471: 466.*

«Amico **neghittoso**, a che mai pensa?»

«**Penso al Petrarca** che raggiunto fu
per via, da Laura, com'io son da Lei....»
Sorrise, rise discoprendo i bei
denti.... «**Che Laura in fior di gioventù!**...
Irriverente!... Pensi invece ai miei
capelli grigi.... Non mi tingo più.»
(*Un'altra risorta*, 1-6, 14-21, 29-30, 48-54)

Lasciando da parte le tante altre ascendenze petrarchesche in chiave schiettamente ironica e parodica²⁷, in queste riscritture di Petrarca – quando non fedeli citazioni – i motivi più profondamente esistenziali e morali sono già ben individuabili: la vita come «favola compita», eppure in realtà «non vissuta»; l'Amore, in forma di prosopopea, ugualmente negato; il tema della malinconica solitudine²⁸; le varie *umbrae* dialoganti delle sue 'risorte'; il 'pentimento' in forma di preghiera – per quanto del tutto laica, o «agnostica», termine evocato dalla Baldissone contro ogni lettura spiritualizzante²⁹ – per la propria *acedia*; il malinconico passare del tempo che tocca anche il tu femminile; la ricerca della solitudine per «appartenersi» e «meditare». D'altra parte, se nei *Colloqui* già la forma canzoniere richiama il peculiare rapporto con Petrarca per la storia dell'io, dove in Gozzano la *mutatio vitae* è la rinuncia alla vita (come in Petrarca, ma in Gozzano per approdare solo al 'sopravvissuto', al 'reduce' da Amore e Morte), mentre il tempo vola (ma in Gozzano nella tragica assenza del vero amore: cfr. *Convito*), nei *Colloqui* manca del tutto una possibile ascesa palinodica (o meglio, i *Colloqui* finali si aprono con la impossibile e dichiaratamente surreale palinodia del «Rifatto agile e sano», 1, e si chiudono con «l'amico / che vi fu caro, un poco mentecatto», 31-32). Vincono invece il *tedium vitae* e l'accidia, divenuta ormai, ad apertura di Novecento, implacabile *ennui* (ma Gozzano non vuole che 'tristezza' lo lasci: cfr. *L'ultima infedeltà*); e se nel *Secretum* Agostino ricorda al poeta che la solitudine è un peccato, lo stesso pensiero si capovolge nella petrarchesca *Vita solitaria*, tanto cara al Gozzano 'reduce'. Così come in entrambi siamo di fronte a una irreparabile scissione dell'io, dove il dialogo/soliloquio sarà prima con Amore (nel *Giovenile errore*) e poi, soprattutto, con la Morte (in *Alle soglie* e infine *Il reduce*), con *umbrae* femminili sempre più sbiadite. Ed entrambi i canzonieri in realtà almeno in parte 'non concludono': manca

²⁷ Tuttavia, persino nel parodico *Elogio degli amori ancillari*, va rilevato che nella prima stesura del componimento, in cui Petrarca è chiaramente citato, si leggeva il fin troppo petrarchesco «accidioso», invece del definitivo «tedioso sentimento» del v. 16 (*Tutte le poesie*, cit., p. 682).

²⁸ Solitudine e aridità nei *Colloqui* sono riconosciute nella loro prima origine petrarchesca anche dalla Mantovani, pur se la studiosa schiaccia comunque il pedale sul loro carattere di distanziamento ironico da quel modello, di «imitazione sovversiva» da parte di Gozzano (cfr. MANTOVANI, *Ghosts of solitude*, cit., p. 210). Mi ritrovo comunque più vicina alla lettura di Sangirardi (*Il furto dell'eternità: Dante e Gozzano*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 18, 2018, p. 21; consultabile in <http://www.parolerubate.unipr.it>): «la poetica luttuosa di Petrarca e il suo mondo di *acedia* sono la pozza scura in cui si genera il linguaggio gozzaniano (qui sta, credo, più che in una meno ovvia continuità lirica, l'aria di famiglia fra il poeta di Laura e Gozzano)».

²⁹ La Baldissone scrive più precisamente di un «totale agnosticismo nei confronti della vita»: GOZZANO, *Opere*, UTET, cit., p. 17.

la compiuta ascesi dantesca, una raggiunta e reale *renovatio* e, come scrive petrarchescamente Gozzano nel suo conclusivo *Totò Merùmeni*, «il Tempo – mentre ch'io parlo – va» (v. 58).

Da qui a uno sguardo più ampio verso il Petrarca, anche in prosa, propriamente morale, il passo non è lungo, tenendo conto che l'irriverente Gozzano ha pur avuto un *penchant* filosofico giovanile, che andava ben al di là dei Nietzsche e Schopenhauer esemplarmente ricordati nel suo ritratto ex-post dei *Colloqui* (nella celeberrima III parte dei finali *Colloqui*)³⁰.

III. Certo, le frequentazioni della *Società di cultura* torinese dei primi anni giovanili sono soprattutto letterarie e l'andazzo piuttosto goliardico³¹ – di «matta brigata» parlava infatti l'amico Mario Bassi³². Ma in quel circolo la lezione grafiana, benché attraversata e superata dai giovani gaudenti, era ben viva, e tanto influente sull'animo del giovane Gozzano, da fargli dimenticare le lezioni di Giurisprudenza a tutto favore di quelle di Lettere e ancor più delle «sabatine», le lezioni libere capitanate proprio dal maestro anzitutto di una moderna poesia filosofica, Arturo Graf (Calcaterra testimonierà addirittura a favore di lunghi colloqui a due tra il maestro e il giovane Guido, in particolare alla luce della «calda parola di quel negatore, il quale dalla disperazione era salito a una fede»³³). Graf significa proprio

³⁰ A volergli credere, con ampie letture giovanili dai mistici medievali (cfr. G. BERGAMI, *Gozzano e la «matta brigata» nel serraglio della Società di cultura*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., p. 245). Lo scrive, ad esempio, all'amico Fausto Graziani, il 5 giugno 1903, spiegandolo con la mediazione del d'Annunzio del *Piacere* (cfr. GOZZANO, *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, pp. 1233-1234). Delle sue letture e reinterpretazioni nietzschiane – e schopenhaueriane – come è noto, si è da tempo occupato anzitutto Contorbia, chiarendo che certo non solo di posa letteraria si trattava nei celeberrimi versi dei *Colloqui* («il fanciullo sarò tenero e antico / che sospirava al raggio delle stelle, / che meditava Arturo e Federico»: III, 31-33), e più di recente – e ampiamente – ancora Valter Boggione (si veda in particolare V. BOGGIONE, *Ad Arturo per Ariete: Gozzano lettore della Beata Riva*, in *D'Annunzio e dintorni. Studi in memoria di Ivanos Ciani*, a cura di M.M. Cappellini, A. Zollino, Pisa, ETS, 2006, pp. 69-97. Tra gli interventi successivi più innovativi, cfr. L. BOSSINA, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Firenze, Olschki, 2017).

³¹ Gozzano eviterà di presentare la sua poesia in quell'ambiente che avverte anche come molto paludato, e cercherà di convincere l'amico Vallini a fare altrettanto, parlando, a proposito della *Società di cultura*, addirittura di «odore di certe fogne squartate per i restauri» e poi di «lercia società»; né mancano le testimonianze dirette di chi aveva assistito alle scorribande insolenti di quei giovani artisti e intellettuali, che però lì hanno modo di frequentare i 'paludati' Luigi Einaudi, Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, Gaetano Mosca, Achille Loria (BERGAMI, *Gozzano e la «matta brigata»*, cit., p. 249, nota 18 e p. 250). L'amico di gioventù Vugliano ricorderà anche la frequentazione del circolo goliardico torinese del *Gaudeamus igitur* (*Gozzano studente*, «Corriere della sera», 4-5 febb. 1943, poi in G. DE RIENZO, *Materiali per una biografia di Guido Gozzano*, Torino, Giappichelli, 1982, p. 96).

³² BERGAMI, *Gozzano e la matta brigata*, cit., p. 250. Indagava già a fondo questa Torino del giovane Gozzano il M. GUGLIELMINETTI di *La «scuola dell'ironia»*. *Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984 e vi torna ampiamente e più di recente V. BOGGIONE, in «*Nietzsche a Torino (non senza d'Annunzio)*», in C. VALLINI, *Ecce homo*, a cura di V. Boggione, Firenze, Olschki, 2016, pp. 10-11.

³³ BERGAMI, *Gozzano e la matta brigata*, cit., p. 240. Qui, nelle note 1 e 2, Bergami riporta molto utilmente le diverse ricostruzioni di questo rapporto Gozzano-Graf, da G. S. Gargano a Calcaterra, con le successive riflessioni di De Rienzo e del Guglielminetti del Meridiano di *Tutte le poesie* di Gozzano. Pur allergico a ogni forma di stantio petrarchismo poetico («Il Petrarchismo è una malattia cronica della letteratura italiana» è il lapidario esordio del capitolo di GRAF, *Petrarchismo e antipetrarchismo*, in ID., *Attraverso il Cinquecento*,

un'idea di poesia che a suo modo vuole definirsi 'pensiero poetante', tra influssi leopardiani (sappiamo quanto significativi anche per Gozzano) e poesia della scienza, o meglio della crisi dello scientismo di fine Ottocento. Al centro di fortunate raccolte come *Meduse* e *Danai*, c'è quel suo pessimismo carico di disperazione e solitudine esistenziale che si rovescerà nello scetticismo radicale e ironico del poeta più giovane. Ma siamo comunque nel clima intellettuale che, come ha scritto Bergami, *Da Graf a Gobetti*³⁴ costruisce le fondamenta della tipica «cultura militante» torinese tra anni '70 dell'Ottocento e prime decadi del Novecento³⁵. Per non parlare degli stretti contatti con l'ambiente socialista, spesso coincidente con quello della «Società di cultura» (quella di Zino Zini, di Balsamo Crivelli³⁶, o del carrarese Vico Fiaschi, cui si rivolge molto amichevolmente nell'epistolario³⁷).

Non si vuole fare marcia indietro rispetto alle letture moderniste di Gozzano, ma neanche dimenticare del tutto, fatta la tara a qualche seriosità di troppo, le parole di Calcaterra di una poesia gozzaniana intrisa – in varie modalità, certo, per noi sostanzialmente ironiche e a contropelo – della sua «Erlebnis», con al centro la riflessione quasi esclusiva su Vita e morte³⁸. In questa chiave tutt'altro che esclusivamente ludica lo leggevano, a quanto sembra, anche gli altri suoi conoscenti e amici torinesi della giovinezza, a cominciare da quel filosofo Zino Zini che ci ha dato testimonianza delle letture giovanili di Gozzano in territorio filosofico e scientifico, anche lui rilevando «sotto il velo di un amabile scetticismo, la serietà della tragedia vissuta»: la tragedia e l'«ineffabile miseria di condannato a morte»³⁹. Da questa riflessione esistenziale non si può prescindere, quale che sia l'elaborazione poetica finale. Infatti, proprio i contributi più recenti si interrogano sulla peculiare valenza 'filosofica' di temi gozzaniani, come quello ossessivo della fuga del tempo e della malinconia, chiamando cautamente in causa i *Trionfi*⁴⁰.

Torino, Loescher, 1888 (consultabile in www.nuovorinascimento.org, a cura di D. Romei), Graf richiama più di una volta l'autorità di Petrarca nei suoi scritti saggistici (come nel più famoso *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*).

³⁴ G. BERGAMI, *Da Graf a Gobetti. 50 anni di cultura militante a Torino (1876-1925)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980.

³⁵ Lettura che accompagna, e non esclude affatto, l'assunto di Boggione, che nega qualsiasi legittimità a un'idea gozzaniana di «responsabilità sociale e morale» della poesia, che la sua stessa «poesia non possiede (e alla quale – sia detto tra parentesi – è affatto indifferente»: *Poesia come citazione*, cit., p. 78). La 'moralità' tutta introspettiva (e petrarchesca) di Gozzano non è certo negata dallo stesso Boggione che precisa subito dopo che l'uso ironico, sempre al limite della parodia, del citazionismo del Gozzano, per es. dell'*Ipotesi*, si fa più complesso già con *Le due strade*: qui Gozzano mostra come entrambe le 'strade' delle due donne si escludano e implicino «il fatto che tutta la vita è minata dalla morte», perché anche Graziella è «immagine del Niente» (ivi, p. 80).

³⁶ BERGAMI, *Gozzano e la matta brigata*, cit., pp. 244-251.

³⁷ M. GUGLIELMINETTI, *Gustavo, Guido e Deodata Gozzano: cartoline, lettere e telegrammi*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., p. 351.

³⁸ BERGAMI, *Gozzano e la matta brigata*, cit., p. 252, nota 25. Interessante la lettura in sintonia fatta da Ada Prospero, prossima compagna di vita di Gobetti, che dedica un articolo monografico al poeta piemontese già su «Energie Nove», 1-15 genn. 1919: «un profondo sentimento nascosto da una voluta indifferenza e leggerezza» (ivi, p. 253, n.26).

³⁹ Z. ZINI, *Appunti di vita torinese*, ivi, p. 253.

⁴⁰ Si veda in particolare P. RIGO, *Il suo Petrarca. Interdiscorsività, lirica e frammentismo*, cit., p. 115.

E vorrà dire qualcosa se il *Quaderno petrarchesco*⁴¹, intessuto di citazioni dai *Rvf*, si chiude inaspettatamente con versi di mano – e mente – gozzaniana di questa intonazione: «ma il fanciullo che è in me non puoi ferirlo/lo ferisci [è correzione alternativa di Gozzano]. /il tuo profumo: la malinconia». Senza addentrarci in speculazioni ardite su chi sia il *tu* cui si rivolge Gozzano, resta il fatto che sono versi che seguono immediatamente le ultime citazioni dai *Rvf* da lui trascritte, quelle dalla canzone alla Vergine. Trascrive e incolonna: «Amor mi spinge a dir di te parole», cui seguono l'eloquente «Miseria estrema delle umane cose!», e ancora «Ove il fallo abondò la grazia abonda», «non è stata mia vita altro che affanno», «Tu vedi il tutto - non guardar me...» – unendo in un unico rigo due emistichi appartenenti a versi differenti – «Miserere d'un cor contrito», «Il dì s'appressa – e non può esser lungi», «verace uomo e verace Dio!⁴²/ Ch'accolga il mio spirito ultimo in pace». Un passaggio di consegne testamentario che, eludendo totalmente l'invocazione alla Vergine, riassume in poche parole l'autobiografia del profondo del poeta dei *Colloqui* (e non solo). E d'altra parte tutta la disillusa *mutatio vitae* gozzaniana è riassunta proprio in chiusura dei *Colloqui*, nei versi ribattuti di *In casa del sopravvissuto*, nel confronto tra il giovane «mondano» del ritratto guardato dal 'vecchio' Gozzano e lo sguardo «malinconico» del Gozzano 'sopravvissuto':

E fissa a lungo la fotografia
di quel sè stesso già così lontano:
«Sì, mi ricordo.... Frivolo.... mondano....
vent'anni appena.... Che malinconia!...
(*In casa del sopravvissuto*, 39-42; 57-60).

Ancora al Petrarca dei *Rvf*, questa volta della canzone morale e palinodica per antonomasia, la 264, dobbiamo ricorrere per parlare proprio del motivo essenziale della «pietà per se stesso» del Gozzano malinconico, che incasella questo verso della 264 in un lungo elenco e collage di versi 'moralì' da Petrarca nei suoi «materiali autografi»:

-Sappia il mondo che dolce è la mia morte
sì che m'avanza ormai da disfar poco
il sonno è in bando e del riposo è nulla
-Il mal che mi diletta e non mi duole
quel che ordinato è già nel mio destino
qual celeste non so novo piacere
una pietà sì forte di me stesso
-Se di quel falso dolce fuggitivo
e la Morte vien dietro a gran giornate
e le cose presenti e le passate
poca polvere son che nulle sente
mio ben non cape in intelletto umano
mirando cose da noi non intese

⁴¹ Il *Quaderno* è stato riprodotto e commentato a cura di M. Guglielminetti, M. Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, «Otto-Novecento», VI (1982), 2, ed è ora consultabile in rete in www.cartedautore.it, *Archivio Gozzano-Pavese*.

⁴² Il punto esclamativo è un'aggiunta gozzaniana (non presente neanche nell'edizione Carducci-Ferrari da lui utilizzata).

solo
i morti sono veramente vivi

(qui il collage si chiude con un «Io non comprendo ciò che non si vede / io non comprendo ciò che non si sente»: ma questa è la firma tutta gozzaniana)⁴³.

Allora, se possiamo individuare una più cospicua intersezione tematico-morale Petrarca-Gozzano nei componimenti racchiusi tra il 252 e il palinodico 264 dei *Ruf* (scrive in *Pioggia d'agosto*: «È tempo che una fede alta ti scuota, / ti levi sopra te», 15-16: ma, come è noto, non può credere in ciò in cui credono gli altri – né Patria, né Dio, né l'Umanità, cfr. *ivi*, 23), possiamo provare ad attraversare altre opere petrarchesche, in versi e in prosa, in cui il tema morale diventa la nota d'avvio della rilettura – per quanto anche ironica e a contropelo – di Gozzano. E quando non ci siano vistose coincidenze citazionistiche, resta la concordanza di fondo con temi morali petrarcheschi, ben noti a qualsiasi lettore colto del primo Novecento⁴⁴. Alla «storia d'un'anima» in cerca di un'ascesa agostiniana corrisponderà nel Novecento la «storia d'un'anima» altrettanto accidiosa, malinconica e scissa⁴⁵.

Partiamo dai *Trionfi*, cuore dell'intreccio morale di Amore e Morte, anzi prima del Trionfo d'Amore e poi del *Triumphus Mortis*. E cos'altro è in fondo la costruzione del canzoniere dei *Colloqui*? Sebbene in chiave rovesciata: non vissuto realmente l'Amore – «Amore no! Amore no! non seppi / il vero Amor per cui si ride e piange; / Amore non mi tange e non mi tange; / invan m'offersi alle catene e ai ceppi», scrive (anti)petrarchescamente nel *Convito*, 13-16⁴⁶; e non vissuta neanche la

⁴³ ROCCA, *Fra le carte di Guido Gozzano. Materiali autografi*, cit., p. 462. Il corsivo è mio. A proposito della fondamentale citazione sulla Morte che inesorabilmente si appressa, si ricordi che il primo titolo appuntato da Gozzano per *I Colloqui* era *I canti dell'attesa*, e dalle stesse carte autografe Rocca tira fuori quel titolo che inizialmente aveva come sottotitolo-dedica proprio «a quella che non / venne, a quella / che verrà» (*ivi*, 465): dalla lista dei componimenti a seguire non c'è dubbio che 'quella' sia «la Signora vestita di nulla» (cfr. *L'ipotesi*, 2). Ulteriore riflessione sul motivo petrarchesco della «pietà di me stesso» in G. BALDISSONE, *Gozzano consolatore di se stesso* (in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., pp. 379-394).

⁴⁴ Vinicio Pacca si è soffermato sulle vistose coincidenze, anche lessicali, tra poesia di Gozzano e *Ruf*, aggiungendo però che le coincidenze con i *Trionfi* «sono quasi inesistenti» (V. PACCA, *La funzione Petrarca nella poesia di Gozzano*, cit., p. 18); ciò non toglie che le tematiche morali dei *Trionfi* – ripeto: anche quando rilette a contropelo – siano però un punto di partenza tutt'altro che esotico per un lettore di Petrarca attento quale Gozzano (senza dimenticare la fortuna dei *Trionfi* a cavallo tra Otto e Novecento: si veda in questi Atti l'intervento di F. GALATÀ).

⁴⁵ Stessa lettura 'alta' della meditazione malinconica di Petrarca, sostenuta molto di recente da Elena Santagata, che, pur difendendo la linea ironica e crepuscolare di Gozzano, scrive di «un sentimento 'alto' di Malinconia» del poeta dei *Colloqui* (cfr. E. SANTAGATA, *Un mio gioco di sillabe t'illuse. Ironia e finzione in Guido Gozzano*, tesi di dottorato, 34° ciclo, Università Ca' Foscari, tutor T. Zanato, p. 23). Nella tesi dedica peraltro un capitolo specifico alla rilettura gozzaniana di Petrarca, con particolare attenzione al dibattito su riscrittura, ironia e parodia in Gozzano, e un'attenzione altrettanto specifica alla ricostruzione post-petrarchesca del Canzoniere nella struttura 'parlante' dei *Colloqui*. È appena apparsa a sua cura la monografia che risistema tale lavoro dottorale: *Con le mani in tasca. Guido Gozzano e il suo tempo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2024.

⁴⁶ I riferimenti petrarcheschi si accavallano nei versi seguenti: cfr. GOZZANO, *Poesie*, BUR-Rizzoli, cit., p. 154. Resta comunque il non vissuto 'salvifico' dell'amore per Laura anche nei *Ruf*. Va pure notato, filologicamente, che nella ripulitura del componimento Gozzano

Morte, né la propria né quella delle sue tante 'risorte', nell'ultimo capitolo del «Reduce»⁴⁷.

Non c'è dubbio che il «suo Petrarca»⁴⁸ sia emblematicamente il capostipite illustre di questo moderno e accidioso ritratto morale, andando anche al di là del racconto in versi dei *Ruf*. A questo riguardo è altrettanto calzante, per Gozzano, ricordare il *Secretum*, «colloquio» tutto morale e filosofico, in cui accidia e scissione dell'io vengono apertamente denunciati dall'alter ego agostiniano – e proprio la voce «colloquio» è una delle occorrenze del trattato morale di Petrarca⁴⁹ (peraltro, ai vari 'colloqui' dei titoli gozzaniani va aggiunto il primo titolo di quel singolare 'colloquio' con la Morte, poi rinominato *Alle soglie*⁵⁰: spartiacque palinodico del Canzoniere gozzaniano). Sin dall'*incipit* del trattato, Petrarca si descrive «attonito» e «sospeso», avvolto nella sua «solitudine» e nella sua 'malattia dell'anima', ovvero l'*aegritudo* o accidia che diventerà la 'non vita' del Gozzano dei *Colloqui*. Un'accidiosa 'non vita' che si innestava già in Petrarca su un'amara e solitaria *meditatio mortis* tesa a una *recusatio* tanto della lussuria ed *aegritudo* giovanili, quanto della vana ricerca della fama letteraria (ancora le «parollette» citate alla lettera da Gozzano nel *Totò Merùmeni*; ma anche la «*ventosa gloria*» della «*verborum...famam*» della *Posteritati*⁵¹).

Ma se c'è un altro riferimento morale ancor meno scontato e per più aspetti invece 'gozzaniano' è da individuare nel trattato morale del *De vita solitaria*, in cui trionfa proprio la matura solitudine dell'*otium* contrapposto al *negotium*, e soprattutto il piacere della 'vita solitaria' avversa alla «*stultitiam literatam*»⁵² («appartenersi, meditare... Canto / l'esilio e la rinuncia volontaria», scriverà Gozzano in *Un'altra risorta*, 29-30), onnipotente arma contro il *tedium*⁵³. Certo, tutto l'impianto agostiniano-senecano e di 'colloquio' con Dio⁵⁴ in saggia attesa del futuro e della vecchiaia si rovescia nella annichilente «*stultitia literata*» del Totò

elimina molti dei versi troppo sfacciatamente petrarcheschi (cfr. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., pp. 685-69).

⁴⁷ Si ricordi che *Pioggia d'agosto* aveva come primo titolo *Verso la fede*; ma 'l'ascesi' di Gozzano è verso un'unica fede possibile, che è quella nella Natura («È tempo che una fede alta ti scuota, / ti levi sopra te», scrive 'petrarchescamente', e ancora più petrarchescamente invoca questa fede nei versi successivi: «Poter chiudere in versi / i misteri che svela»: cfr. *Ruf* 29, 50-51).

⁴⁸ Cfr. *Totò Merumeni*, 22. A conferma delle memorie petrarchesche, subito dopo, nello stesso componimento, il Totò che «vende parollette», come il Petrarca di *Ruf* 360, 81; e già il verso petrarchesco continuava con un più esplicito (e poi di sapore gozzaniano) «vender parollette, anzi menzogne». In realtà tutto il componimento di Gozzano ha una chiave 'modernisticamente' petrarchesca nel ritratto del Totò «non cattivo», ma «gelido» e «inetto» e soprattutto «chiuso in se stesso», mentre palinodicamente «medita... la vita dello Spirito che non intese prima» (vv. 25, 29, 31, 55-56).

⁴⁹ A cominciare dal «familiare colloquium» del *Proemio* (F. PETRARCA, *Secretum*, a cura di E. Carrara, Torino, Einaudi, 1977, p. 6; e poi ancora almeno alle pp. 48, 108, 192).

⁵⁰ Nella «Rassegna latina» il componimento appare sotto il titolo *I Colloqui* e dedicato a Giovanni Cena (cfr. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. 692).

⁵¹ Siamo al celebre il passo: «*ventosa gloria est de solo verborum splendore famam querere*» (F. PETRARCA, *Posteritati*, a cura di P. G. Ricci, in ID., *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 6). Diverse affinità con Gozzano, soprattutto nel motivo dell'ascesi adolescenza-gioventù-vecchiaia e nel rifiuto dell'amore.

⁵² ID., *De vita solitaria*, a cura di G. Martellotti, Torino, Einaudi, 1977, p. 8.

⁵³ Ivi, p. 112.

⁵⁴ Ivi, p. 69.

Merùmeni conclusivo. Eppure, l'attacco e il rifiuto petrarchesco contro la fastidiosa compagnia di «avvocati e macellai»⁵⁵ ci riporta nei paraggi delle ottuse chiacchiere dei «bifolchi» (v. 50) della *Signorina Felicita*, e del «gesuitico» zio «di molto riguardo» dell'*Amica di nonna Speranza* (vv. 55-56); ma anche qui, lo sdegnoso rifiuto petrarchesco di questa compagnia si rovescia più gozzanianamente nella «malinconia» del non sapere «vivere alla piccola conquista / mercanteggiando placido, in oblio / come tuo padre, come il farmacista», come dice il poeta alla sua «semplice» Felicita (vv. 323-325), dopo aver più petrarchescamente (e anti-dannunzianamente) rifiutato la spasmodica ricerca dell'*alloro* («Meglio fuggire dalla guerra atroce / del piacere, dell'oro, dell'alloro»: ivi, vv. 197-198).

Pleonastico richiamare il motivo oraziano-virgiliano del «*fugit hora*» martellante in ogni verso e rigo del Petrarca morale, così come del Gozzano anche pre-*Colloqui* (e infatti richiamato da tutti i commentatori del ponte Petrarca-Gozzano). Più stimolante l'ironia petrarchesca contro i medici, finti dotti, del *Triumphus Fame* («l'arte guasta tra noi», III, 71) e, ancor più, dell'*Invective contra medicum*, che diverrà l'arte dei «ciarlatani» e «vecchi saputi» nella parodica *Alle soglie dei Colloqui*, suo personale e temporaneo *Trimphus Mortis*.

Di respiro ben più profondo invece il 'colloquio' petrarchesco con il fratello più celebre della letteratura italiana, paragonabile solo a quello in versi del poeta torinese molti secoli dopo. Al Santo, alter ego del *Secretum*, si accompagnava il 'sano' – moralmente sano – fratello Gherardo dell'ascesa al Mont Ventoux, il fratello minore più saggio e più forte di *Fam. IV*, 1⁵⁶ e dell'altra *Familiare Ad Gerardum, germanum suum* (X, 3), una sorta di archetipo del fratello (minore) «più atto» dell'omonimo componimento gozzaniano: in Gozzano è Renato, l'«Adolescente forte» che «sdegnava i pensieri torpidi, gli studi vani, i freni», alter ego cui il «rassegnato e sazio» poeta «cede la coppa» (*Il più atto*, 1, 3, 15-16).

Quindi, provando a tirare le fila di queste brevi note: certo, non si vuole affatto mettere da parte, per il riuso di Petrarca, l'assiologia imprescindibile, ma non univoca, della chiave ironica e parodica. Per collocare meglio il Petrarca 'morale' gozzaniano, si può però aprire un varco, anche europeo, in questa rilettura, tra farsa e tragedia, e specie in quella dei più 'petrarcheschi' *Colloqui*, 'sparsi frammenti' dell'io, rileggendo di pari passo il coevo Prufrock eliotiano – più volte infatti chiamato in causa dagli ultimi studi gozzaniani⁵⁷ – che in certi passaggi, sembra proprio guardarsi allo specchio e ritrovare riflessa l'immagine del grottesco *Totò Merùmeni*:

No! lo non sono il Principe Amleto, né ero destinato ad esserlo; [...]
Prudente, cauto, meticoloso;
Pieno di nobili sentenze, ma un po' ottuso;
Talvolta, in verità, quasi ridicolo –

⁵⁵ Ivi, p. 301.

⁵⁶ ID., *Le familiari*, a cura di E. Bianchi, ivi, 1977, p. 26.

⁵⁷ Più di recente da A. COMPARINI nel suo intervento *Alle soglie del modernismo. Spätzeitlichkeit in Gozzano, Benn, Eliot*, Atti del convegno della Compalit (Siena, 5-7 dicembre 2019), *Le costanti e le varianti*, a cura di G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, M. Tasca, Bracciano, Del Vecchio, 2021, pp. 453-472. Lo citava per altri versi Giusti, in *Tra il 'bruco defunto' e la 'farfalla apparitura'*, cit. Ma questa mia citazione di un Gozzano-Fool primonovecentesco alla maniera di Eliot mi sembra altrettanto calzante.

E qualche volta, quasi, il Buffone.

Divento vecchio... divento vecchio... ⁵⁸

Il reagente a questa tragi-comica, post-petrarchesca e modernistica malinconia, a questa buffonesca frantumazione dell'io e a questa perdita esistenziale di senso, doveva essere il Dante delle incompiute *Epistole entomologiche*.

⁵⁸ Di enorme fortuna novecentesca, ma in altro ambito, i versi seguenti: «Ho udito le sirene cantare l'una all'altra. / Non credo che canteranno per me». Si cita da T. S. ELIOT, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, 2016, pp. 167, 169.

VALENTINA ZIMARINO

*Sul Petrarca di Ungaretti:
il manoscritto Vitt. Em. 1655
della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*

ABSTRACT · Nel Fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma si conserva il manoscritto 1655, autografo di Ungaretti e oggi indagato parzialmente, dedicato al lavoro *Sulla tomba di Laura e sul petrarchismo dallo Sceva al Du bellay*, che apre uno spaccato sull'interesse del poeta per la storia del petrarchismo, fra Cinquecento e Novecento.

PAROLE CHIAVE · Ungaretti, Petrarca, petrarchismo, BNCR, Novecento.

I. CARTE

Sul ruolo fondante che ricoprì Petrarca nella poesia di Giuseppe Ungaretti molto è stato detto: si pensi ai contributi di Adelia Noferi, Massimiliano Boni, Carlo Ossola, Paola Montefoschi, Niva Lorenzini, Giuseppe Savoca, Daniela Baroncini e Anna Dolfi, tutti intenti a far riecheggiare le voci dei due poeti che, a distanza di sei secoli, sono ancora in costante dialogo fra loro¹. Ma sulla funzione Petrarca e, nello specifico, su

¹ Fra i numerosi studi di Adelia Noferi in proposito ricordiamo fra tutti «*Sub specie Petrarchae*» contenuto in A. NOFERI, *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 282-299 ed EAD., *Da un commento al Canzoniere del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo*, «Lettere italiane», XXVI, 2 (1974), pp. 42-56. Alle indagini di Noferi si aggiungono quelle ripercorse da P. BIGONGIARI, *Scève tra Petrarca e Mallarmé*, in ID., *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 39-50 e da M. BONI, *Ungaretti e Petrarca: con altre occasioni critiche*, Bologna, Edizioni Italiane Moderne, 1976. Carlo Ossola contribuisce con importanti tasselli critici alla ricostruzione del rapporto Ungaretti-Petrarca con i lavori: C. OSSOLA, *Da Leopardi a Petrarca*, in ID., *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982 [1975], pp. 285-318 e ID., *Ungaretti lettore del Petrarca*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 281-300, poi in ID., *Ungaretti, poeta*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 99-121. Si sommano a questi contributi quelli di P. MONTEFOSCHI, *Ungaretti e Petrarca*, in *Atti del Convegno Ungaretti e i classici*, (Ancona 30-31 maggio 1989), a cura di M. Bruscia, R. Ceccarini, M. Petrucciani, S. Sconocchia, M. Verdenelli, Roma, Edizioni Studium, 1993, pp. 185-194; di L. ANDREANO, *Dalla luce all'oblio: suggestioni petrarchesche nella poesia di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Atheneum, 1994; di G. BORRI, *Petrarca e Ungaretti*, in *Petrarca e la cultura europea*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 122-140; di N. LORENZINI, *Ungaretti-Petrarca-Góngora: per una rilettura*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento*, *Atti del Convegno Petrarca nel Novecento* (Roma, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 131-142, di A. DOLFI,

quella del petrarchismo europeo nella produzione di Ungaretti, le carte oggi rivelano ancora qualche notizia di più. Nel Fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma si conserva infatti il manoscritto 1655, autografo di Ungaretti, oggi indagato solo in parte². Si tratta di cinque carte sciolte testimoni di un saggio mai approdato alle stampe ma pressoché ultimato da Ungaretti, intitolato – nella sua ultima versione – *Sulla tomba di Laura e sul Petrarchismo dallo Sceva al Du Bellay*. Il manoscritto, confluito nel Fondo della Biblioteca romana nel 1997 in seguito all’acquisizione dalla Libreria LIM Antiquaria di Lucca, è custodito nel Fondo Vittorio Emanuele con la segnatura appunto 1655. Nel Fondo si trovano altri quattro manoscritti ungarettiani, vale a dire: il Vitt. Em. 1656, l’autografo della *Poesia del Brasile*; il Vitt. Em. 1657, ossia il dattiloscritto con correzioni autografe (e non) del *Quaderno Egiziano 1931*³ e, per finire, il manoscritto Vitt. Em. 1658 contenente redazioni manoscritte e alcune bozze di stampa con correzioni autografe dei *XXII Sonetti di Shakespeare scelti e tradotti*⁴.

Quanto all’oggetto di questo studio, il primo dei manoscritti, vale a dire il Vitt. Em. 1655, nonché l’unico della cassetta dedicato a Petrarca, è

Petrarca, Ungaretti e il romanzo del Canzoniere, in *Sentimento del tempo: petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Atti dell’Incontro di studio della Società per lo studio della modernità letteraria (Catania 27-28 febbraio 2004), a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki pp. 33-47; di A. SACCONI, *Tempo e assenza. Sul petrarchismo di Ungaretti*, ivi, pp. 49-62; di E. RÓNAKY, *Ungaretti critico di Petrarca*, in *Ruolo e mito del Petrarca nelle lettere italiane*, a cura di F. Cossutta, Lanciano, Carabba editrice, 2006, pp. 239-246 (volume prodotto dall’Università di Trieste, in seguito al convegno *Una figura nodale nell’insegnamento della Letteratura italiana: Francesco Petrarca*, svoltosi a Trieste nell’ambito delle attività per il VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca del 2004). Daniela Baroncini, nelle sue numerose pagine su Ungaretti, si sofferma diffusamente sulla funzione Petrarca in Ungaretti: segnalo in particolare i volumi D. BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999 ed EAD., *Ungaretti barocco*, con Prefazione di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008.

² Il testo di *Sulla tomba di Laura e sul petrarchismo dallo Sceva al Du Bellay* è stato pubblicato, per la prima volta, a cura di Annamaria Andreoli, in *Ungaretti. La biblioteca di un nomade*, catalogo della mostra (Roma, 1997), Roma, De Luca Editori d’Arte, 1997, pp. 118-121. Lo scritto è stato poi edito da Paola Montefoschi e inserito nella *Parte II. Pagine sparse delle Lezioni universitarie* all’interno di G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Meridiani Mondadori, 2000, pp. 1087-1091. La curatrice segnala i lavori pubblicati nelle *Pagine sparse* come «i più significativi fra questi inediti, “scartati” dal loro autore o da chi per lui, probabilmente per ragioni di spazio» distinguendoli così dall’insieme delle *Pagine raccolte dall’autore*. Daniela Baroncini nel suo già citato *Ungaretti e il sentimento del classico* trascrive l’ultima parte del saggio di Ungaretti (cfr. BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, cit., pp. 121-122).

³ Lo scritto compare con il titolo *Quaderno Egiziano 1931 Per mare interno*. Sulle carte si riscontrano correzioni di altre mani, identificate con quelle di Enrico Falqui e Marco Diacono: si veda in proposito la scheda del manoscritto di Livia Martinoli sul portale Manus Online all’indirizzo <<https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/cnmd/67963>>.

⁴ Il Vitt. Em. 1658 è suddiviso a sua volta in tre unità contenenti bozze di stampa con correzioni autografe dei *XXII Sonetti di Shakespeare scelti e tradotti*, una stesura manoscritta della traduzione del *Sonetto LIX* shakespeariano con varianti e annotazioni autografe e, infine, una redazione di *A proposito d’una traduzione shakespeariana*, che approdò alle stampe, nella rivista «Poesie» del 1946, con il titolo riveduto *Per una traduzione shakespeariana*. Rossella Terreni propone un primo censimento dei manoscritti ungarettiani del Fondo Vittorio Emanuele in G. UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare*, edizione critica a cura di R. Terreni, Archetipo libri, Bologna, pp. 173-182.

costituito da cinque carte che presentano una dimensione ridotta – in media di 230x180 mm – con dei fori sul margine sinistro per l’inserimento in un raccoglitore ad anelli e dei segni impressi da due graffette, in alto e in fondo sempre a sinistra, che verosimilmente in un primo momento tenevano uniti i fogli. La scrittura procede soltanto sul *recto* ed è riconoscibile la sola mano di Ungaretti. Una numerazione archivistica sul primo foglio e una autografa a penna sui restanti quattro scandiscono la successione delle carte.

Consistente la stratigrafia correttoria del manoscritto, esito di un intenso lavoro di rilettura da parte di Ungaretti, che si manifesta, per lo più, attraverso interventi *interlineari*. Il testo si presenta infatti in uno stadio non ancora definitivo, fra correzioni e cassature che costellano le cinque carte.

II. TEMPI

Il manoscritto non è datato da Ungaretti, ma già dalle prime righe del saggio è possibile stabilire un termine *post quem* della stesura del testo, vale a dire l’anno 1924. Ungaretti infatti apre il suo studio, a c. 1r, con un riferimento all’edizione delle *Rime* petrarchesche commentate da Ezio Chiorboli, uscita per i tipi dell’editore Trevisini appunto nel 1924⁵: «Nell’edizione delle *Rime Sparse* del Chiorboli (Milano, Casa editrice Trevesini) si legge all’“Introduzione” [...]».

Un secondo indizio sulla datazione è fornito da un dettaglio autobiografico che Ungaretti propone a c. 2r:

In una visita a Avignone, non ho potuto non fermarmi a lungo davanti alle rovine della chiesa dei Frati Minori dov’era una volta la cappella della Croce con quella tomba.

Il poeta riferisce di una viaggio fatto ad Avignone: a questo riguardo è di rilievo una cartolina inviata da Ungaretti allo scrittore e storico dell’arte Libero de Libero (1903-1981), suo corrispondente in quegli anni, che presenta un timbro postale apposto ad Avignone il 17 dicembre 1934⁶.

Sembra verosimile che la «visita» sia avvenuta quindi nel 1934, che a questo punto rappresenta il vero termine *post quem* per la datazione del saggio⁷. Quanto invece al *terminus ante quem*, non abbiamo elementi che possano orientarci verso una data certa, se non vogliamo naturalmente considerare l’anno della scomparsa dell’autore. Nell’intento di ridurre questo arco temporale, che andrebbe appunto dal 1934 al 1970, potremmo riflettere sul fatto che, sebbene l’interesse di Ungaretti per Petrarca lo avesse

⁵ E. CHIORBOLI, *Introduzione* a F. PETRARCA, *Rime sparse*, commentate da E. Chiorboli, Milano, Trevisini, pp. XV-XVI.

⁶ Il riferimento è a G. MANACORDA, *Il carteggio Ungaretti-de Libero*, in *Giuseppe Ungaretti. 1888-1870*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 9-11 maggio 1989), a cura di A. Zingone, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1995, pp. 195-207: 195.

⁷ Un altro dato si aggiunge in favore del 1934 come termine *post quem*, ricostruito da Paola Montefoschi, secondo cui il «pellegrinaggio di Ungaretti ai luoghi petrarcheschi»⁷, sarebbe da ascrivere al periodo che va «dagli ultimi anni brasiliani» (1937-1941) a quello della «pubblicazione del saggio *Il poeta dell’oblio*»⁷, uscito sulla rivista «Primato» il 15 maggio 1943 (cfr. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1542).

accompagnato per tutta la vita, solo gli anni fra il 1934 e il 1950 lo videro convintamente impegnato negli studi petrarcheschi⁸. È, in particolare, del 1950 la pubblicazione (come pure la redazione secondo un'annotazione autografa nel manoscritto), sul periodico «Il Popolo» dell'articolo *Petrarca monumentale*, dedicato da Ungaretti all'impresa di Contini sul *Canzoniere* petrarchesco (appunto *Rerum vulgarium fragmenta*. Testo critico di Gianfranco Contini del 1949 edito da Tallone), nonché ultimo saggio in cui Petrarca risulta protagonista.

D'altra parte, anche alcune testimonianze epistolari sembra possano avvalorare l'ipotesi di una stesura del contributo fra il 1934 e il 1950. Anzitutto una lettera inviata da Ungaretti all'amico Jean Paulhan (1884-1968) nella primavera del 1934, che documenta la sua sempre più viva attenzione nei confronti di Petrarca:

In questi ultimi tempi ho molto lavorato a questo Petrarca – e credo di aver scritto pagine piuttosto vive e nuove. Ma è un grosso lavoro e bisognerebbe dedicargli un anno intero (e tutta una vita è già là dietro) [...]⁹

Nondimeno, dieci anni dopo, in una lettera del 2 marzo 1944 indirizzata a Giuseppe De Robertis, Ungaretti rivelava l'interesse maturato per il secondo protagonista del saggio, vale a dire Maurice Scève, l'umanista da lui considerato, nella «Prima invenzione della poesia moderna [Sul *Canzoniere* di F. Petrarca]»¹⁰, «il discepolo francese» di Petrarca. In questa lettera Ungaretti scriveva di stare lavorando su «qualche cosa di Scève»¹¹, in vista di un volume miscelaneo di traduzioni dedicato a Shakespeare, Góngora, Racine e appunto Scève¹². Del resto, nello stesso anno, Ungaretti dichiarava negli *Appunti sull'arte poetica di Shakespeare* di essersi avvicinato ulteriormente a Petrarca e al «petrarchismo» non solo attraverso Shakespeare, ma anche grazie ai «versi di Donne e di Scève»¹³.

⁸ Baroncini riduce ancora di più la forbice temporale ipotizzando che le posizioni di Ungaretti su Maurice Scève siano state influenzate dall'*Introduction à la poésie française* di Thierry Maulnier del 1939 (cfr. BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, p. 122).

⁹ Cfr. G. UNGARETTI, *Lettere di una vita (1909-1970)*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori, 2022, p. 628. L'intero carteggio fra i due corrispondenti è da leggersi in *Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti, 1921-1968*, édition établie et annotée par J. Paulhan, L. Rebay, J. Ch. Vegliante, Paris, Gallimard, 1989, p. 246.

¹⁰ Ci si riferisce alla lezione tenuta nell'Università di San Paolo in Brasile nel 1941 da Ungaretti su Petrarca, vale a dire *Prima invenzione della poesia moderna [Sul *Canzoniere* di F. Petrarca]*, apparsa per la prima volta in *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura italiana (1937-1942)*, a cura di P. Montefoschi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1984, e ora pp. 177-202, e ora in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 727-754.

¹¹ Cfr. UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare*, ed. critica a cura di Terreni, cit., p. 33.

¹² Ivi, p. 34.

¹³ Cfr. S. PASTORE, *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, «Studi Novecenteschi», 23, 51 (1996), pp. 117-155. Per la trascrizione integrale della *Nota* si rimanda agli *Appunti sull'arte poetica di Shakespeare*, vd. UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare*, ed. critica a cura di Terreni, cit., p. 94. A comprovare che quelli furono gli anni in cui l'interesse di Ungaretti era rivolto al petrarchismo francese, si aggiunge una lettera, pubblicata da Baroncini, del 25 gennaio 1945, in cui Ungaretti inviava a Luciano Anceschi queste parole: «Sono poi sorpreso che muovendo da interessi filologici, non si sia Lei accordato che nella mia poesia mancano tutti i segni del petrarchismo e del leopardismo».

Tutte le prove sembrano insomma confortare questa ipotesi: pare infatti verosimile che anche la stesura del saggio oggetto di questa indagine sia da collocare nel medesimo giro d'anni, fra le riflessioni che dal 1934 al 1945 impegnano Ungaretti attorno a Petrarca e al petrarchismo di Scève e il *Petrarca monumentale* del 1950. Ma, chiaramente, non se ne ha certezza.

III. TESTO

Il saggio di Ungaretti è una riflessione su due aspetti del petrarchismo: da un lato, la *vexata quaestio* della tomba di Laura, a partire dal sonetto dedicato *Qui riposan quei casti e felici ossa*, che la vulgata ha impropriamente attribuito a Petrarca, dall'altro il petrarchismo francese che si muove, evolve e si modella, fino a sfrangiarsi tra Maurice Scève e Joachim Du Bellay. Il contributo si apre con le parole di Chiorboli, trascritte da Ungaretti, che nel 1924 si era così pronunciato nei confronti di Maurice Scève:

La tradizione [che Laura fosse figlia di Odiberto di Noves, sposa a Ugo de Sade] allora divenne divulgatissima... Al de Scève non mette certo conto di badare: singolarissimo uomo, addirittura indispensabile, miracoloso il Signor Maurizio de Scève: lui cerca, lui scoperchia, scava, trova, imbrocca, tutto lui, solo lui la cifra MLMI decifra da bravo – madonna Laura morta iace – lui solo quel mostriciattolo di sonetto, contro luce cavandone il doppio, sa rilevare e leggere, tutto lui, insomma; e non gli passa nemmeno per la testa, per cui tant'altre brave cose passavano, ch'era marchiana davvero il Petrarca tornato il 1351 in Provenza, tre anni dopo morta madonna, in barba alla famiglia e ai parenti, come nulla fosse la tomba aprisse per riporvi entro il bel sonettino e gli altri gingilli e la richiudesse compunto e pago [...]

E così prosegue Ungaretti a c. 2r:

Non è di nessuna utilità negare senza prove che “Maurizio Sceva”, come lo chiamavano gl'Italiani ai suoi tempi, «uomo molto dotto e virtuoso»¹⁴ come essi ancora dicevano, possa avere scoperto, dopo diligenti ricerche, una tomba con un sonetto [...]

Si tratta naturalmente di *Qui riposan quei casti et felici ossa*, che l'autore trascrive integralmente di seguito. Il riferimento di Ungaretti, iniziato a c. 1r con la citazione di Chiorboli e qui messo a fuoco, riguarda quella che Enzo Giudici definì l'«annosa questione» della tomba di Laura con il sonetto apocrifo¹⁵: si tratta del rinvenimento, da parte di Scève, del sepolcro – presunto – di Laura nella Cappella della Santa Croce nella Chiesa dei francescani ad Avignone nella primavera del 1533. A conferma della sua

Non è piccola difficoltà accorgersi di quanta umanità sia, e infinitamente, più erede del Petrarca, lo Scève che il Du Bellay» (cfr. BARONCINI, *Ungaretti barocco*, cit., p. 190).

