

BUR
rizzoli

Proprietà letteraria riservata
© 1976 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano
© 1998 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-12086-9

Prima edizione BUR agosto 1976
Ottava edizione BUR Classici maggio 2009

Per conoscere il mondo BUR visita il sito **www.bur.eu**

PETRARCA
FRA IL PALAZZO E LA CAMERETTA

Se è vero che un libro è un « luogo » in cui gli uomini si riconoscono — gruppi, ceti, epoche, umanità in senso totale — mai forse è stato più giusto affermarlo che per il Canzoniere di Petrarca. È un'opera che certamente dà il senso di una perfetta, adamantina unità, che dà l'immagine più pura appunto del luogo chiuso, dello spazio templare ritagliato nell'indistinto della realtà o nel nulla: ma essa è tuttavia gremita di indizi, di aperture, di indicazioni al movimento (le più varie anche se in qualche modo dissimulate) ed è comunque dominata da alcuni temi e tensioni degni di un'applicazione senza fine e tali da chiamare in causa « chiunque ».

Luogo particolarissimo è ancora il Canzoniere perché, nel momento in cui si pone entro l'ambito di un'alta tradizione per coronarla (quella che va dalla poesia cortese al dolce stil nuovo), ne fonda e ne autorizza un'altra, quel petrarchismo di cui appare difficile dire tutta l'importanza, anche nei suoi paradossi e nelle sue contraddizioni. Si tratta di un'energia e di uno spazio di tale vigore da costituire per secoli, con i suoi miti e le sue ambizioni, un riferimento per uomini di ogni paese europeo, anche al di fuori del mondo letterario, e ciò in relazione al radicale affermarsi di un primato o almeno di un'autonomia dell'eros (nella sua pericolosa e ineliminabile contiguità con la frustrazione) attraverso e contro i condizionamenti sociali, culturali, etnici. Celebrazione e rivendicazione, questa, che si identificava con la riscoperta dell'autonomia dell'atto poetico in cui essa si sostanziana, e capace di dare origine ai più incandescenti

rilievi inventivi ricavandoli dall'interno di un canone stabile persino nel suo divenire oggetto di violazione.

È da notare poi che, se il petrarchismo è soprattutto la tradizione che si forma dal Canzoniere come immediata « lettura di poesia », gli si riconnette, per opposizione e connivenza a un tempo (come si vedrà più avanti), anche quell'insieme di riferimenti culturali che dà origine alla linea « umanistica » e che trova le sue radici in altri atteggiamenti di Petrarca in quanto *praeceptor* più o meno dichiarato per la sua epoca e per il futuro.

Nel petrarchismo possono dunque ritrovarsi Ronsard e Michelangelo, Gongora e Shakespeare e ancora, di trasfigurazione in trasfigurazione, Leopardi e perfino Mallarmé e i suoi figli moderni (ma perché non Baffo, variante tanto necessaria quanto rimossa, test rivelatore dell'insistenza controculturale latente nel Canzoniere e nell'intera nebulosa che ne nasce?). Le sopracitate grandi figure sembrano del resto postulare imperiosamente — attraverso una miriade di altri astri più o meno ardenti di verità, da Gaspara Stampa al Foscolo dei sonetti — il polverio infinito dei canzonieri e dei componimenti amorosi scritti, secoli dopo secoli, nel gesso detritico del canone, una massa quasi soffocante di inezia e futilità (forse), ma che pur testimonia l'instaurazione di un qualche colloquio, una partecipazione, una continuità attraverso tempi e paesi tra eroi ed « esseri comuni », tra forme radioattive e loro necessarie scorie plumbee, in un tutto nel quale ognuno dà qualcosa, anche il meno dotato, in un tessuto che dunque è « civile ». E ciò, bisogna ribadire, in rapporto al sempre rinnovato definirsi di un territorio franco per l'eros-poesia contro altri dèi, principi e chiese. Cosicché 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 « all'artificio » dall'altra: di un fuoco-eros, artefice sempre in sortita oltre la realtà eppure in pericolo di scadere nell'irrilevante e nel vacuo, ma necessitato a trarre vita anche da questo pericolo. Sul Canzoniere, su quanto esso ha potuto significare, si è scritto anche troppo, ma questo troppo d'altra parte è là per

indicare una sua insufficienza. Così, ogni ribellione al petrarchismo, ogni coup de dés lanciato anche contro Petrarca, riconduce più che mai a lui, all'oltranzismo della sua operazione.

E viene in primo luogo da domandare che senso ha il Canzoniere entro il ritmo, il timbro inafferrabilmente complesso dell'esistenza di Petrarca. Egli ci appare, quale uomo vivo, come in una pellicola che presentasse un'eccessiva velocità pur senza diventare comica, e che insieme, sotterraneamente, fosse stremata dal rallentatore, gravitante su un'accidia, un'opposizione al moto. L'elegante e nitido racconto di Wilkins che è così vicino alla verità di Petrarca a un certo momento sembra sfarsi, andare a pezzi entro incoordinabili assi. Petrarca che cade, infante, nelle correnti di un fiume, o che nei suoi vagabondari cade da cavallo ferendosi in una notte di fuga, o che cade in coma a Ferrara mentre vecchio e malato si accinge a un viaggio a Roma. Petrarca giardiniere e botanico incantato e puntiglioso, quanto lo è come raccoglitore di codici: maestro nel coltivare appunto il suo piccolo giardino, creatore di recinti quasi per agorafobia, eppure capace di salire sul monte Ventoso, sfidando l'opinione comune. Intorno a lui il tremendo stillicidio della morte di giovani, dalla madre al padre a Laura a molti amici, mentre egli continua, pur nelle traversie, favorito dalla vita, dalle sue più sottili ed intense energie. Lui in una ridda di partenze ritorni andirivieni, ma con una collezione di case stabili dove fissarsi, « quieti porti » da avere a disposizione dovunque; lui che si vagheggia pubblico maestro ma che rifiuta ostinatamente di avere « cura di anime »; lui che fa il più possibile vita solitaria e osa tesserne l'elogio allo stesso Carlo IV di Boemia, ma che è pur sempre appiccicato al potere, vicino ai Supremi Manichini, papato e impero, da cui l'umano dovrebbe trarre un suo volto; lui al limite dell'ipersensibilità che sfuma in debolezza d'animo, eppure capace delle più acerbe denunce come nelle lettere « Senza nome ». E così fino alla follia più tenace e producente, quella che si incentra sul falso e sul vero di un rapporto con la donna (con l'eros) in apparenza limitativo e invece forte delle più