¹⁴ La citazione è probabilmente tratta dall'edizione antica *Il Petrarca* di Jean de Tournes che recita appunto «A non men virtuoso, che dotto M. Mauritio Scæva, Giovan di Tournes suo affettionatissimo, s.» (p. 3).

¹⁵ Cfr. E. GIUDICI, *Bilancio di una annosa questione, Maurice Scève e la 'scoperta' della 'tomba di Laura'*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», 2 (1980), pp. 3-70

intuizione, fondata – come spiega Stefano Carrai – sulla notizia registrata da Petrarca nella nota obituaria del Virgilio Ambrosiano («Corpus illud castissimum atque pulcherrimum in loco Fratrum Minorum repositum est eo ipso die mortis ad vesperam»), Scève dichiarò di aver trovato nella tomba una cassetta di piombo che custodiva una medaglia di bronzo su cui erano raffigurati una figura femminile in rilievo, le capitali «MLMI», che lui aveva sciolto con «Madonna Laura Morta Iace», e una pergamena su cui era vergati i quattordici versi di *Qui riposan quei casti et felici ossa*. Nel 1545 il tipografo francese Jean de Tournès pubblicò a Lione «una sorta di centone petrarchesco», una raccolta di liriche dai *Rvf* accompagnata dal sonetto *Qui riposan*, attribuendolo a Petrarca e dedicandolo allo scopritore Scève. Per secoli il componimento fu ritenuto di Petrarca dai francesisti, mentre in Italia l'ombra di un «falso cinquecentesco» – per citare Carrai –¹⁶ si fece strada sin da Pietro Bembo che considerò i versi come frutto di un «poeta mediocre»¹⁷, confermando quanto aveva già asserito Ludovico Beccadelli (che, pur avendo trascritto il sonetto nella sua *Vita del Petrarca*, lo ritenne «composto da qualche giovane di quel tempo»). Per dare risonanza alla scoperta e lustro alla Provenza, il re Francesco I di Francia fece erigere un nuovo mausoleo di marmo per meglio custodire le spoglie di Laura. In questa occasione, per suggellare l'evento, che richiamò ad Avignone numerosi visitatori per più di un secolo, furono composti «due epitaffi per comandamento della medesima Maestà» (quindi Francesco I), vale a dire *Iulii Camillii Epigramma* e *Del Signor Luigi Alemanni*, che Ungaretti non manca di accludere nel suo saggio, trascrivendoli dopo *Qui riposan*, per chiosare la questione della tomba di Laura e del componimento apocrifo.

Il sonetto quindi, a lungo accostato alla penna di Petrarca, dà a Ungaretti lo spunto per parlare del capofila del petrarchismo francese, Maurice Scève (1501-1564):

Il sonetto non poteva essere del Petrarca e dovette finire per averne sospetto lo Sceva stesso. Ciò che conta nella storia della poesia, è il fervore d'un uomo di genio come lo Sceva, per il Petrarca, e non la sua ingenuità che pure concorreva a dimostrare il suo fervore e ci commuove.

Ungaretti non si preoccupa affatto della tradizione del sonetto apocrifo e prosegue nel suo saggio la sua arringa difensiva, considerando «incauto il disprezzo» del commentatore Chiorboli, e si schiera, ancora una volta, dalla parte di Scève:

Contestabile o no la tradizione, ho creduto, aggiungendo il mio modesto suffragio a quello di tanti secoli, che in quel luogo avesse

¹⁶ *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di A. Solerti, ed. postuma con prefazione, introduzione e bibliografia, Firenze, Sansoni, 1909; ristampa anastatica, Introduzione di V. Branca, Postfazione di P. Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 297.

¹⁷ S. CARRAI, *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di C. Berra e P. Vecchi Galli, Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, Milano 2007, p. 456. In proposito si veda anche D. MARRA, «*Qui riposan que' casti et felici ossa*». *Su un apocrifo cinquecentesco di Francesco Petrarca*, «Quaderni Borromaici», 5 (2018), pp. 47-77. Solerti che parlò di «grossolana impostura» cfr. *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, cit., p. 297.

riposato dal 1348 l'ispiratrice della più intima poesia, sgorgata da cuore umano. Fu attorno a Maurizio Sceva che crebbe splendendo la scuola del petrarchismo lionese e che si pubblicarono due edizioni delle "Rime", quelle di "Giovanni di Tournes, in Lione, nel 1550" e quella "appresso Guglielmo Roviello, in Lyone, nel 1558". Dalla prefazione a quest'ultima attribuita a Luca Antonio Ridolfi, ho tratto il famoso sonetto della tomba su riprodotto, e traggo queste altre notizie che rendono maggiormente incauto il disprezzo del Chiorboli verso un atto che, se proprio vogliamo essere cattivi, fu di troppo zelo [...].

È evidente che Ungaretti sentisse in questi anni un'affinità con Scève, tanto da prenderne convintamente le difese. Le parole utilizzate da Chiorboli delle *Rime sparse* dovevano risultare forse troppo dure agli occhi di Ungaretti, che nelle righe successive del manoscritto avvia quasi un'apologia in favore di Scève:

Si è sorpresi delle parole grosse che usa un uomo della finezza del Chiorboli verso un poeta della grandezza d'uno Scève, e quasi si ha il dubbio che ne ignori l'importanza nel petrarchismo europeo.

Da queste righe emerge un'immagine di Ungaretti studioso delle radici del petrarchismo francese e delle vicende che accompagnarono la fama, nel bene e nel male, di Scève, all'origine della ricezione petrarchesca d'oltralpe. Il riferimento alle stampe antiche, in particolare all'edizione delle *Rime* di Jean de Tournes e a quella intitolata *Il Petrarca con dichiarazioni non più stampate*, a cura di Guglielmo Roviello,¹⁸ denotano un grande interesse da parte di Ungaretti anche per la scuola lionese che nacque con Scève.

A questo punto, una «piccola digressione» dell'Ungaretti professore introduce l'altra figura del petrarchismo francese nonché co-protagonista del saggio, anche se relegato alla sola conclusione, vale a dire Joachim Du Bellay (1522-1560). Al poeta francese Ungaretti riserva un breve passo del suo lavoro, a partire dal ricordo di un'esperienza universitaria. Si legge a c. 4r:

E ora vorrei, con una piccola digressione, entrare anche nel merito della poesia dello Sceva. A una discussione di tesi, colsi da parte della laureanda l'osservazione che «Du Bellay era stato il primo in Francia a sentire la poesia delle rovine». I versi del Petrarca che su tale tema lirico vengono di solito in mente, perché sono quelli dove il motivo è meno dissimulato, sono quelli che dicono: L'antiche mura ch'ancor teme ed ama.

Si tratta dei vv. 29-36 della canzone *Spirto gentil, che quelle membra reggi* del *Canzoniere* di Petrarca. Il componimento, su cui la critica ottocentesca si era fortemente dibattuta, era stato già citato da Ungaretti nella *Prima invenzione della poesia* moderna quando, parlando appunto del «poeta della memoria e dell'oblio»¹⁹, Ungaretti spiega che Petrarca

¹⁸ Ci si riferisce a: *Il Petrarca*, in Lione, per Gioanni di Tournes, 1550 e *Il Petrarca con dichiarazioni non più stampate, insieme alcune belle annotazioni, tratte dalle dottissime prose di monsignor Bembo, cose sommamente utili, a chi di rimare leggiadramente [...]*, in Lyone: appresso Gulielmo Rouillio, 1558.

¹⁹ Cfr. BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, cit., p. 113.

«soffre per le rovine ma di più s'esalta per la bellezza che è in esse e che, per merito suo, per merito della memoria, ritornerà nella sua forma intatta»²⁰.

L'esegeta si fa interprete in particolar modo del racconto che il poeta aretino fa del «sentimento della memoria» e soprattutto «del tempo», di cui era considerato l'«inventore» nella poesia, come lui stesso dirà nei *Sonetti del Petrarca* del 1937. Ma soprattutto è il tema delle rovine a fare da sfondo alla seconda parte del saggio di Ungaretti: un argomento sviscerato da Ungaretti nei suoi studi su Michelangelo, sul pre-romanticismo e su Gongora, Mallarmé e Racine e che torna questa volta nella dicotomica rappresentazione del petrarchismo francese:

Ora la "Deffence et illustration de la langue francaise", dove il Du Bellay muove allo Scève un attacco aspro, teoricamente segna in Francia il passaggio dal primo petrarchismo, ubbidiente a esigenze metafisiche e sentimentali, a un petrarchismo d'esperienza espressiva pedantesca e sensuale. La raffigurazione delle rovine non varrà più come simbolo platonico e malinconico del carattere parziale della nostra conoscenza, la quale non ci consente idee né dà forma alle cose se non attraverso il ricordo, ma si porrà come fatale testimonianza della caducità delle cose o, peggio, come pretesto a quella maestria convenzionale e a quella teatralità che saranno i germi del più scorticato Romanticismo.

Con queste parole Ungaretti si riaggancia alla visione di Du Bellay che, pur essendo un altro capofila del petrarchismo francese, si pone in netta contrapposizione con la visione scèviana, come testimonia il passo della già citata lezione leopardiana, in cui tutti alcuni nuclei tematici, vale a i motivi ricorrenti in Ungaretti della rovina e della memoria, brevemente escussi nella conclusione del saggio vergato sul Vitt. Em. 1655 vengono qui più distesamente riaffrontati:

Lo Scève interpretava in modo più universale e umano, e platonico e cristiano: in modo più conforme al Petrarca, che la realtà è in rovina, e che la memoria [...] ha per aspirazione e per missione di superare e abolire il passato, e di restaurare e di risollevarla la realtà nella sua integrità e unità originaria, come se non mai il castigo dell'infermità e della morte l'avesse colpita. Il Du Bellay, meno conforme al Petrarca, anche se apparentemente più ligio, si limita invece [...] a descrivere pittorescamente, oggettivamente la bellezza malinconica delle rovine dell'antica Roma.²¹

Nonostante la copiosa stratigrafia correttoria, esito di un grande lavoro di cesello interlineare, ma anche di rifacimenti di intere porzioni testuali, l'ispirazione – volta a sottolineare il ruolo fondante di Maurice Scève sia nella storia del petrarchismo, dal Cinquecento al Novecento, sia in quella propria del petrarchismo francese – resta intatta.

²⁰ UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna*, in *Invenzione della poesia moderna*, cit., p. 185.

²¹ Risalgono agli anni 1946-1947 le lezioni su Leopardi, con la pubblicazione di *Sul frammento Spento il diurno raggio in Occidente*, secondo in cui si legge un nuovo confronto fra Scève e Du Bellay (Cfr. ID., *Sul frammento Spento il diurno raggio in Occidente*, in *Lezioni su Giacomo Leopardi, II*, a cura di M. Diacono e P. Montefoschi, pp. 145-155).

Si rilevano almeno tre campagne correttorie a cui Ungaretti sottopone il suo testo, a cominciare dal titolo a c. 1^r sino ad arrivare all'ultima parte del saggio, fra le cc. 4 e 5, in cui la conclusione è rielaborata tre volte.

Anzitutto come intitolare il testo: Ungaretti appunta inizialmente «A proposito della tomba di L[aura]», che poi viene cassato e rielaborato nella versione «Postille sulla tomba di Laura e sul petrarchismo dallo Sceve al Du bellay». Anche questa seconda redazione non convince il poeta che la cassa e riscrive «Sulla tomba di Laura e sul petrarchismo dallo Sceve al Du bellay». In questo caso le diverse redazioni non apportano modifiche contenutistiche ma solo formali: il *focus* della prima parte resta infatti lo stesso, ma nella versione definitiva si approda direttamente alla «tomba di Laura» senza espressioni che la introducano.

Come si può vedere anche dalla tabella che segue, che questa volta registra la conclusione del saggio, Ungaretti si avvicina alla versione definitiva del lavoro attraverso un processo di semplificazione: nella prima stesura l'immagine della rovina sarà testimonianza dalla morte, ovvero da una rappresentazione «di quelle esercitazioni retoriche, enfatiche» che insieme con quella «maestria convenzionale e quelle rappresentazioni pittoresche» saranno germi del Romanticismo «più scorticato». Nella seconda redazione, che riguarda soltanto l'ultima parte del finale e non l'intero paragrafo come la prima e la terza campagna correttoria, l'immagine della rovina sarà testimoniata non da «rappresentazioni pittoresche» bensì dalla «teatralità», che ritroveremo anche nell'ultima versione. Nella terza rielaborazione Ungaretti tralascia il riferimento alla morte e alle «esercitazioni retoriche, enfatiche» sintetizzando la frase: il poeta asserisce qui che la raffigurazione delle rovine «si porrà come fatale testimonianza della caducità delle cose o peggio come pretesto a quella maestria convenzionale e a quella teatralità» alla base del più profondo Romanticismo. Sicché le tre campagne correttorie abbozzate fra c. 4^r e 5^r si presentano in questo modo:

PRIMA	INTERMEDIA	ULTIMA
<p>La immagine della rovina non varrà più come il simbolo platonico e malinconico del carattere parziale della nostra conoscenza, per cui non possiamo avere idee e dare forma alle cose se non attraverso il ricordo, ma sarà della caducità delle cose la testimonianza d'un momento fatale, la morte o peggio il pretesto per quelle esercitazioni retoriche, enfatiche e quella maestria convenzionale e quelle rappresentazioni pittoresche che saranno i</p>	<p>il pretesto per quella maestria convenzionale e quella teatralità che</p>	<p>La raffigurazione delle rovine non varrà più come simbolo platonico e malinconico del carattere parziale della nostra conoscenza, la quale non ci consente idee né dà forma alle cose se non attraverso il ricordo, ma si porrà come fatale testimonianza della caducità delle cose o, peggio, come pretesto a quella maestria convenzionale e a quella teatralità che saranno i</p>

germi del più scorticato romanticismo. g. u.	saranno i germi del più scorticato romanticismo. g. u.	germi del più scorticato Romanticismo. G. U.
--	--	--

Seppure quindi siano visibili tre momenti diversi di riscrittura, verosimilmente non molto lontani cronologicamente fra loro, visto che il *ductus* resta il medesimo e anche l'inchiostro, non si ravvisa d'altra parte un'evoluzione semantica del discorso: l'intento dell'autore sembra piuttosto quello di snellire il pensiero per renderlo più chiaro concettualmente e meno denso di immagini a tratti ampollose. Le «esercitazioni retoriche ed enfatiche» vengono quindi espunte per alleggerire la sintassi, un po' ridondante, e alle «rappresentazioni pittoresche» viene preferita «la teatralità».

Diverso è il caso riscontrato a c. 2r, in cui la rielaborazione testuale, visibile questa volta in correzioni *inter scribendum* e interlineari – e non in vere e proprie nuove stesure –, impatta sulla sostanza, senza stravolgerne completamente il senso:

PRIMA	INTERMEDIA	ULTIMA
1.a Ciò che conta e mi commuove	2.a Ciò che conta nella storia della poesia	3 Ciò che conta nella storia della poesia, è il
1.b e non la sua commovente ingenuità che lo spingeva a ricercare diligentemente le reliquie	2.b e non la sua ingenuità che pure dimostra il suo entusiasmo e ci commuove	fervore d'un uomo di genio come lo Sceva, per il Petrarca, e non la sua ingenuità che pure concorreva a dimostrare il suo fervore e ci commuove.

Nella prima versione l'ingenuità commovente di Scève lo spingeva a cercare reliquie, mentre nell'ultima versione la stessa ingenuità concorre a dimostrare il fervore dello stesso Scève per Petrarca. Si tratta di un rimaneggiamento che mira a illuminare la figura di Scève, proiettandolo dapprima verso una riflessione personale dell'autore, «e mi commuove», e poi verso un comune sentire, «e ci commuove» e «ciò che conta nella storia della poesia», allontanandolo così dalle cupe considerazioni di Chiorboli.

Parimenti, a c. 4r, da interventi *currenti calamo* e in interlinea si rileva che il petrarchismo francese con Du Bellay era dapprima «ubbidiente a esigenze intellettuali e metafisiche filosofiche e sentimentali», mentre poi resta, nella versione corretta, «ubbidiente a esigenze soltanto metafisiche e sentimentali». Un petrarchismo «d'esperienza espressiva» che era in un primo momento «convenzionale e sensuale» e poi, si connota d'una accezione negativa, diventando «pedantesca e sensuale»:

PRIMA	ULTIMA
Ora la “Deffence [...] segna teoricamente in Francia il passaggio dal primo petrarchismo, ubbidiente a e[sigenze] intellettuali e metafisiche filosofiche e sentimentali, a un	Ora la “Deffence [...] segna teoricamente in Francia il passaggio dal primo petrarchismo, ubbidiente a esigenze metafisiche e sentimentali, a

petrarchismo d'esperienza espressiva
convenzionale e sensuale.

un petrarchismo d'esperienza
espressiva pedantesca e sensuale.

Ungaretti procede dunque verso la semplificazione del suo discorso: sia gli interventi immediati sia quelli successivi non sono estemporanei, ma rispondono alla necessità di rendere la forma del testo più compatta, concisa e chiara. Non si può dire che tutte le correzioni facciano sistema nel *modus operandi* di Ungaretti di questo lavoro, ma di certo sia le correzioni *inter scribendum* – spesso volte a ripristinare un corretto *ordo verborum* del flusso creativo – sia le revisioni interlineari e marginali e le riscritture sono intente a limare il testo nella direzione della *brevitas*, che ricalca l'essenzialità della sua lingua poetica e che rievoca quella della sua scrittura giornalistica (è uno stile infatti che richiama molto quello del *Poeta dell'oblio* del 1943 ed è caratterizzato per lo più da una sintassi paratattica, che opta per giustapposizioni e legami talvolta impliciti).

IV. APPRODO

Venendo quindi alla destinazione del saggio, non possiamo escludere che lo scritto ungarettiano nascesse con l'idea di un approdo editoriale. Lo testimonierebbero in effetti, da un lato, l'assenza di elementi di oralità nel discorso, dall'altro, le frequenti indicazioni tipografiche presenti sulle carte, e penso alle frequenti annotazioni «corpo più piccolo» (o in alcuni casi semplicemente «più piccolo»), seguite da una lunga parentesi che evidenzia e racchiude, ogni volta, la citazione; ovvero alla sigla del nome posta alla fine del saggio. Le iniziali, in particolare, vengono ripetute a c. 5r tre volte, vale a dire tante quante le riscritture della conclusione. Nei primi due tentativi la «g.» e la «u.» compaiono in minuscolo (e poi vengono cassate), ma nel terzo queste vengono riscritte in maiuscolo, quasi a sugellare come irrevocabile l'epilogo. Se a queste note si uniscono i caratteri di specificità dell'argomento e brevità dello scritto, risulta non del tutto improbabile che Ungaretti volesse pubblicare il suo studio su un periodico, come di fatto avvenne per gli altri suoi scritti critici²², ma che poi l'idea naufragò. Gli affondi di Ungaretti tuttavia non andarono persi, ma risuonarono, almeno in parte, nelle *Lezioni su Leopardi* e, in particolare, nel contributo *Sul frammento Spento il diurno raggio in Occidente, II*²³ – redatto da Ungaretti nel 1946-1947– in cui compaiono di nuovo e insieme i tre protagonisti del saggio, Petrarca, Scève e Du Bellay, per completare una volta di più la

²² Come nota Carlo Bo, era per il «notista letterario» una consuetudine far apparire i suoi scritti critici in un primo momento sui giornali (cfr. C. BO, *Prefazione*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. XI-XIX: XII)

²³ In queste lezioni si legge: «Scève, oggi lo sappiamo bene, è uno dei petrarchisti più ingenui e più geniali che abbia avuto l'Europa. Se ne consideriamo l'opera noi vediamo che in confronto a quella dei suoi contemporanei, a quella del Du Bellay e degli altri poeti della Pléiade, essa ha un carattere del tutto opposto perché intende diversamente il simbolo delle rovine. L'Umanesimo, il Petrarchismo, lo sapete, intendeva risollevarle e restaurare dalle rovine, una cultura, la cultura antica: tutto quel ch'una ruina involge (*Rvf* 53, v. 21)», cfr. UNGARETTI, *Sul frammento Spento il diurno raggio in Occidente*, pp. 145-155:146-147.

perfetta fusione che Ungaretti trova, in particolar modo, con Scève e il petrarchismo francese ed europeo.

Appendice

CRITERI DI EDIZIONE

Si pubblica di seguito il testo del manoscritto Vitt. Em. 1655 di Ungaretti conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e intitolato *Sulla tomba di Laura e sul Petrarchismo di Sceve e Du Bellay*.

La trascrizione è stata eseguita seguendo, nella maniera più fedele, l'originale di Ungaretti, conservando tutti gli a-capo, le sottolineature e le maiuscole. Mi avvalgo di una numerazione delle righe di cinque in cinque: la progressione delle righe è collocata alla sinistra del testo.

Una doppia fascia di apparato dà conto, da un lato, della stratigrafia delle carte, dall'altro, delle annotazioni tipografiche apposte da Ungaretti in senso verticale, che sono qui trascritte in riquadri. Per la prima fascia il richiamo al testo è dato dal numero della riga, per la seconda invece da un apice di nota con numero romano.

Quanto alle diverse campagne correttorie presenti sulle carte, è stata registrata soltanto la redazione ultima di ciascuna. Le lezioni segnalate in apparato fra <> sono quelle che appartengono a una successiva fase di correzione del testo ma sono poi rifiutate dall'autore. In corsivo sono trascritte le invariati.

Nella prima fascia si troveranno le seguenti abbreviazioni:

<i>corr. int. scrib.</i>	correzione <i>inter scribendum</i>
<i>corr. interl.</i>	correzione interlineare
<i>corr. marg.</i>	correzione marginale
<i>agg. interl.</i>	aggiunta interlineare
<i>agg. marg.</i>	aggiunta marginale
<i>cass.</i>	parola cassata
<i>indecifr.</i>	indecifrabile

Sulla tomba di Laura e sul Petrarchismo di Sceve e Du Bellay

Nell'edizione delle Rime sparse del Chiorboli (Milano, Casa editrice Trevisini) si legge all'“Introduzione”:

5 «Con tutto ciò, allorchè il 1533 Maurizio de Scève, dotto antiquario di Avignone e quanto audace altrettanto maldestro impostore, così, presente il vicario vescovile Bontempo (oh provvida beffa di nomi!) scoperto nella Cappella di Santa Croce, la prima a destra in Santa Chiara, propria della famiglia de Sade, entro una tomba di nessuna iscrizione segnata e fregiata solo di due scudi gentilizi, corrosi dal tempo e irriconoscibili, sormontati d'una rosa, avanzi di ossa e in 10 una scatola di piombo chiusa con filo di rame una pergamena con un sonetto italiano, del Petrarca, si capisce, che rivelava il misterioso amore, e una medaglia di bronzo con da una parte una piccolissima figura di donna nell'atto di aprirsi la veste sul seno, e intorno MLMI. 15 La tradizione [che Laura fosse figlia di Oberto di Noves, sposa a Ugo de Sade] allora divenne divenne divulgatissima ... Al de Scève non mette certo conto di badare: singolarissimo uomo, addirittura indispensabile, miracoloso il Signor Maurizio de Scève: lui cerca, lui scopercchia, scava, trova, imbrocca, tutto lui, solo lui la cifra MLMI 20 decifra da bravo – madonna Laura morta iace – lui solo quel mostriciattolo di sonetto, contro luce cavandone il doppio, sa rilevare e leggere, tutto lui, insomma; e non gli passa nemmeno per la testa, per cui tant'altre brave cose passavano, ch'era marchiana davvero il Petrarca tornato il 1351 in Provenza, tre anni dopo morta 25 madonna, in barba alla famiglia e ai parenti, come nulla fosse la tomba aprisse per riporvi entro il bel sonettino e gli altri gingilli e la richiudesse compunto e pago... »¹

30 Si è sorpresi delle parole grosse che usa un uomo della finezza del Chiorboli verso un poeta della grandezza d'uno Scève, e quasi si ha il dubbio che ne ignori l'importanza nel petrarchismo europeo. [c. 2r] Non è di nessuna utilità negare senza prove che “Maurizio Sceva”, come lo chiamavano gl'Italiani ai suoi tempi , «uomo molto dotto e virtuoso», come essi ancora dicevano, possa avere, dopo diligenti scoperte, una tomba con un sonetto che è il seguente:

1. *Tit.*] ¹A proposito della tomba di L *cass.*; ²Postille sulla tomba di Laura e sul carattere del Petrarchismo dallo Sceve al Du Bellay *cass.*

16 divulgatissima] *segue* E quando poi Lau *cass.*

30 ne] *segue* ch'egli *cass.* importanza] *segue* ¹del ²un Scève *cass.* europeo] *segue* e nella storia della poesia europea *cass.*

31 Non è di nessuna utilità negare senza prove] ¹È che “Maurizio Sceva”; ²È che <che (agg. interl. *cass.*)> che “Maurizio Sceva”; ³È che <perché (agg. interl. *cass.*)> negare che.

32 tempi] -i *corr. su -o*

33 possa avere... dopo diligenti scoperte] ¹ha *corr. int. scrib.* ha scoperto *cass.*; ²*saputo*, <dopo diligenti ricerche> una tomba

¹ La citazione è racchiusa in una parentesi quadra in cui è registrata verticalmente l'annotazione tipografica per il corpo del testo «più piccolo».

35 Qui riposan quei casti e felici ossa
Di quell'alma gentile sola in terra;
Aspro e dur sasso hor ben teco hai sotterra,
E 'l vero honor, la fama, et bella scossa.
Morte ha del verde Lauro svelta et mossa
40 Fresca radice, e il premio di mia guerra,
Di quattro lustri e più s'ancor non erra
Mio pensier tristo, e 'l chiude in poca fossa.
Felice pianta in borgo d'Avignone,
Nacque et morì: et qui con ella giace
45 La pea e 'l stil, l'inchiostro e la ragione.
Delicati membri, o viva face
Ch'ancor mi chuoggi e struggi, i ginocchione
Ciascun preghi il Signor t'accetti in pace. ^{II}

50 Il sonetto non poteva essere del Petrarca e dovette finire per averne sospetto lo Sceva stesso³⁰.

Ciò che conta nella storia della poesia, è il fervore d'un uomo di genio come lo Sceva, per il Petrarca, e non la sua ingenuità che pure concorrevva a dimostrare il suo fervore e ci commuove .

55 In una visita a Avignone, non ho potuto non fermarmi a lungo davanti alle rovine della chiesa dei Frati Minori dov'era una volta la cappella della Croce con quella tomba. Contestabile o no la tradizione, ho creduto, aggiungendo il mio modesto suffragio a quello di tanti secoli, che in quel luogo avesse riposato dal 1348 l'ispiratrice della più intima poesia, sgorgata da cuore umano.

50 Il sonetto non poteva essere del Petrarca... lo Sceva stesso] ¹accorgersene anche corr. int. scrib. <e se n'erano (cass.)>; ² accorgersene anche <lo sapevano (cass.)>; ³accorgersene anche <Accorti (cass.)> i contemporanei italiani; ⁴accorgersene anche <A prima vista (cass.)>; ⁵<Così (cass.)> accorgersene anche (cass.) lo Sceva stesso; ⁶<Così (cass.)> averne sospetto lo Sceva stesso

51 Ciò che conta nella storia della poesia, è il fervore] *agg. interl.* ¹Ciò che conta e mi commuove ²anche come cass.

52 sua ingenuità] ¹sua <commovente (cass.)> ²ingenuità che lo spingeva a ricercarsi diligentemente le reliquie cass.

53 che pure concorrevva a dimostrare il suo fervore e ci commuove] *corr. int. scrib.* dimostra il suo entusiasmo e ci commuove cass.

54 non ho potuto non fermarmi a lungo] *corr. interl.* ¹mi sono fermato ²ho fatto sosta cass.

55 una volta] *agg. interl.*

56 Contestabile o no la tradizione] *corr. interl.* Contestab cass.; ²<era fondata (cass.)> o no la tradizione

57 aggiungendo il mio modesto suffragio] *agg. interl.*, ¹corr. int. scrib. modesto contributo ²al suffragio ³in suffragio cass.

57-58 a quello di tanti secoli] *corr. marg.* la riverenza di tanti secoli cass.

58 aveva riposato] *corr. int. scrib.* riposava cass.

59 intima] *corr. int. scrib.* segreta cass.

^{II} La citazione è racchiusa in una parentesi quadra in cui è registrata verticalmente l'annotazione tipografica «corpo più piccolo».

- 60 Fu attorno a⁴⁰ Maurizio Sceva che crebbe splendendo la scuola del
petrarchismo lionese e che si pubblicarono due edizioni delle “Rime”,
quelle di “Giovanni di Tournes, in Lione, nel 1550” e quella “appresso
65 Guglielmo Roviello, in Lyone, nel 1558”. Dalla prefazione a
quest’ultima attribuita a Luca Antonio Ridolfi, ho tratto il famoso
sonetto della tomba su riprodotto, e traggio queste altre notizie che
rendono maggiormente incauto il disprezzo del Chiorboli [c. 3r]verso
un atto che, se proprio vogliamo essere cattivi, fu di troppo zelo:

- «Onde poi passando in quel medesimo anno il Cristianissimo re
Francesco primo per Avignone, per andare a Marsilia, et indendendo il
sepolcro di madonna Laura essere stato ritrovato, l’andò a vedere, e
come magnanimo e di tutte le virtù verissimo padre, comandò ch’l
70 fusse e di marmi rifatto e di epitaffi in varie lingue ornato: et acciocché
madonna Laura la maggior gloria e splendore che mai potesse ricevere,
ricevesse, egli estesso uno degli epitaffii ornatissimo e dottissimo
compose... ». I versi dell’epitaffio di sua Maestà furono questi:

- Epitaffio del re Francesco primo
75 sopra la sepoltura di madonna Laura
- En petit lieu compris vous pouvez voir
Ce qui comprend beaucoup par renomèe
Plume, labeur, la langue et le devoir
Furent vaincrez par l’aymant de l’aymèe.
80 O gentill’Ame estant tant estimèe,
Qui te pourra louer. Qu’en se taisant?
Car la parole est tousiourt reprimée
Quand le subiet surmonte le disant.^{III}

- 85 Leggonsi ancora i due seguenti epitaffi per comandamento della
medesima Maestà stati in quel medesimo tempo composti:

- IULII CAMILLII
Epigramma
Laura ego, quae fueram Thusci olim vita Poeta,
Laura ego, quam in vita Thuscus aleba amor,
90 Hic sine honore iacui, non cognita, quamvis
Cognita carminitus culte Petrarcha tuis.

60 a] corr. marg. allo *cass*; che crebbe splendendo] ¹sorse *cass*.; ²corr. interl. fiorì *cass*.; ³ crebbe; ⁴ebbe lustro *cass*.

62 nel] *corr. int. scrib. del cass; corr. interl. in cass*.;

63 in Lyone] *corr. int. scrib. nel del Lyone cass*.

67 verso un atto che, se proprio vogliamo essere cattivi, fu di troppo zelo] ¹verso un atto di entusiastico zelo *cass*.; ²verso un atto che <se proprio vogliamo essere cattivi (*agg. marg.*)>

^{III} La citazione è accompagnata da una parentesi quadra in cui è registrata verticalmente l’annotazione tipografica «corpo più piccolo».

95 Nullus purpureis spargebat floribus urnam,
Nullus odoratisserta dabat calathis.
Nunc quoque Francisci, sed versus et munere regis,
Notesco, officiiis conspicienda piis.^{IV}

100 Del Signor LUIGI ALEMANNI
Qui giace il tronco di quel sacro Lauro,
Che dal Tosco miglior fu tale oggetto,
[c. 4r] Ch'ovunque scalda il sol n'andò l'odore:
Or del Gallico re del ciel tesoro
(Sendo i poco terre, vile e negletto)
Et di marmi et di stil riceve onore
Et sempre i rami avrà fioriti e freschi
Sotto l'ombra immortal de' duo Franceschi.^V

105 Della tomba rimane il cippo che nel 1823 eresse l'Inglese C. Kelstall e
fu poi trasportato nel giardino del museo Calvet. E ora vorrei, con una
piccola digressione, entrare anche nel merito della poesia dello Sceva.
A una discussione di tesi, colsi da parte della laureanda l'osservazione
110 che «Du Bellay era stato il primo in Francia a sentire la poesia delle
rovine». I versi del Petrarca che su tale tema lirico vengono di solito
in mente, perché sono quelli dove il motivo è meno dissimulato, sono
quelli che dicono:

115 L'antiche mura ch'ancor teme ed ama,
E trema 'l mondo quando si rimembra
Del tempo andato e 'ndietro si risolve;
E i sassi dove fur chiuse le membra
Di ta' che non saranno senza fama
Se l'universo pria non si dissolve:
110 E tutto quel ch'una riuna rinvolve,
Per te spera saldar ogni suo vizio.^{VI}

115 Ora la “Deffence et illustration de la langue francaise”, dove il Du Bellay
muove allo Scève un attacco aspro, teoricamente segna in Francia il
passaggio dal primo petrarchismo, ubbidiente a esigenze metafisiche e
sentimentali, a un petrarchismo d'esperienza espressiva pedantesca e
sensuale.

105 Della tomba rimane il cippo che nel 1823 eresse l'Inglese C. Kelstall] ¹Kelstall <e poi (cass.)> fu <poi della (agg. marg.)>; ²della <di quella tornata rimane in cippo <che (agg. interl.)> <eretta> nel 1823 dall'inglese

107 E ora vorrei, con una piccola digressione, entrare anche nel merito della] *corr. interl.*
¹Mi sia lecito ora ²E ora vorrei ³con una piccola digressione di ⁴osservazione *entrare nel merito di cass.*

108 colsi da parte della laureanda] *corr. interl.* Sentii dire dalla laureanda *cass.*

109 l'osservazione che] *corr. int. scrib.* ebbe a osservare *cass.*

110 su tale tema lirico] ¹*corr. int. scrib.* che di *cass.*; ²*corr. interl.* su tale *cass.*; ³*corr. int. scrib.* in proposito *cass.*; *lirico agg. interl.* di solito] *agg. interl.*

113 aspro, teoricamente segna] *corr. int. scrib.* aspro, <segna (cass.)> *teoricamente*

115 petrarchismo, ubbidiente a esigenze metafisiche e sentimentali] *corr. int. scrib.*
ubbidiente a estinguer <intellettuali (cass.)> *metafisiche* <filosofiche (cass.)> e
sentimentali pedantesca] *corr. interl.* convenzionale *cass.*

IV-VI L'annotazione tipografica «più piccolo» accompagna le tre citazioni.

120 [c. 5r] La raffigurazione delle rovine non varrà più come simbolo platonico e malinconico del carattere parziale della nostra conoscenza, la quale non ci consente idee né dà forma alle cose se non attraverso il ricordo, ma si porrà come fatale testimonianza della caducità delle cose o, peggio, come pretesto a quella maestria convenzionale e a quella teatralità che saranno i germi del più scorticato Romanticismo.

G. U.

124 La raffigurazione... Romanticismo. G. U.] ¹La immagine della rovina non varrà più come il simbolo platonico e malinconico del carattere parziale della nostra conoscenza, per cui non possiamo avere idee e dare forma alle cose se non attraverso il ricordo, ma sarà della caducità delle cose la testimonianza d'un momento fatale, la morte o peggio il pretesto per quelle esercitazioni retoriche, enfatiche e quella maestria convenzionale e quelle rappresentazioni pittoresche che saranno i germi del più scorticato romanticismo. g. u. (*cass.*); ²il pretesto per quella maestria convenzionale e quella teatralità che saranno i germi del più scorticato romanticismo. g. u. (*cass.*)

MARCO INCOGNITO

*Tra il «bel velo» e il «fazzoletto»:
l'«esperienza petrarchesca» di Montale*

ABSTRACT · Il contributo riconsidera la discussa presenza di Petrarca nella poesia di Eugenio Montale, a partire dalla celebre definizione che il poeta stesso diede di *Finisterre* come espressione della sua «esperienza, diciamo così, petrarchesca». Senza ripercorrere le ormai consolidate opposizioni tra petrarchismo e antipetrarchismo, si propone una riflessione su che cosa significhi esattamente, per Montale, fare esperienza di Petrarca. L'intervento si concentra su una linea di lettura che valorizza la memoria lirica e simbolica della tradizione petrarchesca, piuttosto che le semplici corrispondenze lessicali o tematiche. In questa prospettiva, il «petrarchismo» di Montale si manifesta soprattutto come tonalità, come disposizione contemplativa e come tensione all'assolutizzazione del particolare, secondo un procedimento emblematico. L'analisi si sofferma sui momenti in cui questa esperienza si rende più riconoscibile – dai *Mottetti* delle *Occasioni* fino a *Finisterre* – e mostra come Petrarca agisca sulla struttura profonda della poesia montaliana, più che sulla sua superficie linguistica. In tal senso, l'«esperienza petrarchesca» di Montale potrebbe perciò essere interpretata come una forma di interiorizzazione lirica e metafisica, riconfermando una linea di continuità che attraversa la tradizione e che trova nell'idea poetica di Petrarca un modello ideale, ancora operativo nel Novecento.

PAROLE CHIAVE · Petrarca, Montale, esperienza petrarchesca, petrarchismo novecentesco, petrarchismo emblematico.

Molto è stato detto e scritto sul petrarchismo o sull'antipetrarchismo di Montale (sulla sua lingua di filiazione dantesca opposta a una scelta petrarchizzante delle parole; sulla sua *visiting angel* quale variante novecentesca della tradizionale donna angelo, ecc.), e gli studi sulla cosiddetta 'funzione Petrarca', estesi in generale alla poesia del Novecento, sembrano nel particolare montaliano aver affrontato esaustivamente la questione¹. E pur tuttavia rimane un fatto che, ancora nella più recente

¹ Riporto di seguito parte della bibliografia critica che sarà richiamata ulteriormente ed arricchita lungo tutto l'intervento: R. BETTARINI, *Clizia e la vita che fugge*, in EAD., *Scritti montaliani. Raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana*, a cura di A. Panchieri, introduzione di C. Segre, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 155-163; G.

edizione einaudiana del *Canzoniere*, nell'introduzione all'opera paia di potersi scorgere oltre la luce della poesia petrarchesca una sua vaga proiezione contemporanea, che nella lettura riconduce il pensiero proprio a Montale². Pertanto, malgrado sia ormai più che assodato, anche a livello di coscienza scolastica, che una linea lirica si protenda da Petrarca a Montale³, non sarà inopportuno tornare a interrogarsi su questo binomio: per ripensare ancora una volta quale particolare forma di petrarchismo sia il petrarchismo di Montale e quale frammentata ombra petrarchesca si stampi sul muro della sua poesia; appuntando un giro di filo in più nell'ordito del tessuto critico già a disposizione in merito, problematizzando alcuni aspetti attraverso interrogativi e modesti suggerimenti, e ponendosi così infine come fievole eco di una voce critica a suo modo esauriente e risoluta.

Riguardo allo *status quaestionis*, studi imprescindibili in proposito sono stati magistralmente condotti da Rosanna Bettarini, *Clizia e la vita che fugge*, che fornisce un esempio di impareggiabile analisi filologica; da Giuseppe Savoca, *Sul petrarchismo di Montale*; e ancora, tra le molte autorevoli voci in capitolo, da Berardinelli e Cortellessa, che più di altri hanno messo in rilievo la chiara difficoltà nell'avanzare proposte definitive su un argomento che pare sfuggente. Tant'è che infatti il primo parla di un 'fantasma di Petrarca', la cui ombra si allunga fino al Novecento, Montale incluso; il secondo preannuncia che si tratta di un: «esercizio complesso, quello di rintracciare i rimandi intertestuali specifici, intenzionali, che il Novecento letterario italiano (poetico) ha operato nei confronti del Petrarca»⁴. E ammette preliminarmente che ogni risultato potrebbe irresolubilmente contenere in sé da «*quantum* di indecidibilità», dal momento che «la porzione di lingua italiana che i *Rvf* selezionano e lasciano in eredità al canone poetico italiano coincide quasi con l'intero»: «è quasi perfettamente sovrapponibile – si legge – alla *lingua letteraria italiana nel suo complesso*»⁵, e tanto di più, appunto, alla lingua della lirica. La lingua

SAVOCA, *Sul petrarchismo di Montale*, in ID., *Parole di Ungaretti e Montale*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 61-80; *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004; N. VACANTE, *Un canzoniere impossibile. Il filo delle «rime in morte» tra le Occasioni e la Bufera*, in *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 27-28 febbraio 2004), a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2005, pp. 105-113.

² Mi riferisco a P. CHERCHI, *Introduzione* a F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011, pp. v-xxiv, dove l'allusione a Montale, a lungo sottaciuta, infine si manifesta: «È uno splendore che riporta nel *Canzoniere*, e in chiusura, "le trombe d'oro della solarità"» (p. xxiv). Non solo: anche la coeva curatela del *Canzoniere* di Paola Vecchi Galli presta particolare attenzione alle propaggini novecentesche – incluse quelle montaliane – dei *Fragmenta* (F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli, Milano, Rizzoli, 2012).

³ Ed è un percorso che però occorre interpretare correttamente, evitando insidie o facili banalizzazioni. Petrarca si pone infatti, alla lettera, «*all'origine* di una linea lirica che si estende per tutta l'Europa e si protende, passando per Leopardi, fino a Montale. Ma se lo si interpreta male, l'origine rimane nascosta, in genere celata dietro il "romanzetto d'amore" di Francesco e Laura» (cfr. S. STROPPIA, *Leggere Petrarca: sintassi e pensiero*, in *Letterature e letteratura delle origini: lo spazio culturale europeo. Prospettive didattiche per la scuola secondaria e per l'università*, a cura di Giuseppe Noto, Torino, Loescher, 2018, pp. 73-84: 73).

⁴ CORTELLESSA, *Introduzione*, in *Un'altra storia*, cit., p. II.

⁵ *Ibidem*.

di Petrarca, il petrarchismo – è noto – coinciderà per gran parte della storia letteraria italiana con la ‘Lingua’, o la *langue*, della Poesia. E in questo senso sono lapidarie e inequivocabili le parole di Zanzotto in *Fantasie di avvicinamento*, secondo cui «parlare di Petrarca – del Canzoniere – ha sempre finito per corrispondere al parlare semplicemente della poesia, del suo proprio, della sua inerenza al fuoco da una parte e all’artificio dall’altra»⁶.

Senza troppe digressioni, il petrarchismo quindi ha finito per collimare in un certo senso col classicismo, con un classicismo *sub specie Petrarchae*. Ma è proprio nell’alveo del classicismo che si può immettere nel discorso anche Montale e il suo particolare classicismo moderno. Montale infatti parla, per distanziarsi da un certo ‘classicismo ingenuo’ attribuito a Saba, all’incirca nel ’26, di un «classicismo *sui generis* o quasi paradossale»: di «una poesia che tende a ritrovare, dopo scavi, macerazioni e complesse “esperienze”, una “arrotatura” e un “cristallo”, che sono, a ben guardare, più o meno direttamente condizionati da una lunga accumulazione temporale, e si vorrebbe credere, anche spaziale»⁷. Rivelerà un certo peso semantico, un certo valore significante ai fini di questa riflessione il termine «esperienza», che naturalmente implica e s’accompagna ad una «lunga accumulazione temporale»: un’incubazione o sedimentazione mnemonica della poesia. E ciò perché il dato che più esplicitamente certifica in Montale una sua vagamente indefinita o imperfetta influenza petrarchesca deriva da quanto il poeta stesso dice della sua opera, in un autocommento sulla propria lirica, a proposito delle *Occasioni* e del suo prosiegua, la sua «appendice», *Finisterre*:

Le *Occasioni* erano un’arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del *pedale*, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca⁸.

Non tanto petrarchismo, ma una ‘esperienza petrarchesca’ – con questa incidentale («diciamo così»), che conferisce all’aggettivo petrarchesca un valore generico, «categoriale» come ben lo ha definito Roberto Gigliucci⁹. È un fatto però che un classico, il classico Petrarca, sia da esperire, e sia da esserlo a fondo: Petrarca coincide infatti con una nota profonda che prolunga le vibrazioni della poesia; con una persistenza contemplativa; così

⁶ A. ZANZOTTO, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, in ID., *Scritti sulla letteratura. I. Fantasie di avvicinamento*, a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 261-271: 262.

⁷ E. MONTALE, *Saba* [1926], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. I, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 118. Sul classicismo montaliano cfr. almeno T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002; e A. CASADEI, «Classicismo paradossale». *Appunti sugli «Ossi di seppia»*, in ID., *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 11-25.

⁸ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1482-1483.

⁹ R. GIGLIUCCI, *Petrarchismo degli emblemi e dantismo delle parole: appunti su Montale*, in *Un’altra storia*, cit., pp. 143-149: 145.

da essere portati a leggere il petrarchismo anzitutto come ‘tono’ petrarchesco di una poesia, quella di Montale, che è nell’essenza ‘suono e senso’. Petrarca si vive come qualche cosa di cui si fa e si è fatta esperienza; si ‘esperisce’, empiricamente nell’atto poetico ed intimamente nell’idea e nella memoria poetica¹⁰.

Sarà poi Isella, nel suo commento a *Finisterre*, a chiarire il senso della formula, con la quale – scrisse – si «intende rilevare il carattere di sistema chiuso, monotematico, fondato su pochi elementi ad alta ricorrenza», fissando una volta di più il carattere ‘petrarchesco’ nel segno della più serrata, conchiusa e intensiva concentrazione semantica. Un’esperienza petrarchesca che però cozza con «l’aspetto linguistico (un vocabolario prezioso, inventivo)»¹¹, che – è appena il caso di ricordarlo – rimanda a Dante; e dei dantismi di Montale la critica ha acclarato moltissimo.

Se quindi questo è il dato fondamentale – ma di accenni a Petrarca, episodici e guarda caso frammentari, anche attestanti un certo interesse antico, originario, già dal *Quaderno genovese*, ne fa menzione Savoca, ammonendo tuttavia del loro «nullo peso» in termini di lezione petrarchesca sulla lingua poetica montaliana¹² –, se questo è tutto quanto si può dire di una ammissione e di un riconoscimento da parte di Montale di una sua relazione in termini di contiguità poetica con Petrarca, c’è nondimeno un altro dato, contrastante, che va a complicare un poco le cose. La voce è sempre quella di Montale:

Non dico che ho letto il Petrarca per la prima volta in età avanzata, ma ho letto per la prima volta il cosiddetto *Canzoniere*, i *Rerum vulgariū fragmenta* tutti di seguito come si legge un romanzo, credo a Fiesole, nel ’44. Non si può leggere Petrarca come si legge un romanzo d’appendice; dopo cinque o sei pagine bisogna smettere. Però facevo una piega all’angolo per dire: qui non ci torno più, ci sono già passato. E quindi ho compreso pienamente allora il Petrarca...¹³

Anche volendo ammettere consapevoli depistaggi, a quella data *Finisterre* e prima ancora le *Occasioni*, erano già concluse, ultimate, edite. Bisogna allora ammettere che l’esperienza petrarchesca di Montale non avvenga come un *corps à corps* col testo, con un puntuale compulsare a tavolino che si traduca con un massiccio prelievo di prestiti e di tessere linguistiche petrarchesche – tanto più che è fatto acquisito dalla critica che quando il petrarchismo *latu sensu* si fa tematico, le tessere petrarchesche paiono decadere –; ma che la presenza di Petrarca agisca soprattutto nella memoria poetica montaliana, a livello di strutturazione, funzionalità, potenzialità proiettata sul dire poetico. Tuttavia, la domanda è e resta: in che modo agisce? E che cosa intende, cosa

¹⁰ D’altronde, è lo stesso Montale ad ammettere, poco prima, che, in generale, i «migliori esercizi» per un poeta siano «quelli interni, fatti di meditazione e di lettura», nell’esercitazione di un linguaggio poetico che «è linguaggio storicizzato, un rapporto», dal punto di vista tanto del confronto con la contemporaneità quanto col passato (MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1478).

¹¹ D. ISELLA, *Introduzione*, in E. MONTALE, *Finisterre: versi del 1940-42*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2003, p. XVII.

¹² SAVOCA, *Sul petrarchismo di Montale*, cit., p. 64.

¹³ E. BONORA, *Un grande trittico al centro della «Bufera» («La primavera hitleriana», «Iride», «L’orto»)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLX, 1983, pp. 40-63: 51 n. 13.

cerca Montale in Petrarca?

Nella citazione appena presentata, dice di averlo letto tutto di seguito come si fa con un 'romanzo'. E questo sguardo attento su una diegesi, su un *fil rouge* di fondo conduttore, ritorna anche altrove, in un intervento critico dell'ultimo Montale, quando, parlando di *Michelangelo poeta* e dei maestri delle sue *Rime*, dice a proposito dell'influenza di Petrarca

ma non minore la presenza del Petrarca per la dolcezza di molti versi e anche perché le rime del *Canzoniere* sono legate da un filo conduttore, formano qualcosa come una suite, un romanzo d'amore trascendentale secondo un concetto o direi quasi una prassi già vivissima tra gli stilnovisti e prima ancora tra i Provenzali. È l'amore *de lonh*, l'amore a distanza, che è durato per secoli e può dirsi un'istituzione, un canone non mai del tutto estinto. Anche in questo senso una parte delle rime di Michelangelo possono dirsi petrarchesche¹⁴.

Nel pensiero di Montale, dunque, la quintessenza petrarchesca è tutta racchiusa in un concetto amoroso, per tradizione già provenzale e stilnovistico, che lega insieme vari elementi disgiunti ma analoghi come «in un romanzo d'amore trascendentale». È come se Montale avesse cercato in Petrarca il 'romanzo', così come in lui, in Montale, dirà di aver cercato il romanzo anche Sereni. E in effetti Montale parlò per la sua opera di un romanzo: in particolare per le *Occasioni*, riferendosi specificamente ai *Mottetti*, di un «romanzetto autobiografico», pieno di imperfezioni, le cui parti difettano di concatenazione. E proprio su questa scia Bonora ha perseguito una lettura delle *Occasioni* come «un grande Canzoniere d'amore», con un inevitabile confronto con quello petrarchesco¹⁵.

Dunque, a partire sia dalla interpretazione che Montale dà a posteriori della sua poesia, sia da quanto si può ricavare, anche per vie collaterali, circa la sua personale lettura di Petrarca, il nodo del petrarchismo di Montale, per quanto difficile da sciogliersi, sembra stringersi intorno ad un momento centrale, di alta maturazione lirica (fino a toccare vette vertiginose con la *Bufera*), della sua produzione poetica. Da un lato le *Occasioni* (nella sezione dei *Mottetti*) in quanto 'romanzetto' fanno esperienza – in certo modo indiretta: a livello di memoria poetica – di Petrarca in virtù della lettura del *Canzoniere* come 'romanzo d'amore trascendentale'; dall'altro *Finisterre*, per ammissione del poeta stesso, rappresenta invece la continuazione e la piena attuazione di quella «esperienza petrarchesca». Tra questi due estremi testuali sarebbero quindi da ricercare le tracce consapevoli del Petrarca di Montale¹⁶.

Tra le vie calcate dalla critica precedente, c'è naturalmente quella, condotta con acribia e perizia filologica, della ricerca di *liaisons* e corrispondenze lessicali. Ed è la strada battuta, ad esempio, dall'intervento di Natàlia Vacante, *Un Canzoniere impossibile*, che prosegue nel solco del

¹⁴ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 3042.

¹⁵ E. BONORA, *Poesie d'amore di Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale (Genova, 25-28 novembre 1982), pubblicati a cura di S. Campailla e C. F. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, pp. 221-240: 233.

¹⁶ Nonostante Savoca, riabilitando un'intuizione di Contini, ricordi che «già negli *Ossi* sia possibile cogliere un Petrarca per così dire allo stato sorgente, assimilato certamente e rimacinato» (SAVOCA, *Sul petrarchismo di Montale*, cit., p. 69).

regesto esemplare fornito da Savoca, che arrivò persino a segnalare un *hapax* in Montale e in Petrarca, offerta dal verbo *squadrare* presente sì anche nella *Commedia*, ma con un significato estraneo a Montale¹⁷. Nel caso specifico di *Finisterre*, luogo primario, s'è detto, dell'esperienza petrarchesca, si registrano moduli sintattici ritenuti significativi: «Sparir non so né riaffacciarmi» (*Su una lettera non scritta*), in cui si avvertono le movenze tipiche del dissidio petrarchesco: *Pace non trovo e non ho da far guerra* (*Rvf* 134); sintagmi come «vago orror» (*Nel sonno*), affine a *Rvf* 176, «Raro un silentio, un solitario orrore / d'ombra selva»; o il recupero simbolico dell'aloè in *Serenata indiana*, derivato da *Rvf* 360; «O poco mel, molto aloè con fele», riferendosi all'amara verità dei sentimenti, o l'uso dei termini *ombra*, *spoglia*: «se tu cedi / come un'ombra la spoglia» si legge in *A mia madre*, che disegna un'immagine prima di tutto, per livello di stilizzazione, tipicamente petrarchesca («lasciando in terra la sua bella spoglia», *Rvf* 301, 14)¹⁸; o ancora verbi quali *inostrare* (*Ventaglio*), *vaneggiare*, *struggere* e *struggersi*. Ma è soprattutto l'iconografia della donna che corrobora il paragone: mani, chiome, la frangia dei capelli biondi, gli sguardi, gli occhi sono particolari sensibili di una rappresentazione femminile che è punto nodale del libro. O ancora, fatte salve altre, più note ed evidenti, intertestualità, alcune affinità sono latamente ravvisabili nello sviluppo argomentativo dei componimenti: per cui, ad es., «Celansi i duo mei dolci usati segni; / [...] tal ch'incomincio a desperar del porto» (*Rvf* 189, 12-14), e «Cerco il segno / smarrito [...] / E l'inferno è certo» (*Lo sai: debbo riperderti e non posso*). Tuttavia, occorrerà fermarsi qui, anche memori della lezione di D'Arco Silvio Avalle sul sempre incombente pericolo di cadere in errore nel «discorrere di ascendenze culturali e di filiazioni letterarie in termini meramente linguistici», e questo perché la poesia di Montale è in grado di far confluire le voci, gli echi e i moduli della poesia della tradizione, rinnestandoli in un vocabolario e ritmo nuovi e personalissimi che ne flettono i significati, secondo un procedimento di 'vocabolarizzazione' delle fonti che dalla «delibazione dalla tradizione (e dalla memoria?) di alcuni elementi significativi» porta a ridistribuire questi stessi elementi «secondo schemi e strutture nuove»¹⁹. Anche Luigi Blasucci rammenta lo stesso monito, da assumersi come principio interpretativo preliminare, per cui «l'ascendenza linguistica non comporta ipso facto una adesione di poetica»²⁰.

Si potrebbe allora estendere il discorso a motivi e temi montaliani, primi fra tutti, ai topoi amorosi di Montale (l'assenza, la lontananza, il desiderio, il rimpianto, il tempo)²¹, di marca storicamente platonico-petrarchesca. Tra questi, innanzitutto, la figura femminile, Clizia, che è

¹⁷ Ivi, pp. 72-73. Dallo stesso saggio sono prelevati gli esempi successivi di concordanze linguistiche, *passim*.

¹⁸ Sull'interpretazione della lirica come un sonetto, cfr. L. BLASUCCI, *Esercizio esegetico su una lirica di «Finisterre»*: «A mia madre», «Linguistica e letteratura», III, 2 (1978), ora in ID., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 185-202.

¹⁹ D. S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 35 e 51-52.

²⁰ BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., p. 8.

²¹ Sul tema tempo, di una temporalità assoluta e rappresa, non dissimile dal tempo 'inceppato' del Canzoniere, cfr. oltre a BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., pp. 87-111, anche N. SCAFFAI, *Sul tempo in Montale (con un'interpretazione di Finisterre)*, in *Il tempo e la poesia: un quadro novecentesco*, a cura di E. Graziosi, Bologna, Clueb, 2008, pp. 109-27.

*forma, materia signata*²², riconoscibile come detto per i suoi tratti fisici, ma anche per i suoi gesti. Il ruolo salvifico recitato da Clizia, di cui si ricercano i segni e i *pegni* perduti, è anzi più alto di quello assegnato alla tradizionale *visiting angel*, dal momento che l'ispiratrice montaliana «non dispensa salvezza, è salvezza oltremondana che i mondani possono intravedere e inseguire»²³, e da cui il poeta tuttavia rimane escluso. E questa *quête*, questo impulso a fuggire e l'esigenza di balzare fuori dalla rete, cosa sono? Sono il sintomo di una claustrofobia fondamentale, di un bisogno di fuga, come se l'individuo si trovasse nella cella di un carcere e dovesse a ogni modo cercare di uscire. Sono essenzialmente un senso di chiusura e di impedimento, che si trova in tutto Montale. C'è un senso di soffocamento da parte del soggetto poetante: un'inclinazione in un certo senso 'crepuscolare' alla debolezza. E questa immagine di un impedimento, di un carcere o di una cella, di una 'rete che ci stringe', richiama, per quanto vagamente, *mutatis mutandis*, il *Secretum* di Petrarca: l'orrore di trovarsi in una cella fetida, chiusa, incatenata al suolo, ai suoi peccati, alla sua mondanità, ai suoi mali. Inoltre, Clizia, interlocutrice lontana a cui si rimane fedeli, eredita alcuni tratti che, seppur scorrendo lungo una tradizione stilnovistico-petrarchesca, suggeriscono reminiscenze laurane, suscitate sia sul piano delle immagini sia su quello del lessico, come nel caso dell'ossimorica compresenza, come è stato notato, di fuoco e gelo (in *Iride*); o dell'imperio, della fede suscitata nel protagonista. Ma soprattutto la donna è l'Assente, «la sua forma / passò di qui, si riposò sul riano / tra le nasse atterrate, poi si sciolse / come un sospiro, intorno» (*Personae separatae*), così come sospirando anche l'io dei *Fragmenta* rimembra quelle *Chiare, fresche e dolci acque* (*Rvf* 126) dove Laura posò le sue membra: un segno, questo di Clizia, di fisicità, di stanchezza mortale, di chi innanzitutto, pur essendo una inconsapevole *figura Christi*²⁴, ha il peso del corpo, del 'pondo' petrarchesco.

Malgrado tutto ciò, riavvolgendo il discorso, nessuna delle due vie prospettate, quella tematico-motivale e quella per corrispondenze lessicali, sembra negare eventuali riserve ed esaurire compiutamente la questione. Se da una parte, infatti, le suggestioni tematiche e i riferimenti contenutistici possono apparire deboli, in quanto suscettibili di letture che possono propendere nel riconoscere la maggiore rilevanza di una esperienza letteraria piuttosto che di un'altra, riconfermando che il petrarchismo di Montale vada inteso non come influenza unilaterale ed esclusiva, ma come interiorizzazione particolare di una 'forma' della tradizione poetica; dall'altra, la strada dell'equivalenze e concordanze riconduce inevitabilmente a quel noto plurilinguismo di marca dantesca, il solo urgente vocabolario per dire nel Novecento l'«inferno dei viventi», e che è, per definizione contrastiva, anti-petrarchistico per eccellenza. Eppure, la 'poesia inclusiva' di Montale, la sua lirica moderna che concede spazio al reale, si permette queste concessioni a livello semantico-lessicale e non tonale: vale a dire, riprendendo Blasucci, in direzione di «una diseroicizzazione» del linguaggio e non di uno «sliricamento»²⁵. La dismissione di una peregrinità

²² MONTALE, *Finisterre*, a cura di Isella, cit., p. 35.

²³ MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1516.

²⁴ «può essere un motivo cristiano *Iride*, l'ebraica che io chiamo Cristofora o portatrice di Cristo. Qualche fermento cristiano è senz'altro in me, ma non sono un cristiano praticante; io rispetto *tutte* le Chiese come istituzioni» (ivi, p. 1644).

²⁵ Cfr. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., pp. 50-51.

aulica della lingua della poesia (finita per collimare con una certa politezza e raffinatezza petrarchesca o petrarchistica) non implica perciò un abbassamento del tono lirico; e a mantenere alto il tono dei versi montaliani è la tensione metafisica, l'«inquietudine metafisica» di cui ha parlato Giovanni Getto²⁶. Ed esattamente nello spazio di questa metafisicità della poesia riavviene l'incontro con Petrarca, che esce dalla porta d'ingresso della lingua poetica fisica per rientrare da questa metafisica finestra malchiusa dell'idea poetica²⁷. E ad avallare una simile interpretazione sono le parole dello stesso Montale, quando distinguendo tra poesia pura e poesia metafisica, nel cui solco sente di appartenere, dice:

I poeti metafisici non sono poeti-filosofi in senso stretto. La poesia filosofica esprime idee che sarebbero valide anche in altra forma [...]. Ma lo stesso non può dirsi di tanti poeti filosofanti in versi: i poeti del Dolce Stil Novo, Petrarca, Shakespeare nei sonetti, i grandi poeti metafisici (o religiosi) spagnoli, inglesi e tedeschi, e ieri Hopkins, Valéry, Yeats, Benn ed altri hanno espresso idee che sono accettabili solo in quella forma²⁸.

Ecco dichiarate molte delle sue fonti principali, eccetto Dante, per colto snobismo. E tra questi, anche Petrarca, per il quale la critica novecentesca, da Bigongiari in avanti, pone al centro il concetto di emblema, di «poetici emblemi» in *De Robertis*, di «resistenza metafisica delle sostanze» in *Contini*²⁹. Così anche Ugo Dotti scrive che nella poesia di Petrarca «ciò che viene immediatamente messo a fuoco è il particolare», e segnatamente, in un processo di astrazione e assolutizzazione, il «simbolico e l'emblematico»³⁰. E per questo che lo stesso Savoca arriva ad affermare una «basilare tendenza petrarchesca della lirica montaliana»³¹, giacché la poesia di Montale parte, dunque, dal concreto e concentra nel dato oggettivo una forte tensione simbolica, «non nel senso che contrappone un sovramondo poetico al mondo prosaico, come accade nella lirica del simbolismo [...], ma nel senso che isola il significativo dall'insignificante [...] per dare un valore assoluto ad alcuni frammenti della vita terrestre: per renderli poetici»³². E così questi 'frammenti' di vita che oltrepassano e raggiungono quel 'più in là' che si cela dietro la banale ordinarietà, la monotonia, il tedio del quotidiano, sono «attimi privilegiati», *καιρὸι*, 'occasioni', che contengono l'«apparizione di un altro, adempiuto piano della realtà» – tenendo pur sempre in debito conto l'evidente attinenza che questo discorso ha con la dinamica modernista, molto più vicina e attiva in Montale, dell'epifania. È allora questa linea interpretativa che permette di congiungere Petrarca e

²⁶ Vd. G. GETTO, *Eugenio Montale*, in Id., *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977, pp. 63-73.

²⁷ Cfr. GIGLIUCCI, *Petrarchismo degli emblemi e dantismo delle parole*, cit.; e ID., *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

²⁸ MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1606.

²⁹ Cfr. A. NOFERI, *Le poetiche critiche novecentesche «sub specie Petrarchae»*, in EAD., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 225-299.

³⁰ U. DOTTI, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 65.

³¹ SAVOCA, *Sul petrarchismo di Montale*, cit., p. 75.

³² G. MAZZONI, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, in E. MONTALE, *La bufera e altro*, a cura di I. Campeggiani e N. Scaffai, Milano, Mondadori, 2019, pp. V-XXXIV: XXVIII.

Montale, il cui punto di intersezione sta in un 'petrarchismo emblematico' che si realizza in un processo di astrazione universale della realtà e dell'esperienza particolare ('verità generale' e 'verità puntuale' in Montale)³³. Questo sentimento, questo stile contemplativo sono il passo petrarchesco di Montale, la sua *allure* petrarchesca³⁴.

Se dunque questo ragionamento può essere teoricamente ammesso come valido, è nondimeno necessario ricondurre lo sguardo ai testi. In particolare, vorrei soffermarmi su una poesia che rappresenta in un certo senso l'anello di congiunzione tra le due opere di più vissuta esperienza petrarchesca: e cioè l'ultimo dei *Mottetti*. È un componimento a sua volta emblematico, dimostrativo, e che forse più di altri pone di fronte al processo poetico di assolutizzazione di un oggetto, di concentrazione simbolica e spirituale in esso di qualcosa che esso materialmente non può trattenere: un testo che dà modo di sentire e di percepire quell'inflessione petrarchesca nel tono lirico montaliano.

... ma così sia. Un suono di cornetta
dialoga con gli sciami del querceto.
Nella valva che il vespero riflette
un vulcano dipinto fuma lieto.

La moneta incassata nella lava
brilla anch'essa sul tavolo e trattiene
pochi fogli, la vita che sembrava
vasta è più breve del tuo fazzoletto.

È l'*incipit* stesso a dare il tono petrarchesco e ad aprire la poesia nel segno di Petrarca: il primo emistichio, sospeso, dell'endecasillabo perfetto, «...ma così sia...», rimodula un'espressione, sentenziosa e definitiva, di Agostino, *alter-ego* di Francesco, che sigilla il *Secretum*: «sic eat, quando aliter non potest». Così si apre l'ultimo mottetto, così si chiude il *Secretum*, con un accento di rassegnazione che richiama da vicino la conclusione del dibattito di *Rvf* 360, trasposizione lirica di un dissidio, una *lis*, da rimandare ad un altro tempo, indefinito, perché irrisolvibile: «Piacemi aver vostre questioni udite / ma più tempo bisogna a tanta lite» (vv. 156-157).

Questa formula, «così sia», che «chiude la preghiera dei cristiani, nel verso dell'implorazione della glorificazione», è più comunemente per ogni uomo «l'espressione popolare della rassegnazione»; e i *Mottetti*, dunque, «sarebbero «letteralmente una preghiera [...] e una porzione di vita vissuta che, come può, si conclude»³⁵.

Come Petrarca di fronte a sé stesso e alla Verità-Laura aveva confessato la propria debolezza, la propria inquieta attitudine all'accettazione delle cose che sono così, e non *aliter*, ammettendo l'imperfezione e pur vedendo la perfezione e la salvezza («e veggio 'l meglio, e al peggior m'appiglio», *Rvf* 264, 136), allo stesso modo Montale, «ultimo nella catena dei rinunciatari», recupera questo «archetipo petrarchesco» che, «riferibile a una caduta e a

³³ L'espressione 'petrarchismo emblematico' è naturalmente mutuata da GIGLIUCCI, *Petrarchismo degli emblemi e dantismo delle parole*, cit.

³⁴ SCAFFAI, *Sul tempo in Montale*, cit., p. 114.

³⁵ «come in un congedo classico, il testo dell'imperfetta preghiera e dell'imperfetta vita»: il parallelo petrarchesco è tratto da G. FICARA, *Montale sentimentale*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 143.

una colpa singola, diventa regola universale e il *ma così sia* porto obbligato di ogni navigazione»³⁶.

E i frammenti petrarcheschi da *recolligere* diventano ora oggetti-ricordo, «piccole rimanenze»³⁷, da fissare, ‘incassare’, in poesia: la conchiglia-*keepsake*, il fermarcarte di lava e la sua moneta che raccoglie e tiene fermamente insieme «pochi fogli», che non paiono così dissimili dall’essere *nugae*. Questi frammenti-emblemi, correlativi oggettivi di un tempo di vita, vasto, si richiudono infine tra i bordi di un «breve» fazzoletto, che diventa emblema di un quadretto di spazio-tempo; ed «anche se non è: ali, fronte, voce, viso in ascolto, appartiene a Clizia come il *bel velo* apparteneva a Laura»³⁸ («Asciugandosi gli occhi col bel velo», *Ruf* 126, 39), e in queste forme si fissa e si tramanda il loro pensiero.

In conclusione, di fronte a un petrarchismo che sembrerebbe essere allora ‘ideale’ e da intendersi come grado di elevazione lirica, non resta forse che bloccare la lettura per analogie per ritornare infine a Montale: che, nel *Quaderno dei quattr’anni*, dirimpetto ai suoi lettori, riporta, per poi eluderla, la tanto insistita domanda: «Mi chiedono se ho scritto / un canzoniere d’amore». Ma la parola della poesia, che «approssima ma non tocca», non riesce ad esser pronunciata e sospende ancora una volta il dilemma, lasciando senza soluzione la questione, che resta una ‘domanda senza risposta’.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 146.

IRENE CAPPELLETTI

*Petrarca tra poesia e critica negli anni
Trenta e Quaranta: alcuni casi di
«appropriazione militante del dato erudito»*

ABSTRACT · Un aspetto cruciale degli interventi petrarcheschi di Gianfranco Contini è rappresentato notoriamente dallo stretto rapporto con la “critica militante” esercitata dallo stesso studioso. Il presente contributo, prendendo le mosse dalla “preistoria” del *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, approfondisce alcuni dei presupposti di questa peculiare impostazione critica, in particolare per ciò che riguarda la concezione della poesia *in fieri*, specie se nella forma del frammento-fulgurazione; in relazione a questi aspetti analizza inoltre le più significative “implicazioni militanti” presenti nel *Saggio*, ponendo attenzione soprattutto ai temi del tempo e della memoria e giovandosi di alcuni confronti con testi poetici e critici di Montale, Ungaretti, Cardarelli e Valéry.

PAROLE CHIAVE · Petrarca, critica delle varianti, frammentismo, *intermittence du cœur*, sentimento del tempo

Scrivendo a Don Giuseppe De Luca il 30 giugno 1941, Giuseppe Bottai, Ministro dell'educazione Nazionale, lo invitava a partecipare a un «numero straordinario» della rivista «Primato» (diretta dallo stesso Bottai e da Giorgio Vecchietti) interamente dedicato a Petrarca,

nel quale troveranno posto una serie di studi intesi ad illustrarne l'opera non solo, ma ad approfondirne taluni motivi e significati che possano contribuire a chiarirne l'influsso sullo svolgimento della nostra cultura. A questo numero straordinario [...] prenderanno parte i nostri migliori critici e le forze più vive della nostra letteratura. È intendimento della rivista che questo fascicolo, che risulterà complessivamente di oltre 60 pagine, presenti non un'arida miscellanea di articoli in onore del Petrarca, ma, nella parte essenziale, una documentazione vivace e sincera dei problemi che la poesia del Petrarca agita nel nostro tempo¹.

Tra gli altri, furono coinvolti Gianfranco Contini, Eugenio Montale e Giuseppe Ungaretti. Contini rispose col *Saggio d'un commento alle*

¹ G. BOTTAI, Don G. DE LUCA, *Carteggio 1940-1957*, a cura di R. De Felice e R. Moro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1989, lettera 13, pp. 25-26; «Primato», quindicinale, uscì dal 1° marzo 1940 (I, 1) all'agosto 1943 (IV, 15-16, 1-15 agosto).

correzioni del Petrarca volgare², Ungaretti (probabilmente) con l'articolo *Il poeta dell'oblio*; come è noto, entrambi i lavori trovarono diverse collocazioni editoriali a causa dell'abbandono del progetto petrarchesco: il *Saggio* «formò l'opuscolo XXVIII della "Biblioteca del Leonardo", Firenze, Sansoni, col "finito di stampare" del luglio 1943», ma, come certifica l'autore stesso, «era stato scritto due anni prima»³, più precisamente nel «settembre-ottobre 1941», secondo quanto indica la data posta in calce all'edizione sansoniana; l'articolo ungarettiano uscì successivamente su «Primato» (IV, 9-10 [15 maggio 1943], pp. 165-168). Montale rifiutò, ma una risposta, per così dire, arriva con *Finisterre*⁴, secondo la lettura offertane nell'*Intervista immaginaria*:

Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima [cioè, «nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, [...] un giuoco di suggestioni sonore», p. 548], ma in quello del *pedale*, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia [...] dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre [...]. Il motivo era già contenuto e anticipato nelle *Nuove Stanze*, scritte prima della guerra⁵.

Analoga la presentazione di Contini, che non accenna a petrarchismi di sorta, ma sottolinea l'"attualità" della raccolta:

La transition vers *Finisterre* est admirablement représentée par l'un des poèmes de la fin des *Occasioni*, *Nuove Stanze* [...]. La folie (nous

² Come attestato dal *curriculum* inviato a Luigi Russo nel 1942, su cui si veda *infra*; cfr. «*Il paesaggio d'un presentista*». *Corrispondenza tra Gianfranco Contini e Luigi Russo (1936-1961)*, a cura di D. De Martino, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009 (d'ora in poi citato come CONTINI-RUSSO), lettera 25 e C. CIOCIOLA, *La lava sotto la crosta. Per una storia delle «Rime» del '39*, in *Il giovane Contini. Gianfranco Contini (1912-2012)*, a cura di C. Ciociola, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 469-569: 514.

³ Così chiarisce la nota al termine del *Saggio*, poi raccolto in G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31: 31; per un riscontro si veda anche la lettera 28 in *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini* (d'ora in poi citato come CONTINI-CECCHI), a cura di P. Leoncini, Milano, Adelphi, 2000.

⁴ E. MONTALE, *Finisterre (versi del 1940-'42)*, Lugano, Collana di Lugano, 1943. La pubblicazione era stata favorita da Contini: cfr. *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997 (d'ora in poi CONTINI-MONTALE), lettere 18, XVIII, 19, XIX, 20.

⁵ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], poi in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1475-1484 e ora in ID., *Sulla poesia*, a cura di I. Campeggiani, Milano, Mondadori, 2023, pp. 543-551, da cui si cita: 549, alla cui introduzione, pp. V-LXV, si rimanda per il necessario inquadramento critico. Sulla questione del petrarchismo montaliano e la relativa ricchissima bibliografia si veda almeno I. CAMPEGGIANI, *La bufera e altro*, in *Montale*, a cura di P. Marini e N. Scaffai, Roma, Carocci, 2019, pp. 71-92, in particolare le pp. 72-73 e 82-83. Per le vicende del numero petrarchesco di «Primato», cfr. De Martino in CONTINI-RUSSO, cit., p. 49, nota 25, con rimando ad A. J. DE GRAND, *Bottai e la cultura fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 270 e M. SERRI, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005, pp. 51-52. Sto attualmente conducendo ulteriori ricerche sull'argomento.

sommes en 1939) va éclater sur la terre. [...] Le titre de *Finisterre* réunit sur le plan unique, où toute contingence s'est muée en valeur universelle, les deux aspects de l'inspiration montaliane: d'une part, *Finisterre* est le cap enfoncé dans l'océan qui sépare de la Bien-aimée, le signe de l'absence; mais d'autre part s'y révèle une allusion étymologique au désastre de la race humaine. Fidélité inaliénable à soi-même, à l'«homme ancien», solidarité humaine en dehors de tout programme, c'est bien par ces valeurs, qui ne sont pas deux valeurs, qui se traduit l'actualité de Montale⁶.

Si tornerà su questa vicinanza che emerge, in rapporto a Montale, tra Petrarca e/o il petrarchismo e l'attualità; per ora, da un punto di vista complessivo, si può osservare che l'esistenza del progetto di «Primato», oltre naturalmente ad aprire feconde prospettive di ricerca sul più generale tema *Petrarca e i moderni*, suggerisce di prendere in esame ancora una volta un aspetto fondamentale dell'interpretazione continiana di Petrarca, ossia il suo essere «l'esito compiuto della sua critica militante»⁷.

Come è più che noto, la 'proiezione retroattiva' dei risultati della critica militante sull'interpretazione di un autore medievale è una vera e propria «costante» metodologica continiana⁸, teorizzata più volte da diversi punti di vista, ma sempre con un grado piuttosto alto di necessità. A favore dell'*utente*, si avrà una, se non indispensabile, certo consigliabile, impostazione didattica:

nessuna ricerca critica e, in genere, linguistica è didatticamente concepibile, ai suoi inizi, se non come esercizio sui contemporanei, in quanto non impongono anche la necessità di ricostruire preliminarmente una cultura dall'a alla zeta; soppresso insomma (e per modo di dire) il primo termine, in quella dialettica di filologia e di presenza che fa la vita della cultura⁹.

Di tale impostazione è più volte sottolineata la congruenza col «famoso teorema crociano» secondo cui «ogni storia è storia contemporanea», così che «non cadrà necessariamente nell'anacronismo ogni tentativo di

⁶ G. CONTINI, *Pour présenter Eugenio Montale*, ora in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972 (si cita dalla ristampa del 1978), pp. 295-305: 305; lo scritto era stato composto «per servire d'introduzione a uno *Choix de Poèmes* di Montale [...] che uscì a Ginevra sui primi del 1946» (*ibidem*).

⁷ A. SOLDANI, *Contini e i classici: Petrarca*, in *Attualità di un protagonista del Novecento. Gianfranco Contini (1912-2012)*. Atti del convegno per il centenario della nascita (Pisa-Firenze, 11-13 dicembre 2012), vol. II, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 101-130: 104.

⁸ «Dovremo riconoscere qui una costante fondamentale per definire unitariamente la personalità di Contini maestro di critica e di filologia. Egli ha perseguito sempre, secondo sua definizione autentica, "quella dialettica di filologia e di presenza che fa la vita della cultura"» (A. RONCAGLIA, *Ricordo di Gianfranco Contini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III, vol. XXI, 2 (1991), pp. 473-489: p. 481; il cenno alla 'proiezione retroattiva' si trova a p. 480).

⁹ G. CONTINI, *Risposta a un'inchiesta sull'università* [1941], in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 387-389: 387. Riportato in RONCAGLIA, *Ricordo*, cit., p. 481.

richiamarsi all'attualità per illuminare eventi di culture sopite o remote»¹⁰, a partire dal caso dantesco, segnato dai due celeberrimi accostamenti attualizzanti al «correlativo oggettivo» di Thomas Stearns Eliot e all'*io proustiano*¹¹; dallo stesso teorema discende dichiaratamente l'impostazione del «rapporto di Petrarca a noi» preso in esame nei *Preliminari sulla lingua del Petrarca*:

Il registro diacronico [individuato dai «tecnicisti della linguistica»] 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* storia¹².

Guardando al *produttore*, ci si trova davanti al riconoscimento di una sorta di focalizzazione, di mossa argomentativa del critico, in effetti necessaria alla piena comprensione dell'interpretazione offerta, senza la quale l'efficacia pedagogica dell'attualizzazione risulta evidentemente diminuita, quando non ostacolata:

[Arnaut Daniel] era [...] il solo che fosse stato pubblicato una volta in stretta connessione con una cultura militante. L'edizione del Canello, infatti (e non sembra che la filologia romanza conosca migliori «compagni di strada» dell'attualità), s'inquadra nella campagna postromantica: la sua intelligentissima interpretazione, un vero apice critico [...], riacquista il suo pieno senso se quest'illuminazione d'un prevalere dei valori armonici sopra i melodici viene accostata alla battaglia bolognese per il *Lohengrin*, che è del 1871¹³.

Ancora più chiaramente, la «stretta connessione con una cultura militante» diventerà nella *Letteratura dell'Italia unita* una più trasparente «appropriazione militante del dato erudito, poiché nella rottura delle forme chiuse operata dal rimatore di sette secoli prima egli avverte [...] qualcosa di comparabile alla rivoluzione wagneriana, allora introdotta fra vivaci contrasti in Italia»¹⁴.

¹⁰ G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»* [1958, ma la conferenza è del 1957], ora in ID., *Varianti*, cit., pp. 335-361, da cui si cita: 335.

¹¹ Si vedano G. CONTINI, *Introduzione* [1939, ma la nota in calce in ID., *Varianti*, cit., p. 334, specifica che risale al 1938] a D. ALIGHIERI, *Rime. Seconda edizione riveduta e accresciuta*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946, pp. LIII-LXX: LX-LXI e ID., *Dante come personaggio-poeta*, cit., p. 335.

¹² G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* [1951], in ID., *Varianti*, cit., pp. 169-192: 170.

¹³ G. CONTINI, *Premessa a un'edizione di Arnaut Daniel* [1961], in ID., *Varianti*, cit., pp. 311-312. È la prefazione all'edizione Toja (Firenze, Sansoni, 1961) delle *Canzoni* di Arnaut Daniel.

¹⁴ G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)* [1968], Milano, Rizzoli, 2012 (d'ora in poi citata come *LIU*), p. 114. Contini antologizza la pagina sulla sestina di Arnaut Daniel dall'*Introduzione* alla *Fiorita di liriche provenzali* (Bologna, Zanichelli, 1881), prolungamento della «sua tecnica professionale nella letteratura militante» (*ibidem*).

È da quest'ultimo punto di vista, di critica della critica, che in questa sede si intende analizzare il Petrarca del *Saggio*: se «chi ha vissuto un po' di ieri sa quanto labili siano le allusioni, contingenti le nozioni del giorno»¹⁵, chi abbia una qualche familiarità con i testi continiani sa anche che questa inevitabile condizione vi è ulteriormente complicata dal pervasivo «mimetismo linguistico e culturale» risultante dalla ricchissima allusività «talora criptica» e «dalla selva delle citazioni implicite» che vi si ravvisano (o vi si intuiscono)¹⁶. A questo riguardo, il confronto ravvicinato tra il *Saggio* e gli scritti militanti di Contini stesso, soprattutto quelli coevi o comunque vicini, permette di individuare alcuni *loci paralleli* che, fornendo il materiale per una sorta di embrionale annotazione sistematica, illuminano con più nettezza i presupposti e le conseguenze interpretative di forme più o meno decise di «appropriazione militante del dato erudito»¹⁷. Indicazioni preziose giungono poi dai carteggi, qui solo sfiorati: sono anch'essi compresi nella «sincronia larga, [...] attenta ai tempi più che ai temi» che, come ipotizzato da Claudio Giunta, fa emergere «più nitide anche nella loro genesi certe posizioni critiche di Contini» che riguardano da vicino il tema presente¹⁸.

Il confronto si è giovato anche di lavori molto più tardi rispetto al *Saggio*, prima fra tutti la *Letteratura dell'Italia unita*: come nota Guido Lucchini, il «quadro categoriale continiano» è decisamente precoce, «in sostanza già assestato a ridosso della seconda guerra mondiale»¹⁹; muta, in alcuni casi molto, lo stile complessivo e più esattamente l'atteggiamento verso il lettore, sottoposto a «prove d'iniziazione»²⁰ un po' meno severe, tanto che è possibile guardare a questi testi come a una vera e propria chiosa d'autore. Lo stesso tipo di rapporto si riconosce anche tra i saggi petrarcheschi e il relativo capitolo della *Letteratura italiana delle origini*, ma in questo caso, come si vedrà, si rileva, a fronte di un quadro teorico complessivamente immutato nell'ambito linguistico-stilistico – «la grandezza concordemente riconosciuta al Petrarca è quella di supremo poeta volgare: un poeta che, nel sovrano equilibrio del tono linguistico, porta all'estremo [...] l'ideale melodico balenato al Dante delle “nove rime” e ai suoi più prossimi»²¹ –, una differenza proprio nei riferimenti attualizzanti.

È ora opportuno richiamare la collocazione disciplinare che Contini stesso assegna al *Saggio*, «tentativo di esame critico su dati filologici» che

¹⁵ G. CONTINI, *Avvertenza*, in ID., *LIU*, cit., pp. 15-17: 16.

¹⁶ G. LUCCHINI, «Varianti e altra linguistica» di Gianfranco Contini [2007], in ID., *Studi su Gianfranco Contini: «fra laboratorio e letteratura»*. Dalla critica stilistica alla grammatica della poesia, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 89-112: 109. Serianni, riprendendo una formula di Nencioni, riconosce nella «frequenza di riferimenti espliciti e impliciti» un tratto costante dalla giovinezza alla maturità del critico: si veda L. SERIANNI, *La lingua del giovane Contini*, in *Il giovane Contini*, cit., pp. 753-770: 756.

¹⁷ Molti degli scritti continiani qui presi in esame sono ora ripubblicati con documentatissime introduzioni in G. CONTINI, *Una corsa all'avventura. Saggi scelti (1932-1989)*, a cura di U. Motta, Roma, Carocci, 2023, cui si rimanda senz'altro.

¹⁸ C. GIUNTA, *Contini e i classici: Dante*, in *Attualità*, cit., pp. 81-99: 81.

¹⁹ LUCCHINI, *Prefazione*, in ID., *Studi*, cit., pp. 7-10: 8.

²⁰ ID., «Varianti e altra linguistica», cit., p. 109.

²¹ G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970 (d'ora in poi citata come *Origini*), p. 575.

chiude il *curriculum* inviato a Luigi Russo tra il settembre e i primi di ottobre del 1942 quale ultima prova di un tipo di «critica linguistica» che congiunge metodologicamente filologia e critica militante²²:

Contemporaneamente alla sua attività di romanista e di italianista, il C[ontini] ha esercitato [...] anche un'estesa attività di critico militante [...]. Il prodotto di quest'attività è per la maggior parte raccolto in due volumi di saggi, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei* (Parenti, 1939) e *Un anno di letteratura* (Le Monnier, 1942). Questi volumi contengono anche scritti su autori classici [...]; ma qui va specialmente notato che l'analisi linguistica vi figura spesso come strumento di critica [...], qualche volta come strumento predominante o esclusivo (così nei saggi sulle correzioni dell'Ariosto e sul francese dannunziano). In quest'ambito di critica linguistica, che si svolge un po' nella direzione del Vossler e dello Spitzer, benché indipendentemente da loro, è anche esternamente un ponte di congiunzione fra il C[ontini], filologo e il C[ontini], critico militante. E da questo riguardo vanno ricordati due tentativi di esame critico su dati linguistici "puri", l'uno su Boine [...], l'altro su Pea [...], com'è un tentativo di esame critico su dati filologici, oltre il [...] saggio ariostesco, quello sulle correzioni di Petrarca imminente nel volume petrarchesco di *Primato*²³.

Il «critico militante» e il «filologo» compaiono in rapida, quasi vertiginosa, successione nei primissimi paragrafi del *Saggio*, richiamando, rispettivamente, la «coscienza mallarméana» accompagnata dalla teorizzazione di Valéry, necessaria all'ermeneutica dell'opera *in fieri*, e lo stato dei «dati filologici» offerti da una lunga tradizione di edizioni del ms. Vaticano latino 3196 – «codice pubblicatissimo, fra la trascrizione Ubaldini (1642) e l'ultimo facsimile curato dalla Vaticana e dall'Accademia (maggio 1941)»²⁴ – e di commenti al *Canzoniere*. Completano il quadro, per il metodo, *L'elaborazione della lirica leopardiana* di Piero Bigongiari, oltre naturalmente allo stesso Contini di *Come lavorava l'Ariosto*²⁵: il saggio ariostesco è sì un precedente in cui l'analisi linguistica è «predominante o esclusiva»²⁶, ma è soprattutto una prima prova di «studio rigoroso e poeticamente fecondo» di «correzioni degli autori», fortemente modellato dai principî (e, in questo caso, anche dai risultati) di quell'estetica crociana²⁷ che all'inizio del *Saggio* sembra costituire il vero ponte di

²² Il *curriculum* si trovava «nell'Archivio Russo di Pietrasanta (faldone *Altri editori*, fascicolo *Vallerini*)» (CONTINI-RUSSO, cit., p. 45, nota 14) ed era con tutta probabilità allegato a «una lettera a Russo non datata, ma riferibile con ogni verosimiglianza a quel mese, o al più ai primi di ottobre [*scil.* CONTINI-RUSSO, cit., lettera 25 e cfr. le pp. XXVII-XXX] [...] (era stato preparato, sembra certo, in vista della ventilata chiamata a Pisa, per la quale si stavano adoperando Russo e Gentile)» (CIOCIOLO, *La lava*, cit., p. 514; cfr. anche le pp. 560-561); per le vicende legate alla cattedra pisana di storia della lingua, si vedano anche CONTINI-CECCHI, cit., lettera 33 e CONTINI-MONTALE, cit., lettera XVII.

²³ CONTINI-RUSSO, cit., lettera 25, pp. 48-49.

²⁴ CONTINI, *Saggio*, cit., pp. 5-6. Si tratta de *Il codice Vaticano lat. 3196 autografo del Petrarca*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1941, con l'introduzione di Manfredi Porena.

²⁵ Si tratta di: P. BIGONGIARI, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Firenze, Le Monnier, 1937 e di G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto* [1937], poi in Id., *Esercizi*, cit., pp. 232-241.

²⁶ CONTINI-RUSSO, cit., lettera 25, p. 49.

²⁷ Sulle forzature operate da Contini in questo saggio si veda da ultimo S. ALBONICO, *Dalla parte di Ariosto*, in *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in*

congiunzione tra lo sguardo del contemporaneista e le ipotesi di lavoro del filologo:

Una direttiva, e non un confine, descrivono le correzioni degli autori; e soltanto oggi la coscienza mallarméana, alla pari con la riduzione unitaria delle personalità imposta dall'estetica dell'espressione, ne consente uno studio rigoroso e poeticamente fecondo²⁸.

A differenza di Bigongiari, Contini «si è chiesto [...] che cosa valga “elaborazione”, [...] si è posto filosoficamente il problema dei manoscritti d'autore e delle varianti»²⁹, distinguendo le «vere e proprie correzioni», «sostitutive, mediante nuove espressioni, di altre espressioni già valide» e le correzioni «instaurative della vera espressione» che, uniche (a dire di Contini), saranno poi oggetto della reprimenda crociana dell'*Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*³⁰.

La portata teorica del rimando al binomio Mallarmé-Valéry e della voluta attenuazione che ne offre Contini nella risposta a Nullo Minissi è stata ampiamente discussa, in particolare da Guido Lucchini e Paola Italia³¹; importa ora rilevarne per così dire il “funzionamento” in rapporto specificamente a Petrarca e alle forme di accostamenti attualizzanti e di appropriazione militante che si sono prima accennate.

In primo luogo è da ricordare che, se quella di Mallarmé-Valéry può essere «una metafora» del «richiamo dal fatto all'atto», «come di qualsiasi altro eventuale produttore»³², come nell'articolo dedicato a Santorre Debenedetti:

O anche, per riferirmi a esperienze private, si può ascoltarlo [Santorre Debenedetti] quando, a tavolino [...], insegna il valore del tempo; vengono a mente le famose parole di Valéry sulla dignità delle opere a lungo elaborate [...]³³,

risulta (ovviamente) il più delle volte associata alla «cultura francese, simbolistica e postsimbolistica» oggetto della «dichiarata ostilità» di Croce, «rifiutata sotto nome di decadentismo»³⁴; si veda ad esempio questo passo della recensione a Walter Binni:

Italia (secc. XIV-XIX), a cura di C. Del Vento e P. Musitelli, Roma, Carocci, 2022, pp. 143-162, con bibliografia pregressa.

²⁸ CONTINI, *Saggio*, cit., p. 5.

²⁹ G. CONTINI, *Per una tesi sul Leopardi*, «Meridiano di Roma», II, 37 (12 settembre 1937), p. V.

³⁰ G. CONTINI, *La critica degli scartafacci* [1948], poi in ID., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di Aurelio Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 1-32 (da cui si cita): 26. La noterella crociana apparve nei «Quaderni della Critica», III, 9 (1947), pp. 93-94.

³¹ Cfr. G. LUCCHINI, *Croce in Contini. Alle origini della critica stilistica* [1999], in ID., *Studi*, cit., pp. 11-55 e P. ITALIA, *Alle origini della “critica degli scartafacci”*, in *Gli “scartafacci”*, cit., pp. 53-85.

³² CONTINI, *La critica degli scartafacci*, cit., p. 11.

³³ G. CONTINI, *Il filologo Santorre Debenedetti* [titolo redazionale], «L'Italia Letteraria», IX, 22 (28 maggio 1933), p. 8.

³⁴ CONTINI, *LIU*, cit., p. 505.

egli [Binni] non insiste abbastanza sugli elementi intellettualistici e volutaristici di quelle poetiche, né sulla esigenza di perfezione tecnica [...]. Più che un accenno meritava la coesistenza, così evidente nella poetica mallarméana e così chiaramente visibile negli scritti teorici del Valéry, della piena consapevolezza del poeta e dell'imprevedibilità del risultato³⁵.

Inoltre acquista un interesse anche maggiore ricordarne la più precisa portata nelle dichiarazioni di poetica e nelle polemiche tra Ungaretti, Croce e Francesco Flora, in cui la poesia concepita «come frammento e fulgurazione», «non limitata da una chiusura e curvatura in pur larghissimo senso strofica», si offre naturalmente

come poesia sempre mobile, soggetta a perenni ritocchi e variazioni: l'incessante «lavoro» sui propri versi, fiancheggiato da un'espressa sfiducia nel «babau ispirazione», pone Ungaretti vicino alla linea (benché tanto più letteraria) di Mallarmé e Valéry e lo coinvolge nell'assunto paradossale di fissare in oggetto l'istante, che dovrebbe esser «dono» ma è in evoluzione³⁶.

Sono ormai veri e propri luoghi comuni i richiami di Ungaretti al «mestiere» appreso dai «sommi»:

non importa se, dando alla luce una poesia, il poeta altro vorrà fare che gingillarsi e analizzarla; (e a volte, per farla vivere, dovrà procedere a un esame minuzioso; è accaduto a sommi; è noto che certi loro versi, di poesie bellissime, non si sono intonati agli altri che, dopo prove e riprove, a distanza di mesi, a volte di anni)³⁷;

certo anche da Petrarca, la cui «attualità» è riconosciuta nell'«arte insuperabile colla quale [...] risolve gl'infiniti problemi proposti dal rapporto tra contenuto e forma», «soluzioni sottili, per le quali, a tutt'oggi, l'elegantissimo Mallarmé è il maggiore dei petrarchisti»³⁸.

Se la posizione espressa nella *Difesa dell'endecasillabo* – «il babau ispirazione che, scattato in noi, tac tac, detta una poesia, cediamolo al rigattiere, è un'illusione puerile» –³⁹ e in generale «le intemerate di Ungaretti contro l'ispirazione, le sue insistenze correttorie, quell'industria o sembianza di autofilologia», più chiaramente la «“mania” ungarettiana della correzione», sono frutto di «un aspetto teorico erroneo, quello che nega l'ispirazione come carattere fondamentale» dello stesso autore⁴⁰, un

³⁵ ID., *Per una definizione di «decadentismo»*, «Meridiano di Roma», II, 5 (31 gennaio 1937), p. IV.

³⁶ CONTINI, *LIU*, cit., p. 930.

³⁷ G. UNGARETTI, *Difesa dell'endecasillabo* [1927 e poi 1939], ora in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 154-169: 163-164.

³⁸ ID., *Risposta all'anonimo* [1929], ora in ID., *Vita*, cit., pp. 203-204: 204.

³⁹ ID., *Difesa*, cit., pp. 159.

⁴⁰ G. CONTINI, *La verità sul caso Cardarelli* [1934], poi in ID., *Esercizi*, cit., pp. 34-42: 36. La migliore chiosa critica si trova un passo di una lettera a Montale del 1934: «Ungaretti, facendo e rifacendo le sue poesie [...] e concedendo interviste e rispondendo a *referenda*, ha voluto acquistarsi una certa patente di nobiltà, un certo *pedigree* che vedeva riconosciuto e stimato dalla tradizione, e ha insistito sul proprio travaglio correttivo, e ha

errore parallelo e altrettanto interessante, a fronte dei presupposti teorici della variantistica continiana, si rileva nell'avvicinamento della stessa forma di poesia frammentaria alla prima estetica crociana:

se aveva trovato la sua prima espressione nella prima metà dell'Ottocento presso E. A. Poe con la teoria della poesia breve, parve nell'Italia d'allora oggettivamente autorizzata (contro le intenzioni del filosofo) dalla prima estetica crociana⁴¹.

L'equiparazione con l'intuizione-espressione crociana è naturalmente riconosciuta come erronea, ma interessa come anche per questo aspetto relativo alla brevità dell'espressione Petrarca entri nella discussione militante. Una testimonianza risulta particolarmente significativa: rispondendo ad un'inchiesta proposta dalla rivista «Educazione fascista» su quale fosse «l'influenza dell'arte, della letteratura, del pensiero italiano sui maggiori scrittori dell'Europa d'oggi», Valéry imposta un confronto tra Dante e Petrarca basato sull'opposizione tra il poema (la *Commedia*) e forme liriche brevi (i sonetti petrarcheschi)⁴²:

Quant à Dante, il n'a eu, sans doute, sur moi qu'une influence restreinte et particulière. La conception d'un poème épique contraste par les dimensions, par l'allure du récit, par le caractère historique ou légendaire ou dogmatique qu'il exige, avec l'idée toute différente que je me fais d'un poème, idée qui dépend de mon époque et de ma nature. [...] Mais ce qui ne m'échappe pas en lui [Dante], et ce qui a, directement et fortement, toujours excité mon admiration, c'est la forme incomparable de son langage et de ses vers. [...] Si donc Dante eût pu agir sur moi, c'eût été comme modèle d'une poésie merveilleusement sobre, énergique, abstraite et passionnée, toute contenue dans un système formel qui en assure à la fois la solidité et le progrès. Pétrarque m'offrait des beautés moins désespérantes. Je l'ai assez lu et l'ai beaucoup aimé. Le sonnet, sous ses mains, se fait un instrument lyrique duquel il tire d'inépuisables combinaisons⁴³.

Prima di tornare al *Saggio* si consideri infine che Croce stesso sembra avallare una certa forma di studio della poesia *in fieri* proprio in rapporto a Petrarca, «primo dei cantori della malattia che doveva chiamarsi poi romantica», dallo stile però «affatto diverso dal romantico», fondato sul «parlare a mezza voce», sulla «temperanza», sulle «velature», sulla «non rotta armonia»: nel concordare col «giudizio comune» che riconosce

messo in istato d'accusa "il babau ispirazione". Tutti a credergli, senza nemmeno analizzare i fatti che avevano innanzi» (CONTINI-MONTALE, cit., lettera II, p. 15).

⁴¹ CONTINI, *LIU*, cit., p. 930.; cfr. nel cappello dedicato a Croce, la «poesia come interiezione o fulgurazione, quale era o appariva il modello descritto nella prima *Estetica*» (ivi, p. 503).

⁴² Sull'«esigenza [...] del "poème" si veda G. CONTINI, *Ungaretti, o dell'Allegria* [1932], in ID., *Esercizi*, cit., pp. 43-53: 51: «questa era prescritta a Valéry, annotatore di azioni-limite, momentanee, dalla preparazione della loro conoscenza e dalle loro variazioni; ma con l'immediata reazione agli "actes purs" s'interrompeva ("poème abandonné")». Riprendo liberamente alcuni punti dell'analisi svolta in I. CAPPELLETTI, *Contini et les autres: regards contrastifs sur la métrique dantesque*, «Ermeneutica letteraria», XVII, 2021, pp. 59-69.

⁴³ P. VALÉRY, *Inchiesta tra gli scrittori europei*, 3. Paul Valéry, «Educazione fascista», X (luglio 1932), pp. 538-540: 539-540.

Petrarca «maggior poeta» nelle rime in morte, dove «potenzia il suo genio e lascia tuttavia operare il suo scrupolo di artista», evitando una «troppo raffinata eleganza» e rinunciando al «soccorso delle acutezze e dei dilaniamenti oratorii»⁴⁴, puntualizza:

Appena occorre avvertire quanto sia erroneo recare questo suo scrupolo di artista in prova della sua «poca sincerità», come ancora fa, per es., il Volpi [...] a proposito della postilla: «Non videtur satis triste principium», alla prima strofa, che il Petrarca poi rimutò, di una canzone [*Rvf* 268]⁴⁵.

Le pagine crociane offrono ad Alfredo Schiaffini la chiusa più ‘ortodossa’ per la nota che segnalava l’edizione in facsimile del Vat. lat. 3196 e dava un saggio di critica delle varianti incentrato sull’elaborazione di *Rvf* 268:

Autocritica, questa del Poeta correttore rifacitore e commentatore delle proprie rime, che, osserva Benedetto Croce nel saggio sul Petrarca, non è certo prova di scarsa sincerità, secondo altri ha sostenuto, ma si identifica con lo scrupolo dell’artista: in somma, «non è nient’altro che la poesia medesima». La quale, come spiega lo stesso Croce nel libro sulla Poesia, «non compie l’opera sua senza autogoverno, senza interno freno, *sibi imperiosa* (per adottare il motto oraziano), senza accogliere e respingere, senza provare e riprovare, operando *tacito quodam sensu*; finché non perviene a soddisfarsi nell’immagine espressa dal suono: simile in ciò a ogni fare dell’uomo, che sempre ha in sé il senso di quel che giova e di quel che nuoce»⁴⁶.

Nello stesso scritto Schiaffini indicava Contini come il più titolato a condurre l’«indagine, [...] paziente e delicata», delle «varianti» e dei «rifacimenti» petrarcheschi⁴⁷; Contini, citandolo ad apertura del *Saggio*, di fatto esclude l’impostazione e i risultati schiaffiniani, limitando fortemente l’analisi delle canzoni presenti nel codice degli abbozzi, *Rvf* 268 compresa, e soprattutto indicando a priori quali aspetti e di fatto quali varianti saranno considerate:

ci proveremo, con la scorta dello strumento ultimo in data, a segnare già qualche appunto; trascurando tuttavia l’aspetto più documentario e soggettivo della correzione, sul che nulla resterebbe da dire d’essenziale dopo un’ottima nota di Alfredo Schiaffini [...]»⁴⁸;

resta comunque il dato di una critica delle varianti petrarchesche velatamente autorizzata da Croce.

Se dietro all’*incipit* del *Saggio* è legittimo riconoscere anche una ‘porzione’ del contesto critico-letterario coevo o appena precedente, in cui la concezione della poesia *in fieri*, specie se nella forma breve del

⁴⁴ B. CROCE, *La poesia del Petrarca*, «Atti dell’Accademia di scienze morali e politiche della Società reale di Napoli», LII, 1929, pp. 379-393, poi col titolo *Sulla poesia del Petrarca*, «La Critica», 28, 1930, pp. 241-252 (da cui si cita): 246 e 251.

⁴⁵ ID., *La poesia*, cit., p. 251, nota 1.

⁴⁶ A. SCHIAFFINI, *Francesco Petrarca e l’arte dei pentimenti*, «Nuova Antologia», CDXVII (1° sett. 1941), pp. 95-101: 100.

⁴⁷ Ivi, p. 96.

⁴⁸ CONTINI, *Saggio*, cit., p. 6.

frammento-fulgurazione, può implicare l'«appropriazione militante» proprio del dato erudito dell'interpretazione degli abbozzi petrarcheschi, si possono scorgere alcune delle «leggi larghe del sistema» in cui inquadrare, «nonostante la portata geniale»⁴⁹, Contini critico delle varianti, in particolare per quanto riguarda le modulazioni dello «sguardo novecentesco» che investe Petrarca. È questo un punto particolarmente pregnante non solo per cercare di capire “come lavorava Contini” e, di conseguenza, alcune linee portanti dell'interpretazione petrarchesca ancora oggi dominante (si pensi solo al commento ai *Fragmenta* curato da Rosanna Bettarini), ma anche per individuare quei caratteri che in Contini restano in ombra, solo accennati, ma che oggi orientano molte delle analisi che si possono ben dire “postcontiniane senza essere anticontiniane”⁵⁰.

In primo luogo e a livello più generale si può dire che Contini sostituisce a ibridismi e a posizioni (compresa quella ungarettiana) che articolavano piuttosto semplicisticamente il rapporto tra l'estetica crociana e la contemporaneità un più raffinato ibridismo (che tale resta, ad ogni buon conto), dispiegato su più fronti, dal quadro teorico esterno alla creazione di strumenti di analisi, procedente per slittamenti ed assimilazioni tra le categorie crociane, i mezzi del filologo romanzo e del linguista strutturalista e quelli del critico militante⁵¹. Per il primo punto si ricordi l'esigenza di «un nuovo canone metodologico, perché [...] l'istituzione della Monografia quale solitamente attuata non *gli* era sufficiente», esigenza dichiarata a proposito di *Come lavorava l'Ariosto* e del *Saggio*, che tuttavia confermano la validità dell'«estetica dell'espressione» nei risultati e nel metodo⁵². Per il secondo si pensi alla sovrapposibilità letterale e sostanziale della categoria della “dialettica (di sentimento)”, applicata, in ordine di apparizione, a Montale, a Dante, ai Provenzali e a Petrarca⁵³:

il discorso si colora facilmente di tutti gli umori e le disposizioni sentimentali ricorrenti lungo il filo logico [...]. Ogni cosa è valida in quanto si fermi in un ritmo; ma il ritmo trascorre e si svolge in un altro, come un «umore» passa in un altro, e perennemente si modula e

⁴⁹ Ivi, pp. 10-11.

⁵⁰ Sono da ricordare anche le ricerche condotte da M. C. CAMBONI, *Il sonetto tra Petrarca e Cavalcanti*, in EAD., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS, 2011, pp. 89-116 e R. CELLA, *La lingua di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2023: entrambe offrono più radicali motivi di ripensamento dei risultati continiani, indispensabili sia per riconoscerne più esattamente le condizioni di validità sia per intraprendere una critica delle varianti petrarchesche che ne superi le aporie.

⁵¹ Si riconosce in Contini, con una maggiore oltranza teorica, il ritratto che egli stesso delinea di Schiaffini ad apertura della recensione a *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio* (Genova, Emiliano degli Orfini, 1934) apparsa in «Romania», LXII, 245 (gennaio 1936), pp. 119-121: 120: «un de ces savants de la nouvelle génération qui ont puisé presque autant à l'*Estetica* de M. Croce qu'à la doctrine des grands linguistes et philologues italiens du XIX^e siècle».

⁵² CONTINI, *La critica degli scartafacci*, cit., pp. 14-15.

⁵³ Nel quadro più generale della reinterpretazione personale della «poesia» crociana, su cui si veda G. LUCCHINI, *Postilla montaliana*, in ID., *Studi*, cit., pp. 143-169.

trasforma. [...] Ma anche per questo concetto si riprendano *I limoni* [vv. 11-21] [...]. Si ha davvero una dialettica di sentimenti⁵⁴.

strofe per strofe [...] l'autore rimane all'immobile tema iniziale dell'inverno, non sviluppato dialetticamente, bensì evocato per via di variazioni negli aspetti che assume presso i singoli elementi e viventi [...]⁵⁵.

Nelle canzoni, in massima, non s'incontrerà invece alcuna ridistribuzione di materia. Sarà da ricordare [...] la generale assenza di dialettica nelle canzoni in lingua d'oc, e di conseguenza nelle siciliane: essa si rivela nell'intercambiabilità delle stanze [...]. Il Petrarca pende piuttosto da questi antichi [...]⁵⁶.

Ancora più significativamente per quanto riguarda il polo novecentesco delle analisi continiane, nei *Preliminari* si scorge all'opera un principio metodologico della *Stilkritik* spitzeriana più volte ricordato da Contini:

Ogni metodo è [...] esattamente condizionato: per esempio, chi fa della critica 'linguistica' comincia con autori fortemente espressivi, o anche espressionistici (illudendosi magari che l'esaltata individualità ne faccia i soli esemplari confacenti a quel metodo), poi viene riducendo l'«escursione» dei suoi testi e verifica l'opportunità universale di quel modo di approssimazione⁵⁷.

Il metodo trova il suo più congeniale campo di applicazione nel caso petrarchesco, e anzi ne costituisce apparentemente il più efficace approccio critico:

il lungo tirocinio esercitato dai moderni sulle violenze verbali, dal romanticismo all'espressionismo, e mettiamoci pure il noviziato [...] dell'apprendimento dantesco, permettono [...] di valutare [...] 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'interno⁵⁸.

Questa impostazione contrastiva, come è noto, si ripete con variazioni nel corollario sul «romanticismo che è condizione del [...] classicismo» petrarchesco⁵⁹. Certamente in questa caratterizzazione il Novecento, come nota Soldani, è «quello di Contini, fatto di strappi, di deviazioni, di deformazioni, perciò molto più incline al magistero dantesco»⁶⁰, in una

⁵⁴ G. CONTINI, *Introduzione a «Ossi di seppia»* [1933], in ID., *Esercizi*, cit., pp. 66-75: 68.

⁵⁵ ALIGHIERI, *Rime*, cit.; si tratta del cappello introduttivo a *Io son venuto al punto de la rota*, pp. 149-151: 150.

⁵⁶ CONTINI, *Saggio*, cit., p. 25.

⁵⁷ ID., *Alcuni appunti su «Purgatorio» XXVII* [1959], ora in ID., *Varianti*, cit., pp. 459-476 (da cui si cita): 459; si veda anche l'analoga osservazione ne *La stilistica di Giacomo Devoto* [1950], ora in ID., *Varianti*, cit., pp. 673-686 (da cui si cita): 685: «lo Spitzer cominciò da «escursioni» espressive massime per poi passare alle minime e più delicate, partì da Rabelais per arrivare a Racine e quindi a La Fontaine».

⁵⁸ ID., *Preliminari*, cit., p. 170.

⁵⁹ Ivi, pp. 175.

⁶⁰ SOLDANI, *Contini e i classici*, cit., p. 106.

sorta di schizzo anticipatore della linea espressionistica italiana così come sarà definita nella scheda sull'*Espressionismo letterario*⁶¹. È senz'altro questo il punto di vista prevalente nel "Petrarca di Contini", quasi a dispetto di una forte continuità linguistica e più generalmente culturale: se pure «la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca», e anzi «la vigente tradizione si richiama proprio all'iniziativa petrarchesca, e sarà per definizione un'iniziativa linguistica di tonalità media, di escursione modesta», nondimeno «è un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, [...] il temperamento linguistico, di Dante»⁶², il che di fatto consente la migliore comprensione di Petrarca. Nel *Saggio*, tuttavia, a partire dall'azzardo teorico dispiegato in apertura, la relazione tra l'attualità e il passato che dovrebbe illuminare è di affinità, per quanto parziale: in questo senso, gli accostamenti più significativi sono i seguenti⁶³:

con errore al nostro gusto postsimbolistico, forse con intenzione di chiarezza, un *Rapto d'un'altra man* si cambia in *per man d'Amor* (CXCIII 7) [...]⁶⁴.

Prendiamolo in tutt'altro luogo, nella sua diversità ugualmente di chiave: l'accettazione calma del destino in *Amor che meco*, la quale s'impone sulla differenza da felicità a dolore, *I dì miei fur sì chiari, or son sì foschi*; e fa l'unità del sonetto, non leggibile in chiave di sentimento, per dir così, deictivo, comunque non in chiave di sentimento del tempo [...]⁶⁵.

Il sonetto che attualmente è dell'armonia, *I' vidi in terra* (CLVI), aveva nella prima redazione le volte di quello che ora precede (terzine *Quel dolce pianto*) [...]. Se con un'innovazione geniale il ricordo si sospende su ciò che fu *allora* quel prodigio di pianto, nella durata passata dell'imperfetto, *facean, era, vedea, avea* (terzine attuali *Amor, senno*), e così il perfetto precedente (*I' vidi... E vidi*) di logico si fa storico, spettacolo unico ma di cui intanto si fu testimoni, bene non rapibile (come, secondo la scheletrica riduzione dello spirito contemporaneo, nella clausola di Cardarelli *Ed io vidi, fanciulla, Il tuo sonno stupendo*, meglio nella stesura primitiva *Io vidi quel sonno stupendo, Ne fui testimone*), le vecchie terzine restano disponibili per un testo, alquanto raziocinante (*Non fur ma' Giove e Cesare*), dove s'anticipi l'intenzione d'Amore [...]⁶⁶.

Motivo di tradizione è in ultima analisi anche quello dell'aura, motivo provenzale, anzi oltramontano in genere [...]. [...] Nel Vaticano 3196 a *L'aura serena* segue, propriamente nel primo getto, *L'aura gentil* (CXCIV) [...]. Ma, a sua volta, ciò che prima era scritto di CXCIV è una

⁶¹ G. CONTINI, *Espressionismo letterario* [1977], poi in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1968-1987), Torino, Einaudi, 1988 (da cui si cita), pp. 41-105, in particolare le pp. 102-104.

⁶² CONTINI, *Preliminari*, cit., pp. 170-171.

⁶³ Per la menzione di Alain (CONTINI, *Saggio*, cit., p. 12), che implica un contatto con l'articolo «*Tre composizioni*», o *la metrica di Saba* [1934] (in *Esercizi*, cit., pp. 25-33), mi permetto di rimandare, per un primo commento, a CAPPELLETTI, *Contini*, cit., pp. 66-67.

⁶⁴ CONTINI, *Saggio*, cit., p. 7.

⁶⁵ Ivi, p. 19.

⁶⁶ Ivi, p. 20.

quartina, per usar la frase proustiana, di *intermittence du coeur* sul solo motivo del ritorno, liricamente autosufficiente (un moderno, un «frammentista» come dicono, non avrebbe chiesto altro): *L'aura gentil che rasserena i poggi / E reschiara il meo cor torbido e fosco, / Al soave suo spirto riconosco, / Per cui conven che 'n pena e 'n fama poggi*. Il secondo verso, che liquidava la situazione, passerà a settimo, e il *penser torbido e fosco*, perno del contrasto, servirà di passaggio alla ricerca del «lume»⁶⁷.

Non è possibile svolgere qui una reale discussione, per quanto sommaria, di queste analisi scorciate, tanto acute e complesse quante sono le dimensioni del testo petrarchesco e del metodo continiano legate in nodi strettissimi: elencando pressoché a caso, la (coscienza) metrica, le relazioni tra sintassi e metro, le implicazioni con la tradizione, la natura specifica di ciascun abbozzo e degli interventi che mostra, dal lato di Petrarca; dal lato continiano, i modi della selezione delle varianti considerate, i rapporti con i precedenti, anche remoti, di cui fa *tabula rasa* ma a cui si rivolge in punti capitali dell'argomentazione (e che comunque offrono, se non altro, diverse soluzioni editoriali che naturalmente condizionano l'interpretazione degli abbozzi), e la 'dialettica' tra Petrarca e petrarchismo⁶⁸.

Si può però cercare di seguire le implicazioni del *Saggio* con «passi dell'autore fuori del componimento presente», soprattutto quando «vi risulti preparato [...] il punto di partenza o il punto d'arrivo»⁶⁹, particolarmente interessanti in questi casi in cui ci si trova in una posizione un po' scostata rispetto agli esempi più tipici della linea novecentesca espressiva-espressionistica. Prima di proseguire è opportuna una precisazione. In queste forme di «appropriazione militante del dato erudito», ma in questi esempi petrarcheschi verrebbe da parlare più di «appropriazione erudita del dato militante», l'accostamento è basato, nelle stesse parole di Contini, su «qualcosa di comparabile»⁷⁰: si è agli antipodi dei certo più definiti, ma in queste analisi irrilevanti «echi o richiami dalla letteratura», ad esempio di Montale, «fatti “casuali”, che deporranno se mai a carico d'una cultura pratica, nemmeno di una cultura poetica»⁷¹. Tuttavia, la duttilità dei riscontri non impedisce che nel *Saggio* alcuni accostamenti siano particolarmente rilevanti per aspetti dei *Fragmenta* solitamente

⁶⁷ Ivi, pp. 21-22.

⁶⁸ Su quest'ultimo punto, che in effetti tocca tutti i precedenti, un buon punto di partenza sembra essere quello offerto dalla prospettiva, ancora contemporaneistica ma diversa e forse opposta a quella dell'«appropriazione militante», del *Breve allegato al canzoniere del Boiardo* [1935], ora in ID. *Esercizi*, cit., pp. 220-231: 223: «è arduo quanto superfluo classificare per ordine la partita negativa, in quanto si riporta in solido a un'attività “precedente” (particolarmente al petrarchismo), senza cernita analitica di motivi e occasioni. Le necessità culturali costituiscono, soprattutto per il lirico, una sindrome, della cui estensione e pericolosità solo il lettore di poesia contemporanea, assetato di mosse originali, più avvezzo semmai a fenomeni compositi che a “imitazioni”, riesce a rendersi esatto conto. Rileggere certi classici minori è un tentativo di rimozione dei “precedenti”».

⁶⁹ Quale miglior modo di iniziare a districare l'allusività e l'intertestualità continiane se non seguendo la sua più chiara teorizzazione sul tema? Cfr. G. Contini, *Implicazioni leopardiane* [1947], ora in ID., *Varianti*, cit., pp. 41-52: 42.

⁷⁰ CONTINI, *LIU*, cit., p. 114.

⁷¹ ID., *Introduzione a «Ossi di seppia»*, cit., p. 69.

appena accennati da Contini, primo fra tutti il tema del tempo, meglio ancora se in connessione con forme di evocazione memoriale⁷².

Già a una prima lettura si intravedono infatti tutti e tre i perni della cronologia ideale ricostruita nell'*Introduction a l'étude de la littérature italienne contemporaine*, in particolare «les valeurs acquises par la génération 1880-90 et introduites vers 1930 dans la circulation courante par l'«Italia letteraria» de M. G. B. Angioletti » (rappresentati ad esempio da Ungaretti, soprattutto per l'*Allegria*)⁷³; la «phase intermédiaire»,

définie à la fois par l'introspection et la destruction du moi et par la suspension de la réalité dans une évocation poétique. [...] il ne s'agit pas du résidu purement lyrique de «La Ronda»; la phase que nous étudions résulte en effet d'une compénétration de narration et de lyrique. [...] C'est la rencontre de Proust et de Joyce, de Katherine Mansfield et de Virginia Woolf, que l'on retrouve au cœur de l'Italie littéraire vers et après 1925. Aucun démiurge, peut-être, si ce n'est le vieil Italo Svevo, le plus grand romancier italien de ce siècle, dont la réapparition avec *La coscienza di Zeno* marqua une fureur analytique de possession de la réalité intérieure qui se transformait en calme désagrégation⁷⁴;

l'aspetto caratterizzante di questa fase, ancora attuale, è il ruolo assunto dalla memoria:

C'est à ce moment que la mémoire, une mémoire de nature proustienne naturellement, devient la faculté maîtresse. Elle parvient aussi à une solidité de construction intellectuelle à laquelle ces cœurs faibles aiment à se cramponner⁷⁵.

Infine, la fase «rivoluzionaria», dominata da Montale:

C'est par l'évocation d'un poète profondément complice de notre présence la plus intense que nous amorcerons la description du secteur «révolutionnaire», de la pointe la plus «future» de la littérature italienne. Étudier le problème Montale, c'est répondre en même temps à cette question : qu'est-ce que le sentiment pour la poésie moderne ?⁷⁶;

Si ricordi infine che per Montale i temi del tempo e della memoria, al momento della svolta delle *Occasioni*, sono solidamente posti alla confluenza (non importa qui se forzata) di Svevo e Proust, a norma delle citazioni poste in esergo a *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*⁷⁷.

⁷² SOLDANI, *Contini e i classici*, cit., pp. 119-123.

⁷³ G. CONTINI, *Introduction a l'étude de la littérature italienne contemporaine* [1944], poi in ID., *Altri esercizi*, cit., pp. 235-265 (da cui si cita): 245.

⁷⁴ Ivi, p. 254.

⁷⁵ Ivi, p. 255.

⁷⁶ Ivi, p. 257.

⁷⁷ ID., *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»* [1938], poi in ID., *Esercizi*, cit., pp. 76-97: 76; l'interpretazione suggerita dalle citazioni, come è noto, è riconfermata a più riprese: si ricordino almeno ID., *Pour présenter*, cit., p. 302 («Recherche (au sens proustien) de Montale») e LIU, cit., p. 951: «La soluzione di questo caso-limite d'impossibilità di poesia è nel "fantasma che ti salva" di *In limine*: soluzione altamente improbabile, ma concreta, quando soccorre, in un'immagine-messaggio imprevedibile o addirittura assurda. Di

L'analisi di *Rvf* 155 conclusa col rimando a Cardarelli appare modellata esattamente sul passo per così dire corrispondente dell'articolo del 1934, con lo stesso espediente retorico del dettato poetico, là specularmente petrarchesco, impiegato direttamente come chiosa critica; in effetti, al di là della citazione esplicita, i versi cardarelliani fungono quasi da ipotesto al discorso continiano:

Il momento rappresentato dalla poesia di Cardarelli è quello [...] in cui il puro spettatore (per Rachel ho servito, e non per Lia) prende espressa coscienza della propria funzione: «E tu non sei più che un ricordo. / Sei trapassata nella mia memoria. / Ora sì, posso dire / che m'appartieni»; constata energicamente, sì che la sottolineatura, il fatto di voce, basta all'espressione: «Fu varcata una sera con tua madre / la soglia della tua camera, / o vergine scontrosa, / e ti vidi dormire... Lievitavi dormendo / come fossi tornata / nel grembo materno. / Ed io vidi, fanciulla, / il tuo sonno stupendo»⁷⁸.

Se già l'evocazione della memoria cardarelliana pone Petrarca in una posizione decisamente rilevata per i suoi rapporti con la modernità, è con il richiamo all'effetto di *intermittence du coeur* che si tocca il punto più avanzato, tanto più se si ricorda per quali altre quartine la memoria proustiana aveva offerto la migliore chiave di lettura:

Il motivo del non-ritorno, con l'altro dell'estraneità, dell'incomprensione (quelle coppie montaliane di desolati compagni [...]), costruisce, dopo gli *Ossi*, la bellissima *Casa dei doganieri*. Un senso affine era in *Vento e bandiere*; dove, anzi, parrebbe di vedere interpretato in modo nuovo quel nucleo d'una «*intermittence du cœur*»: un fatto fisico (un determinato timbro di vento) ripropone una figura del passato, il passato è riconosciuto come non rinnovabile, e l'attimo è confermato nel suo privilegio dai segni di festa (le bandiere, «il mondo esiste...»); ma l'ispirazione si scinde stavolta fra quei due poli (il ricordo, l'istante privilegiato), che in intensa originalità s'immaginavano accostati⁷⁹.

La «lacerante novità» petrarchesca del «Canzoniere, così spontaneamente intriso di sentimento del tempo e d'immanenza della morte», per cui «la presenza dell'esperienza (un presente che nella più alta pratica medievale tendeva all'eternità, valida per tutti) [...] è perennemente schermata attraverso un velo, il senso del tempo che scorre»⁸⁰, sembra assumere (per Contini) una connotazione montaliana forse prima ancora che proustiana; così del resto interpreta Rosanna Bettarini, ricordando che «Montale definisce “petrarchizzante” una parte di sé e s'interroga sulla possibilità di avere mai scritto anche lui, così poco erotico, un canzoniere d'amore» – con Laura che diviene fulmineamente «una montaliana Clizia

questa soluzione [...] si ha un esempio in *Delta*, in cui l'oggetto dell'oscura memoria, col quale non si riesce a comunicare, è evocato soltanto dal “fischio del rimorchiatore”: una sensazione del tutto comparabile a quella delle “*intermittences du coeur*” in *À la recherche du temps perdu* [...]. La rivelazione di questi fantasmi salvatori costituisce la sostanza del libro che significativamente si intitola *Le occasioni*. Si veda LUCCHINI, *Postilla*, cit., pp. 149-150 per le forzature operate da Contini.

⁷⁸ CONTINI, *La verità*, cit., p. 37.

⁷⁹ ID., *Introduzione a «Ossi di seppia»*, cit., p. 69.

⁸⁰ ID., *Origini*, cit., pp. 578-579 (in parte nel cappello introduttivo a *Rvf* 1).

della sua epoca»⁸¹ –, e soprattutto riconoscendo che *Rvf* 194 «comincia con una *intermittence du cœur* (Contini) e con le reliquie gioiose di altre primavere (*rasserena, i fior*)», senza stacco rispetto all'abbozzo, «un commovente primo getto, che registra una stesura della prima quartina»⁸². Certo l'estensione dell'interpretazione continiana dal primo abbozzo alla redazione finale non necessita di particolari cautele. Tuttavia si può notare come Contini dispieghi solo per un abbozzo una delle più «strette» forme di «connessione con una cultura militante», sicuramente la più pregnante per l'interpretazione e di Petrarca e di Montale: la «genialità» della redazione finale di *Rvf* 194 era già stata riconosciuta, nella prima parte del *Saggio*, nella più tecnica, metrico-stilistica «fusione totale del sonetto»⁸³. Per contro, resta qui in ombra, negata, la formula ungarettiana del «sentimento del tempo», che invece domina la lettura di altri testi petrarcheschi nella *Letteratura italiana delle origini*.

Osservando però la declinazione del «sentimento del tempo» in Ungaretti, ad esempio nel *Poeta dell'oblio*, che raccoglie molti dei temi dei precedenti interventi e corsi petrarcheschi:

Il Petrarca non ha più per punto di riferimento se non il tempo, anzi, meno, il passato, i ricordi nella chiusa memoria e gli è apparsa Laura. Gli è apparsa, e subito è anche ricordo, è anche passato [...]. [...] mi domando se ci fu mai un altro artista che ebbe tanta scaltrezza stupefacente da farci sentire in quattro soli versi [*Rvf* 18, 1-4] la presenza materiale e la presenza del ricordo così fuse l'una nell'altra, eppure così separate, e farci sentire che il passaggio dall'uno all'altra è brevissimo; breve, e possiamo averne strazio, ma è la condizione umana⁸⁴; [...]

La poesia più alta del *Canzoniere* nasce quando la Morte di decide a colpire e a visitare la memoria. È morta, Laura. Da quel momento, i ricordi hanno un altro suono; sono assoluti; Laura è assoluto passato; è realtà di pura memoria; è unicamente pensiero⁸⁵,

e in Contini:

Il sentimento del tempo petrarchesco tocca qui [*Rvf* 272] modernamente il suo limite: né passato né presente né futuro danno affidamento e consolazione. Questa intellettualistica e come grammaticale concezione a tre termini cede però alla reale dialettica d'un'opposizione bipolare: ricordo e attesa [...]; e quest'ultimo polo diventa un presente-futuro (*veggio*), presente senza speranza o temuto avvenire (il naufragio) imminente, giustamente indistinguibili⁸⁶,

⁸¹ R. BETTARINI, *Introduzione* a F. PETRARCA, *Canzoniere*. «*Rerum vulgariarum fragmenta*», a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll., vol. I, pp. IX-XXXVII: XI e XIX.

⁸² PETRARCA, *Canzoniere*, cit., *ad loc.*

⁸³ CONTINI, *Saggio*, cit., pp. 10-11.

⁸⁴ UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio* [1943], ora in ID., *Vita*, cit., pp. 398-422: 403. Sabrina Stroppa nota che l'interpretazione ungarettiana «può trovare conferma in vari passaggi agostiniani tesi a teorizzare la necessità dell'immanenza, nell'animo, dell'*imago* della cosa vista» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa. Introduzione di P. Cherchi, Torino, Einaudi, 2011, *ad loc.*)

⁸⁵ G. UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 416.

⁸⁶ CONTINI, *Origini*, cit., p. 613 (nel cappello introduttivo a *Rvf* 272).

si ha l'impressione che in quest'ultimo il "(sentimento del) tempo", nominalmente ungarettiano, implicitamente ritenga un po' della memoria montaliana, dichiarata ma in qualche modo provvisoria nel *Saggio*; l'impressione risulta rafforzata se si tengono a mente «la rarità dei ritorni, la difficoltà del rivivere la storia, l'angoscia dell'avvertire insuperabile quella distanza», che fanno di Montale «un Proust [...] alla rovescia»⁸⁷.

Infine, considerando unitariamente questi rimandi novecenteschi, se con «un moderno, un "frammentista"» e con il «gusto postsimbolistico» si ricade genericamente nell'area di competenza di Ungaretti⁸⁸ e del binomio iniziale Mallarmé-Valéry, nel complesso si ha un più significativo rimando a esperienze di una qualche forma di "classicismo paradossale"⁸⁹. Anche in questo caso il ricorso all'*Introduction* suggerisce una possibile risonanza che va al di là della notazione stilistica: se si ricorda l'insistenza su «cet effort inépuisé (parce qu'inépuisable) de rationalisation de données fortement irrationnelles» e, in particolare, sullo sforzo crociano «porté sur la coïncidence dialectique de classicisme et de romantisme»⁹⁰, Petrarca, come per il Montale di *Finisterre*, nel 1941 ricorda questi sforzi di controllo e comprensione di una realtà caotica, perfino infernale.

⁸⁷ ID., *Introduzione a «Ossi di seppia»*, cit., p. 71.

⁸⁸ Cfr. ID., *Introduction*, cit., p. 244: «la poésie pure, par illumination ou fulguration, renonçant à l'éloquence pour le fragment exhaustivement lyrique, en un mot la poésie de M. Giuseppe Ungaretti».

⁸⁹ Cfr. A. CORTELLESA, *Petrarca è di nuovo in vista*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. I-XXXI.

⁹⁰ CONTINI, *Introduction*, cit., pp. 235 e 244. Per il motivo della dialettizzazione di razionale e irrazionale in Contini si veda CIOCIOLA, *La lava*, cit.

UBERTO MOTTA

*Il Petrarca di Contini:
«equilibrio dinamico» e «eroismo metafisico»*

ABSTRACT · Viene qui ripercorso, attraverso le sue numerose e serrate tappe, il lavoro filologico e critico svolto da Gianfranco Contini sull'opera petrarchesca, nell'arco della sua *lunga fedeltà* all'autore dei *Fragmenta*. Le originali e fondamentali acquisizioni, in merito alla lingua e allo stile del *Canzoniere* e alle relative implicazioni, tanto psicologiche quanto gnoseologiche, sono sinteticamente inquadrare nell'alveo della tradizione critica di primo e pieno Novecento. Lo scrutinio dei saggi di Contini consente d'altronde di mettere a fuoco come, quanto e per quali motivi, essi abbiano costituito un frangente di vera e propria rifondazione, nel campo della secolare fortuna dell'autore trecentesco. Viene d'altronde evidenziato lo specifico crinale lungo il quale il protratto confronto con la materia lirica petrarchesca stimolò e autorizzò il medesimo Contini alla definizione di una propria estetica, cioè di una sua specifica idea di poesia e di critica.

PAROLE CHIAVE · Francesco Petrarca, Gianfranco Contini, filologia d'autore, storia della critica, linguistica e stilistica.

Quando Contini, non ancora trentenne, scrive, nel 1941, le sue prime pagine su Petrarca, quelle del *Saggio d'un commento alle correzioni*, egli è cronologicamente più vicino al *Saggio critico sul Petrarca* di De Sanctis (1869), di quanto oggi lo si sia noi a lui¹. È risaputo in qual misura il confronto con De Sanctis, come con Croce, e in diversa maniera con Carducci e Serra, sia stato per Contini a lungo decisivo, vitale, allo scopo di dialetticamente definire la propria identità di lettore e studioso. E di De

¹ G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943. Il testo è stato poi ripreso dall'autore, suggellandone l'esemplarità, in apertura del volume *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31 (da cui si cita qui, con la sigla VAL e la semplice indicazione del numero di pagina). Se ne veda quindi la recente ristampa, sobriamente contestualizzata, in G. CONTINI, *Una corsa all'avventura. Saggi scelti (1932-1989)*, a cura di U. Motta, Roma, Carocci, 2023, pp. 195-224. Esemplare, al proposito, già l'ampia disamina proposta in A. SOLDANI, *Contini e i classici: Petrarca*, in *Gianfranco Contini 1912-2012. Attualità di un protagonista del Novecento*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 101-130, con ulteriori precisazioni in I. CAPPELLETTI, *Per una rilettura del «Saggio» continiano sulle «correzioni del Petrarca volgare»*. *Analisi di «RVF» 268*, «Filologia italiana», 8 (2011), pp. 33-76, e EAD., *Canzoni e sonetti del «codice degli abbozzi»*. *Qualche osservazione sulle «implicazioni petrarchesche» in «Rvf» 23, 188 e 197*, in *Laureatus in Urbe I*, a cura di L. Marozzi, P. Rigo, Canterano (Roma), Aracne, 2019, pp. 151-165.

Sanctis era, primamente, la celeberrima distinzione e opposizione tra il poeta (Dante) e l'artista (Petrarca), a tutto svantaggio di quest'ultimo:

Come nella scelta e nel collocamento delle parole, così nella struttura del verso è artificiosissimo, maestro così dotto di melodie, che spesso, mentre la parola ti dà l'immagine, la melodia te ne dà il sentimento, quasi testo e musica. Non vuole solamente che la forma sia bella per rispetto alla materia, ma che la sia bella in sé stessa. Ha l'idolatria della parola, non pur come espressione dell'idea, ma staccata, presa in sé come suono [...]. Le sue parole son tutte col blasone, tutte pietre preziose; i suoi versi, prima di giungere all'anima, si trattengono deliziosamente nell'orecchio².

Proprio simile teorema, storicizzandolo, è ciò che Contini, seguendo Croce, mira a sviluppare, approfondire e, almeno in parte, riorientare, con lo scopo di dimostrare l'eccellenza assoluta di Petrarca per – secondo la sua etichetta – «l'amatore di poesia»³.

S'aggiunga che la scrittura critica e saggistica di Contini non è mai o quasi spontanea, ma sempre sorge provocata, occasionale, in reazione e risposta a una o più sollecitazioni esterne. In questo caso, a mettere in moto l'interrogazione è l'edizione in facsimile delle venti carte autografe riunite nel ms. Vat. lat. 3196 (che riportano, notoriamente, abbozzi, minute, prime copie di vari testi, petrarcheschi e non, in parte confluiti nel *Canzoniere*), uscita appunto nel maggio del '41, nella ricorrenza del sesto centenario dall'incoronazione in Campidoglio, con introduzione di Manfredi Porena⁴. Tale edizione, in particolare, fu subito segnalata sulla «Nuova Antologia» del settembre-ottobre da Alfredo Schiaffini, in una nota molto accurata, che Contini stesso cita come proprio antecedente⁵. Tra i due, Schiaffini e Contini, si verifica un vero e proprio passaggio di testimone. Schiaffini, infatti, citando un intervento «di capitale valore» di Adolfo Mussafia⁶, segnalava che lo studio delle varianti e delle correzioni attestate nel ms. avrebbe permesso di «penetrare nella mente del poeta e di seguire a passo a passo l'elucubrazione delle singole liriche». Aggiungendo: «è indagine, nel suo complesso, paziente e delicata e, per le doti che richiede, potrebbe oggi esser intrapresa da Gianfranco Contini»⁷. Quel Contini, che il 18 luglio

² F. DE SANCTIS, *Scelta di scritti critici e Ricordi*, a cura di G. Contini, Torino, UTET, 1969, pp. 291-292.

³ G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 576. Altrove, nelle *Implicazioni leopardiane* del '47, già Contini si era pronunciato intorno alla «"grazia" assoluta» del *Canzoniere*, e all'«emozione» «costante e uniforme» che ne accompagna la lettura (CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 42).

⁴ *Il codice Vaticano lat. 3196 autografo del Petrarca*, pref. di M. PORENA, Roma, Reale Accademia d'Italia / Edizione speciale per la Biblioteca Apostolica Vaticana, 1941 (la medesima riproduzione, fotoincisa, fu commercializzata in due edizioni, in base a un accordo tra l'Accademia d'Italia e la Biblioteca Vaticana). Si veda al riguardo: A. RAFFAELLI, *Retrosceca delle iniziative petrarchesche della Reale Accademia d'Italia (1940-1941)*, «Scaffale Aperto», 3 (2012), pp. 113-125.

⁵ A. SCHIAFFINI, *Francesco Petrarca e l'arte dei pentimenti*, «Nuova Antologia», 417 (1941), pp. 95-101.

⁶ A. MUSSAFIA, *Dei codici Vaticani latini 3195 e 3196 delle Rime del Petrarca*, «Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Classe», 46 (1899), pp. 1-30; poi in A. MUSSAFIA, *Scritti di filologia e linguistica*, a cura di A. Daniele, L. Renzi, Padova, Antenore, 1983, pp. 357-404.

⁷ SCHIAFFINI, *Francesco Petrarca e l'arte dei pentimenti*, cit., p. 96.

1937, sul «Meridiano di Roma» aveva pubblicato l'articolo *Come lavorava l'Ariosto*, che, steso a mo' di recensione dei *Frammenti autografi dell'Orlando Furioso* a cura di Santorre Debenedetti, giustificava l'auspicio di Schiaffini per un'identica applicazione sulle carte petrarchesche⁸. E così fu.

D'altro canto, in quel medesimo frangente, il principio degli anni Quaranta, anche Giuseppe De Robertis rimarcava come finalmente fosse giunto il momento «per avviare un giudizio nuovo sul Petrarca», che in modo adeguato rivelasse «la qualità della sua poesia», scandagliasse il mistero del suo stile, il miracolo, la magia, come già erano parsi al Foscolo e come lo stesso De Robertis si provava ora a descrivere e razionalizzare⁹. Le pagine di De Robertis, datate 1941-1943, e subito prese dalla storiografia a punto risolutivo della sua evoluzione metodologica e teoretica¹⁰, indicavano una direzione, la auspicavano, accennandola (anche se, come è stato poi giustamente sottolineato, i concetti di stile e forma erano da lui intesi in modo non del tutto identico a quello di Contini)¹¹. Indispettito da una lettura vuoi psicologica, vuoi formalistica, De Robertis invitava a cogliere il segreto di «quest'arte radicata nella vita e nel tempo stesso alzata tanto che non se ne vede quasi più il legame»; e dunque concludeva: «La poesia del Petrarca, nata in quella zona d'ombra del cuore, uccide quell'ombra, tutte le volte, in una sfera di luce bianca», che equivale alla ricerca e al «ritrovamento delle misure perfette di quell'imperfetto che è l'uomo»¹². Di questo sono fatte l'«altezza morale» di Petrarca e la «storia» della sua poesia: di variazioni, che esplicitamente De Robertis paragonava ai «recommencements» di Mallarmé. In tale cenno è la virtuale premessa del discorso di Contini, l'intuizione che, condividendola, egli, indipendentemente, sviluppa e dialettizza:

Le variazioni petrarchesche sono appunto dei «recommencements», e cioè riespressioni necessarie; sono ricapitolazioni, sono vere e proprie rivoluzioni. (Vi partecipa, e vi si riscatta e trasfigura, tutte le volte l'intera vita). Non è facile alla poesia toccare questi punti estremi, di estrema bellezza; né è facile alla critica farne la storia, riconoscendola a questi segni puri.

Sono fin troppo conosciute le prime righe del *Saggio* di Contini, dove proprio i nomi di Mallarmé e Valéry erano introdotti, per indicare il dinamismo intrinseco alla scrittura poetica, «perennemente mobile» e a rigore «non finibile» (VAL, p. 5), e dunque la sua, nel caso di Petrarca, «perfettibilità infinita», come avrebbe detto Adelia Noferi¹³, precedente per variazioni e ripensamenti intorno a un nucleo fisso sempre vivo, che giustificava l'uso del ms. Vat. lat. 3196 allo scopo di (così Contini) «reperire

⁸ G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, «Meridiano di Roma», II, 29 (1937), p. IV (poi nella sua raccolta *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241, e in *Una corsa all'avventura*, cit., pp. 133-145).

⁹ G. DE ROBERTIS, *Valore del Petrarca*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 32.

¹⁰ L. CARETTI, *A titolo di fatto personale*, «La Fiera letteraria», X, 14 (1955), p. 4.

¹¹ A. NOFERI, *La critica derobertisiana*, in *Per Giuseppe De Robertis*, Atti della giornata di studio (Firenze, 5 aprile 1990), a cura di G. Tellini, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 9-14.

¹² DE ROBERTIS, *Valore del Petrarca*, cit., pp. 46 e 41-42 (a p. 42 la cit. seguente).

¹³ A. NOFERI, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 133.

direzioni [...] dell'energia poetica» mediante «uno studio rigoroso, e poeticamente fecondo» (VAL, p. 5). I due autori francesi erano convocati, con forza perentoria e provocatoria, in vista di un attacco appena dissimulato alle applicazioni critiche più corrive e scolastiche dell'estetica crociana¹⁴, nonché – in generale – a larga parte della bibliografia in circolazione, e servivano, al contempo, per indicare la prospettiva schiettamente «novecentesca» e anche «militante» dell'esercizio, ai limiti dell'unilateralità, non disgiungibile dagli studi e dagli interventi critici del «contemporaneista», per effetto di una feconda sinergia ancorata a una percezione eminentemente formale, linguistica del fatto letterario¹⁵. E già altri, tra cui soprattutto Ciociola, hanno aiutato a scorgere quanto, in simile direzione, Contini si appoggiasse, oltre che a De Robertis, ai risultati più originali e innovativi della tradizione filologica italiana (valgano i nomi di Michele Barbi, Santorre Debenedetti, Giorgio Pasquali)¹⁶, tempestiva nel registrare l'importanza delle varianti d'autore allo scopo di spingere la critica ad aprirsi allo studio del «farsi dell'opera d'arte e del suo cammino continuo e prodigioso», scorgendo nelle correzioni le tracce del «complesso mondo culturale e spirituale dello scrittore sempre in movimento»¹⁷.

Definito l'orizzonte bio-bibliografico dentro cui si situa la genesi del *Saggio*, interessa, in questa occasione, al di là del suo valore esemplare nel quadro delle sperimentazioni filologiche e poetiche dell'Europa del tempo, portare l'attenzione sul significato dell'espressione, «studio rigoroso e poeticamente fecondo» (VAL, p. 5), con cui Contini qualifica il proprio sondaggio. La minuta esemplificazione sarà perciò indispensabile. Il primo testo petrarchesco riportato dal ms. Vat. lat. 3196 è il sonetto 322 del *Canzoniere* (*Mai non vedranno le mie luci asciutte*), che risponde per le rime al sonetto *Se le parti del corpo mio destrutte*, trascritto subito sopra, con cui Giacomo Colonna si era congratulato per l'incoronazione poetica. Contini si ferma sulla prima terzina, evidenziandone i passaggi¹⁸:

o diletto et riposto mio tesoro,
di mie tenere frondi or qual pianeta
t'invidiò il frutto et più saldo lavoro?

diventa (nel margine inferiore della carta)

di mie tenere frondi altro lavoro
credea mostrarti et qual fiero pianeta
ne 'nvidiò l'un a l'altro, o mio tesoro?

¹⁴ P. ITALIA, *Aux origines de la critique des paperasses*, «Genesis», 49 (2019), pp. 47-59.

¹⁵ SOLDANI, *Contini e i classici: Petrarca*, cit., pp. 103-104.

¹⁶ C. CIOCIOLA, «*Storia della tradizione*» e varianti d'autore (Barbi, Pasquali, Contini), in *La tradizione dei testi*, Atti del convegno (Cortona, 21-23 settembre 2017), a cura di C. Ciociola e C. Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura italiana, 2018, pp. 3-22 (ma a cura del medesimo studioso cfr. anche *La «nuova filologia». Precursori e protagonisti*, Pisa, ETS, 2015).

¹⁷ V. BRANCA, *Michele Barbi e la nuova filologia*, in M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 13.

¹⁸ I testi sono citati e trascritti, con lievi ammodernamenti grafici, secondo la lezione stabilita in A. ROMANÒ, *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma, Giovanni Bardi, 1955, e in F. PETRARCA, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto*, a cura di L. Paolino, Milano – Napoli, Ricciardi, 2000.

di seguito corretto (il solo v. 11) in «ne 'nvidiò in seme, o caro mio tesoro?» (poi «o mio caro tesoro?», e quindi «o mio nobil tesoro?»). L'osservazione paziente e ravvicinata di un simile campione permette a Contini una serie di rilievi, che immediatamente puntano a identificare e distinguere costanti ed eccezioni nel «sistema» (VAL, p. 6) compositivo petrarchesco. E dunque, in successione, vengono isolati gli spostamenti che permettono di vedere, al rallentatore, *come lavorava Petrarca*: 1) spontaneamente, e ingenuamente, l'espressione petrarchesca tende alla dicotomia, al doppione, come si desume da *diletto et riposto, frutto et più saldo lavoro* del primo abbozzo; 2) la prima endiadi, *diletto et riposto*, scompare, a favore di un unico epiteto, e cioè di una «tenerezza univoca» (VAL, p. 7), *o mio tesoro*, a cui si accompagna, al limite, una sola qualificazione, prima *caro* e poi *nobil*; 3) a quest'ultimo riguardo, la trafila documentata è *o diletto et riposto mio tesoro > o mio tesoro > o caro mio tesoro > o mio caro tesoro > o mio nobil tesoro* («caro», glossa Contini in VAL, pp. 8-9, è «surrogato banale» di «diletto», e impone quindi, in prima battuta, la posizione enfatica di «mio», che nel momento in cui viene soppressa – non «caro mio», ma «mio caro» – suggerisce e quasi impone la sostituzione del «piatto» «caro» con il «meno confidenziale» «nobil». Se ne desume che il bersaglio dell'arte petrarchesca si colloca un solo gradino al di sopra del piano della sincerità immediata e della naturalità); 4) la seconda endiadi pure scompare, a vantaggio del mero «lavoro», che serve per marcare, nella seconda stesura, la distanza o addirittura la separazione tra la speranza (*credea mostrarti*) e la realtà (*invidiò*); 5) inoltre, se *t'invidiò* del primo abbozzo allude alla gloria di Francesco sottratta a Giacomo, il successivo *ne 'nvidiò* esprime il potere del fato che sottrae l'uno all'altro amico; 6) e per finire, a *più saldo lavoro* subentra *altro lavoro*, apparentemente generico – annota Contini – in verità, così «leopardianamente poetico» (VAL, p. 7).

Proprio la correzione di *più saldo* con *altro*, induce a censire tutti i casi di soppressione o instaurazione di altro/altra/altri/altrui, rilevando come peculiare dell'*usus scribendi (et corrigendi)* di Petrarca sia l'assenza di ogni meccanicità o prevedibilità nell'elaborazione di sé medesimo. Cioè, riconosciute la direzione e la logica di una correzione, per esempio dal singolare al plurale, oppure dal personale all'universale (per cui in 152, *Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa*, al v. 9 «mia virtù», nel senso di 'forza vitale' diventa «la virtù»)¹⁹, è possibile trovare esempi che procedono in direzione contraria, dal plurale al singolare, e dall'universale al personale. L'allusività petrarchesca, in altri termini, si realizza stilisticamente come esitazione e interscambio tra forme concorrenti. Così in 323 (*Standomi un giorno solo a la fenestra*) v. 60 (un caso analizzato anche da Schiaffini)²⁰ si legge: «e 'l cor di gran pietate et d'amor m'arse». Seguono alcune varianti, scritte l'una sotto l'altra («et di duol di pietate et d'amor m'arse»; «e 'l cor doglia et pietate et amor m'arse»), ma nel ms. Vat. lat. 3195 si torna a «onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse».

Rivenendo alle qualificazioni di «tesoro», l'escursione comporta il transito da «diletto et riposto mio» a «mio nobil». E si vede qui, secondo

¹⁹ F. PETRARCA, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 731.

²⁰ SCHIAFFINI, *Francesco Petrarca e l'arte dei pentimenti*, cit., p. 99.

Contini, attestato pure in modo sintomatico il gusto petrarchesco per l'attenuazione. Sono pertanto acclusi molti esempi di interventi consimili, dei quali uno soltanto viene ora richiamato: in 23 (la canzone *Nel dolce tempo de la prima etade*), al v. 141, si osserva questa dinamica: *Spirto dolente ignudo* > *dolente et vago* > *doglioso errante*, sorretta da una duplice idiosincrasia, nei confronti dell'espressione troppo umile da un lato, e delle ripetizioni dall'altro (dal momento che i due aggettivi scartati, «ignudo» e «vago», comparivano di nuovo nella strofa, fin dalla prima redazione: con «fonte ignuda» al v. 150 e «cervo solitario e vago» al v. 158)²¹. La semplicità, in altri termini, è indicata da Contini come il punto non di partenza ma d'arrivo della ricerca espressiva: «La prima scrittura di Petrarca è provvisoria, implicata, senza semplicità, particolarmente nelle canzoni; è quanto mai facile trovarlo duramente alle prese con la base prosaica» (VAL, p. 9). Al di là del contenuto oggettivo delle qualificazioni e delle valutazioni, che poi sarebbero state discusse ed eventualmente corrette, conta, in questo passaggio, l'instaurazione, o meglio la sperimentazione, di una postura, di un metodo, che si cala tra i fenomeni linguistici ed espressivi, alla ricerca della segreta logica a cui essi obbediscono. Tale sforzo di ricondurre la fenomenologia variantistica ai suoi denominatori comuni, e profondi, è quel che manca, come orizzonte di riferimento, per esempio, a Schiaffini, il quale pure indugia su diversi casi che provano «l'industre e tenace lavoro della forma» petrarchesca²², e che Contini, con Jakobson, avrebbe poi chiamato la grammatica della poesia (ossia, l'insieme delle procedure espressive caratteristiche, e dunque tendenzialmente regolari, desumibili dall'analisi di uno o più testi del medesimo autore, e *a fortiori* delle sue correzioni: con emancipazione della stilistica e della filologia d'autore dalle derive soggettivistiche e irrazionalistiche della tradizione)²³. Fin dal *Saggio sulle correzioni*, dunque, Contini percepisce, quale ambito operativo del filologo e del critico, come si legge nelle seguenti *Implicazioni leopardiane* del 1947, un tentativo di «generalizzazione e legislazione» dei dati, che ha il merito fondamentale di impedire di cedere all'illusione che «l'espressione momentanea s'inventi estemporaneamente le proprie istituzioni»²⁴. Su questo lo studioso sarebbe tornato a più riprese, come, per esempio, ancora nell'intervista del 1968 con Renzo Federici, in cui erano, preterintenzionalmente, esplicitati i passaggi e le operazioni condensati nel *Commento alle correzioni* del '41: «il critico, posto innanzi a un tessuto poetico, reperisce una differenzialità», «uno stato di tensione» o stacco rispetto all'universo linguistico e culturale a cui l'autore o l'opera

²¹ PETRARCA, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Bettarini, cit., p. 123.

²² SCHIAFFINI, *Francesco Petrarca e l'arte dei pentimenti*, cit., p. 101.

²³ *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* è il titolo del saggio di Roman Jakobson discusso da Contini nell'articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 23 maggio 1982, e ripreso con il titolo *La grammatica della poesia* nel suo *Breviario di ecdotica* (Milano – Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 213-220; poi in CONTINI, *Una corsa all'avventura*, cit., pp. 515-524). Al proposito: C. A. AUGIERI, *Grammatica della poesia o poetica dell'enunciazione? Per un'ermeneutica della «grammatica stilematica» in Gianfranco Contini*, «Ermeneutica letteraria», 6 (2010), pp. 49-61; G. LUCCHINI, *Studi su Gianfranco Contini: «fra laboratorio e letteratura»*, Pisa, ETS, 2013, pp. 201-212.

²⁴ G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 43 (il saggio, assunto al rango di manifesto della cosiddetta critica delle varianti, si legge anche, con cenni alla bibliografia relativa, in CONTINI, *Una corsa all'avventura*, cit., pp. 225-239).

appartiene; registra dei dati, «reperisce delle strutture» formali, più o meno ricorrenti, che possono poi essere considerate significative, pertinenti (e dunque ‘reali’) oppure accidentali; e così rinviene quella «pianificazione» sottratta alla coscienza dell’autore che è misteriosamente attuata nel testo, razionalizzandolo mediante l’ipotetica individuazione delle leggi a cui esso in segreto obbedisce («la critica si potrebbe anche definire l’interpolazione della pianificazione nel prodotto»)²⁵.

Per le correzioni del Petrarca volgare, andando al di là della «dolce pena dell’espressione» su cui terminava la nota di Schiaffini²⁶, si menzionava espressamente un «preciso metodo», testimoniato dai casi seguenti: al v. 2 di 197 (il sonetto *L’aura celeste che ’n quel verde lauro*, già *L’aura amorosa in quel bel verde lauro*), «ove Amor nel cor percosse Apollo» diventa «ove Amor ferì nel fianco Apollo», con «perdita d’un latinismo inutile (*percosse*), e guadagno di una metafora allusiva (*fianco*)» (VAL, p. 10)²⁷; al verso iniziale della canzone 207, «passar mia vita» diventa (con variante pressoché sinonimica) «passar mio tempo», e analogamente in 23 v. 107 «bel viso» (che sottintende la luminosità dello sguardo di lei) diventa un appena più preciso «mio lume»; mentre ancora nel sonetto 197, al v. 6, «in pietra transformollo» (detto degli effetti di Medusa) diventa «in selce transformollo» (più vicino a Ovidio, *Met.* IV v. 781, «in silicem [...] conversa»). Per tutti questi casi, e altri su cui si sorvola, varrebbe la formula: «Al momento buono, il “poeta” sbaraglia l’ “artista”», non fosse che la «portata geniale» dei singoli interventi si lascia inquadrare nelle «leggi larghe del sistema» (VAL, pp. 10-11). Larghe, nel senso di corroborate da eccezioni e scarti, ma pur sempre leggi, che è possibile riconoscere nel viluppo di tentativi registrati sulle carte del ms. Vat. lat. 3196.

La parola-chiave è «sistema», secondo cui all’osservatore preme di scorgere, e indicare, i rapporti di reciproca interdipendenza (le «leggi») che legano fenomeni innovativi apparentemente locali, distanti e non dipendenti fra loro nell’opera a cui appartengono²⁸. Quello di Petrarca, ribadisce Contini, «è pertanto un sistema; e un sistema, con risorse tecniche non infinite, anzi benissimo definite» (VAL, p. 14), dentro il quale, dato un totale fisso e circoscritto di tessere, il «lavoro» si concentra ed esaurisce nell’arte della «collocazione» e della «trasformazione». Altrove, in prossimità della conclusione del *Saggio*, si parla di «alchimia tra fisse

²⁵ *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini*, in D. S. AVALLE, *L’analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1970, pp. 221, 224, 227. Al proposito, A. NOFERI, *La «visione legislativa» di Gianfranco Contini*, nel suo vol. *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 116-123.

²⁶ SCHIAFFINI, *Francesco Petrarca e l’arte dei pentimenti*, cit., p. 101.

²⁷ Su ulteriori corollari di questa correzione, poi, PETRARCA, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Bettarini, cit., p. 914: *percosse* sarà sembrato infine anche troppo vicino all’*imprese* conclusivo di 195 (il sonetto *Di di in di vo cangiando il viso e ’l pelo*), nonché memore del *percorre* al v. 65 della canzone dantesca *E’ m’incresce di me*, mentre con *ferì* si attivava un ambiguo nesso analogico con il *ferir* di 196 (*L’aura serena che fra verdi fronde*), v. 2.

²⁸ Così anche I. CAPPELLETTI, *L’argomentazione continiana nei saggi di variantistica*, in *Quaderno di italianistica 2013*, a cura della Sezione di Italiano dell’Università di Losanna, Pisa, ETS, 2013, pp. 141-143, che nell’introduzione del concetto di sistema, desunto dalla linguistica, scorge «una novità metodologica della massima importanza».

mura» quale segno «della speciale grandezza di Petrarca» (VAL, p. 30). Dunque, in questo orizzonte, quel che l'autore trecentesco evita è la ripetizione di uno stesso vocabolo, specie a contatto prossimo, e salvo i casi in cui egli non abbia per converso l'intenzione di sottolinearlo, come accade nel sonetto proemiale, dove stanno un *mi vergogno* e un *vergogna*, e un *van* e un *vaneggiar*, «a ragion veduta (ma non meno violentemente)» (VAL, p. 14). Nella *Letteratura delle origini*, proprio per le allitterazioni e ripetizioni del sonetto proemiale la glossa recita: «per lui non consuete [...], da interpretarsi funzionalmente, e non formalisticamente»²⁹. Orrore della ripetizione e arte della distribuzione non sono che i due vettori concorrenti all'interno, appunto, del sistema. Perciò Contini ricorda la nota apposta da Petrarca, nel codice degli abbozzi, a margine di *Triumphus Cupidinis* III, v. 114: «fonti, fiumi, montagne, boschi et sassi». Ossia: «attende similem pedem in cantilena oculorum et in illa A la dolce ombra», con rimando di sé stesso alla canzone 'degli occhi' 71 (*Perché la vita è breve*), v. 37 («O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi»), e alla sestina 142 (*A la dolce ombra de le belle frondi*), v. 25 («Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi»). Che poi l'autore abbia conservato i tre versi tali e quali, realizzazioni di un unico stilema (la «tipica elencazione petrarchesca di sostanze mescolate nella pluralità», secondo analoghe soluzioni già in Raimbaut d'Aurenga e in Arnaut)³⁰ esalta anziché attenuare la certificazione di «uno scrupolo così acuto» (VAL, p. 16), di una ben consapevole reattività dello scrivente contro e verso ogni automatismo espressivo. Conseguentemente, sulla base e in virtù di una più ampia casistica, si può persino proporre che, reagendo ad ogni inerzia o meccanicità, pur favorite dalle «risorse non infinite» dell'arte a cui si è costretto, «Petrarca fa *in re* professione d'antipetrarchismo», come solo il lettore «più minuzioso» (l'unico «veramente» ammesso da Petrarca) riesce in effetti a cogliere (VAL, p. 17).

Tale lettore, «minuzioso», sarà attento soprattutto ai fatti di natura prettamente verbale, ai comportamenti linguistici (le «questioncelle» evocate nelle *Implicazioni leopardiane*)³¹, ma lo strenuo rigore dell'osservazione e dell'analisi, condotte *in primis* sul piano prosodico e grammaticale, è sempre accompagnato in Contini dalle «emozioni» (VAL, p. 23) che la lettura delle correzioni riserva. Emozionandosi, l'intelligenza agisce da cassa di risonanza e lente d'ingrandimento delle «innovazioni». Si prenda, con lui, il caso delle due terzine di *Rvf* 188, il sonetto *Almo Sol, quella fronde [da quella luce] ch'io sola amo*. Il v. 12, nella prima versione riportata dal codice degli abbozzi, legge: «crescendo a poco a poco, agli occhi tolle», che nella nuova redazione, instaurata sul medesimo foglio, diventa «crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle» (la soluzione è da principio accompagnata nel margine destro dalla variante alternativa, successivamente cancellata, «*vel* cresce mentre ch'io parlo e agli occhi tolle»). Da *a poco a poco a mentr'io parlo*. Il cambiamento è subito qualificato come «geniale», e anatomizzato in questi termini:

Solo dopo averle [le terzine] trascritte, per quanto pare, identiche,
Petrarca è toccato da un miglior fuoco apollineo, rade il prosaico a

²⁹ CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, cit., p. 580.

³⁰ PETRARCA, *Canzoniere – Rerum vulgariū fragmenta*, a cura di Bettarini, cit., p. 359.

³¹ CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, cit., p. 48.

poco a poco, iscrive l'istantaneo *mentr'io parlo*, miracolosa contemporaneità addirittura all'azione di lui che parla la sua parola poetica: il suo tempo interno si rivela in una misura esterna. Dimostra così, secondo un commentatore del Cinquecento, Bernardino Daniello, «tanta essere la velocità sua che quello ch'è presente si fa passato». E poiché la logica, o la prosa, è dura a morire, propone ancora, per un momento, esitando circa un mero descrittivo, *Cresce mentre ch'io parlo, e...*; ma non sarà stata inutile neppure una tale oscillazione, a riabilitare quel gerundio, non già come un passivo vestigio, bensì come un perentorio sigillo della contemporaneità (VAL, p. 11)³².

Si mettano ora a fronte, con Contini, le due versioni delle quartine (nostro il didascalico appoggio al grassetto):

Almo sol, quella **luce** ch'io sola amo,
tu prima amasti, **al suo fido** soggiorno
vivesi or senza par, poi che l'addorno
suo male et nostro vide in prima Adamo.

Almo sol, quella **fronde** ch'io sola amo,
tu prima amasti, **or sola al bel** soggiorno
verdeggia, et senza par poi che l'addorno
suo male et nostro vide in prima Adamo.

Stiamo a **vederla: al suo amor i'** chiamo
che già seguisti; or fuggi et fai d'intorno
ombrare i poggi, et te ne porti il giorno,
et fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.

Stiamo a **mirarla: i' ti pur prego et** chiamo,
o Sole; et tu pur fuggi et fai d'intorno
ombrare i poggi, et te ne porti il giorno,
et fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.

Si propone una veloce parafrasi del punto di arrivo, alla luce dei commenti di Santagata e Bettarini³³. Il sole (*l'Almo sol*) del v. 1, oltre che l'astro celeste, è Apollo amante di Dafne. Quindi: Sole vivificante, tu per primo hai amato quella donna-lauro che è il mio unico amore (si noti per tramite di Santagata e altri la contrapposizione tra *prima* e *sola*: la donna in questione è stata il primo amore di Apollo, l'unico di Petrarca, con «intreccio speculare agli estremi del verso di *Almo Sol* con *sola amo* in rapporto chiasmico e anagrammatico»: così Bettarini). Adesso (sottinteso: nella stagione autunnale o invernale) è l'unica pianta a essere verde, a spiccare per bellezza (la duplicazione di *sola*, ai vv. 1 e 2, è un'innovazione della seconda stesura) nel luogo dove vive, senza eguali da quando Adamo vide per la prima volta la pur bella causa della sua e della nostra sventura. L'espressione *l'addorno / suo male et nostro* è volutamente ambigua, in quanto può riferirsi sia a Eva sia all'albero del paradiso terrestre. Sostiamo a contemplarla (così che il sole arresti il suo corso e il tempo magicamente si fermi). Io continuamente ti prego e richiamo, o Sole, mentre tu invece fuggi sempre e (tramontando) porti l'ombra sui colli e, terminando il giorno, mi togli ciò che più desidero, ossia la vista del luogo amato.

Il passaggio da *luce* a *fronde*, al v. 1, genera quello da *vivesi* a *verdeggia* al v. 3, che suggerisce una delle qualità topiche del lauro, ossia la sua vitalità e il suo splendore, non offesi dal gelo, a confronto con le altre

³² Il passo di Contini, a riprova delle qualità di Daniello, «protocritico degli scartafacci», è citato anche da G. BELLONI, *Sul Daniello commentatore del «Canzoniere»*, «Aevum», 32 (1980), p. 192 (poi nel suo vol. *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992, p. 248).

³³ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 816-819; ID., *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Bettarini, cit., pp. 864-869.

piante spogliate dal freddo: l'equivalenza Laura-lauro, che nella prima versione era appena suggerita, è così posta in primo piano. Ma la trasformazione fondamentale è quella che avviene al v. 6, con la scomparsa dell'antitesi (*già seguisti; or fuggi*) a vantaggio di un unico sentimento, l'angoscia del poeta innanzi al tempo che passa, rappresentato da questo Apollo non più Apollo ma semplicemente sole. Al v. 5 *Stiamo a vederla* è rimpiazzato da *Stiamo a mirarla*. Tuttavia il movimento contrario accade nell'incipit del sonetto 192, quasi contiguo nel racconto del *Canzoniere* ma sulla stessa facciata nel ms. Vat. lat. 3196, dove *Stiamo, Amor, a mirar la gloria nostra* diventa *Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra*. L'esitazione fra i due predicati occorre anche altrove, e quindi Contini constata che, al di là della differenza fra il momentaneo *vedere* e il durativo *mirare*, i due verbi sono per Petrarca sinonimi pressappoco intercambiabili, sicché la scelta in ogni caso si spiega non localmente, ma in ragione dei compensi necessari per ottenere la ricercata armonia del e nel sistema.

Si abbia ancora un istante di pazienza: io *pur prego et chiamo* (v. 5), *tu pur fuggi et fai* (v. 6). È la cosiddetta, da Contini, legge della duplicazione («il "due" di Petrarca»), che, nelle forme (più o meno convenzionali) dell'opposizione o dell'alternanza o della sinonimia, impronta tanta parte dei versi del *Canzoniere*. «Fin nelle endiadi è l'universo che gli appare scomposto» (VAL, p. 18), vittima di una incrinatura o scontro tra il cielo e la terra, tra il riso e il pianto. La pluralità e non l'unità, la registrazione e declinazione dei molteplici volti e piani del reale (e di sé) a discapito della sintesi (della convergenza in unico punto) sono ciò che più frequentemente la poesia petrarchesca accoglie e tematizza: si assiste così alla resa stilistica alla (e della) complessità e varietà di un mondo (fisico e psicologico) persino disordinato e confuso, per quanto sempre meditabile. Per cui, con Contini, nel già citato sonetto 152, *Questa humil fera*, ai vv. 9-11 troviamo «Non pò più la virtù fragile et stanca / tante varietài omai soffrire, / che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca» (se l'unità e la stabilità sono il perpetuo desiderio del cuore, il poeta dei *Fragmenta* non può che ammettere le oscillazioni e le discordanze della sua anima, in base a un motivo agostiniano, e poi dantesco, che emerge per esempio in *Conf. XI XXIX 39*: «ego in tempora dissilui, quorum ordinem nescio, et tumultuosis varietatibus dilaniantur cogitationes meae, intima viscera animae meae, donec in te confluam purgatus et liquidus igne amoris tui»). La grammatica e la retorica, nella dialettica che imbrica la pluralità e l'armonia, il disordine e l'organizzazione, diventano per Petrarca il luogo, oltre che lo strumento, di sondaggi che Contini definisce, più ancora che «psicologici», «metafisici» (VAL, p. 20).

Quindi, con un salto argomentativo, il *Saggio* passa a verificare ed esporre, se pur sommariamente, la diversità di comportamento, da parte dell'autore dei *Fragmenta*, in base alle varie forme metriche, secondo una linea di ricerca ripresa e toccata anche nei successivi *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, del 1951. Quest'ultimo testo, su cui si dovrà tornare, nasce come lezione pubblica per la «Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina», che era stata istituita nel 1950, a Firenze, con lo scopo di organizzare cicli annuali di conferenze, in chiave interdisciplinare, e venne

immediatamente pubblicato da «Paragone»³⁴. E anche in tale sede, nella porzione conclusiva dell'intervento, si puntava alla documentazione sperimentale, attraverso efficaci sondaggi, delle «variazioni di stile riferibili ai mutamenti di “genere”» proprie della scrittura petrarchesca (VAL, p. 187), per cui – ad esempio – si constatava che la struttura e il tono dell'endecasillabo mutano, oltre che per motivi di economia funzionale e per un'inevitabile evoluzione interna (sicché il novizio opera diversamente dal poeta maturo), a seconda della forma in questione, e della posizione strofica nella quale il verso è situato. È questa la porzione del discorso di Contini, che, appena accennata nei suoi scritti, specie grazie ai contributi di Domenico De Robertis (e allievi) da un lato, della scuola padovana di Mengaldo (su tutti di Marco Praloran) dall'altro (ma andranno fatti anche i nomi di Santagata, Trovato, Capovilla...), ha poi conosciuto, nell'arco di oltre mezzo secolo, i maggiori sviluppi: al punto che, oggi, sarebbe impossibile consentire con il giudizio espresso circa la «generale assenza di dialettica» e organicità nelle canzoni, (VAL, p. 25)³⁵, dove si poteva credere prevalessesse la rifinitura «locale» a scapito dell'insieme (a differenza di quel che accade con Dante), e che a Contini, con De Sanctis, parevano perciò, «di massima» inferiori ai sonetti³⁶.

Se ci si può permettere di accennare a un limite 'storico' delle pagine di Contini su Petrarca (lui per primo, d'altronde, aveva rilanciato il teorema, crociano, per cui «definire nella storia è definire nella nostra storia»: VAL, p. 170), che tanto (forse troppo) insistono sulla purezza monolingvistica e sul classicismo unidimensionale del *Canzoniere*, e sull'evanescenza dei suoi interessi propriamente filosofici, speculativi e dottrinali (in lui «l'orecchio interiore prepondera sull'intelletto in senso stretto», ovvero «manca al Petrarca volgare qualsiasi concessione al pensiero»)³⁷, tanto vale esplicitare qui, anche, che poco o pochissimo Contini dice intorno alla forma (narrativa) e al prolungato, estenuante lavoro di costruzione del libro di

³⁴ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», II, 16 (1951), pp. 3-26 (poi, con il titolo *La lingua del Petrarca*, in *Il Trecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 93-120, e, con l'intitolazione d'autore, come introduzione a F. PETRARCA, *Canzoniere*, con annotazioni di D. PONCHIROLI, Torino, Einaudi, 1964; quindi in *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 169-192, da cui si cita).

³⁵ Assai utili, al riguardo (e anche per quanto segue), le precisazioni di SOLDANI, *Contini e i classici: Petrarca*, cit., pp. 112-121, e di CAPPELLETTI, *Per una rilettura del «Saggio» continiano*, cit., pp. 36-38, e EAD., *Canzoni e sonetti nel «codice degli abbozzi»*, cit., pp. 157-163.

³⁶ Si vedano perciò e senza alcuna intenzione di proporre non fosse che una campionatura bibliografica, come mero documento d'una evoluzione storica, P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1979; M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992; D. DE ROBERTIS, *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997; G. CAPOVILLA, «Sì vario stile». *Studi sul «Canzoniere» del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998; R. BETTARINI, *Lacrime e inchiostro nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Clueb, 1998; N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1999; *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di M. Praloran, Roma – Padova, Antenore, 2003; A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009; A. AFRIBO, *Petrarca e il petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009; M. PRALORAN, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Roma – Padova, Antenore, 2013.

³⁷ CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, cit., p. 578; ID., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, cit., p. 177.

rime petrarchesco, il canzoniere (consequendone il mancato apprezzamento della sua profondità temporale, e delle screziature implicate nell'uniformità della superficie). Appena si trovano, nella *Letteratura delle origini*, queste due considerazioni, su un tema largamente sviluppato, dopo gli studi di Wilkins, negli ultimi decenni, a cavallo tra XX e XXI secolo³⁸:

Quei *fragmenta*, in sé conclusi, e sempre toccabili da una lima attenta quando non squisita, possono essere poi montati in un insieme di funzionamento molto superiore agli organismi preordinati, senza compromettere la relativa estemporanea freschezza. [...] [Le rime] in questa raccolta rivelano – ed è la prima volta che accade in tempi moderni – la loro retrospettiva unità, corrispondente all'unicità dell'amore, pure modulato nell'accompagnarsi alla biografia dell'autore, dalla giovinezza alla maturità³⁹.

Accanto al *Saggio* del 1941, senza ora sostare sulla paginetta riservata alle *Correzioni grammaticali petrarchesche* (del '42: che riguarda la «collocazione del pronome atono», con passaggio «da proclisia a enclisia» e cioè da *Mi torna* a *Tornami*, e gli esiti eufonici o cacofonici in presenza di *s* impura, con oscillazione tra *un spirto* e *uno spirito*)⁴⁰, l'altro caposaldo dell'applicazione di Contini ai *Rerum vulgarium fragmenta*, come già si è visto, porta la data 1951, allorché su «Paragone» escono i *Preliminari sulla lingua del Petrarca*. A questa 'lezione' fanno da cappello due indicazioni di metodo: la prima al fine di additare che la parzialità della prospettiva d'indagine indicata dal titolo, la *lingua del Petrarca*, non deve trarre in inganno, poiché il «discorso» (come «un qualsiasi discorso su un qualsiasi autore», per quanto condotto da «un angolo visuale particolare») ha di mira «l'integrità di questo autore», pur osservato da un unico e sintomatico punto di vista; quindi dichiarando che, in campo filologico e storiografico, «percepire la consistenza dell'oggetto» in esame, il suo significato oggettivo, significa «metterlo in relazione con altri punti» (VAL, p. 169).

Segue, coerentemente, il prolungato, e celeberrimo, confronto (divenuto, ormai, un luogo comune, pur nella sua semplificata versione scolastica) tra il «temperamento linguistico» di Dante e quello di Petrarca (le due, dice Contini, con Longhi, «persone prime» della nostra storia poetica), il primo più ricco, violento e inventivo, il secondo incline al contrappeso, all'esclusione dell'impeto, alla ricerca della tonalità media, o meglio propenso non alla lontananza dall'equilibrio ma alla sublimazione

³⁸ Si allude, essenzialmente, a E. H. WILKINS, *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, e a M. SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979. Fa poi il punto sulla questione L. LEONARDI, *La struttura dei «fragmenta»*, ovvero storia di una contraddizione, in *La filologia petrarchesca nell'800 e '900*, Atti del Convegno (Roma, 11-12 maggio 2004), Roma, Accademia dei Lincei – Bardi Editore, 2006, pp. 109-132 (da ricordare anche i saggi raccolti in «*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006).

³⁹ CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, cit., pp. 578-579.

⁴⁰ G. CONTINI, *Correzioni grammaticali petrarchesche*, «Lingua Nostra», IV, 2 (1942), p. 32, poi nel suo vol. *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 33-34.

dell'equilibrio stesso⁴¹. A Dante pertiene la pluralità dei toni e degli strati lessicali (dal sublime al grottesco, dal soave al volgare, in lui compresenti), con una sperimentaltà incessante; in Petrarca, all'opposto, «il volgare è solo sede di esperienze assolute, la sua pluralità e curiosità Petrarca le sposta verso il latino» (VAL, p. 173). «Poliglottismo massimale» nella *Commedia*, «minimale e classicistico» nel *Canzoniere* (VAL, p. 189): «L'abisso si sprofonda ad anagrafici anni quaranta di distanza, appetto ai quali non più che un valloncetto ameno è il quarantennio che separa Victor Hugo da Mallarmé o, se vogliamo citare merci nostrane, Pascoli da Montale» (VAL, p. 173). Sono le medesime categorie, storiografiche e critiche, su cui Santagata, approfondendole e articolandole con la moltiplicazione degli interlocutori portati in scena, avrebbe impiantato la sua *Introduzione* al *Canzoniere*, del 1996 (bastino, a esempio, passaggi come i seguenti: «conta la distanza enorme che separa il tipo di scrittore impersonato da Boccaccio da quello incarnato da Cino»; «dal dettato petrarchesco promana una sensazione di facilità. L'impressione cioè che la sua lingua si definisca attraverso il togliere e il levare, mediante una controllatissima autocensura che inibisce altre potenziali linee di sviluppo»)⁴². L'unità di tono raggiunta da Petrarca si colloca, a detta di Contini, «sopra la base, naturale, strumentale, meramente funzionale e comunicativa e pratica» della lingua, e costituisce, al tempo stesso, «un ideale assolutamente spontaneo, non compatibile con razionale opera di riflessione»; 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» (VAL, p. 174). Si approda, per questa via, a simile conclusione, pur essa oggi fin troppo vulgata e irrigidita: «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». Ovvero, appena oltre: «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» (VAL, pp. 175 e 177).

Si tratta di uno snodo decisivo, che Santagata avrebbe appunto ripreso e sviluppato, esplicitandone i, per così dire, moventi. Il classicismo di Petrarca viene infatti connesso da Santagata, nelle sue parole, a un «nucleo psicologico profondo», da cui discenderebbe, in poesia, la «volontà di durare», di «proferire parole che il tempo non deforma», come è in qualche modo naturale per un autore «così scopertamente ossessionato dallo scorrere del tempo, dalla labilità della vita e dalla fragilità dei segni»⁴³. Ma già Contini, analizzando le terzine del sonetto 218, *Tra quantunque leggiadre donne et belle*, registrava che i sostantivi di Petrarca puntano sempre all'evocazione non del particolare individuale e concreto, attuale

⁴¹ Sulla centralità e importanza di simile confronto, nella critica di Contini (e nel suo inquadramento complessivo della tradizione letteraria italiana), ma anche sui suoi 'limiti', cfr. SOLDANI, *Contini e i classici: Petrarca*, cit., pp. 106-111 e 127-129; e poi anche D. BISCONTI, *Gianfranco Contini sur le «discrimen» Dante-Pétrarque*, «Ermeneutica letteraria», 10 (2014), pp. 67-77, e I. CAPPELLETTI, *Contini et les autres: regards contrastifs sur la métrique dantesque*, «Ermeneutica letteraria», 17 (2021), pp. 59-69.

⁴² M. SANTAGATA, *Introduzione* a PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. XXIX e XXXIV.

⁴³ SANTAGATA, *Introduzione*, cit., p. XL.

(*questo sole, questa luna*), ma del tipo permanente, della «sostanza generalissima», sottratta, in quanto tale, «all'azione (perciò alla violenza) e al tempo» (VAL, p. 182). Il motivo, tipico della critica petrarchesca, è vagliato già in alcune notevoli pagine di Adelia Noferi, datate 1945-'46⁴⁴. Dal cappello della continiana *Letteratura delle origini* si può estrarre, al riguardo, questa formula: l'eterno osservato e grammaticalmente desiderato nella cornice cristiana della caducità⁴⁵. E così i *Preliminari*, a proposito di 217 (*Già desiai con sì giusta querela*) v. 13, «quand'i' sia di questa carne scosso» (per alludere alla propria morte), commentano: «l'ineffabilità è raggiunta con la metafora scosso (da leggere nella serie dei sinonimi, da *sgombro, sciolto, scevro...*, a *privo*), la quale allontana ogni grezza violenza, e cioè attua una litote (la litote nella quale, occorre ricordarlo?, André Gide riassume tutta la caratteristica dell'arte classica)» (VAL, p. 183). L'inciso bibliografico rimandava un articolo di Gide (autore molto caro a Contini, specie nella seconda metà degli anni Quaranta, come si desume per esempio dal carteggio con Angioletti)⁴⁶ apparso nell'aprile del 1921 su «La Nouvelle Revue Française», e quindi raccolto nel '24 nel volume *Incidences* e nel '36 nel tomo XI delle *Oeuvres complètes*. Così Gide:

Le classicisme [...] tend tout entier vers la litote. C'est un art de pudeur et de modestie. Chacun de nos classiques est plus ému qu'il ne le laisse paraître d'abord. Le romantique, par le faste qu'il apporte dans l'expression, tend toujours à paraître plus ému qu'il ne l'est en réalité, de sorte que chez nos auteurs romantiques sans cesse le mot précède et déborde l'émotion et la pensée ; il répondait à certain émoussement de goût résultant d'une moindre culture – qui permit de douter de la réalité de ce qui chez nos classiques était si modestement exprimé. Faute de savoir les pénétrer et les entendre à demi-mot, nos classiques dès lors parurent froids, et l'on tint pour défaut leur qualité la plus exquise: la réserve⁴⁷.

Le analogie e le differenze, le linee di continuità e discontinuità tra il Petrarca di Contini e quello di Santagata costituiscono un tema molto complesso su cui riflettere, a partire dal bilancio dei rapporti tra l'autore trecentesco e gli stilnovisti, Cino in particolare. Ecco le indicazioni fornite da Contini: «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»; «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 [...] è l'organizzazione logica o magari epigrammatica del tema» (VAL, pp. 176-177). E che il 'genio' di Petrarca si espliciti anche come pazienza e insistenza nel perseguire il proprio ideale melodico è questione toccata a più riprese anche nella *Letteratura delle origini*. Ma al contempo: «Come lo Stil Novo, Petrarca si esercita nella fenomenologia amorosa, fa dell'autobiografismo

⁴⁴ NOFERI, *L'esperienza poetica del Petrarca*, cit., pp. 65-67.

⁴⁵ CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, cit., p. 576.

⁴⁶ G. CONTINI, G. B. ANGIOLETTI, *La libertà dell'arte. Carteggio (1941-1961)*, a cura di L. Orlando, Milano, Mimesis, 2022, pp. 54-55, 117, 119, 138.

⁴⁷ A. GIDE, *Essais critiques*, éd. par P. Masson, Paris, Gallimard, 1999, p. 283.

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» (VAL, p. 178). È proprio nel nome di Cino, ovvero con la morte di Cino si apre l'*Introduzione* di Santagata, tesa a marcare, estendendo le considerazioni dal piano linguistico a quello storico e culturale, le affinità ma soprattutto gli scarti che intercorrono tra le due esperienze, se, per limitarci a una brevissima citazione, «Con Petrarca muore il letterato alla Cino, cioè il laico che vive sfruttando il suo sapere tecnico e coltiva la letteratura come attività collaterale, dilettesca, e nasce il letterato professionista»⁴⁸. È un punto dirimente dell'interpretazione complessiva, della visione d'insieme di Contini, circa la poesia due e trecentesca, che Santagata e altri hanno poi assimilato e messo reiteratamente alla prova, su piani diversi: da una parte c'è la fedeltà del Petrarca volgare al solo o quasi genere lirico (confermata, paradossalmente, proprio nei *Trionfi*, da ultimo etichettati come «impresa nel complesso velleitaria»)⁴⁹, dall'altra c'è il suo statuto «sociale» nuovo, completamente diverso da quello dei letterati delle generazioni precedenti. E una simile dialettica spicca proprio al centro del cappello che introduce la sezione petrarchesca nella *Letteratura delle origini*, del 1970⁵⁰.

Detto che cosa del Trecento e del suo tempo non è Petrarca, Contini approda a una descrizione talmente caratterizzante: «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», si realizzi, quest'ultima, come ripetizione, variazione, divaricazione... (VAL, p. 179). Dove quel che più s'impone (come ancora nel cenno sul diverso valore dei nomi propri, nella *Commedia* e nel *Canzoniere*: ivi, p. 180) è la promozione del dato stilistico a traccia d'una opzione conoscitiva, secondo quanto, per altro, lo stesso Contini aveva teorizzato in avvio del saggio michelangioloesco del 1937: «lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica»⁵¹. Al di sotto della crosta dei *Preliminari*, dunque, pulsa un convincimento metodologico che, progressivamente perfezionandosi, ispira tutti o quasi i saggi di Contini, a partire da quelli su Ungaretti, Montale, Dante e Gadda, che gli assicurarono immediatamente la notorietà. Ai suoi occhi 'entrare' nel testo significa verificare «la perfetta identità di stile e Weltanschauung, grammatica e conoscenza», di manipolazione linguistica e «lacerazione morale»⁵². Anche nel dittico su Dino Campana e Clemente Rebora, collocato programmaticamente in apertura degli *Esercizi di lettura*, è dichiarato il nesso tra «posizione stilistica» e «posizione morale»⁵³. A simile idea, germinata riflettendo sulle pagine di Vossler,

⁴⁸ SANTAGATA, *Introduzione*, cit., p. xxv.

⁴⁹ CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, cit., p. 627.

⁵⁰ Ivi, p. 575.

⁵¹ G. CONTINI, *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*, «Rivista Rosminiana», XXXI, 4 (1937), pp. 286-302, poi (con nuovo titolo: *Una lettura su Michelangelo*) nella sua raccolta *Esercizi di lettura*, cit., pp. 242-258 (il passo riportato a p. 243).

⁵² G. ALVINO, *Critica grammaticale e critica estetica*, «Humanitas», 56 (2001), p. 718.

⁵³ G. CONTINI, *Due poeti anteguerra: I. Dino Campana – II. Clemente Rebora*, «Letteratura», I, 4 (1937), pp. 106-117, poi (con il titolo *Due poeti degli anni vociani: I.*

Spitzer, Saussure, Benveniste, Jakobson (nonché dei più prossimi, Debenedetti, Neri, Schiaffini..., oltre che ovviamente Croce), Contini rimase sempre fedele, pur con integrazioni e approfondimenti continui. E ciò vale per un autore quale Petrarca al grado massimo, come egli avrebbe sottolineato introducendo il commento Carducci-Ferrari: perché posta la limpidezza quasi ineccepibile del dettato, per il *Canzoniere* «la questione primaria e anzi esclusiva» è «una questione di stile»⁵⁴.

Così si era letto in apertura dei *Preliminari*: la fissazione dello sguardo sui fenomeni di ordine linguistico, e dunque l'adozione di una prospettiva circoscritta e particolare, per quanto in apparenza 'limitata' sia la fenomenologia dei casi esperiti, non comporta la rinuncia a un giudizio globale, data la natura del rapporto che lega la materia verbale del testo alla sua sostanza 'spirituale'. Sollecitato da Ludovica Ripa di Meana a esprimersi intorno alla propria «metodologia», e a soppesarne l'originalità specie in relazione alle sue primissime applicazioni, retrospettivamente Contini avrebbe detto:

La prima mia critica è dipesa da una auscultazione molto attenta della superficie del testo: ne sentiva i dislivelli, ne segnava i dislivelli, segnava come le curve di livello. Questa è stata la mia intenzione: segnare le curve di livello di un testo auscultato attentamente e, devo dire, con una grande intensità. [...] Ho certamente letto molto; tuttavia non ho trovato nulla a cui poter ricondurre in modo integrale la mia critica. Non mi pare che abbia dei precedenti cogenti. [...] Si tratta di ricavare, mediante questa operazione, l'essenziale da testi oggettivi⁵⁵.

Il termine 'dislivello' rappresenta uno sviluppo della nozione spitzeriana di 'scarto': il salto rispetto alla norma o prassi che il critico tratta non come dato isolato e puntiforme, per quanto oggettivamente rilevabile, ma come elemento di un sistema espressivo organico e coerente⁵⁶. Sul concetto di *auscultazione* Contini è tornato a varie riprese, per indicare la propria volontà e capacità di adesione al testo, per scoprirne la «differenzialità», l'alterità linguisticamente e stilisticamente distintiva, tenendosi il più possibile al riparo da interferenze sentimentali o psicologiche, da «pregiudizi e ombre emotive»⁵⁷. L'esempio di Renato Serra, sul valore dell'*ascolto* come via d'accesso alla *verità stilistica*, dovette essere in tal senso stimolante, in positivo, e in negativo, per il *deficit* di fiducia, in Serra, nel pensiero e nel rigore che dall'*ascolto* si devono sprigionare al fine di una verifica razionale delle proprie impressioni o ipotesi⁵⁸. A un'attitudine non

Clemente Rèbora – II. Dino Campana) nella sua raccolta *Esercizi di lettura*, cit., pp. 3-24 (qui il giudizio evocato è a p. 5).

⁵⁴ G. CONTINI, *Presentazione* di F. PETRARCA, *Le rime*, a cura di G. Carducci e S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1956, pp. VII-XVIII, poi (con nuovo titolo: *Il commento petrarchesco di Carducci e Ferrari*) nella sua raccolta *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 635-645 (il passo evocato è a p. 636).

⁵⁵ *Diligenza e voluttà*. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1989, pp. 48-49.

⁵⁶ R. ANTONELLI, «Esercizi di lettura» di Gianfranco Contini, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, IV-2, Torino, Einaudi, 1996, p. 376.

⁵⁷ P. LEONCINI, *L'onestà sperimentale*, «istante privilegiato» di Contini critico, «Humanitas», 56 (2001), p. 815.

⁵⁸ A. CELLI, *Eteronimie. Contini su Serra*, «Studi novecenteschi», 63/64 (2002), pp. 194-196.

troppo diversa dall'*auscultazione* di Contini, il suo 'maestro' Rosmini «aveva dato il nome di *inoggettivazione*, consistente in uno spogliarsi della propria soggettività psicologica per penetrare nella soggettività altrui»⁵⁹. Due corollari derivano da simile posizione, su cui ha insistito già Orelli: l'*auscultazione*, in quanto tale, non è mai definitiva, ultimativa, ma risulta sempre passibile di prolungamenti, ritocchi, addizioni; la *reazione*, d'altronde, è dell'intelligenza logica, che punta a illuminare, sotto la superficie del testo, «le regole a cui ubbidisce la *vocabulorum constructio*»⁶⁰.

«Limitate con inuguagliabile coerenza – dice Contini nei *Preliminari* – le sue risorse di vocabolario, Petrarca si riduce ormai nell'elaborazione a un'opera di collocazione ottima»; ovvero, nella più parte dei casi la «traduzione semantica» dell'enunciato poco o pochissimo importa, ed «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» (VAL, p. 190). Ci si approssima, con simili annotazioni, al segreto dell'arte petrarchesca: una sapienza tecnica e formale, un dominio perfetto dell'intonazione poste al servizio di una 'visione' etica e spirituale che si scopre incarnata in uno stile. Il concetto stesso di «limitazione», centrale insieme a quello di «stasi» nella lettura di Contini, quale stimolo e ausilio della tensione, è difatti il punto di partenza del saggio *L'esperienza poetica* di Adelia Noferi, del 1962, che pure apporta alcune correzioni, ulteriormente sviluppate nel ricordato *Memoriale* di De Robertis⁶¹.

Il *Saggio* e i *Preliminari* di Contini, dunque, per un verso, con affondi di sorprendente originalità rimettono in discussione il giudizio critico sui *Fragmenta*, codificatosi intorno agli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, e d'altro canto, per le ipotesi e le valutazioni lì formulate, intaccano la vulgata post-crociana obbligando a riconsiderare la natura specifica del

⁵⁹ T. PERLINI, *Benedetto Croce nell'orizzonte storico-critico-letterario di Gianfranco Contini*, «Humanitas», 56 (2001), p. 697. Padre Giovanni Angelo Gaddo, dal 1933 professore presso il Liceo Mellerio-Rosmini di Domodossola, dove già era stato prefetto tra il '26 e il '27, al tempo dunque degli studi di Contini, nell'articolo *Per una teoria estetica rosminiana*, apparso nel '33 sul medesimo fascicolo della «Rivista Rosminiana» in cui fu pubblicata la continiana *Introduzione a E. Montale*, definiva l'attività critica una delle specie in cui si articola il concetto di *inoggettivazione*: «Questo inoggettivarsi di Rosmini è un trasportare se stesso in un altro che si fa con un atto volontario di intelligenza vestendo la propria personalità [...] di tutto ciò che determina la persona di un altro» (P. LEONCINI, *Contini da Santorre Debenedetti all'ermeneutica*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI congresso AISLLI, UCLA, 6-9 ottobre 1997, a cura di L. Ballerini, G. Bardin, M. Ciavolella, Firenze, Cadmo, 2000, pp. 675-677). Tra gli studiosi che più diffusamente hanno evidenziato l'importanza della matrice rosminiana nell'attitudine teoretica e nella prassi filologica e critica di Contini: A. POLI, *Fede sperimentale. La filologia di Gianfranco Contini*, Antella (Firenze), Area Bianca, 2010; M. CILIBERTO, *Contini, Croce, gli «scartafacci»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e filosofia», s. 5, V, 2 (2013), pp. 571-597; F. DE GIORGI, *Contini nel mondo rosminiano*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, V, 2 (2013), pp. 599-688; ID., *Rosmini e il rosminianesimo nel primo Novecento. Tra rosminiani e rosministi*, «Rosmini Studies», 3 (2016), pp. 111-139.

⁶⁰ G. ORELLI, «*Altre cose, altra realtà, altra verità*», «Filologia e critica», 15 (1990), pp. 325 e 333.

⁶¹ A. NOFERI, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia (con testimonianze sull'autrice)*, a cura di E. Biagini e A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 50-51.

testo poetico, e letterario in genere, e quindi gli strumenti, i metodi e gli obiettivi d'una lettura adeguata, all'altezza dei propri 'oggetti': non un semplice «avanzamento», si è detto, ma una «rifondazione» «negli studi sull'autore»⁶². È stata Adelia Noferi a ribadire che Petrarca è appunto la «cartina di tornasole», l'autore confrontandosi con il quale, nel corso del Novecento, ogni studioso definisce la sua poetica, la sua idea di poesia e di critica⁶³: idea (quest'ultima) che, per Contini, si riassume, come visto, nei concetti di auscultazione e seriazione, ossia avvertimento e censimento dei fenomeni, e disposizione di essi in un sistema, tendenzialmente sincronico (cioè interno all'opera e all'autore in esame) e diacronico (storico e culturale). Da una parte, cioè, poiché ogni linguaggio poetico, per quanto assoluto, si 'riceve' solo in quanto lo si storicizza, nel caso specifico si avverte la necessità di ricomporre il tessuto storico in cui affondano e si alimentano le origini dell'opera, il passato del *Canzoniere* (prossimo e remoto: volgare e latino, ma anche scritturale e liturgico), osservando la «nascita nella storia d'un sistema che si pone oltre la storia» (VAL, p. 638). E a tale proposito colpisce un inciso, niente più che qualche riga della *Letteratura delle origini*: nessuna delle opere petrarchesche, annota Contini, «sembra meritare il predicato di opera cristiana allo stesso titolo del *Canzoniere*, così spontaneamente intriso di sentimento del tempo e d'immanenza della morte quanto sgombro di preoccupazioni dottrinali»⁶⁴. (Questo Petrarca volgare nutrito di testi non più scolastici, ma scritturali e patristici, è esattamente quello che viene riportato in piena luce, nel 2005, e sulla base di una secolare trafila di studi, per cui basti qui il rimando ai lavori di Giuseppe Billanovich e della sua scuola, dal commento di Rosanna Bettarini). Ma (chiudendo la parentesi) il sistema storico nel quale Contini situa e definisce Petrarca anche include la considerazione del suo futuro, del suo 'successo': è la questione della «continuabilità», su cui si aprono e chiudono i *Preliminari* (VAL, pp. 171 e 190-192), e che ritorna in testa alla presentazione del commento Carducci-Ferrari, perché la critica, per Contini, è sempre anche storia della critica e dunque interrogazione, nonché dei modelli di un autore, delle sue interpretazioni e delle sue imitazioni (VAL, pp. 635 e 642).

Così opportunamente inquadrato dentro una tradizione, che con gli antichi (le cosiddette 'fonti') implica anche le successive e svariate declinazioni, «da Michelangelo a Leopardi, da Góngora a Baudelaire», fino all'«ultimo petrarchista *sui generis* qual è Andrea Zanzotto», il testo deve essere sottoposto al vaglio del microscopio, al fine di identificare i «tanti fili dell'immensa tela di ragno del *Fragmentorum liber*» e le leggi a cui, segretamente, obbedisce il loro intreccio⁶⁵. Si approda così, sperimentalmente, all'ipotetica ricostruzione del sistema 'creativo' (la grammatica della poesia), che, nel caso di Petrarca, ovviamente, come per gli autori di simile bravura, non è mai meccanico, riducibile a una o più formule, e sul cui funzionamento, tuttavia, lo smontaggio e «l'anatomia» possono fornire più di un lume (VAL, p. 184), mediante l'indicazione di punti di riferimento (luoghi più o meno paralleli) interni all'edificio dei

⁶² SOLDANI, *Contini e i classici: Petrarca*, cit., p. 104.

⁶³ NOFERI, *Attraversamento di luoghi simbolici*, cit., p. 21.

⁶⁴ CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, cit., p. 578.

⁶⁵ Tutte le citazioni da PETRARCA, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Bettarini, cit., pp. IX, XIV, XXI.

Fragmenta ed estesi al *corpus* delle opere latine. Questo accade, ad esempio, per il verso conclusivo del sonetto 9, *Quando 'l pianeta che distingue l'ore*, «primavera per me pur non è mai». Qui, ancora attraverso una litote, garanzia di evasività, l'arte di Petrarca raggiunge «la lievitazione più segreta», l'ineffabilità di «un tipo di verso che non appartiene né ai cosiddetti dialettici né ai violenti né propriamente ai melodici intermedi né propriamente agli epigrammatici», e che non avrebbe senso risolvere in un «eventuale» *pure per me non è mai primavera* (VAL, p. 190). Si appaino i due casi: «di questa carne scosso» (217, v. 13); «primavera per me pur non è mai» (9, v. 14). Vale per questo scosso come per questa *primavera* ciò che si legge alla prima pagina di *Prehistoire de l'«aura» de Pétrarque*, il testo di una lezione tenuta ad Avignone nel 1955, a proposito di un aspetto fondamentale dello stile petrarchesco, mutuato dall'antica lirica provenzale, e in specie da Arnaut Daniel: «des paroles pratiquement "vides", donc toutes prêtes à se remplir d'allusions sémantiques»⁶⁶.

Tra il *Saggio d'un commento* e i *Preliminari* si situa, cronologicamente, l'edizione critica dei *Rerum vulgarij fragmenta* stampata, quale esito di un impegno all'incirca triennale, da Alberto Tallone nel 1949, e accompagnata da un'importante *Nota al testo*⁶⁷. Base di partenza del lavoro del filologo furono, come è stato puntualmente riconosciuto, le edizioni di Salvo Cozzo (Firenze, Sansoni, 1904) per le questioni ortografiche e Ezio Chiorboli (Bari, Laterza, 1930) per il sistema d'interpunzione, collazionate, passo passo, con le due eccellenti riproduzioni del ms. (parte autografo, parte comunque rivisto e sorvegliato dall'autore) Vat. lat. 3195: quella diplomatica, a cura di Ettore Modigliani: Roma, Società filologica romana, 1904; e quella fototipica a cura di Marco Vatasso: Milano, Hoepli, 1905⁶⁸. Il risultato fu, come poi accertato, a varie riprese, e come già ammesso implicitamente nella *Nota al testo*, assai innovativo, anche per le premesse metodologiche ed euristiche da cui era giustificato, tanto è vero che il caso venne poi eletto a paradigma, specie per

⁶⁶ G. CONTINI, *Prehistoire de l'«aura» de Pétrarque*, in *Actes et Mémoires du 1^{er} Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon, Palais du Roure, 1957, pp. 113-118, poi nel suo vol. *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 193-199. Cfr. al proposito NOFERI, *Attraversamento di luoghi simbolici*, cit., p. 32, e gli sviluppi di una simile intuizione esegetica proposti da S. AGOSTI, *Gli occhi, le chiome*, Milano, Feltrinelli, 1993.

⁶⁷ F. PETRARCA, *Rerum vulgarij fragmenta*, Parigi, Alberto Tallone, 1949 (la *Nota al testo* è alle pp. 219-314 non numerate; il nome del curatore del volume, con commovente modestia, non compare nel frontespizio, ma solo alla fine della *Nota*, appena prima dell'*Indice alfabetico dei capoversi*). Per la fortuna di questa edizione, ripresa sia dal medesimo Tallone, nel 1974, sia da Einaudi, con minimo incremento dei segni diacritici e della punteggiatura per favorire la leggibilità: G. BRESCHI, *L'opera di Gianfranco Contini. Bibliografia degli scritti*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 53, 71, 99. Si aggiunga che la medesima edizione, autentico capolavoro tipografico, è stata di nuovo proposta da Tallone, secondo la lezione stabilita da Contini, per il VII centenario della nascita del poeta: F. PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgarij fragmenta)*, testo critico, nota al testo e *Saggio d'un commento* di G. Contini, con una nota finale di C. Ossola, Alpignano, Tallone, 2004. Quindi cfr. R. CICALA, M. VILLANO, *Il bello e il vero. Petrarca, Contini e Tallone tra filologia e arte della stampa*, Milano, EduCatt, 2012; M. VILLANO, *Il «Petrarca» di Gianfranco Contini per le edizioni Tallone*, «Aevum», 86 (2012), pp. 1141-1156; R. CICALA, M. VILLANO, *Un capitolo esemplare della storia editoriale novecentesca del «Canzoniere»: Petrarca fra Contini e Tallone*, «Microprovincia», 55 (2020-2021), pp. 21-38.

⁶⁸ VILLANO, *Il «Petrarca» di Gianfranco Contini per le edizioni Tallone*, cit., p. 1147.

ciò che concerne lo studio del processo genetico delle opere letterarie e il concetto di ‘edizione interpretativa’, nella voce *Filologia*, elaborata proprio nell’anno del centenario petrarchesco e pubblicata nel 1977, nel secondo volume dell’*Enciclopedia del Novecento* Treccani⁶⁹. La fedeltà al codice Vat. lat. 3195, infatti, non è tradotta in «osservanza superstiziosa», e Contini non esita a intervenire sul manoscritto (in nome di «un modello di filologia non religiosamente legata al manufatto», e incline piuttosto alla tutela del «carattere concettuale dell’opera»)⁷⁰, in due diverse circostanze: 1) sostituendosi a Petrarca dove questi, nella revisione dell’opera del suo copista (Giovanni Malpaghini), si era lasciato scappare qualche correzione, da Contini stimata e resa necessaria dentro il «sistema» della sua scrittura, e 2) introducendo – come d’obbligo in una trascrizione o traduzione non diplomatica –, oltre che lo scioglimento delle abbreviazioni, gli accenti, i segni diacritici e la punteggiatura secondo gli usi moderni ma, al contempo, con esemplare parsimonia, allo scopo di conciliare il più possibile la risoluzione grafica delle rime con la loro sostanza, *in primis* fonetica e poi logica e sintattica⁷¹.

Avvicinata e poi superata la soglia degli anni Sessanta, gli esercizi filologici e critici sulla poesia petrarchesca non vengono abbandonati, ma certo si attenuano e riducono, almeno pubblicamente, all’apprestamento delle nuove edizioni del testo dei *Fragmenta*, con il passaggio dalla stampa Tallone a quelle uscite per Einaudi: a cominciare dal volume del ’64, che comportò pochissime rettifiche e innovazioni (ma anche l’introduzione di alcuni errori), e l’aggiunta delle annotazioni di Daniele Ponchiroli (il quale, a sua volta, aveva già curato per Tallone il testo delle *Rime* di Galeazzo di Tarsia, uscite nel ’51 con un’introduzione del medesimo Contini)⁷². Contini per la verità, trattando la questione con Giulio Bollati fin dal 1952, avrebbe desiderato produrre un testo senza note, da destinare alla prestigiosa collana “I Millenni”, ma accondiscese alle esigenze dell’editore, che preferì inserire l’opera nella “Nuova Universale Einaudi”⁷³. Si verificò per l’occasione, tra l’altro, lo scarto dalla raffinata e iperconnotata titolazione d’autore (*Rerum vulgarium fragmenta*), quella prescelta dal Petrarca filologo e sapiente interprete di se stesso, a quella imposta dalla tradizione, che aveva decretato il successo ‘popolare’ dell’opera (e che venne mantenuta nelle successive ristampe einaudiane). Passando per la scelta antologica che fu inclusa nella *Letteratura italiana delle origini* (1970), nella quale i testi del *Canzoniere* tollerano nuovi interventi sulla grafia e sulla punteggiatura rispondenti alle finalità pedagogiche dell’opera (i cui

⁶⁹ Il testo è stato poi ripreso, oltre che nel già citato *Breviario di ecdotica* (pp. 3-66), in G. CONTINI, *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 3-62, e, con una preziosa *Guida alla lettura*, in ID. *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014.

⁷⁰ SOLDANI, *Contini e i classici: Petrarca*, cit., p. 103.

⁷¹ Per la qualità dell’impostazione e la lunga durata del risultato (al di là delle piccole novità e dei singoli ritocchi apportabili «là dove diverga l’interpretazione»), si vedano le considerazioni premesse a PETRARCA, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Bettarini, cit., pp. XXV-XXXVII, che definisce finalmente «il testo critico fissato da Contini nel 1949» l’«insostituibile fondamento» per ogni «lettura non “superstiziosa” dell’autografo-idiografo» Vat. lat. 3195.

⁷² F. PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964.

⁷³ VILLANO, *Il «Petrarca» di Gianfranco Contini per le edizioni Tallone*, cit., p. 1153.

cappelli introduttivi e le cui note, nella loro stringatezza assoluta, sono però una miniera di sollecitazioni, ben al di là di quanto recepibile da un manuale che si sarebbe voluto, e creduto, destinato all'impiego scolastico), l'ultimo, estremo momento di attivazione pubblica degli interessi e delle cure di Contini, per Petrarca, si situa in occasione del centenario del 1974. Quattro sono le unità bibliografiche risalenti a questo frangente, molto differenti fra loro, e in tale diversità tipiche di un'inclinazione alla *promenade* critica e al *divertissement* intellettuale, alla *flânerie* erudita che nel Contini della piena ed estrema maturità si accentua. Sta da una parte la già ricordata seconda edizione Tallone del *Canzoniere*, in cui viene adibito a introduzione il *Saggio d'un commento alle correzioni* del '43 (pp. XI-XLIV) e la *Nota al testo* (pp. 287-298) è integrata da una *Postilla* datata 1972⁷⁴. Dall'altra si situano tre interventi di più variabile respiro, che comunque documentano la mobilità dello studioso, e la sua disponibilità, specie nella fase finale, a sperimentare le molteplici sfaccettature dell'universo letterario, e con esse le plurime vie d'accesso alla poesia.

Lungo quest'orbita, il 21 febbraio 1974, a Parigi, per celebrare il sesto centenario della morte del poeta, Contini tiene la conferenza *Pétrarque et la France*, dove, piuttosto che della fortuna dei *Fragmenta* e del loro autore nella cultura letteraria francese, si discute «des rapports physiques que Pétrarque a eus avec la France», dunque fundamentalmente tra il 1312 e il 1353⁷⁵. Con una felicità e facilità narrative sconosciute ai saggi giovanili, lo studioso ripercorre qui le tappe della biografia petrarchesca, per arrivare ad affrontare la questione come più gli conviene, ossia da un punto di vista linguistico. La conclusione è in linea con quanto asserito nel *Saggio* e nei *Preliminari*: se, cioè, i gallicismi sono assai numerosi, mediamente, nella lingua degli scrittori italiani delle origini, l'opposto sembrerebbe succedere nelle pagine volgari di Petrarca, che pure trascorre in Francia una metà della sua vita, in ragione di un consapevole e fermo desiderio di purezza, che andrà dunque situato al cuore della sua stessa ispirazione. Tracce anche vistose delle sue letture e dei suoi studi, circa i campioni della letteratura provenzale (Giraut de Borneil, Arnaut Daniel, Peire Vidal...), non mancano, nel *Canzoniere* e nei *Trionfi*, ma pertengono, in genere, piuttosto la sfera degli ideali poetici, o dei temi, dei motivi e delle figure e non quella strettamente espressiva, linguistica⁷⁶. A un'identica conclusione approda anche l'altra inchiesta qui abbozzata, relativa a eventuali tracce di paesaggio davvero 'francese' nei testi di Petrarca. Certamente il poeta ha soggiornato ad Avignone, e la città ricorre in molti luoghi, ma per il suo senso allegorico meglio che con il suo volto reale. E analoghe considerazioni, secondo Contini, si potrebbero fare per Vacluse o per il Mont Ventoux. In quest'ottica, conformemente con l'*idea* di Petrarca da Contini progressivamente delineata, nell'arco di più decenni, «il ne faut jamais

⁷⁴ F. PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, testo critico, saggio introduttivo e nota finale di G. Contini, Alpignano, Alberto Tallone, 1974.

⁷⁵ G. CONTINI, *Pétrarque et la France*, «Notiziario culturale italiano» (Pubblicazione dell'Istituto italiano di cultura di Parigi), XV, 2 (1974), *Numero dedicato a Francesco Petrarca*, pp. 5-18 (la cit. a p. 7; come riferisce la nota d'apertura del saggio, il testo pubblicato è la semplice trascrizione ottenuta «da registrazione su nastro»).

⁷⁶ Il problema è stato poi ripreso e discusso a più riprese; si segnala, in particolare, il volume di G. RAVERA, *Petrarca e la lirica trobadorica. «Topoi» e generi della tradizione nel «Canzoniere»*, Milano, Ledizioni, 2018.

oublier que la vision de Pétrarque est une vision abstraite, emblématique [...] ; il y a, oui, un transport à l'endroit de la nature, mais c'est la nature non identifiée, non 'hic et nunc', c'est une nature pour ainsi dire générale» (p. 12). La conferenza termina con un'eccezione, che conferma l'assunto sviluppato: si tratta del sonetto 208, *Rapido fiume che d'alpestra vena*, dedicato al Rodano, di cui Contini, oltre all'originale, presenta la traduzione («eccellente») proposta da uno dei suoi più cari interlocutori, specie negli anni di Friburgo, il padre domenicano Jean de Menasce, allora da poco scomparso: sicché l'intervento finisce implicando – secondo un'altra delle vene dominanti nell'ultimo Contini – la celebrazione sincera del valore dell'amicizia e, pertanto, all'ombra dell'amore per la poesia, del dovere della memoria⁷⁷.

Tutt'altri, almeno in superficie, l'andamento e il contenuto dell'apporto di Contini al catalogo della *Mostra di codici petrarcheschi laurenziani*, tenuta nei mesi di maggio-ottobre 1974 presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, che termina con l'edizione, fondata su manoscritti di tale biblioteca, di due passi tratti dal *De remediis utriusque fortunae*, libro I capitoli 43 e 44, a cura di «G. C.», ovvero Gianfranco Contini⁷⁸. I brani sono intitolati *De librorum copia* e *De scriptorum fama*, e ad essi è anteposta una spartana *Nota*, di cui, per i sottintesi autobiografici, meno eccentrici di quanto possa sembrare, converrà riprendere un estratto:

Quasi a colophon di una mostra che contiene qualche decina, in copie manoscritte, degli infiniti libri di e su Petrarca [...] è sembrato opportuno, a fini di ascetica ironia, far rileggere poche pagine in cui l'autore stesso castiga la mania di collezionar libri e quella medesima di scriverne. Poiché l'opera a cui appartengono, la più vasta dello scrittore e per un pezzo la più diffusa delle latine, non si ha in edizione moderna, e le antiche stampe ne sono molto inquinate, si è pensato di fornirne un testo provvisorio, che per lo scopo proposto poteva anche fondarsi, adottando però la veste formale del latino classico, dei tanti codici elencati dal Mann, sui solo Laurenziani (p. 74)⁷⁹.

Il 9 aprile 1974, presso la National Gallery of Art di Washington, e nell'ambito del congresso internazionale *Francesco Petrarca Citizen of the World*, Contini tiene la conferenza *Petrarca e le arti figurative*⁸⁰. In un articolo, il suo ultimo dedicato all'autore del *Canzoniere*, volto alla «compilazione e ricapitolazione dei dati» (p. 131), a tema è il Petrarca «frequentatore degli artisti celebri», «collezionista» e «praticante del disegno» (p. 116), le cui qualità e identità, «come di consueto» (p. 115),

⁷⁷ Intorno ai rapporti tra Contini e Jean de Menasce, e sull'importanza da lui attribuita al sentimento dell'amicizia, e quindi alla responsabilità morale del ricordo, cfr. CONTINI, *Una corsa all'avventura*, cit., pp. 40, 54-55, 92-94 (con bibliografia).

⁷⁸ *Mostra di Codici petrarcheschi laurenziani*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Maggio-Ottobre 1974, Firenze, Olschki, 1974, pp. 73-86.

⁷⁹ Cfr. N. MANN, *The Manuscripts of Petrarch's «De remediis»: a Checklist*, «Italia Medioevale e Umanistica», 14 (1971), pp. 57-90.

⁸⁰ G. CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca Citizen of the World*, Proceedings of the World Petrarch Congress (Washington D.C., April 6-13 1974), edited by A. S. Bernardo, Padova – Albany, Antenore – State University of New York Press, 1980, pp. 115-131.

meglio emergono dal confronto con Dante, che già Longhi, nel 1950, aveva sviluppato, a tutto vantaggio dell'autore della *Commedia*, e al quale anche Contini riconosce ben maggiore forza critica⁸¹. Su simile materia, poi, molti studiosi sono intervenuti, con fondamentali precisazioni e integrazioni⁸². Resta, tuttavia, la puntuale tempestività delle segnalazioni di Contini: Petrarca aveva «fra i suoi conoscenti, autori di opere da lui possedute, due sovrani fra i pittori coevi, Giotto e Simone Martini» (p. 117); e, senza che si possa qui sviluppare il discorso, il nesso assume un'importanza decisiva nella storia della cultura medioevale. A esso ci si introduce con la *Fam. V 17* a Guido Sette (datata 1342-1343), in cui sono citati Giotto e Simone, insieme ad alcuni maestri dell'antichità, a conferma del *topos* (ripreso anche in *Decameron VI 5*) della bruttezza dei grandi artisti, pur creatori di bellezza, e dell'implicita distinzione tra *forma corporis* e *forma animae*. Circa i rapporti con Giotto, posto che si ignorano il luogo e la data del loro incontro, sono ricordati la tavola (*icona Beatae Virginis Mariae*) menzionata nel testamento di Petrarca, e lì destinata al signore di Padova, Francesco il Vecchio da Carrara, della quale non è più traccia, e l'*Itinerarium Syriacum*, in cui Petrarca, descrivendo Napoli, menziona le pitture giottesche nella Cappella di Castelnuovo (pp. 120-121). Il dossier inerente Simone Martini, invece, che viene imbandito da Contini, comprende: il perduto ritratto di Laura menzionato nei sonetti 77 e 78 del *Canzoniere*, e le leggende che esso ha alimentato; la famosa miniatura di Simone che orna il secondo foglio di guardia del Virgilio Ambrosiano, da collocare nel medesimo periodo del ritratto perduto; e la postilla nel codice Par. Lat. 6802 della Biblioteca Nazionale di Parigi, con la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, la quale elogia Simone Martini come l'Apelle moderno⁸³. Ricordato il ciclo di affreschi nella sala dei Giganti della Reggia Carrarese di Padova, che fu realizzato secondo il progetto iconografico ideato da Petrarca, Contini tocca, in rapida successione, due ultimi punti, che gli permettono di concludere la focalizzazione. Dall'esame del patrimonio del Petrarca collezionista, che comprendeva tavole e soprattutto miniature, di origine vuoi francese, vuoi milanese o bolognese, ma anche una ricca serie di monete romane e pezzi di oreficeria, si desume che egli, come molti umanisti dopo di lui, incarnava il tipo dell'«esteta consumato» («Des Esseintes dell'exeunte medioevo», a p. 127), conseguendone che «in lui alla voluttuosa coscienza di essere un raffinato dilettante si accompagnava il rimorso di esser tale»⁸⁴. Simmetricamente la «pratica artistica, e precisamente disegnativa», quale si ricava dalle note nei margini dei manoscritti, con monti e fiumi, schizzi di monumenti, profili virili, «altrettante forme del dialogo che il letterato solitario intrattiene assiduamente con se stesso, discorsi non verbali che si aggiungono alla

⁸¹ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I, 1 (1950), pp. 5-19.

⁸² A titolo – come sempre – esemplificativo, dopo M. CICCUTO, *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese)*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, ID., *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, «Quaderns d'Italià», 11 (2006), pp. 203-221, nonché M. C. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, il Mulino, 2005, si veda il fondamentale volume *Petrarca und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, hrsg. M. A. Terzoli, S. Schütze, Berlin – Boston, De Gruyter, 2021.

⁸³ Ora su questo: F. PETRARCA, *Le postille alla «Naturalis Historia» (cod. Par. Lat. 6802)*, a cura di G. Perucchi, Firenze, Le Lettere, 2022.

⁸⁴ Circa il valore storico e l'effettivo significato di un simile giudizio, si vedano le opportune considerazioni di SOLDANI, *Contini e i classici: Petrarca*, cit., pp. 109-111.

parola scritta», appare «degnata di un nobile *amateur*» (p. 127), incline, non diversamente, in ciò, dall'autore dei *Fragmenta* visto altrove, al culto di un naturalismo astratto dalla realtà corposa del mondo e pronto a convertirsi in emblema. La conclusione di *Petrarca e le arti figurative* e quella di *Pétrarque et la France* toccano dunque la medesima nota, già sollecitata nel *Saggio* e nei *Preliminari*, vale a dire il vettore trascendentale tipico della visione petrarchesca, e degli ideali connessi, per cui l'amore per il luogo, come per la persona o per la parola, in lui, secondo Contini, è sempre tendenzioso, mai specifico o locale, bensì funzionale a un discorso che si sporge verso il registro emblematico, acronico e simbolico. Non la «cronaca» ma l'«anima» delle cose, per applicare all'autore prediletto le formule che lo stesso Contini aveva adoperato, scrivendo a Giovan Battista Angioletti nel maggio del 1945, per definire la propria posizione, in un momento decisivo della sua storia, biografica e intellettuale⁸⁵.

⁸⁵ CONTINI, ANGIOLETTI, *La libertà dell'arte. Carteggio (1941-1961)*, cit., p. 53.

ALBERTO BERTONI

Petrarca in Sereni: un excursus minimo

ABSTRACT · Il tema di fondo del mio saggio coinvolge la capacità da parte di un autore capitale entro il '900 poetico europeo come Vittorio Sereni di mettere all'opera un petrarchismo rinnovato e problematico. Senza la minima angoscia dell'influenza, ma attraverso piuttosto la volontà di un dialogo trasformativo e ad ampio raggio, Sereni sfrutta infatti la più ampia gamma possibile (tanto sul piano linguistico quanto su quello lirico) di un Petrarca sottratto all'immobilità didascalica cui lo aveva consegnato la *vulgata*. E così sorvola la plurisecolare tradizione petrarchistica, per introdurlo nel vivo della modernità vivissima di libri quali *Gli strumenti umani* e *Stella variabile*, oltre che nel dialogo traduttivo con un grande autore europeo quale René Char.

PAROLE CHIAVE · Grazia, Pena, Valore, Lirica, Mito.

È opportuno che un argomento tanto vasto – benché trattato qui in forma sintetica – prenda le mosse da una base critica il più possibile consolidata. Vale perciò la pena di chiamare in causa per primo l'editore critico delle *Poesie* di Vittorio Sereni, Dante Isella, che con convinzione più spiccata rispetto ai non meno autorevoli Debenedetti e Mengaldo, Fortini e Lonardi, Caretti e Raboni, ha insistito in diverse circostanze sulla presenza strutturante di una lingua poetica petrarchesca in Sereni. Sia accaduto o no per un meccanismo di eterogenesi dei fini, tra *Frontiera* e il *Diario d'Algeria* versione 1947, ci si trova a suo dire immersi proprio in quella lingua che – a scanso di equivoci – sarebbe abbastanza fuorviante chiamare ermetica, ma che è opportuno invece definire petrarchesca, «se è lecito nominare dal Petrarca, per analogia, qualsiasi processo di decantazione della complessità del reale per estrarne delle levigate essenze primarie, tali da riassumere in sé, sublimandolo, l'intero universo»¹. Così, anche quando si sposta verso le zone più avanzate dell'opera poetica di Sereni, Isella porta l'accento sulla «modulazione più sua, costantemente tenuta sul filo di un particolarissimo dialogo-monologo» entro il quale cultura e sensazione, realtà e sogno costituiscono un nucleo indivisibile. In tale contesto, il critico è convinto che continui a giocare un ruolo determinante «dentro la pluralità dei livelli, la presenza persistente di una linea lirica alta, diciamo di nuovo petrarchesca: una linea la cui tensione si

¹ Cfr. D. ISELLA, *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, pp. 21-32. Le citazioni riportate qui vengono dall'ampio lacerto del saggio, riportato – col titolo *La lingua poetica di Sereni* – in P.V. MENGALDO, *Antologia critica*, in V. SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Meridiani Mondadori, 1995, pp. LXXVII-LXXXV. Qui p. LXXVII e successivamente pp. LXXXIII-LXXXIV.

regge su un libero, inventivo contrappunto affidato al livello prosastico; il quale, a sua volta, mentre funge da messa a terra di quella tensione, ne è in qualche modo toccato, percorso dal suo guizzo».

Quest'ultima osservazione tocca un punto focale della scrittura di Sereni, una nervatura intima del suo stile inconfondibile. Ed è vero in ogni caso che il poeta di Luino non ha mai sottaciuto o negato la presenza di Petrarca dentro il suo modo di concepire e modellare la propria stessa poesia. Se infatti si prolunga il discorso di Isella dentro le riflessioni di un critico della generazione più giovane, l'eruditissimo Andrea Cortellessa, ci si rende subito conto dell'importanza di Petrarca anche per il Sereni critico². In tale prospettiva, a Cortellessa piace chiamare innanzi tutto in causa il lettore/interprete di Sergio Solmi, autore nel '52 di un saggio intitolato *Nostalgia di Petrarca*, nel quale si affermava – con una definizione che alle prospettive poetiche allora propugnate dal Sereni autore in prima persona si attagliava alla perfezione – che «il petrarchismo d'oggi [...] è costretto a trarre da sé le proprie convenzioni, a offrire in uno specchio ambiguo un repertorio allusivo di trasposizioni e di simboli personali, perpetuamente minacciati dall'oscurità e dal silenzio»³.

Non è un caso che Sereni citi direttamente questo preciso passo quattro anni dopo, quando si troverà a postfare la raccolta delle poesie di Solmi in un pezzo singolare, dove parlerà anche della passione di Solmi per la fantascienza, ma soprattutto dove ragionerà anche su se stesso e sulla propria poesia in rapporto alla tradizione di secondo Novecento, nei termini auspicati di un classicismo (che nel caso è quasi sinonimo di petrarchismo) come troppo difensivo, allora, ma anche come paradossale e singolarità, oltre che come inevitabile oscillazione fra un sovrabbondare di vitalità; e l'approdo a una chiarezza, una precisione di forme volta a controbattere il caos⁴.

La chiamata in causa di Solmi (e in conseguenza anche di Montale) serve a Sereni per fare il punto una volta per tutte sulla questione Petrarca: e l'occasione migliore si presenterà nella forma di una conferenza da tenere alla biblioteca comunale di Lugano il 7 maggio 1974, il cui testo sarebbe stato ristampato in sedi diverse con il titolo *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*⁵. Fin da questa soglia introduttiva, è evidente che per il Sereni immerso in una fase cruciale della composizione del capolavoro ultimo, *Stella variabile*, la poesia di Petrarca si situa ben oltre la soglia del paradosso difensivo indotto dal suo classicismo per così dire istintivo non meno che progettuale, ma va a coinvolgere una funzione archetipica e genetica che si colloca nel vivo delle operazioni inventive *in fieri*.

In sintesi estrema, il discorso sereniano ruota attorno a tre nuclei fondamentali di discorso. Il primo, introdotto per così dire *in medias res* entro la conversazione ticinese e venato di un autobiografismo del quale

² A. CORTELLESA, *Petrarca è di nuovo in vista, Introduzione a Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. I-XXXI.

³ S. SOLMI, *Nostalgia di Petrarca* (1952), in ID., *Opere di Sergio Solmi*, a cura di G. Pacchiano, II, Milano, Adelphi, 1987, pp. 231-237: 231.

⁴ Cfr. V. SERENI, *Levania* (1956), prima in ID., *Lettture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, pp. 49-63; oggi in ID., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Oscar Mondadori, 2013, pp. 845-858.

⁵ Cfr. ID., *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, in *Poesie e prose*, cit., pp. 923-937.

l'oratore sente il dovere di scusarsi pubblicamente, coinvolge la Fontaine de Vaucluse, vale a dire il «luogo deputato per eccellenza della poesia del Petrarca», dal quale sgorga la Sorgue, ai tempi forse «il più pescoso tra i fiumi conosciuti», nonché teatro dell'incipit lirico per antonomasia canonico, *Chiare, fresche et dolci acque*, (RVF, CXXVI). A quella meta, però, Sereni asserisce di non essersi spinto per un «pellegrinaggio petrarchesco», bensì per una forma di empatia verso René Char, di cui è stato ed è anche nel momento in cui parla traduttore ottimo, anche se dichiara subito di non voler «tentare confronti», né «dire che cosa Char abbia respirato dell'aria che fu di Petrarca». No, Sereni preferisce fornire ai suoi ascoltatori di Lugano una traduzione da un breve *poème* di Char, alla cui prosa originaria egli ha preferito sostituire «una parvenza versificatoria», sostituendo al *vous* francese la terza persona italiana. Eccone il risultato:

Tracciato sul baratro

Nella piaga chimerica di Valchiusa
l'ho guardato soffrire. Era, benché prostrato,
un'acqua verde laggiù, e poi anche una strada.
Attraversava la morte nel suo disordine.
Fiore ondulato d'un insonne segreto.

Non meno importante della traduzione, ai fini di questo discorso, è la breve chiosa che Sereni pospone alla sua lettura del testo, di cui non colpisce tanto la valenza critica, comunque assai pregnante, ma molto di più il coinvolgimento alla propria vicenda di poeta, che sta compiendo il viaggio cruciale tra *Gli strumenti umani* e la terminale *Stella variabile*:

Questo *vous*, questo “lui” implicito alla mia versione è senz'altro il Petrarca. Ma può essere riferito, insieme, a tutt'altra persona: a uno che oppresso da una sua pena occulta, da un suo male dissimulato a stento, passa per gli stessi luoghi in cui il Petrarca celava, o piuttosto nutriva, un male analogo, una pena simile: e come il Petrarca, per una *mercé* concessagli da una sua dote interiore, da una sua eccellenza intellettuale o altro, converte quella pena, quel male, in grazia e in valore. Per un trapasso istantaneo viene identificato in quell'acqua verde, in quella strada che solca i detriti dell'inesistenza, della morte, diviene il Petrarca stesso⁶.

Poche altre volte mi è capitato di veder descritto in modo altrettanto esatto il rapporto costitutivo tra l'esperienza di un autore tutto novecentesco come Char, tra eredità surrealista e convinta partecipazione alla Resistenza del *maquis* francese, radicata nel luogo-matrice della lirica del Canzoniere; e la duplice sopravvivenza, grazie al suo testo, dell'archetipo trecentesco e dell'esperienza *in progress* del lettore contemporaneo: che coincide con l'io-lirico traduttore, ma anche col chiunque di noi nell'attimo in cui innesca il meccanismo ricettivo.

In una dimensione ulteriore, molto velocemente Sereni si e ci persuade che riflettere *en poète* su Petrarca in occasione del seicentesimo

⁶ Ivi, p. 924.

anniversario della sua morte non dà luogo a quell'intertestualità meramente tecnica di prelievi testuali o di calchi inonativi che ha fatto sedimentare nei secoli il fenomeno del petrarchismo internazionale, vale a dire a quella diffusissima *maniera* che ha costituito la linfa verbale e figurale di almeno mezzo millennio di lirica occidentale. E in effetti, come avrà modo di affermare uno degli eredi veri e tutti nostri contemporanei di Sereni, Stefano Dal Bianco, il poeta di Luino – al di là dell'ovvio valore del *Canzoniere* come serbatoio tematico e stilistico - «paradossalmente è attratto da Petrarca in quanto esempio valido per l'esistenza, e dunque: Petrarca non può entrare in poesia se non come “maniera” »⁷.

No, l'adesione e la carica empatica svelate da Sereni verso la poesia del *Canzoniere* coinvolgono molto prima e molto più le sostanze della luce e dei toni, oltre al gioco delle antitesi e delle opposizioni psicologiche e fattuali che compongono il dire poetico nei suoi gangli più profondi. E resta da osservare che mai né prima né dopo il 1974 di questa conversazione ticinese il Sereni poeta si sarebbe messo così tanto a nudo, al di là delle mai amate dichiarazioni di poetica, al di là della sfera dei nessi stilistici, al di là della collocazione stessa di Petrarca nella storia della poesia italiana. Ascoltiamolo con attenzione:

... è risaputo che mai, nel Petrarca, luci, aspetti e suoni sono così vividi o così soavi, mai il paesaggio così struggente come quando gli è imminente una nube o un'ombra di mestizia o di strazio: il positivo nel negativo e viceversa, il canto e il controcanto, l'accendersi e lo scolorare, la vampa e la sua cenere. Analoga a una luce cangiante ottenuta per scorrimento dell'una sull'altra di due lastre diversamente colorate e trasparenti che abbiano dietro sé un'unica fonte luminosa è la sostanza pregiata, l'emanazione trascorrente e variabile della poesia del Petrarca...⁸

Come Sereni stesso confermerà di lì a pochi paragrafi, è evidente che siamo molto al di là del letterario in quanto tale, per introdurci semmai nella sfera della vita e della parabola esistenziale: e davvero ha ragione ancora Dal Bianco a muovere dal principio che Mengaldo media da Lukács di “forma interna” della poesia, per spingersi fino a definire

almeno due atteggiamenti di Sereni che lo portano naturalmente sul piano di un petrarchismo caratteriale, di indole, prima ancora che letterario: innanzitutto la stessa *centralità dell'esperienza*, che produce in entrambi da una parte un sicuro antidogmatismo – e insomma una certa laicità nei confronti delle ideologie del tempo – e dall'altra quella fissità o fissazione tematica che fa sì che Petrarca si dedichi tutta la vita a scrivere sempre della stessa persona (che è un fatto più unico che raro) mentre per Sereni significa fedeltà estrema al proprio mondo⁹.

Anzi, il Sereni della conversazione luganese, il cui titolo – a pensarci – è già tutto un programma, non esita a introdurre un rapporto di osmosi tra

⁷ S. DAL BIANCO, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, cit., pp. 185-199: 187.

⁸ Cfr. SERENI, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, in *Poesie e prose*, cit., p. 927.

⁹ DAL BIANCO, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, cit., p. 188.

esistenza e opera. Lo dichiara invece a chiare lettere, quando afferma che in Petrarca «nella sua inventività, nella sua *fictio*, nella sua finzione sta la sua verità; e insieme la sua ossessione, la sua sofferenza, non inferiore e non meno vera di quella che può avere sofferto vivendo»¹⁰, anticipando (è difficile stabilire quanto consciamente) una delle specifiche condizioni del e della poeta davvero consapevoli di oggi, esattamente mezzo secolo dopo. Tutt'altro che lineare, infatti, è il rapporto che viene creandosi tra l'opera e l'esistenza di chi – all'interno del genere lirico – non di rado è quasi obbligato a pronunciare il pronome Io:

... insensibilmente l'opera si sposta sull'esistenza, vi si ribalta. Sempre meno l'esistenza promuove l'opera, è piuttosto l'opera a promuovere l'esistenza prolungandosi, insinuandosi in questa, come per una conversione d'energia. Tra il vivere e lo scrivere viene a formarsi come una fascia intermedia, una zona di riporto, un paese immateriale abitato da alcuni fantasmi. Laura, che è certamente esistita e che ha segnato alcuni momenti capitali nell'esistenza del poeta, è uno di questi fantasmi, certo il più importante; e in questo senso il Petrarca ha avuto una doppia vita proiettata in una lunga ossessione...¹¹

Rimandando ancora al saggio di Dal Bianco per i riscontri lessicali più evidenti del *Canzoniere* nell'opera in versi di Sereni, si preferisce concludere questo *excursus* davvero minimo, con due esempi concentrati nel primo tempo della scrittura sereniana (*Frontiera* 1941 e *Diario d'Algeria* 1947), ma ben differenziati per tipologia intertestuale, a dimostrazione della qualità davvero genetica che la poesia di Petrarca ha esercitato sull'immaginazione poetica sereniana: in chiave non meno strutturale e per l'appunto esistenziale che metrico-lessicale. Questo, non ignorando naturalmente il grande esito di *Autostrada della Cisa*, in *Stella variabile*, il cui *Leitmotiv* di transito, «di momento in momento credici a quell'altra vita,/ di costa in costa aspettala e verrà [...] Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità/tendo una mano..», trasmette l'eco diretta, disseminandola lungo tutto lo svolgimento del testo, del Petrarca *maior*, nell'incipit della canzone di *RVF* 129: «Di pensier in pensier, di monte in monte»¹².

Ma ecco l'esempio tratto da *Frontiera*¹³:

Diana

Torna il tuo cielo d'un tempo
sulle altane lombarde,
in nuvole d'afa s'addensa
e nei tuoi occhi esula ogni azzurro,
si raccoglie e riposa.

Anche l'ora verrà della frescura
col vento che si leva sulle darsene
dei Navigli e il cielo

¹⁰ SERENI, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, cit., p. 931.

¹¹ Ivi, p. 930.

¹² Cfr. A. BERTONI, *La poesia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 117-122.

¹³ *Poesie*, cit., p. 23.

che per le rive s'allontana.

Torni anche tu, Diana,
tra i tavoli schierati all'aperto
e la gente intenta alle bevande
sotto la luna distante?

Ronza un'orchestra in sordina;
all'aria che qui ne sobbalza
ravviso il tuo ondulato passare,
s'addolce nella sera il fiero nome
se qualcuno lo mormora
sulla tua traccia.

Presto vien giugno
e l'arido fiore del sonno
cresciuto ai più tristi sobborghi

e il canto che avevi, amica, sulla sera
torna a dolere qui dentro,
alita sulla memoria
a rimproverarti la morte.

Fin da una prima, corsiva lettura, viene da chiedersi come mai un poeta che ha frequentato la migliore avanguardia filosofica e che veniva considerato già poeta negli anni '30 della Statale, entro il contesto di un magistero fenomenologico come quello di Antonio Banfi e con compagni di studi quali Antonia Pozzi, Luciano Anceschi. Enzo Paci, Remo Cantoni; come mai, insomma, un Sereni per di più laureato su Gozzano introduce nel suo libro d'esordio, *Frontiera* (1941), figure mitologiche come Diana e Proserpina? Con la loro esposta classicità, erano un pilastro dell'immaginario dell'epoca... Grazie alla mediazione di Petrarca, tuttavia, erano anche due archetipi del mondo femminile tutt'altro che scontati o passivi. Non dimentichiamo che la futura moglie di Sereni, la parmense Maria Luisa Bonfanti, è la principale destinataria di *Frontiera*: all'epoca, quando uscì la raccolta, i due erano già sposati; questa poesia, *Diana*, faceva già parte della prima edizione, essendo stata composta nel 1938. Parte del suo sottofondo negativo è dovuta probabilmente a un momento di crisi intercorso nel rapporto tra l'io poetante e quella che sarà di lì a non molto sua moglie. Diana è una divinità romana, la divinità dei boschi e quindi per vicinanza anche la divinità degli animali selvatici; e insomma la divinità di tutto ciò che è boschivo. Diana è la protettrice, ma anche l'arciera (spesso è raffigurata con dardo e faretra che stanno per ferire), la dea della fertilità, eppure è rappresentata molto spesso come vergine e quindi con questa aperta contraddizione; sorella, per di più, di Apollo, il dio della bellezza. In primo luogo, insomma, Diana e Proserpina sono i due elementi mitologici femminili che Sereni introduce nel suo libro d'esordio quali maschere di una lacerata attualità.

La figura di Diana richiama subito alla mente un modello più vicino e più diretto: la poesia *Falsetto*, composta da Eugenio Montale nel 1924 e collocata nelle prime posizioni degli *Ossi di Seppia*. È la poesia di un'Esterina minacciata dai suoi vent'anni, coraggiosa tuffatrice osservata

«da noi, della razza/ di chi rimane a terra» e accolta invece «fra le braccia/ del tuo divino amico che t'afferra», il mare. Questo è il finale della poesia, ma nella prima strofa, la ventenne coraggiosa, «adusta più che mai», vale a dire bruciata dal sole nella magrezza che necessariamente pertiene a una brava atleta, porta in sé le fattezze di Diana, soprattutto nel volto, «proteso a un'avventura più lontana/ l'intento viso che assembla/ l'arciera Diana.» La traccia letteraria in chiave otto-novecentesca della figura di Diana probabilmente giungeva a Montale attraverso la mediazione del Remy de Gourmont delle *Lettres à l'Amazone* (1914), ove Diana gioca un ruolo capitale. Quattordici anni dopo l'Esterina/Diana di Montale, nel 1938, Sereni - che amava lo sport e le figure sportive - introduce con Diana un topos tutt'altro che pacificato con la dimensione lunare e femminile. La sua è una poesia di percezione e di rapporto con l'atto della scrittura. «Qui dentro» significa proprio dentro al testo dove il femminile, e quindi la trasfigurazione del femminile in Diana, non viene mitizzato, ma considerato un tramite fra i turbamenti e la sensibilità di chi sta scrivendo, la sua cultura (si veda «memoria») e il mondo naturale, il succedersi circolare delle stagioni. Sereni ha conosciuto la Bonfanti all'università, lui appena laureato, lei matricola, il teatro del loro amore è stato Milano. Per Sereni, il portare e trasfigurare l'oggetto d'amore - in questo ambiguo tramite percettivo che è Diana - di questa poesia non è mica un atto di omaggio passivo o di trasposizione dell'oggetto femminile in una sorta di piedistallo santificato, ma - piuttosto che una diretta trasfigurazione dal biografico puro - rivela una natura insidiosamente mista, non di rado prodotta da una fusione di specie onirica o desiderante, del pronome femminile Tu. Lo dichiara con molta lucidità l'autore stesso in una lettera all'amico-critico Giancarlo Vigorelli, datata 8 luglio '38:

...ecco questa Diana che può essere la M[aria]. L[uisa], una ragazza della [scuola] Tenca o addirittura la povera Harlow [una delle primissime star di Hollywood, che morì di nefrite a soli ventisei anni, nel 1937, dopo essere stata una delle prime a posare nuda, da cui un'ulteriore tratto di identità con la divinità mitologica, che così viene spesso raffigurata]. Dipende dalla gestazione laboriosissima e difficoltosa di questa lirica. E quella morte può essere morale e fisica, distanza e oblio, a piacere. Col senso, da parte mia, di qualcosa che irrimediabilmente è perduto, accresciuto da questo prossimo materiale partire e dalla nostalgia di quello che *non* è stato vissuto.¹⁴

Alla luce di queste informazioni, se la si legge con attenzione, *Diana* non è affatto quel bozzetto realistico che può sembrare di primo acchito, col cronotopo del *dancing* in evidenza, vissuto «tra i tavoli schierati all'aperto/ e la gente intenta alle bevande/ sotto la luna distante», mentre «Ronza un'orchestra in sordina». Qui, il Sereni venticinquenne indulge più che in altri luoghi a una scrittura letterariamente molto elevata: «nei tuoi occhi esula», «vien giugno», «s'addolce nella sera il fiero nome», «alita», per motivare la quale occorre se non altro risalire dal Montale di *Esterina* fino al Leopardi di *A Silvia*. Ma forse ancora non basta, poiché il dialogo

¹⁴ Ivi, p. 327. La lettera è riportata anche da Luca Lenzini, nel suo bel commento all'antologia sereniana *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, BUR-Rizzoli, 1990, pp. 193-194.

fra l'Io e Diana si svolge su un piano ad un tempo evenemenziale, quasi cronistico (svolto per di più sulle rive di un fiume, per quanto artificiale, il milanesissimo Naviglio); e una dimensione tutta interiore, definita dall'«arido fiore del sonno», proiettata su un dolore che punge «qui dentro», laddove il canto mutuato per l'appunto dalla Silvia leopardiana «alita sulla memoria/ a rimproverarti la morte».

Perché non risalire allora alla favola di Diana e Atteone che veniva a Sereni ancor prima che dal terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (ma ripresa anche in un meraviglioso affresco del Parmigianino nella parmense Fontanellato) da due passaggi cardinali del *Canzoniere* di Petrarca? Atteone ha la ventura di vedere Diana nuda bagnarsi in un fiume ed è punito con la trasformazione in cervo. L'hybris dello sguardo proibito provoca immediatamente un processo di animalizzazione dell'umano e di sua morte nella forma originaria. Qui, nella riscrittura novecentesca, è il canto lunare della cacciatrice a trasformarsi nel rimprovero dell'Io lirico per l'esito autoriflesso di una morte: al desiderio, al dialogo, alla possibilità umana troppo umana di potere ancora seguire la «traccia» di quell'«ondulato passare». In tale prospettiva, allora, prima dell'Atteone/Poeta che narra in prima persona l'episodio della sua metamorfosi nella cardinale canzone di *RVF* 23 («Io, perché d'altra vista non m'appago,/ stetti a mirarla...», vv. 141-160), converrà rileggere il madrigale *RVF* 52 e riconoscervi il modo tutto proprio che Sereni dispiega, quando si confronta faccia a faccia con Petrarca, affidandosi a un meccanismo di trasformazione tematica, drammaturgica ed esistenziale piuttosto che di diretto prelievo verbale. Basta pensare a Diana trasformata qui nel fantasma desiderato di una «pastorella» (mentre in Sereni Diana è un'amica borghese), al cielo che in Sereni diventa «il tuo cielo d'un tempo» e al gioco insistito di ossimori tra l'ardere e il gelare:

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.

Diana e Autostrada della Cisa sono due autentici capisaldi dell'opera poetica di Sereni: ma in chiusura, non è forse sbagliato chiamare in causa una poesia media, terzultima della prima sezione del *Diario d'Algeria, La ragazza d'Atene*, preposta a descrivere il viaggio di avvicinamento del soggetto lirico al teatro di guerra e alla conseguente situazione di prigionia nel Maghreb, che è il tema portante del libro. Questo testo è davvero paradigmatico, proprio grazie al suo valore medio, dell'intenzione e soprattutto della pulsione di Sereni ad andare oltre il letterario, esponendo piuttosto la vita, nel momento stesso in cui chiama in causa Petrarca. Questa è infatti una perfetta messinscena ricalcata sul teatro lirico di Petrarca, senza che emergano citazioni o calchi troppo diretti dei *verba* che innervano il *Canzoniere*: ed è la riproduzione di un *clima* rappresentato

ma non sublimato in un viaggio verso la guerra; infine, di una trasposizione illuminata dall'epifania di quella zazzera d'oro che trascina gli archetipici capei d'oro a l'aura sparsi, sciogliendoli una volta per tutte nell'antitesi di un «volto nebbioso», fantasmatico, onirico:

Risalendo l'Arno da Pisa

O mia vita mia vita ancora ansiosa
d'un urbano decoro...
Se case e campi diventano vacui
se assurde si fanno le voci
e il velo sollevare non sai più,
è una quella bruma, tristezza
foriera a ritroso dalle foci
d'una sua grigia bellezza.

Poi venne una zazzera d'oro
su un volto nebbioso.

Fu un giorno di fine d'anno
nel torvo tempo di guerra
a Santa Croce sull'Arno.

dicembre 1942¹⁵

¹⁵ Ivi, p. 67.

PAOLO RIGO

Fragmenta per frammenti eclettici.
Quale Petrarca in Luzi

ABSTRACT · Il rapporto tra Luzi e Petrarca è tra i più sfuggenti del Novecento. Se da una parte la critica letteraria ha riconosciuto l'influenza del poeta trecentesco sull'altro, tuttavia alcuni interventi di Mario Luzi sembrerebbero negare a Petrarca il ruolo di autorità poetica. Il presente contributo prova ad affrontare il nodo assumendo una prospettiva diacronica e studiando i vari interventi critici in cui Luzi si sofferma su Petrarca.

PAROLE CHIAVE · Luzi, Petrarca, Intertestualità, Diacronia, Interviste.

In un'intervista del 1991, a quasi cinquant'anni dall'uscita de *L'inferno e il limbo* (1945), Luzi si soffermò sul suo vecchio e ormai celebre scritto, ritenuto da una lunga tradizione critica il punto di partenza di una sorta di "dissidio" con Petrarca. In quella occasione, Luzi cercò di inquadrare meglio la propria posizione nei riguardi dell'autore del *Canzoniere* e si spinse a definire quanto concettualizzato in passato come qualcosa di diverso dal modo in cui quello stesso pensiero venne comunemente percepito: se vi fu un allontanamento, questo era dovuto alla necessità di avvicinarsi a Dante. Dunque, il lavoro del 1945 poteva e doveva essere letto solo come «un tentativo di riappropriarsi direttamente di Dante come maestro (e non solo come mito), anche se questo comportava una specie di messa in ombra, se pure parziale e temporanea, del Petrarca»¹.

Al fondo, la contrapposizione tra Dante e Petrarca è, come noto, topica e usuale anche per l'età contemporanea. Una dicotomia che da De Sanctis passò a Papini, a Contini, a Dionisotti, ad altri poeti-critici non lontani da Luzi (si può pensare, per esempio, a Betocchi). Stringendo, però, il nodo fino al suo nucleo, non può non risultare chiaro come i due aggettivi usati da Luzi nel 1991 – *parziale* e *temporanea* – miravano a restringere il campo della polemica. Certo, quella de *L'inferno e il limbo* resta una rottura forte, magari un po' ostentata, e che, perfino se posta in una prospettiva diacronica, risulta sempre e comunque molto performativa ed efficace.

¹ L'intervista, che coinvolse anche Giovanni Giudici e Giovanni Raboni, è contenuta nel contributo *Petrarca e l'aura della poesia*, a cura di S. Mecatti, «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 717-726: 723 [numero monografico *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1996, vol. II]. Si specifica che le poesie di Luzi sono citate da M. LUZI, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori, 1998. Il *Canzoniere* è citato dall'edizione a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.

Il vero bersaglio sarebbe, però, da identificare con i petrarchisti di ogni secolo, non con Petrarca. I petrarchisti, a causa dell'effetto che l'esperienza così «matura» di Petrarca ebbe su adepti e successori, sono ritenuti i responsabili dell'appiattimento lirico e, quindi, definiti da Luzi «astri incomunicanti»². Assunta la puntualizzazione, vorrei dare per assodato un dato e cioè che Petrarca entra in profondità nel Luzi lirico, come lo fanno altri grandi autori a partire da Dante, e vi entra quale nume di una tradizione secolare, quotidiana o scolastica, da cui – come in un certo senso si lamenta ancora il Luzi del 1945 – nessuno può sfuggire (e, *in primis*, non ci sfugge lui).

È difficile capire se esiste una “funzione Petrarca” in Luzi. Senz'altro, le tracce sembrano rispondere alle regole di un meccanismo che Stefano Verdino ha definito «petrarchismo coatto» o «refrattario»³; e che va scorto non tanto nei riscontri minimi, quanto nei sistemi poetici. Un esempio offerto dallo studioso riguarda la prima delle *Poesie sparse* (1945-1948), dove l'attacco, il tema e il ritmo (con *retardatio* del rema), derivano dalla seconda quartina di *Ruf* 281: da una parte l'appello all'anima («Quante ombrose dimore hai già sfiorato / anima mia, senza trovare asilo»); dall'altra lo sconforto dell'io («Quante fiate sol, pien di sospetto, / per luoghi ombrosi e foschi mi son messo»). Prezioso per la concettualizzazione organica della ripresa è l'aggettivo *ombroso* presente in entrambi i luoghi: il lemma, dal sapore moderno, ha una decina di riscontri nel *Canzoniere*, dove è sempre accoppiato al mondo esterno (*valle, selva, chiostra, luoghi, bosco*, due volte, *colle e seggio*).

Secondo Verdino, dare la caccia a riferimenti intertestuali partendo da una qualsivoglia schiera di componimenti di Luzi o di altri autori, altro non sarebbe che un mero esercizio stilistico⁴. Sebbene il parere tanto drastico dello studioso pare derivare da una sorta di sfortuna della disciplina della genetica letteraria nei tempi correnti, del tutto insufficienti appaiono, in effetti, le ricerche in cui, attraverso arzigogolati giri di parole, si è provato a scorgere e a giustificare chissà quali ipotetici legami testuali di Luzi con la tradizione due-trecentesca. Rapporti che, a un'attenta lettura, lasciano più un senso di vuoto piuttosto che l'incantesimo della riappropriazione. Un solo esempio: la «fragile / e vibrante identità»⁵ di *Una, la donna, o innumerabile?*, vv. 17-18, poesia contenuta in *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), è stata fatta reagire sia con la *Vita nova*, in cui il sintagma «fraile vita» è ricorrente⁶, sia con *Ruf* 351, dove al v. 12, compare il

² M. LUZI, *L'inferno e il limbo* (1945), in ID., *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949, p. 12-22: 22.

³ S. VERDINO, *L'insoddisfazione di Mario Luzi*, in «Studi (e testi) italiani», XIV (2004), pp. 201-218: 214-215 [numero monografico *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, da ora citato con il solo titolo]. Il riscontro è a p. 214.

⁴ O, meglio, così forse verrebbe percepito. Un parere simile è espresso da C. OSSOLA, *Ungaretti lettore del Petrarca*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 281-300, p. 287: «A voler misurare l'eredità di Petrarca al Novecento, non converrà – in un vano esercizio di stile – cercare ricorrenze di sintagmi, echi metaforici, cadenze ritmiche, un retaggio che è interamente Tradizione della poesia italiana».

⁵ Riprendo l'esempio da R. VITALE, *Mario Luzi. Il tessuto dei legami poetici*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015, p. 70 e nota.

⁶ Basti il rimando a *Donna pietosa e di novella etate*, v. 29.

medesimo costruito dantesco («or presto a confortar mia frale vita»). La realtà dei fatti è che qualsiasi costruzione semantica volta a esprimere la fragilità dell'individuo è parte profonda della tradizione poetica italiana e può essere giunta a Luzi, e poi dallo stesso sfranta e risemantizzata, per vie multiple e insondabili. Inoltre, se la prospettiva si allarga e si passa dal riscontro al contesto, si noterà che nella poesia di Luzi la condizione di vaghezza non riguarda l'io, come avviene per Dante e per Petrarca, ma l'oggetto del canto, la donna o, meglio, la sua apparizione. Evento in cui il cantore si perde:

e mi perdo nel mare di luce che le è dietro,
in quello straripante lievito
azzurro della muliebrità oppure in me medesimo?
(vv. 19-21)

Se proprio si vuole scorgere un rapporto con la tradizione più antica, andrà notato che l'azione dell'io esplode in un momento visionario, in cui i sensi, come nel *Paradiso* o nei testi oltremontani del *Canzoniere*, raggiungono uno statuto sinestetico («mare di luce»; «azzurro della muliebrità»), per poi trovare sfogo in un'interiorità dualistica («oppure in me medesimo?»).

Approfondire un qualsivoglia «rapporto tematico», diciamo, potrebbe portare a risultati apprezzabili. Un obiettivo che illuminerebbe «l'asse Petrarca» su un piano ampio, quello appartenente non al semplice riscontro ma all'ideologia, alla funzionalità strutturale. Un piano che, come ha ricordato di recente, Daniele Piccini, può insinuarsi, neanche troppo celatamente, perfino nelle opere della maturità, tra cui, appunto, *Per il battesimo dei nostri frammenti*. Dove prende forma un sistema i cui «frammenti possono anche richiamare [...] i «fragmenta» petrarcheschi e il libro può assumere anche le fattezze di un nuovo canzoniere»⁷. Infatti, i *Frammenti* di Luzi condividono con il *Canzoniere* il fondo e gli obiettivi: anche loro sono un'opera, notava il finissimo Philippe Renard, costruita su una «sottile dialettica», una dialettica «tra ricordo e memoria, tra il prodotto e colei che lo produce»⁸.

Fatta propria questa movenza, e considerate altre simili, non stupisce che Niccolò Scaffai abbia ricondotto Luzi a Petrarca: secondo lo studioso, Luzi appare «tra gli autori» del Novecento tra i «meglio disposti verso le situazioni codificate e trasmesse dalla tradizione (l'assenza o la morte della donna, la centralità e l'esemplarità un po' indefinita dell'io)»; situazioni e immagini «innestate su un impianto tematico-stilistico» importante, complesso che non dismette gli insegnamenti «danteschi e leopardiani»⁹. Ciò non significa, certo, che Luzi sia un petrarchista del Novecento, né che lo sia sempre e solo. Anzi: dopotutto, l'atteggiamento generale «di Luzi nei confronti di Petrarca» sembra essere «duplice»: da una parte la formale «adesione» alla macrostruttura-libro lirico e alle sue istanze codificate (l'«ordine con cui i testi vengono composti in un libro unitario», per usare

⁷ Entrambe le citazioni vengono da D. PICCINI, *Luzi*, Roma, Salerno editrice, 2020, p. 219.

⁸ P. RENARD, *Mario Luzi, frammenti e totalità. Saggio su 'Per il battesimo dei nostri frammenti'*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 50.

⁹ N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 151.

le parole di Scaffai), dall'altra la dichiarata «distanza rispetto alla dimensione rarefatta dell'esperienza petrarchesca, chiusa e immutabile»¹⁰.

Stando a quanto nota Scaffai, il rifiuto sarebbe riconducibile all'assenza "del mondo" nei *Fragmenta*: ma il *Canzoniere* è davvero lontano dal mondo? E Luzi ha sempre percepito in questo modo l'opera lirica di Petrarca? Qualche dubbio potrebbe nascere da una sua poesia "pubblica" (e contingente), mi riferisco a *Sia detto*, scritta per la strage dei Georgofili a Firenze. Il testo si chiude con la triplice anafora della parola *pace*, dunque con un'evidente e fin troppo scoperta ripresa formale (e non solo) dalla petrarchesca *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*.

Questa storia sembra essere ciò che è, una storia piena di contraddizioni: con Petrarca autore intimo e tuttavia presente anche in testi politici. Credo che questa tensione si spieghi meglio se viene collocata su di un asse diacronico; con una prospettiva, insomma, che tenga conto della circostanza: il distacco fieramente espresso nel 1945 va prima di tutto contestualizzato e poi confrontato con l'evoluzione e poetica e di pensiero di Luzi¹¹. Si tratta di un itinerario lunghissimo, come noto, nel quale l'autore matura anche l'idea che il libro di Petrarca non è davvero così tanto lontano dalla realtà storica¹².

Per comprovare l'influenza di Petrarca su Luzi e per capire se esiste una concettualizzazione del primo da parte del secondo, vi è più che altro bisogno di un metodo da cui partire. Oltre a Verdino, alcune preziose e utili indicazioni sono state fornite da Stefano Agosti. Questi, ragionando in merito al tema "fortuna di Petrarca nell'Otto-Novecento", ipotizzava tre spie di quello che si potrebbe chiamare "petrarchismo moderno": 1. la metafora a un solo termine¹³; 2. le strutture semantiche poli-isotopiche; 3. i reticoli sonori¹⁴.

Per restare solo nell'ambito semantico, metafore a *un seul term* si registrano in Luzi: si pensi a un componimento altamente simbolico come *Vola alta la parola*. Per fornire degli esempi d'analisi, è necessario, però, ridurre, almeno in questa sede, la materia: il *Canzoniere* è troppo vasto e il problema della ricezione materiale in rapporto a Luzi, come si dirà, non è di poco conto.

Tuttavia, è perlomeno ipotizzabile che la ricezione dei *Fragmenta*, sia stata esperita in una prima fase, quella scolastica, in modo antologico. I *corpora* presenti nei manuali possono variare, tuttavia alcuni testi hanno da

¹⁰ Ivi, p. 153.

¹¹ A. BERARDINELLI, *Il fantasma di Petrarca*, in *Un'altra storia*, cit., pp. 37-42, p. 39, scrive che «Il caso di Mario Luzi, il maggior poeta nato nell'ermetismo, fa capire quanto la questione sia ingarbugliata. Anzitutto dal fatto che nel Novecento nessuno sembra voler essere allievo di Petrarca, tutti o quasi [...] aspirano a Dante. L'eclettismo di Luzi, sul piano delle intenzioni e della poetica, è eloquente».

¹² Altresì l'intervista del 1991 ebbe luogo durante un convegno dedicato all'aedo di Laura ed è plausibile pensare che Luzi non potesse esprimersi in termini poco lusinghieri nei confronti del predecessore trecentesco.

¹³ Inoltre, come accade in *Rvf* 323, talvolta nei *Fragmenta* si concretizza un approdo totalizzante al simbolo, con l'io che proietta l'azione, vivificante, della metafora su un piano allegorico sì ma sfuggente, fatto di boschi e sorgenti, per esempio. Per la canzone delle visioni Marco Santagata parlò di collasso delle strutture immaginifiche in *Il naufragio dei simboli (Rvf 323)*, pubblicato in «Cenobio», II, XLI (1992), pp. 133-151.

¹⁴ S. AGOSTI, *Petrarca e la modernità letteraria: una genealogia*, in *Un'altra storia*, cit., pp. 9-35: 10-11.

sempre riscosso una fortuna più costante di altri. Di certo, tra i classici del *Canzoniere* possono essere annoverate tre canzoni dove il paesaggio svolge un ruolo fondamentale: mi riferisco a *Rvf* 23, 126 e 323.

Tutti e tre i componimenti sono accomunati dal rapporto con il paesaggio, per la prima volta presente nella tradizione poetica¹⁵. Una natura quotidiana (la fonte usitata, la finestra di casa, i boschi abituali, le orme) ma, al contempo, ideale e simbolica; un incrocio che innalza il mondo bucolico ivi rappresentato al ruolo di marca tematica distintiva di Petrarca, a cui, allargando il campo a tutto il *Canzoniere*, risponde uno strumento retorico prediletto, quello dell'accumulazione o lista¹⁶. Rapporti simbolici naturali ed elenchi hanno un ruolo privilegiato anche in Luzi. Si pensi a una poesia come *Nell'imminenza dei quarant'anni di Onore del vero* (1957), dove il riconoscimento cronologico dell'anniversario dell'io, altro tema petrarchesco, è reso attraverso un elenco identificativo naturale:

Sono tra poco quarant'anni d'ansia,
d'uggia, d'ilarità improvvisi, rapide
com'è rapida a marzo la ventata
che sparge luce e pioggia, son gli indugi,
lo strappo a mani tese dai miei cari,
dai miei luoghi, abitudini di anni
rotte a un tratto che devo ora comprendere.

Oppure alla chiusura di *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni di Primizie del deserto* (1952):

Tutto l'altro che deve essere è ancora
il fiume scorre, la campagna varia,
grandina, spiove, qualche cane latra,
esce la luna, niente si riscuote,
niente dal lungo sonno avventuroso.

E ancora dalla stessa raccolta, si possono ricordare i vv. 46-50 di *Invocazione*:

È questo il tempo propizio, se vieni,
pesta le muffe tristi, i secchi sterpi,
schiantate i nodi, lacera i grovigli,
ma ferisciti, sanguina anche tu,
piangi con noi, oscurati nel folto.

¹⁵ Secondo G. BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, p. 118, nel paesaggio moderno, anche in quello di Petrarca, si assiste a una sorta di proiezione dell'io nel mondo, il paesaggio può essere inteso «come struttura interiorizzata nella divaricazione all'infinito tra il suo essere puntiforme e la sua universalità».

¹⁶ Su Petrarca e la lista, si vedano: S. STROPPIA, *Una lista "pura" di Petrarca: le cosiddette Note intime* (*Par. lat.* 2923), «Studi di Filologia italiana», LXXVIII (2020), pp. 181-222; e il volume *Les listes médiévales Entre les choses et les mots*, a cura di O. Biaggini e P. Guérin, Parigi, Presse Sorbonne Nouvelle, 2021, in cui sono contenuti i saggi di A. M. TELESINKSKI, *La liste en tant que miroir chez Pétrarque: identité ou singularité (femmes célèbres, fleuves, végétaux dans "Fam." XXI, 8 et "Rvf" 148)*, pp. 178-196 e di S. STROPPIA, *Pétrarque et les listes: des "Notæ intimæ" à l'accumulation des exempla*, pp. 197-212.

Inoltre, si potrebbe prendere la prima strofa di *Come tu vuoi*, da *Onore del vero*, dove si legge: «che regna nella stanza / è il silenzio del testimone muto / della neve, della pioggia, del fumo, / dell'immobilità del mutamento». Certo, in merito alla bontà del riscontro bisognerà comunque ricordare l'influenza tangibile di una linea poetica novecentesca, quella Gozzano-Montale, molto attenta al particolare. Se così fosse, Luzi potrebbe essere riconosciuto – suo malgrado – come nulla più che un “petrarchista”, intendendo il termine alla pari di “imitatore”, un gozzanmontaliano.

Una strada utile per elidere qualche dubbio di mediazione sarebbe quella dei dati materiali, alludo ai libri di o su Petrarca posseduti da Luzi, ma la ricerca è in parte infruttuosa. Infatti, la biblioteca di Luzi ha subito diverse traversie: una parte dei libri di famiglia è andata perduta durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale o venduta al tempo della morte del padre nel 1965; gli altri libri sono divisi tra la biblioteca del centro studi “La barca” di Pienza e l’“Archivio Vieusseux” di Firenze, mentre altri ancora sono rimasti agli eredi e per ora non sono visionabili. A Pienza non ci sono libri collegati a Petrarca; al Vieusseux sono conservati quattro titoli: due volumi di critica e cioè Umberto Marvadi, *La poesia religiosa del Petrarca volgare*, Roma, Studium, 1961, e Adelia Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962, con dedica dell'autrice, ma entrambi intonsi (il libro della Noferi ha, addirittura, le pagine ancora intatte). Seguono: una versione del *Secretum* in edizione economica per la biblioteca universale Sonzogno, con la sola traduzione in italiano (e il *Secretum* è un'opera che Luzi cita in alcuni suoi interventi su Petrarca)¹⁷, poi un portfolio contenente le dieci illustrazioni di Carlo Mattioli all'edizione di pregio del *Canzoniere*, uscita nel 1968 per i tipi Fògola di Torino; e, infine, due copie di un opuscolo di presentazione di tale edizione, appunto, stampato dalla galleria d'arte Aldina di Roma nel 1969 allo scopo di pubblicizzare una mostra dello stesso Mattioli¹⁸.

Nell'opuscolo è contenuta una brevissima introduzione all'operazione artistica a firma di Luzi. Spinto dall'analisi delle illustrazioni, Luzi nota la preminenza di due simboli forti del *Canzoniere*, cioè la presenza dell'io e dell'alloro, considerati elementi ineludibili per qualsivoglia lettura o reinterpretazione; ma è poca cosa. Un dato interessante, seppur a livello di curiosità archivistica, riguarda una delle due copie: è una stampa di prova con correzioni autografe dello stesso Luzi.

Dunque, benché la strada dei materiali sia quasi inconsistente, un dato, mi pare, che si possa comunque ricavare dai pochi (e quasi muti) libri: l'interesse per Petrarca sembra riaccendersi, seppur minimamente, verso la fine degli anni Sessanta.

Chiusa questa pista, un'altra potrebbe essere rappresentata dall'insieme piuttosto frammentario di interviste, di saggi e di interventi, che Luzi ha dedicato a Petrarca e che costituisce una documentazione, se non proprio acritica e materiale, da cui è possibile provare a tracciare le linee dell'ontologia luziana di Petrarca. Da questa base bisognerà poi provare a verificare se esistono dei componimenti che a tale ermeneutica rispondano.

¹⁷ La prima edizione è del 1883, della ristampa posseduta di Luzi non è possibile ricostruire l'anno di uscita.

¹⁸ Desidero ringraziare il personale del Vieusseux per l'aiuto prestatomi nella consultazione dei materiali. Rammento che la breve introduzione non è numerata.

È quanto è stato fatto in passato in relazione ad altre esperienze: come noto, Luzi, infatti, è intervenuto più volte sulla letteratura francese e anche sulla poesia antica.

Un caso piuttosto interessante per qualsivoglia discorso su Petrarca è rappresentato da Guido Cavalcanti. Il primo amico di Dante, pienamente concettualizzato da Luzi negli anni Quaranta, ha creato un sistema poetico operante in un canzoniere assoluto qual è *Quaderno gotico*. Credo che una certa sistemazione concettuale di Petrarca da parte di Luzi si sia pur verifica, solo in maniera meno sistematica, più sfumata. C'è da capire, insomma, se è possibile o meno pensare a un'ideologia compiuta e a una ripresa poetica piena e profonda al di là di quanto offrono le citazioni sparse. Il mio obiettivo non si distacca poi molto da quello raggiunto da Adelia Noferi nel bel saggio *Le poetiche critiche novecentesche «sub specie Petrarcae»*¹⁹.

Si parta dall'inizio: come detto, il primo lavoro di Luzi dedicato a Petrarca è, come ricordato, il saggio *L'Inferno e il limbo*. Se si scorrono rapidamente le pagine, cercando di compiere, però, una lettura neutra, scevra del pesante fardello di anni e decenni di critica, si noterà che Luzi offre una perfetta sintesi della poetica del dissidio, dello squilibrio, del bilico o, se si preferisce, della poetica contrastiva, perno dei *Fragmenta* (e, forse, di tutta la produzione letteraria di Petrarca):

Il Petrarca ci introduce in un regno dove il dolore è eterno, non limitato a un'accezione, a un momento dialettico dell'essere; ovvero limitato soltanto a ritroso, dalla felicità possibile nella memoria. Dalla prospettiva un'immagine netta cade che rifluisce nell'indistinto e nel vago della vita anteriore. Essa conforta l'uomo, è ancora la sua rivale; ma intanto a quale avvolgimento lo costringe. Essa lo isola e lo riassorbe, volto all'indietro in una fissità orfica. Poniamo qui il suo cielo solitario: egli vi trascende sorpreso insieme agli oggetti che condensano in sé medesimi, e allo stesso tempo, il suo dolore e il suo rimpianto. Delle due attitudini, il rimpianto è la più efficace e trasfigura rapidamente gli oggetti nel loro colore intatto e ideale, mentre il dolore rimane il movente segreto e distanziato. [...] L'uomo si leva talvolta, richiamato al principio di verità e di lotta, e subito precipita nel suo limbo, dove il dolore s'aggira lusingato dalle illusioni. [...] Vorremmo anche essere persuasi della parte riservata alla ragione, in questa zona chiusa e perfetta: [...] essa si trova il cammino sbarrato dalle apparizioni e dai simboli della morte e dell'immortale. Essa agisce in questo circolo perennemente contaminata dall'irrazionale, in un ordine di elementi composito e non riesce a isolare né ad affermare i termini del suo lavoro, a guisa di conclusione certe, definitive. Le aperture sono a un tratto occupate dai fantasmi risaliti da un dominio che essa non può scrutare, le conclusioni rimesse in discussione, riaperte, interrogate di nuovo²⁰.

La tappa successiva del lungo itinerario è rappresentata da *Padre mite e dispotico*, saggio uscito per l'«Approdo letterario» durante il centenario del

¹⁹ Un lavoro un po' troppo spesso dimenticato, ma ripubblicato di recente grazie all'accortezza e alla sensibilità di Enza Biagini e Anna Dolfi nella raccolta *Attraversamento di luoghi simbolici: Petrarca, il bosco e la poesia. Con testimonianze sull'autrice*, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 21-66.

²⁰ LUZI, *L'Inferno e il limbo*, cit., pp. 18-19.

1974, la cui concezione è definita «edipica» da Scaffai. Qui Luzi propose invece un interessante «identikit» di Petrarca; che, per quanto «approssimativo» data la brevità, rivela un carattere di fondo «diviso tra devozione e ritegno, tracciato con l'animo scisso»²¹. I punti su cui insiste Luzi sono diversi, non distanti da quelli presenti nell'*Inferno e il limbo*, centrale è l'impostazione di partenza con Petrarca quale sorgente di una lunghissima tradizione²².

In un altro lavoro, oggi scarsamente considerato, *L'esilio, Dante e la poesia* e risalente agli anni Ottanta, Luzi insiste sull'identità di Petrarca quale archetipo dell'io melanconico, dell'io poetico. Spiega, infatti, come, benché sia davvero difficile scorgere e definire l'origine del topos dal gusto romantico, è proprio Petrarca colui che «ha magnificamente offerto il patrocinio della sua malinconia come emblema e come segno»; e così facendo, «Petrarca è divenuto nume tutelare e capro espiatorio di una realtà già presente e operante»²³.

Nell'intervento contenuto in «Quaderni Petrarcheschi», da cui sono partito, risalente al 1991 ma stampato nel 1996, la nuova posizione espressa da Luzi si fa molto accomodante: certo, bisogna essere consapevoli dell'occasione, una sorta di cerimonia per Petrarca che forse non poteva tradursi nell'opportunità di una critica aperta; tuttavia, il pensiero formulato non si limita a lodi sperticate, appare, invece, ben costruito e complesso.

In apertura dell'intervento, si trova una richiesta ai lettori: quella di avvicinarsi al saggio *L'inferno e il limbo*, seme della discordia, senza pregiudizi di carattere estetico ma rimettendo «il discorso» lì formulato a un piano «schematico» e complesso. Segue il riconoscimento a Petrarca del ruolo di fondatore di una tradizione non solo stilistica ma anche di concetti. Uno in specie si dovrebbe a Petrarca, stante Luzi, e cioè la concretizzazione e la (ri)scoperta del dissidio interiore:

Tutta la letteratura occidentale, che deve quasi tutto a Petrarca, ha capito che l'amore è il momento critico dell'esistenza, è il momento in cui tutti gli elementi che confliggono e raramente si conciliano nell'individuo umano, entrato in crisi. In Petrarca l'esperienza amorosa

²¹ SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 47.

²² Riporto alcune citazioni sparse dal breve intervento – uscito, rammento, su «L'approdo letterario», LVIII, II (1974), pp. 3-7: «È successo insomma a Petrarca quello che succede normalmente tanto ai particolari quanto alle immagini-guida all'interno del suo universo poetico»; «Petrarca inaugura infatti il paradosso dell'artista occidentale moderno che stabilisce con il mondo rapporti a senso unico»; «l'immagine dell'artista che fa pesare sul mondo l'umiliazione della inadeguatezza e gli infligge il castigo di un personale disinganno proporzionato alle pretese un po' infantili, un po' luciferine del proprio io è già presente in Petrarca, per quanto non mi sogni neppure di sottovalutare quanto c'è di autentico nella macerazione cristiana del suo *comptentus mundi*»; «chiuso e bilanciato sulla sua logica interna l'universo petrarchesco sembra proclamare per la prima volta una frase che poi sarebbe divenuta un vessillo. Essa dice: l'arte abolisce il problema».

²³ M. LUZI, *L'esilio, Dante e la poesia*, in ID., *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di S. Verdino, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 33-45: 36. Si rammenti che la stessa concettualizzazione è riscontrabile nel lavoro di R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 234, «Petrarca, forse il primo di una categoria di uomini consapevoli del proprio genio, aveva lui stesso conosciuto, e in forma molto acuta, il contrasto tra esultanza e disperazione». Non escluderei un'influenza di questa opera sul pensiero di Luzi.

è proprio questo. [...] L'assenza è il punto di partenza: tutta la tradizione moderna ha assimilato il concetto di assenza come necessità primaria della poesia. Però l'assenza è anche popolata di molte presenze illusorie, di molte apparizioni e, forse, di alcuni contatti fugaci che lasciano il senso del vuoto. [...] La Laura del Canzoniere mi pare che tocchi un po' tutti questi tasti. E li tocca in modo circolare. [...]. Tutta questa esperienza umana si ripiega su se stessa, non esce da sé, semmai sprofonda in se stessa, va verso il centro e verso il suo interrogativo che, in realtà, non esige risposta perché la risposta ce l'ha già. Il *Secretum* parla chiaro: non possiamo trascendere la nostra condizione, noi dobbiamo rassegnarci a tutte le perdite e tutte le corrosioni che l'esperienza ci impone, senza una possibilità di cambiare stato, di «mutar d'ale», come avrebbe detto Dante²⁴.

Luzi si sofferma poi su un altro dinamismo, dalla natura circolare, cioè il connubio Tempo-Memoria. Afferma, infatti, che la «potenza della memoria è un altro strumento di poesia che agisce anche nel rapporto con la donna, perché non sappiamo mai se Laura è quella che il momento ci presenta o è quella che la memoria ci evoca». Infine, per dimostrare che la sua non è mai stata una vera e propria presa di distanza da Petrarca, rammenta che, addirittura, *Quaderno gotico*, uscito solo due anni dopo la prima stesura de *L'inferno e il limbo*, è strettamente connesso con la lezione fantasmatica del *Canzoniere*. Anche altre opere mostreranno legami strutturali più o meno espliciti con i *Frammenta*²⁵.

Continuando con la rassegna, nel corposo volume *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*²⁶, nonostante sia assente una domanda specifica su Petrarca, Luzi lo nomina in due occasioni: in un caso, e ancora una volta, lo evoca a riguardo del problema del petrarchismo e della sua pratica «egocentrica» (non è assente una specificazione, utile a ricordare come «l'interesse per Dante [...] non significa ripudiare Petrarca») ²⁷; invece, nell'altro riscontro, per spiegare il problema del tempo in Dante, Luzi istituisce un nuovo parallelismo con Petrarca e spiega che mentre per il primo il tempo è «l'irripetibilità dell'attimo con la sua conseguenza» e la sua «risonanza infinita», «un attimo che brucia tutto [...] in cui si consuma il destino, il senso del destino», per Petrarca si tratta di un «tempo [...] oliato e circolare» ma più «immanente»²⁸.

Questo tempo sensibile così come lo definisce Luzi è al centro dell'ultimo intervento, una video-intervista per i *700 anni di Petrarca*, la cui trascrizione, insieme con il celeberrimo saggio *L'inferno e il limbo*, è pubblicata nel primo e unico (se non ho visto male) numero della rivista «Raccolti. La rivista della Bottega dell'Elefante». Nell'intervista – a cura di

²⁴ *Petrarca e l'aura della poesia*, cit., p. 723.

²⁵ Oltre a quanto già citato ed esaminato, si può pensare al poemetto *Il pensiero fluttuante della felicità*, contenuto in *Su fondamenti invisibili* (1971) – accolto da Guglielminetti nell'antologia *Petrarca e il petrarchismo* (Torino, Paravia, 1977, p. 190) in quanto emblema di una «nuova Laura» – e altre poesie dedicate al mito della donna intesa come eternamente inafferrabile, fugace. Tra queste un solo esempio, relativo alla serie *Angelica* in *Frase e incisi di un canto salutare* (1990), mi riferisco a: *Nel mare del non dormito sonno; Ecco si divide; Non s'inganna; Pasqua? sì, Pasqua e Non siate tristi*.

²⁶ Milano, Garzanti, 1999.

²⁷ Ivi, p. 65.

²⁸ Ivi, p. 67.

Andrea Severi²⁹ – Luzi, mentre si riserva il ruolo di eccezionale esegeta di alcuni componimenti del *Canzoniere*, sembra tirare, in un certo senso, una sorta di somma del suo personale rapporto con Petrarca. Tant'è che non manca di ricordare come egli stesso, alludendo ancora una volta all'*Inferno* e al *limbo*, si considerasse «in minima parte responsabile della contrapposizione» novecentesca «tra P. e Dante».

Sarà utile dedicare un po' di spazio ai componimenti scelti da Luzi per l'analisi. Sono quattro testi e li riporto secondo l'ordine in cui compaiono nell'intervista: *La vita fugge, et non s'arresta una hora* (Rvf 272); *Io mi rivolgo indietro a ciascun passo* (Rvf 15); *S'i' fussi stato fermo a la spelunca* (Rvf 176); *Tutta la mia fiorita e verde etade* (Rvf 315). Particolare la presenza di Rvf 176: si tratta di un sonetto di corrispondenza, come ricorda lo stesso Luzi («È un sonetto di risposta»). Luzi lo interpreta quale disfida a Firenze («Firenze avria forse oggi il suo poeta») e quindi, come un'allusione malevola a Dante («come se Firenze non avesse avuto già il suo poeta...Firenze ne aveva avuti parecchi di poeti!»).³⁰ In questo caso, la lettura del sonetto sembra aprire una finestra sulla visione petrarchesca di Luzi, giocata, quasi sempre, sul confronto, sul dualismo di Petrarca con Dante³¹.

Nel commento agli altri testi – intervallati da alcune riflessioni che hanno per argomento: ancora il dualismo con Dante; l'idea di Petrarca creatore dell'immaginario “artista-artifex”; la normalizzazione stilistica e il ruolo della donna nei *Fragmenta* – Luzi insiste molto sul tempo passato e sul dialogo interiore, riconosciuto quale «ingrediente necessario al sistema generale del *Canzoniere*». Certo, è una psicomachia che Luzi intende – ma conoscendo l'autore è quasi scontato – in termini cristiani e, in un certo senso, risolti³²: «verso la fine rinasce la pienezza epica che Petrarca ha in qualche momento della sua vicissitudine: c'è questo senso di sé come esemplare umano esposto alle tentazioni e ai rimorsi, che diventa un personaggio epico, di un'epica cristiana tribolata». E se Luzi scorge il dramma, segno della modernità, per *Tutta la mia fiorita e verde etade*, si affretta a rammentare anche che tutta la «discrasia tra lode alla bellezza, lode alla grazia e coscienza religiosa» si ricompone in seno alla cristianità, poiché, a suo avviso, «la poesia dopo la morte» assomma «divino e umano in una unità»³³. Dunque, all'altezza dell'ultimo intervento, si può dire che il Petrarca di Luzi appare fortemente idealizzato: è un Petrarca letto in senso assolutamente teologico, spirituale e cristiano.

²⁹ Sono molto grato ad Andrea Severi per avermi fornito una copia del video e della trascrizione. Il saggio *L'inferno e il limbo* occupa le pp. 9-12, l'intervista-commento, intitolata *Petrarca nel tempo di Luzi*, occupa le pp. 36-42.

³⁰ Le citazioni sono riprese da *Petrarca nel tempo di Luzi*, cit., p. 41.

³¹ Ma sulla scelta potrebbe esserci anche una motivazione, per così dire, storica o d'occasione: infatti, durante il convegno *Il Petrarca latino e le origini dell'Umanesimo*, a cui Luzi partecipò con l'intervista poi raccolta nei «Quaderni petrarcheschi» rammentati nella nota di apertura di questo componimento, G. TANTURLI, *Il Petrarca e Firenze: due definizioni della poesia*, ivi, t. I, pp. 141-163: 143, quasi in apertura della sua relazione, affrontava proprio Rvf 176 per analizzare il problema del legame con Firenze, e, guarda caso, anche Luzi insiste molto sul problema del rapporto di Petrarca con la città toscana.

³² Fa quasi eccezione la «nota di modernità drammatica» contenuta nella prima terzina di *La vita fugge*, intesa come un'invocazione della morte, un proposito di suicidio; ma si tratta di cosa topica, come noto, non di reale intenzione.

³³ Il commento al sonetto è in *Petrarca nel tempo di Luzi*, cit., 37.

Ora, per mettere a frutto la concettualizzazione che vuole – al di là della lettura specifica – un Petrarca che appare comunque concepito come un autore complesso, non solo elegiaco in senso piano insomma, ma fautore di una poetica del dissidio, del tempo e della memoria, oltre a ricordare la celebre comparsa di Petrarca-personaggio in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, dove è riconosciuto implicitamente quale massimo autore dello sguardo, mentre, quasi in preda a un fortissimo raptus voyeuristico, spia l'amico-pittore Simone Martini³⁴, vorrei concludere queste pagine con una breve considerazione in merito a un “libro compatto” tra tanti di Luzi. Proverò rapidamente a valorizzare il rapporto Luzi-Petrarca su di un asse non solo testuale ma semantico e situazionale, quindi strutturale.

La mia scelta è ricaduta su *Primizie del deserto* (1952), una delle opere che la critica tende a ricondurre sotto la tutela di Dante e che dista sette anni da *L'Inferno e il limbo*: ebbene in una serie di testi, e la serialità è una delle macrolezioni che generalmente si può ricondurre a un'eventuale “funzione Petrarca”, come visto con Scaffai, tornano delle immagini chiave proprie dell'universo *Fragmenta*.

Nel primo testo, *Né il tempo*, l'immagine di apertura, una metafora a un solo termine, si rimette al topos della *navigatio* («le tue mani afflitte si appigliano alla proda»), ma il campo equoreo (presente ancora almeno in *Est*, 9-11 e in *Marina*), insieme con quello del vento («aspro» e di «quaresima» in *Nella casa di N. compagna d'infanzia*, 1; «arido» in *Canto*, 1; vento della «memoria che spira, / sparge e aduna» in *Invocazione*, 10-11) e con l'espressione di un'identità non definita («Io sono qui lo stesso che fu altrove / e in altro tempo, non importa / quanto lontano, né quanto diverso», vv. 18-20 di *Villagio*), corroborati dal motivo del dissidio e dell'incontro con un ineffabile fantasma dalle tinte femminili e allegoriche (talvolta impenetrabile come in *Né tregua*: «le effigi tante volte interrogate / allora impenetrabili, ora afflitte», vv. 11-12), sono riconoscibili come i cardini che animano tutta l'opera. In *Né tregua*, il conflitto è così personificato che l'altro attante, quello interlocutorio, trova concretezza nell'angoscia e nei sentimenti affini e contrari a tale stato (un piano quasi medievale: «vuoi darmi un nome, chiamami l'angoscia, / chiamami la pazienza ed il dolore / o l'abbandono o il tedio o l'afflizione / o altrimenti se esprimono parole / la certezza di quel che so»). In *Forse dice l'addio* fondamentali sono le «impronte sulla sabbia d'un deserto», unico segno della perdita e dell'assenza dell'altro e dell'io; un segno che in *Nella casa di N. compagna d'infanzia*, è invece reso con il termine «traccia». Questa *imagery* dell'impronta pone i testi in rapporto con *Rvf* 125, 7-8, e con *Rvf* 301, 12-13, «Quinci vedea 'l mio bene; et per queste orme / torno a veder ond'al ciel nuda è gita»).

Ancora: l'attacco di *Pur che...* con l'anaforico e interrogativo *che*, volto all'indeterminazione («che nascita, che morte, che stagioni»), non può non richiamare, come già notava Piero Bigongiari³⁵, il ritmo frustante di *Rvf* 273, 1 («Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi?»). Ma è soprattutto in *Marina* che il sistema Petrarca assolve al meglio la sua funzione: nel testo,

³⁴ VERDINO, *L'insoddisfazione di Luzi*, cit., pp. 201-202, ha mostrato che Luzi si serve dei versi del *Canzoniere* dedicati al pittore per illustrare quella scena.

³⁵ P. BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento*, 2 t., Milano, Il Saggiatore, 1978, t. II, p. 529.

quasi un sonetto (se non fosse per l'assenza dello schema rimico), la dimensione naturale della prima quartina, formata da «la fioca riva», dai «flutti» e dalle «isole», si stabilizza nell'interiorità di un io in perenne scissione tra l'oggi e ieri (come in *Rvf* 1):

Che sparse piogge navighi, che luci.
Quali? il pensiero se non finge ignora,
se non ricorda nega: là fui vivo,
qui avvisato del tempo in altra guisa.
(vv. 5-8)

Un'«altra guisa», un altro io, un altro Petrarca? O forse quello che resta prescinde sempre dalle letture che si sono susseguite e il Petrarca che è stabile in Luzi è davvero e solo quello del *Canzoniere*...ma quale? Senz'altro il cantore del dissidio e delle tensioni, non solo *quello* dello stile confezionato, rarefatto ed elitario che la tradizione secolare consegna a Luzi, secondo le regole di una lettura vulgata che, nel 1945, è senz'altro più martellante di quanto lo è per noi. C'è altro: quel che resta intatto negli anni, forse, è una lezione, dispotica e mite, di un padre che in lirica da Luzi non è in fondo davvero mai negato, neppure all'indomani della polemica. Non è negato semplicemente perché non può esserlo. Perché le sue tensioni, espresse nei *Fragmenta* e nel *Secretum* (anche quando fraintese), sono le nostre e in quanto tali restano sempre attuali anche per chi quel padre ha cercato di ripudiarlo riuscendovi però solo in parte.

*Appendice espositiva:
mostra documentaria della BUB (14 marzo 2023)*

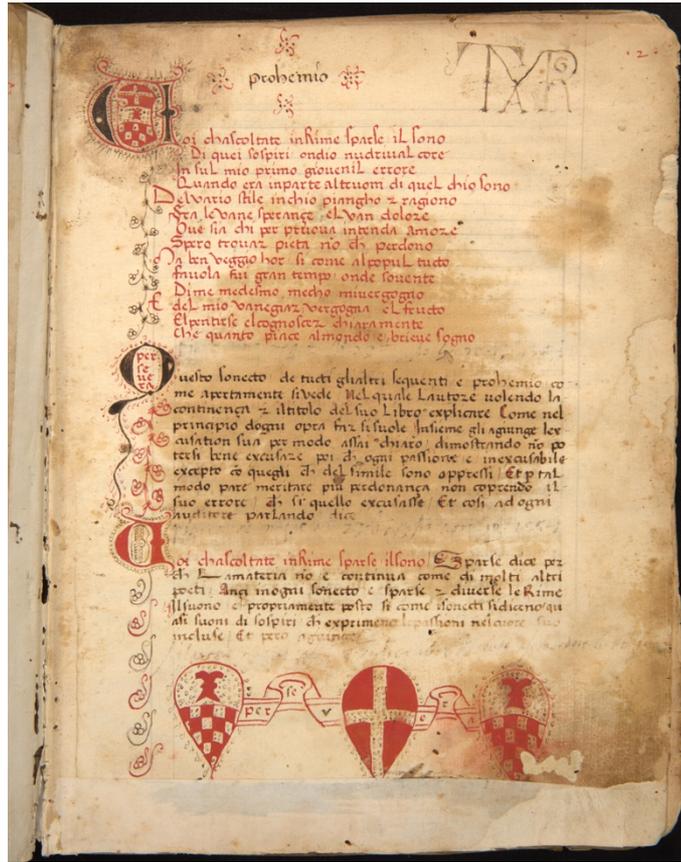
Breve premessa al Catalogo

Nell'edizione di *AlmaPetrarca* del 2021 si sono ripercorsi i tanti importanti fili che legano la formazione intellettuale di Francesco Petrarca all'*Alma Mater Studiorum*. La piccola mostra che ha corredato, nella Biblioteca Universitaria di Bologna, l'edizione di *AlmaPetrarca* 2023, con volumi in gran parte provenienti dalla Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", rivela, per altri versi, l'ininterrotta attenzione filologica e critica che il capoluogo felsineo ha dedicato nei secoli all'opera dell'aretino. Il 2024, in cui si sono celebrati i 650 anni della morte di Petrarca, ha coinciso con il primo centenario della nascita del grande italianista e insuperabile maestro a cui il Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna ha doverosamente intitolato la propria Biblioteca. Per celebrare tale felice coincidenza di anniversari e per suggellare le fertili convergenze di interessi e di studi, il Comune di Bologna, la Biblioteca "Ezio Raimondi", il Museo Civico Medievale "Ghisilardi Fava" e la Biblioteca Universitaria hanno organizzato *Passeggiate letterarie* ed esposizioni documentarie che presto saranno disponibili al pubblico come mostra virtuale sulla *Digital Library Ficlit*.

Un vero gioiello è il manoscritto 2452 della BUB, che tramanda il pionieristico commento ai *Rerum Vulgarium Fragmenta* composto tra il 1443 e il 1444, per volere di Filippo Maria Visconti, dall'umanista torentino Francesco Filelfo, fra le altre cose professore di grammatica e retorica nello Studio bolognese, da cui si era ben presto allontanato per le cruente lotte intestine della città. Pur interrompendosi al sonetto 136 (*Fiamma dal ciel*), tale precoce prova esegetica si configura come straordinario esempio di approccio umanistico, attento a cogliere il dialogo serrato della poesia petrarchesca volgare con gli autori classici (Ovidio, Virgilio, Livio, *in primis*), molto tempo prima delle teorizzazioni cinquecentesche di Pietro Bembo. Proprio alla fatica ermeneutica del torentino il giovane Ezio Raimondi dedicò un saggio critico ancora oggi imprescindibile: *Francesco Filelfo interprete del Canzoniere*, in «Studi Petrarcheschi», III, 1950, pp. 143-164 (ora in: ID., *I sentieri del lettore. I. Da Dante a Tasso*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 263-285). Ed era stata proprio Bologna, d'altra parte, a ospitare l'*editio princeps* del commento filelfiano al *Canzoniere* (1476, per i tipi di Annibale Malpigli), di cui la Biblioteca Universitaria conserva anche un'edizione del 1522 appartenuta a Ulisse Aldrovandi. L'attenzione critica di Raimondi per gli antichi commentatori del *Canzoniere* si cimentò, due anni dopo, in un altro contributo di importanza cruciale per gli studi petrarcheschi (*Due commentatori del Petrarca: Bernardino Daniello e Ludovico Castelvetro*, in «Studi petrarcheschi», V, 1952, pp. 95-210), in cui l'allievo di Carlo Calcaterra apriva i metodi e le prospettive della scuola storica e filologica alle influenze maturate alla luce della lettura di Lucien Febvre e della Scuola delle *Annales*. Con la lezione critica di Raimondi, l'opera petrarchesca si illuminava di nuove ragioni,

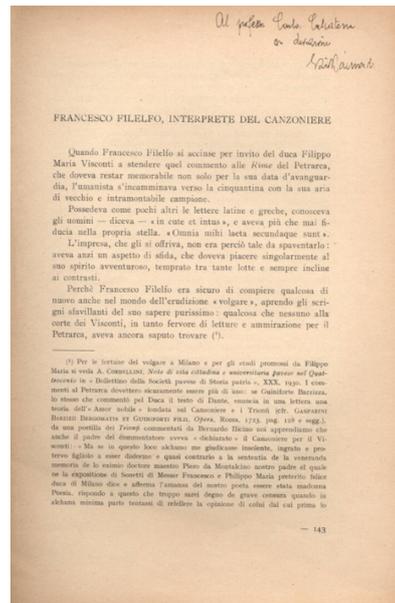
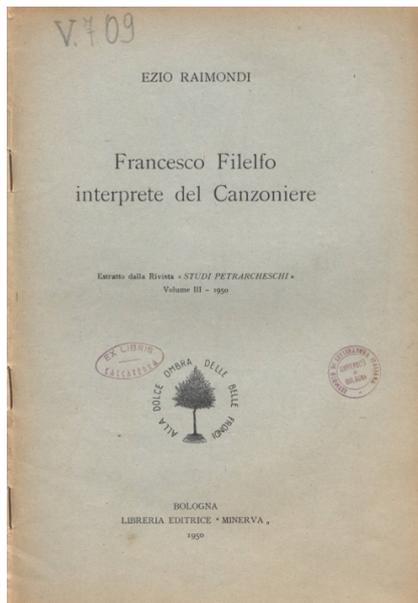
senza dimenticare il rigore ecdotico dei capolavori filologici dedicati allo scrittoio volgare e latino di Petrarca di fine Ottocento (*Le Rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note* da G. Mestica, Firenze, Bàrbera Editore, 2 voll., 1896; *Le Rime di Francesco Petrarca di su gli originali*, commentate da G. Carducci e S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899; *Francisci Petrarcae Epistolae De rebus familiaribus et Variarum*, studio et cura I. Fracassetti, volumen primum, Florentia, Le Monnier, 1859), nella consapevolezza del dialogo ininterrotto che i letterati di ogni tempo, spesso tra esegesi e poesia, come Leopardi, hanno da sempre intrattenuto con l'inquietudine petrarchesca.

Loredana Chines



TAV. 1a

BUB Ms. 2452, F. PETRARCA, *Canzoniere*, con il commento di Francesco Filelfo (sec. XV). Bologna, Biblioteca Universitaria, c. 2r.



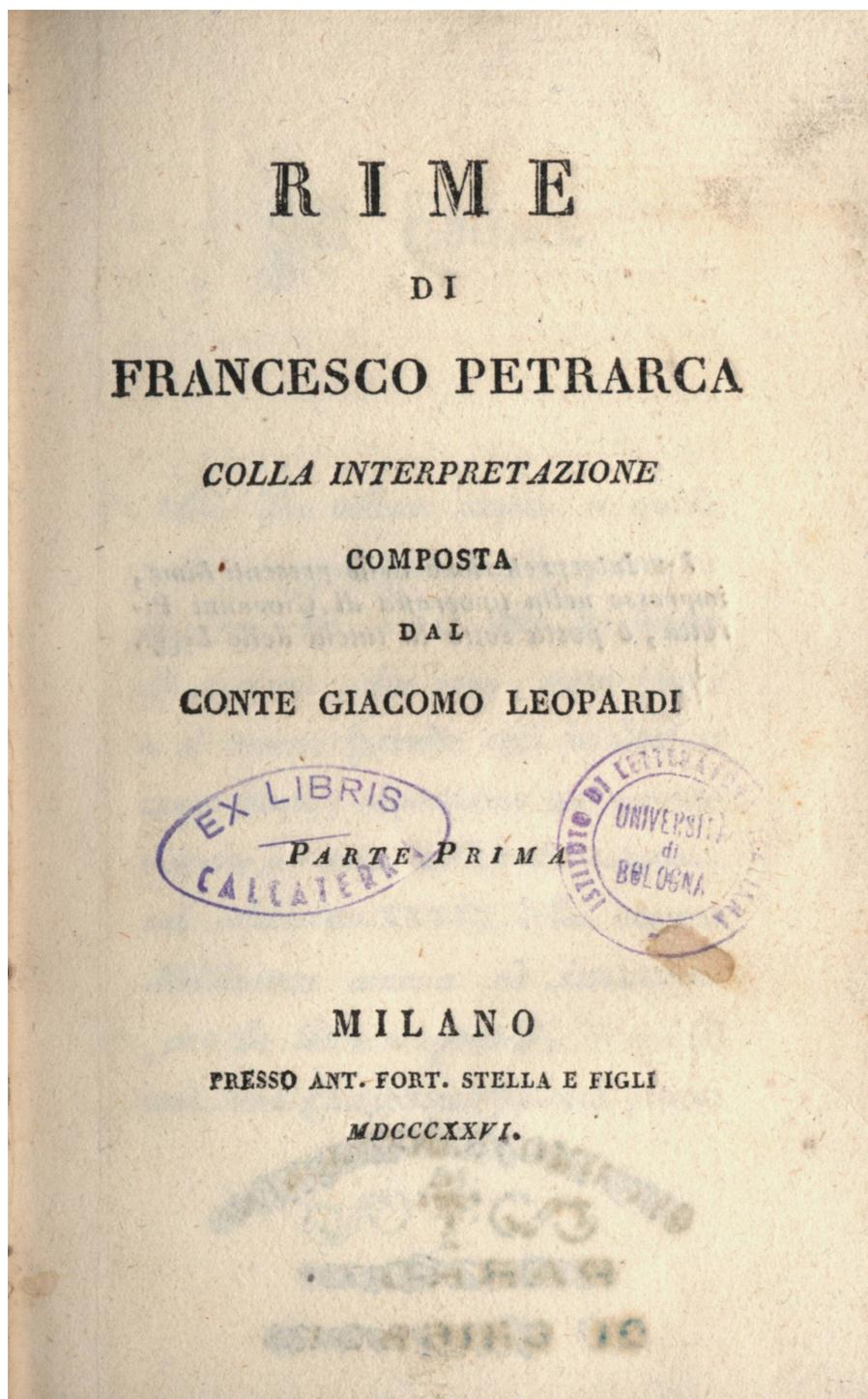
TAVV. 1b

E. RAIMONDI, *Francesco Filelfo interprete del Canzoniere*, «Studi Petrarqueschi», III, 1950, pp. 143-164 (Bologna, Biblioteca Umanistica “Ezio Raimondi”, inv: LIV 8273, coll: CAL VV 0709).



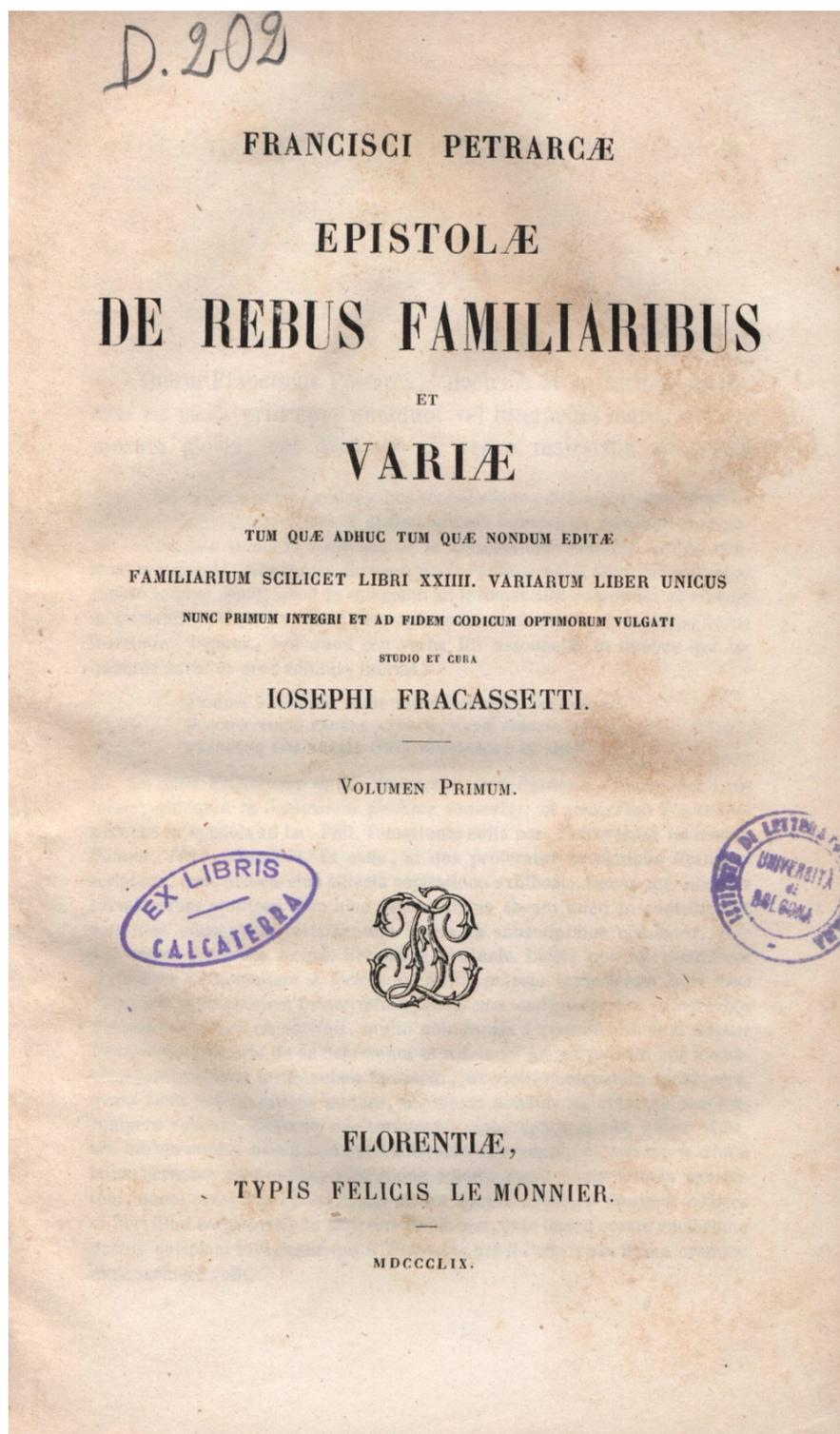
TAV. 2

Le Rime del Petrarca breuemente sposte per Lodouico Castelvetro, in Basilea ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582 (Bologna, Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", inv: LIV 666, coll: CAL DD 015).



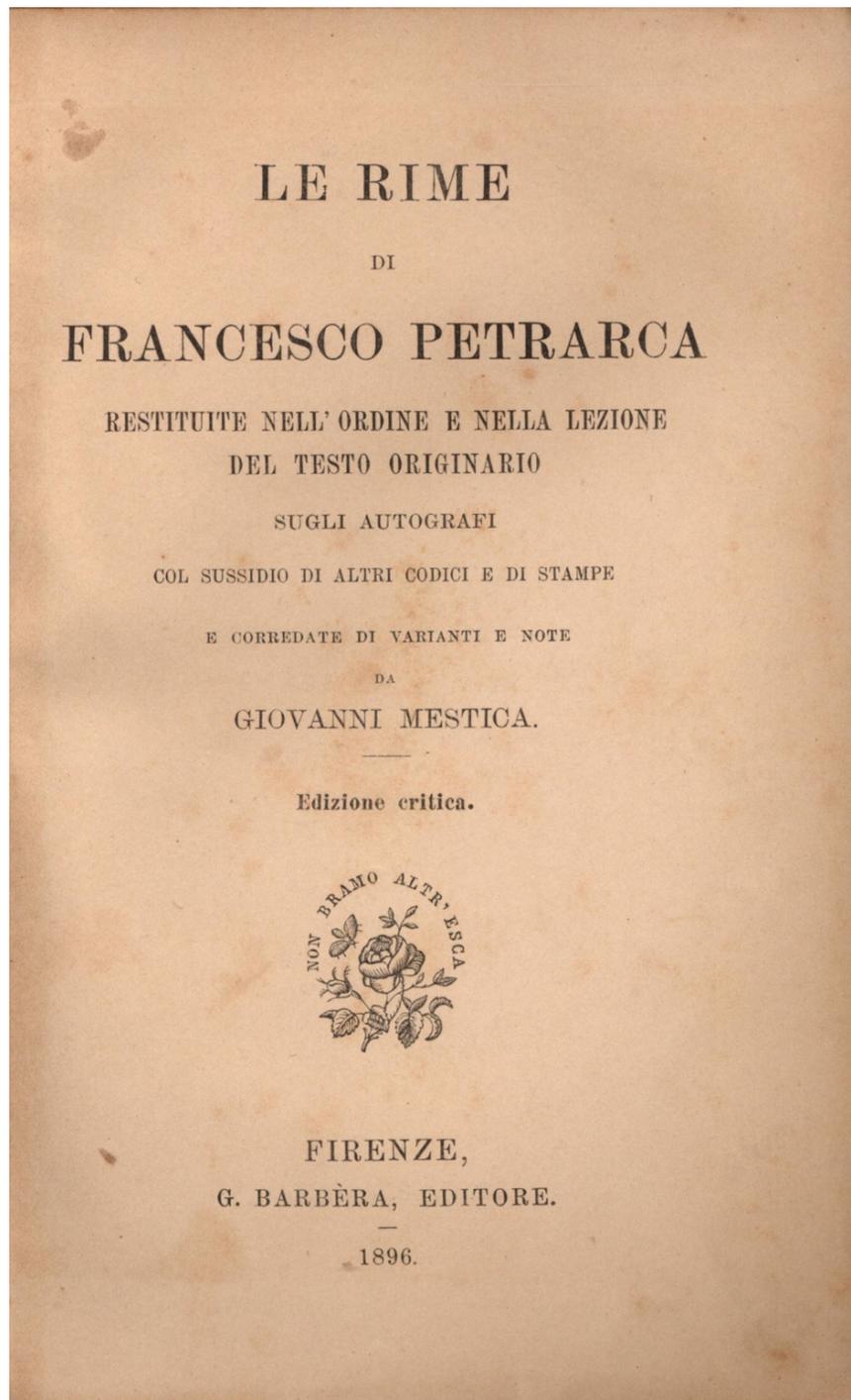
TAV. 3

Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte G. Leopardi, parte prima, Milano, Stella e figli, 1826 (Bologna, Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", inv: LIV 698, coll: CAL DD 047 /1).



TAV. 4

Francisci Petrarcae Epistolae De rebus familiaribus et Variarum, studio et cura I. Fracassetti, volumen primum, Florentia, Le Monnier, 1859 (Bologna, Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", inv: LIV 853, coll: CAL DD 202/1).



TAV. 5

Le Rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note da G. Mestica, Firenze, Bèrbera Editore, 2 voll., 1896 (Bologna, Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", inv: CAM 7197, coll: CAMPORESI H VI 39/1-2).



TAV. 6

Le Rime di Francesco Petrarca di su gli originali, commentate da G. Carducci e S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899 (Bologna, Biblioteca Universitaria, inv: TOR 186914, coll: T 10030/TOR 186914).



TAV. 7

M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949 (Bologna, Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", inv: RL 959, coll: FR LI 0959).



TAV. 8

F. PETRARCA, *Canzoniere*, Testo critico e introduzione a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964 (Bologna, Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", inv: RAI 25005, coll: RAIMONDI IV 07 E 0075).

Indice dei nomi
a cura di Dante Antonelli e Camilla Raponi

- Abrams, Meyer Howard 2 e n
Accame Bobbio, Aurelia 10n, 18n, 20n
Afribo, Andrea 143n
Agosti, Stefano 151n, 170 e n,
Agostino, Aurelio santo 79, 113
Albarello, Carlo 53n
Alberti, Leon Battista 2-3, 7
Albonico, Simone 120n
Aldrovandi, Ulisse 179
Alessandro Magno 38
Alfieri, Vittorio 7
Alighieri, Dante I, 2, 3 e n, 4-7, 9, 10 e n, 11, 13-14, 16, 18-20, 72n, 75n, 86, 108, 112, 118 e n, 119, 123, 125, 126n, 127, 134, 143-145, 147, 155, 157, 167-169, 170n, 173, 175-177
Alvino, Gualberto 147n
Anceschi, Luciano 90n, 162
Andreano, Lucia 87n
Andreoli, Annamaria 88n
Angioletti, Giovan Battista 129, 146 e n, 156 e n
Anselmi, Antonio 50n
Anselmi, Gian Mario II, 6n
Antiseri, Dario 9n
Antona Traversi, Camillo 26n
Antonelli, Roberto 2n, 148n
Appel, Carl III, 48n, 49n, 50n, 51n, 54, 56, 57n, 58, 59 e n-65 e n, 66, 67 e n-68 e n, 70
Ariani, Marco 57n
Arieti, Cesare 11n
Ariosto, Ludovico 7, 51n, 120
Aristotele 2, 38
Arnaut Daniel 118 e n, 140, 151, 153
Asor Rosa, Alberto 148n
Augieri, Carlo Alberto 138n
Augusto, Cesare 44
Austen, Jane 4
Auzzas, Ginetta 47n
Avalle, D'Arco Silvio 66n, 110 e n, 139n
Bacchi della Lega, Alberto 69 e n
Bachtin, Michail Michajlovič 2
Baldassarre da Pescia 49
Baldelli Boni, Giovanni Battista 27n
Baldissone, Giusi 72 e n-73 e n, 79 e n, 83n
Ballerini, Luigi 149
Bandini, Angelo Maria 63n
Banfi, Antonio 162
Barberi Squarotti, Giorgio 71n
Barbi, Michele 66, 136 e n
Barbieri, Andrea 49n
Bardazzi, Giovanni 16n
Bardin, Gay 149
Baroncini, Daniela 87 e n, 88-90n, 93n
Basile, Tania 48n
Bassi, Mario 80
Batkin, Leonid M. 2
Battistelli, Luigi 67
Battistini, Anfrea 88n
Baudelaire, Charles 150
Beccadelli, Ludovico 49, 50n, 54, 58, 62 e n, 63, 67n, 92
Beccari, Antonio 25, 29, 30n, 33n
Belloni, Gino 49n, 52n-53n, 56n, 58n, 60n, 63n, 141n
Bembo, Pietro 49, 50n, 52, 61, 92, 179
Beniscelli, Alberto 9n-10n
Benn, Gottfried 112
Benucci, Elisabetta 47n
Benveniste, Émile 148
Berardinelli, Alfonso 106, 170n
Bergami, Giancarlo 80n, 81 e n
Bergamo, Rachele III, 36n
Bernardini Napoletano, Francesca 90n
Bernardo, Aldo S. 154n
Berra, Claudia 23n, 48n, 92n
Berté, Monica II, 54n, 72n
Bertolani, Maria Cecilia 155n
Bertone, Giorgio 171n
Bertoni, Alberto IV, 161n
Betocchi, Carlo 167

- Bettarini, Rosanna 105n, 106, 125, 130, 131n, 137n-140n, 141 e n, 143n, 150 e n, 152n, 167n,
 Bettinelli, Giuseppe 67n
 Biadego, Giuseppe 53n-54n
 Biaggini, Olivier 171n
 Biagini, Enza 149n, 173n
 Bianchi, Enrico 85n
 Bigongiari, Piero 87n, 112, 120 e n, 121, 177 e n
 Billanovich, Giuseppe 49n, 150
 Bindi, Enrico III, 32
 Binni, Walter 121-122
 Bione di Boristene 7
 Bisconti, Donatella 145n
 Blasucci, Luigi 110 e n-111 e n
 Bloom, Harold 6n
 Bo, Carlo 97n
 Bobbio, Norberto 76 e n
 Boccaccio, Giovanni 7, 9-11, 47n, 125n, 145
 Boggione Valter 73n-74n, 75 e n, 76n-81n
 Boiardo, Matteo Maria 7
 Boine, Giovanni 120
 Bollati, Giulio 152
 Bonfanti, Maria Luisa 162-163
 Bonfatti, Rossella 52n
 Bonghi, Ruggiero 64
 Boni, Massimiliano 87 e n
 Bonora, Ettore 108n, 109 e n
 Borio, Maria 71n
 Borri, Giancarlo 87n
 Bossina, Luciano 80n
 Bottai, Giuseppe 115 e n
 Boyle, Richard (Lord Burlington) 3
 Brambilla, Alberto 54n, 66n
 Branca, Vittore 92n, 136n
 Breschi, Giancarlo 151n-152n
 Bricchi, Mariarosa 10n
 Bruscia, Marta 87n
 Brugnolo, Furio 62n-63n
 Buonarroti, Michelangelo 3, 94, 109, 147n, 150
 Byron, George Gordon III, 3-5

 Cadioli, Alberto 10n
 Calcaterra, Carlo I-II, 71, 74n, 80 e n, 81, 179
 Calleri, Marta 48n
 Camboni, Maria Clotilde 125n
 Campailla, Sergio 109n
 Campana, Andrea 3n
 Campana, Dino 3n, 147, 148n
 Campeggiani, Ida 112n, 116n
 Canello, Ugo Angelo 118
 Cangiano, Mimmo 72 e n
 Cannata, Nadia 49n
 Cantoni, Remo 162
 Capovilla, Guido 143 e n
 Cappelletti, Irene 123n, 127n, 133n, 139n, 143n, 145n,
 Cappelli, Pasquino 48
 Cappellini, Milva Maria 80n
 Caproni, Giorgio 18n
 Cardarelli, Vincenzo 127, 130
 Caroli, Martina V
 Cardini, Roberto 6n
 Carducci, Giosue I-II, 1-2, 26n, 52n, 54 e n, 56 e n-57 e n, 58n, 59, 66 e n, 69 e n, 70, 73n, 82n, 133, 148 e n, 150, 180, 186
 Caretti, Lanfranco 135n, 157
 Carlo Ludovico di Borbone 53
 Carrai, Stefano 71n, 91-92 e n
 Carrara, Enrico 84n
 Carrara, Francesco da, il Vecchio 155
 Carrer, Luigi 23 e n
 Caruso, Carlo 50n
 Casadei, Alberto 107n
 Cascio, Giovanni 47n, 63n
 Castelvetro, Lodovico 49n
 Castiglione, Baldassarre 7
 Cavalcanti, Guido 147, 173
 Ceccarelli, Marilena 73n
 Ceccarini, Raffaella 87n
 Cecchi, Emilio 120n
 Cecconi, Michela 49n
 Cella, Roberta 125n
 Celli, Andrea 148n
 Cena, Giovanni 84n
 Cervini, Marcello 50n
 Cesare, Giulio 38
 Cesareo, Giovanni Alfredo 60n, 64n
 Char, René 159
 Cherchi, Paolo 106n, 131n
 Chines, Loredana V, 6n, 58n
 Chiummo, Carla III
 Ciampi, Sebastiano 24 e n
 Cian, Vittorio 24n

- Ciavolella, Massimo 149n
 Cicala, Roberto 151n
 Ciccuto, Marcello 155
 Cicerone, Tullio Marco 38, 42
 Ciliberto, Michele 149n
 Cino da Pistoia 145, 146, 147
 Ciociola, Claudio 116n, 120n, 132n,
 136 e n
 Cittadella, Luigi Napoleone 32, 33 e
 n
 Citti, Francesco V
 Cleante 38
 Cochin, Henry 67
 Coclite, Orazio 17n
 Coleridge, Samuel Taylor 3, 5
 Colonna, Giacomo 26, 137
 Colonna, Giovanni 26
 Colonna, Stefano il Giovane 25, 28
 Comparini, Alberto 71n
 Comparini, Alberto 85n
 Condello, Emma 49n
 Conti, Fulvio 10n
 Contini, Gianfranco II, IV, 12, 20 e
 n, 63 e n, 74 e n, 90 e n, 109n, 112,
 116 e n, 117n-118n, 119 e n-121 e n,
 122n-123n, 124 e n-131 e n, 132n,
 133 e n-136 e n, 137, 138 e n, 139,
 140 e n-150 e n, 151n, 152 e n-154 e
 n, 155-156, 167, 188
 Contò, Agostino 53n, 59n
 Contorbia, Franco 80n
 Cortázar, Julio 7n
 Cortellessa, Andrea II, 77n, 87n,
 106 e n, 132n, 158 e n, 168n
 Cossutta, Fabio 88n
 Cozzo, Salvo 151
 Crisafulli, Lilla Maria 1n, 4, 6n
 Crispino, Samuele 36, 43-45
 Crivelli, Balsamo 81
 Croce, Benedetto 121-122, 123 e n-
 124 e n, 125n, 133-134, 148
 Cursi, Marco 64n
 Curtius, Ernst Robert 2 e n

 D'Ancona, Alessandro 24 e n, 67
 d'Annunzio, Gabriele 72 e n, 73n,
 74n, 80n
 d'Arezzo, Guittone 69
 d'Aurenga, Raimbaut 140
 Dahl, Johan Christian 3
 Dal Bianco, Stefano 160 e n, 161

 Danelon, Fabio 11n
 Daniel, Arnaut 118 e n
 Daniele, Antonio 134n
 Daniello, Bernardino 49 e n, 55, 58,
 59n, 62, 63, 67n, 141 e n
 Danzi, Luciano 13n-15n,
 De Felice, Renzo 115n
 De Giorgi, Fulvio 149n
 De Grand, Alexander J. 116n
 De Libero, Liber 88
 De Laude, Silvia 11n
 De Luca, Giuseppe 115 e n
 De Marchi, Alberto 71
 De Marchi, Alberto 80n
 De Martino, D 66n
 De Martino, Domenico 116n
 de Menasce, Jean 154 e n
 De Nolhac, Pierre 60, 62 e n, 64n-
 65n
 de Patto, Angelo 48n
 De Rienzo, Giorgio 80n
 De Robertis, Domenico 112, 143 e n
 De Robertis, Giuseppe 90, 135 e n,
 136
 De Rogatis, Tiziana 107n
 De Sanctis, Francesco 10, 133,
 134n, 143, 167
 de Saussure, Ferdinand 148
 de' Medici, Piero 65n
 Debenedetti, Giacomo 148, 157
 Debenetti, Santorre 121, 135, 136
 Del Bene, Sennuccio 24
 Del Vento, Christian 121n
 Della Schiava, Fabio 48n
 de Tournes, Jean 93 e n
 Demostene 38, 42
 Diacono, Mario 88n, 94n
 Di Benedetto, Vincenzo 3n
 Dickinson, Emily 4
 Dietisalvi, Pietro 24
 Diogene Laerzio 7
 Dionisotti, Carlo 2n, 48n, 167
 Dolfi, Anna 87 e n, 149n, 173n
 Donnarumma, Raffaele 76n
 Dotti, Ugo 112 e n
 Dryden, John 6
 Du Bellay, Joachim 91, 93, 94 e n,
 95-97, 103
 Duso, Elena Maria 25n
 Dutschke, D 48n

- Einaudi, Luigi 80n
 Eliot, Thomas Stearns 75, 86n, 118
 Eschilo 6
 Esiodo 1, 6
 Euripide 6
 Ezio, Chiòrboli 89 e n, 91-93, 100, 102, 151
- Fagioli Vercellone, Guido 24n, 35n
 Falqui, Enrico 88n
 Fauriel, Claude 10
 Fausto da Longiano 23
 Febvre, Lucien 179
 Federici, Renzo 138
 Feo, Michele 47n, 49n, 60n
 Fera, Vincenzo 47n-48n, 63n
 Ferrandi, Guido 54n
 Ferrari, Severino 73n, 82n, 148 e n, 150, 180, 186
 Ferrata, Giansiro 74n
 Ferrero, Guglielmo 80n
 Fiacchi, Luigi 24 e n
 Fiaschi, Vico 81
 Ficara, Giorgio 113n
 Filelfo, Francesco 179, 181
 Fiorentino, Salomone 12n
 Fletcher, John 6
 Flora, Francesco 122
 Florimbii, Francesca V, 27n, 35n-36n, 56n
 Fornaciari, Luigi 31 e n
 Forner, Fabio 53n
 Fortini, Franco 157
 Foscolo, Ugo 3 e n
 Fracassetti, Giuseppe II-III, 24 e n-30 e n, 31, 32 e n-33 e n, 35 e n-36 e n, 37, 42, 43 e n, 44-45
 Francesco I di Valois, re di Francia 92
 Francescuolo da Brossano 47n-48n
 Frasso, Giuseppe 49n-50n, 54n, 62n, 66 e n, 67n
 Friedrich Hölderlin, Johann Christian 3
 Fuksas, Anatole Pierre 52n
- Gadda, Carlo Emilio 147
 Gaddo, Giovanni Angelo 149n
 Galatà, Francesco III, 83n
 Galeazzo di Tarsia 152
 Galvani, Giovanni III, 52
- Gargàno, Giuseppe Saverio 80n
 Garin, Eugenio 2n
 Gavazzeni, Franco 3n
 Gentile, Giovanni 120n
 Getto, Giovanni 112 e n
 Ghivizzani, Gaetano 56n
 Giacinti, Cecilia 36n
 Gianfigliuzzi, Geri 24
 Gianfilippi Paolino 59n
 Gide, André 146 e n
 Gigliucci, Roberto 107 e n, 112n-113n
 Giordanetto, A 49n, 56n
 Giotto di Bondone 155
 Giraut de Borneil 153
 Giudici, Enzo 91 e n
 Giudici, Giovanni 167n
 Giunta, Claudio 48n, 119 e n
 Giusti, Francesco 72 e n, 76n, 85n
 Gobetti, Piero 76, 81n
 Goethe, Johann Wolfgang 4-5
 Goffis, Cesare Federico 109n
 Goldin Folena, Daniela 35n
 Góngora y Argote, Luis de 90, 94, 150
- Gorni, Guglielmo 61n
 Gourmont, Remy de 163
 Gozzano, Guido II, 71 e n, 72 e n, 73n, 74 e n, 75 e n, 76 e n, 77 e n, 78n, 79 e n, 80 e n, 81 e n, 82, 83 e n, 84 e n, 85 e n, 162, 172
 Graf, Arturo 80 e n, 81n
 Grandi, Nicola V
 Gravino, Donato 50n
 Graziani, Fausto 80n
 Graziosi, Elena 110n
 Grignani, Maria Antonietta 49n
 Grimaldo, Giuseppe 27n
 Guaragnella, Pasquale 51n
 Guérin, Philippe 171n
 Guerrini Ferri, Gemma 48n
 Guerrini, Olindo (Lorenzo Stecchetti) 74n
 Guglielminetti, Marziano II, 71 e n, 73n, 74n, 75 e n, 76, 77 e n, 80n-82n, 175n
- Hopkins, Gerard Manley 112
 Hugo, Victor 145
- Incognito, Marco IV

- Isella, Dante 11n, 108 e n, 111n, 116n
 Italia, Paola 121n, 136n
- Jakobson, Roman 138 e n, 148
 Jones, Nicola 47n
 Joyce, James 129
 Kafka, Franz 75
 Keats, John 3-5
 Kent, William 3
 Klibansky, Raymond 174n
 Krays, Jill 47n
- Lazari, Vincenzo III, , 27 e n-28 e n
 Le Monnier, Felice III
 Lenzini, Luca 163n
 Leonardi, Lino 69n, 117n, 133n, 144n, 152n
 Leoncini, Paolo 116n, 148n-149n
 Leopardi, Giacomo 10, 17, 76, 94n, 106n, 150, 163, 180, 183
 Leporatti, Roberto 23n
 Lepschy, Laura 47n
 Livio, Tito 179
 Livorni, Ernesto 62n
 Lo Monaco, Francesco 144
 Lombardo della Seta 47
 Lombroso, Cesare 80n
 Lonardi, Gilberto 157n
 Longhi, Roberto 144, 155 e n
 Longo, Matteo 29, 30n
 Lorenzini, Niva 74n, 87 e n
 Loria, Achille 80n
 Lucchini, Guido 119 e n, 121 e n, 125n, 130n, 138n
 Lucrezio Caro, Tito 5-6
 Lukács, György 160
 Luzi, Mario II, IV, 167 e n-168 e n, 169, 170 e n, 171, 172 e n-174 e n, 175, 176 e n, 177-178, 187
- Macchia, Giovanni 11n
 Machiavelli, Niccolò 9
 Maffucci, Brunilde 73n
 Magionami, Leonardo 48n
 Malatesta, Pandolfo 60n
 Malato, Enrico 49n
 Mallarmé, Stéphane 94, 121-122, 132, 135, 145
 Malpighini, Giovanni 152
 Malta, Caterina 47n, 50n
 Manacorda, Giuliano 89n
- Mann, Nicholas 154 e n
 Mansfield, Katherine 129
 Mantovani, Alessandra 73n, 79n
 Manuzio, Aldo 23
 Manzoni, Alessandro II-III, 9 e n-15 e n, 16-17, 18 e n, 19-21
 Marcozzi, Luca 133n
 Marini, Paolo 116n
 Marra, Demetrio 92n
 Marsand, Antonio 31 e n, 52 e n, 53, 54n, 59n
 Martellotti, Guido 84n
 Martini, Simone 155
 Marvadi, Umberto 172
 Mascetta Caracci, Lorenzo 59n
 Masoero, Mariarosa 71, 76n, 77n, 82n
 Matranga, Pietro 24n
 Mattioli, Carlo 172
 Mazzoni, Guido 85n, 112n
 Mecatti, Stefano 167n
 Melandri, Giuseppe III, 30 e n, 31-33
 Melchiorri, Giuseppe 29 e n, 31-32, 33n
 Meneghelli, Antonio 27 e n, 59n
 Mengaldo, Pier Vincenzo II, 143, 157 e n, 160
 Mestica, Giovanni 57n, 58, 63 e n, 64 e n, 65-66
 Micali, Simona 85n
 Micheli, Giuseppe 13n
 Milan, Gabriella 12n
 Milton, John 3, 6
 Minissi, Nullo 121
 Modigliani, Ettore 151
 Monaci, Ernesto 65 e n
 Montale, Eugenio II, IV, 76, 105, 106 e n-109 e n, 110, 111 e n, 112 e n, 113-115, 116 e n, 117, 120n, 122n-123n, 125, 128, 129 e n, 130-132, 145, 147, 158, 162-163, 172
 Montefoschi, Paola 87 e n, 88-90n, 94n
 Monti, Carla Maria 48n
 Monti, Vincenzo 70n
 Moro, Renato 115n
 Moroni, Ornella 18n
 Mosca, Gaetano 80n
 Moschetti, A 57n, 70n
 Mosco 7

- Motta, Uberto IV, 119n, 133n,
Muratori, Ludovico Antonio 57n
Musarra, Franco 63n
Musitelli, Pierre 121n
Mussafia, Adolfo 134 e n
- Narducci, Enrico 63n
Naselli, Carmelina II, 9n, 17n, 35n
Nencioni, Giovanni 119n
Neri, Ferdinando 148
Nerone, Claudio 40-42
Nicoletti, Giuseppe 3n
Noferi, Adelia II, 87 e n, 112n, 135 e n, 139n, 146 e n, 149 e n, 150 e n, 151n, 172, 173
Noto, Giuseppe 106n
Novati, Francesco 66 e n
- Omero 6, 38
Orazio Flacco, Quinto 6
Orelli, Giorgio 149 e n
Orlando, Liliana 146n
Orsini, Fulvio 50n, 62 e n
Ossola, Carlo 87 e n, 151n, 168n
Ovidio Nasone, Publio 40, 139, 164, 179
- Pacca, Vinicio 14n, 29n, 48n, 57n, 61n, 71n, 83n
Pacchiano, Giovanni 158n
Paci, Enzo 162
Pakscher, Arthur 60 e n, 62n, 63n, 64n
Palumbo, Matteo 3n
Pancheri, Alessandro 105n
Panofsky, Erwin 174
Paolino, Laura 23n, 48n-50n, 136n
Paolo, apostolo 7, 41, 44
Papini, Giovanni 167
Pascoli, Giovanni 72n, 74n, 75, 145
Pasquali, Giorgio 136
Pasqualigo, Cristoforo III, 54-55, 56 e n-58 e n, 59n, 61, 62n, 64n
Pasquini, Emilio 48n-51n, 59n, 61n, 63n-64n, 68n
Pastore, Stefano 90n
Paulhan, Jean 90 e n
Pea, Enrico 120
Pederzoli, Elisa V
Pelaez, Mario 64 e n, 65n
- Pellegrini, Flaminio III, 50n, 59n, 65, 66 e n-68 e n, 69, 70 e n
Pellegrini, Paolo 70n
Pellini, Pierluigi 85n
Perlini, Tito 149n
Perucchi, Giulia 155n
Petrarca, Francesco I-V, 2, 4-8, 9, 10 e n, 11-13, 14 e n-15 e n, 16-21, 23 e n, 24-25, 26 e n-28 e n, 29-30, 31 e n, 32-33, 35-36, 47n-49n, 53-55, 56n-58n, 59 e n, 61n, 62 e n, 64 e n, 67n-68n, 70-71, 72 e n, 74n-75n, 76, 77 e n, 78, 79 e n, 80, 81n, 82, 83 e n-84 e n, 85, 87-90 e n, 91-93, 96, 98, 100-101, 103, 105, 106 e n, 107-108, 109 e n, 110-113, 115, 117-128, 130, 131 e n, 132-135, 136n, 137 e n-141 e n, 142, 143 e n, 144, 145 e n, 146-147, 148 e n, 149, 150 e n, 151 e n-153 e n, 154, 155 e n, 157-162, 164, 167, 168 e n, 169, 170 e n-171 e n, 172-173, 174 e n, 175, 176 e n, 177-180
Petrarca, Gherardo 85
Petrucciani, Mario 87
Piccini, Daniele 169 e n
Piccinini, Gilberto 63n
Pignatelli, Olga V
Pindaro 1
Platone 6-7, 38, 42
Plinio il Vecchio 155
Plutarco 38, 44
Poe, Edgar Allan 123
Poli, Andrea 149n
Polibio 40
Poliziano, Angelo 7
Ponchiroli, Daniele 143n, 152 e n
Pope, Alexander 6
Porena, Manfredi 120n, 134
Portinari, Folco 11n
Pozzi, Antonia 162
Praloran, Marco 143 e n
Prospero, Ada 81n
Proust, Marcel 129, 132
Pulsoni, Carlo 51n, 56n, 60n, 63n-65n
- Quondam, Amedeo I-II
- Raboni, Giovanni 157, 158n, 167n
Racine, Jean 90, 94

- Raffaelli, Alberto 26n-27n, 134n
 Raffaelli, Filippo 26n-27n
 Raimondi, Ezio 2n, 179, 181
 Ramazzotti, Pacifico 63n
 Ravera, Giulia 153n
 Rebay, Luciano 90n
 Reborà, Clemente 147 e n
 Renard, Philippe 169 e n
 Renier, Rodolfo 65n, 66 e n-67 e n
 Renzi, Lorenzo 134n
 Ricci, Pier Giorgio 84n
 Rico, Francisco 2n
 Rigo, Paolo IV, 73n, 81n, 133n
 Rilke, Rainer Maria 75
 Ripa di Meana, Ludovica 148
 Rizzo, Silvia 47n
 Rocca, Andrea 71, 73n, 78, 83
 Roger, Pierre (Papa Clemente VI) 29
 Rognoni, Francesco 6n
 Romagnoli, Ettore 63n
 Romanò, Angelo 136n
 Romei, Danilo 81n
 Rónaky, Eszter 88n
 Roncaglia, Aurelio 117n
 Rosmini, Antonio 149 e n
 Rossi, Luca Carlo 144n
 Rossi, Michele 28n
 Rossi, Vittorio 25n, 27n, 36n, 62 e n, 64n
 Rotondi Secchi Tarugi, Luisa 87n
 Roviello, Guglielmo 93 e n
 Rousseau, Jean-Jacques 5
 Russo, Emilio 50n
 Russo, Luigi 116n, 119, 120n
- Saccenti, Mario 58n
 Saccone, Antonio 87n
 Sagredo, Agostino 28n
 Salvatore, Tommaso 23n, 50n
 Samorì, Silvia v
 Sanesi, Roberto 86n
 Sangirardi, Giuseppe 79n
 Sanguineti, Edoardo 71n, 74 e n
 Santagata, Elena 83n
 Santagata, Marco 14n, 48n, 51n, 61n, 83n, 141 e n, 143 e n, 144n, 145 e n, 146, 147 e n, 170n
 Santini Ritter, Lea 5, 6n
 Santucci, Simonetta 47n
 Sanvito, Bartolomeo 49n
- Savoca, Giuseppe II, 72n, 87 e n, 106 e n, 108 e n, 109n, 110, 112 e n
 Saxl, Fritz 174n
 Scaffai, Niccolò 85n, 110n, 112n-113n, 116n, 144n, 169 e n, 170, 174 e n, 177
 Scalvini, Giovita 11n
 Scevola, Muzio 17n
 Scève, Maurice 89n, 90-93, 94 e n, 96-98, 100-103
 Schiaffini, Alfredo 124 e n, 125n, 134 e n, 135, 137 e n, 138 e n, 139n, 148
 Scianatico, Giovanna 6n
 Sconoscchia, Stefano 87n
 Scrivano, Riccardo 10n
 Segre, Cesare 58n, 105n
 Seneca, Lucio Anneo 37-38, 41-43
 Sereni, Vittorio II, IV, 109, 157 e n-158 e n, 159, 160 e n, 161 e n, 162-164
 Serianni, Luca 119n
 Serra, Marco V
 Serra, Renato 73n, 133, 148 e n
 Serri, Mirella 116n
 Sette, Guido 155
 Severi, Andrea V, 176n
 Shakespeare, William 1, 3-4, 6, 75, 90, 112
 Shelley, Mary II, 5
 Shelley, Percy Bysshe II, 1 e n, 2-6
 Sicca, Angelo 23 e n, 52n, 56n
 Signorini, Maddalena 49n
 Soave, Francesco 13 e n
 Soldani, Arnaldo 177n, 126 e n, 129n, 133n, 136n, 143n, 145n, 150n, 152n, 155n
 Solerti, Angelo 24 e n, 26n, 29n, 92n
 Solmi, Sergio 158
 Sorio, Bartolomeo III, 52, 53 e n-54 e n, 59n
 Sottili, Agostino 48n
 Spaggiari, William 6n
 Sparapani, Nadia 63n
 Stella, Angelo 11n
 Storey, Harry Wayne 63n
 Stramazzo da Perugia 24
 Stroppa, Sabrina 106n, 131n, 171n
 Svetonio Tranquillo 40-41
 Svevo, Italo 129

- Tallone, Alberto 151 e n, 152-153
Tanturli, Giuliano 176n
Tasca, Matteo 85n
Tasso, Torquato 2, 5, 6-7
Telesinkski, Anne-Marie 171n
Tellini, Gino 135n
Terreni, Rossella 88n, 90n
Teocrito 7
Terenzoni, Erilde 27n
Terzoli, Maria Antonietta 155n
Tisconi, Roberto 10n, 58n
Tobler, Adolf 59
Todorovic, Jelena 62n
Toja, Gianluigi 118n
Tommaseo, Niccolò 10, 11 e n
Tonelli, Natascia 45n, 143n
Tortora, Massimiliano 76n
Traiano, Marco Ulpio 38
Tranquilli, Roberta 27n
Treves, Paolo 32n
Trevisani, Cesare 45n
Tristano, Caterina 48n
Trovato, Paolo 143 e n
Turner, William 3
- Ubal dini, Federico 53, 55, 65
Ungaretti, Giuseppe II, 87-90 e n,
91-93, 94 e n, 95, 97 e n, 98, 99, 122
e n, 129, 131 e n, 132, 147, 155, 156
- Vacante, Natàlia 106n, 109
Valenti, Alessia 45n
Valéry, Paul 112, 120-122, 123 e n,
132, 135,
Valla, Lorenzo 2, 5
Vallini, Carlo 80n
Varrone, Marco 38
Vatasso, Marco 65n, 151
Vecchi Galli, Paola III, 23n, 45n, 48
e n, 49n-50n, 56n, 58n, 68n, 92n,
106n
Vecchi etti, Giorgio 115
Vela, Claudio 136n
Vellutello, Alessandro 59
- Vegliante, Jean Charles 90n
Verdenelli, Marcello 87n
Verdino, Stefano 167n, 168 e n, 170,
174n, 177n
Verducci, Carlo 24n
Vidal, Piere 153
Viero, Monica 27n
Vigo, Francesco I
Vigorelli, Giancarlo 163
Villalta, Gian Mario 107n
Villano, Maria 151n-152n
Villari, Susanna 48n
Vindelino da Spira 23
Virgilio Marone, Publio 1, 6-7, 38
Virgilio Marone, Publio 1, 6-7, 11,
19, 38, 179
Visconti, Filippo Maria 179
Vitale, Maurizio 11n
Vitale, Rosario 11n, 168n
Volpi, Guglielmo 124
Vossler, Karl 120, 147
Vugliano, Mario 80n
- Wagner, Richard 1
Weiss, Robert 50n
Wilkins, Ernest Hatch 32n, 144 e n
Woolf, Virginia 129
Wordsworth, William III, 5
- Yeats, William Butler 112
- Zaccaria, Giuseppe 72 e n
Zajotti, Paride 11n
Zampa, Giorgio 107n, 109n, 116n
Zamponi, Stefano 63n
Zanato, Tiziano 83n
Zani, Maurizio V
Zanotti, Paolo 53n
Zanzotto, Andrea 107 e n, 150
Zenoni, Zenone 47n-48n
Zimarino, Valentina IV
Zingone, Alexandra 89n
Zini, Zino 81 e n
Zivelonghi, Giuseppe 53n
Zublena, Paolo 77