enigmatiche implosioni e vischiosità come delle più ardue spinte centrifughe: il campo psichico in cui si costituisce il Canzoniere.

Se è con una litania di espressioni spesso strutturale ad ossimoro che Petrarca in un suo famoso scritto latino ben definisce la vita in sé e la sua vita, facilmente si può vedere come questa litania si riferisca alla divinità radiosamente negativa, sempre pari a se stessa e pure cangiante con le ore e i giorni, che presiede alla genesi dei frammenti volgari. Ed è una genesi indomabile, che corre dentro e contro l'incubo della doppia frustrazione, quella « in vita » e quella « in morte »: le quali, anziché elidersi, vengono portate ad illustrarsi, a potenziarsi a vicenda. Petrarca si ostina di fronte ad un'alterità come irremediabile rifiuto e silenzio, per cui ogni accenno di dialogo, ogni illusione di interscambio, ricade nel monologo. In più, l'incidenza dell'orizzonte metafisico-religioso non solo non riesce davvero a surrogare e a consolare, ma anzi aggrava la situazione presentando un terzo gradino negativo (nonostante le apparenze), di colpa e di autopunizione. « Che fai? Che pensi? »: questo celebrato inizio di un sonetto del Canzoniere ne è forse la parola portante, rivolta dal poeta a sé, all'alterità, a tutto. L'esperienza del Canzoniere si risolve in questi interrogativi che possono avere mille risposte ma sono destinati a rientrare in un'unica non-risposta.

Ma la frustrazione senza fine che è anche connessa ad una spasmodica (eppure controllata e mirata) ricerca di identità, conduce, nel suo dirsi, ai territori dove la poesia dalla negazione di ogni fondamento trae il proprio fondamento e la propria autorità, anche come parola di (in) autoascoltazione, in primo luogo. Si vedrà che meno importeranno allora, per l'« andare avanti » del Canzoniere, i temi che di solito vengono enumerati in esso e che traggono energia proprio da quel nucleo: straziante e abbagliante contemplazione, abbandono alla « natura » e al paesaggio come stato d'animo, senso della labilità, voluttà e paura della morte, cameretta, stanchezza di pensare e crescita di ossessione, gloria cercata come vizio e come virtù insieme, eccetera. Meno importerà questo sfilare di sfondi (voluta-

mente reso quasi impercettibile) che si ricollegano a cose risapute « da sempre » e che anticipano il sentire di secoli futuri. Basterà solo accennare alle metafore che la struttura stessa del Canzoniere può suggerire in modo fin troppo facile: appunto un giardino curato fisicamente in ogni splendida minuzia, una selva (selvetta o infinità) in cui ogni pianta pare confondersi nelle altre, elemento sostituibile, mentre vista da vicino rivela le sue caratteristiche di « essenza » e individuo nell'essenza, di venatura, di freschezza, di « qualità » dioscoridea che la rendono inconfondibile con le altre, anche con le più simili. E si può raccogliere nel Canzoniere la vicenda del romanzo psicologico, tra masochismo e sua insufficiente esorcizzazione al fine di conservarne le sorgenti, ma anche, e forse prima di tutto, disposizione adolescenziale al rapimento nella semplice, colma bellezza, prima di ogni disintegrazione feticista di essa entro la prospettiva dell'irraggiungibilità che pure qui si dispiega.

È una vicenda che si svolge come insistita continuità nel discontinuo di una disseminazione di attimi che sembrano nutrirsi dei loro stessi detriti, del loro angoscioso e coattivo autoannullarsi coinvolgendo stimoli provenienti oltre che da tutti i livelli della psiche (compresi quelli inconsci) dalla realtà esterna fratta in seducenti o inquietanti scaglie, in incentivi sensibili o sensuali, in flashes di « notizie » e di storia e di gnosi. L'« intreccio », dato fin dall'inizio, pure non cessa di accumularsi su se stesso, per risolversi sottilmente nel puro gioco delle strategie formali, nella creazione di corrispondenze, riprese, contrappunti, incroci, grafi di ogni genere, parole sotto le parole e spinte per così dire autistiche del significante nudo. Tra il vuoto dell'io che si origina dalla stessa autoosservazione e il muro di impronunciabilità di ciò che è rimosso, un « dentro » e un « fuori » reversibili creano una fantasmagoria di immagini e di forme tanto sfumate quanto precise e capaci di ferire, fonema per fonema, parola per parola, sequenza per sequenza: monotonia intensa di molteplicità, progressione alludente sempre al ri-petere, al riandare, linea e circolo in contesa e in convivenza.

E tutto il Canzoniere che, nella forma in cui noi l'abbiamo ereditato, sembra proporsi come anularità esemplare nella sua compiutezza (eterno ritorno delle trecentosessantasei giornate di un magico anno bisestile, tanto riferibile ad antichi misteri matematici quanto contrassegnato da presentimenti romantico-simbolistici da « Jahr der Seele ») è stato invece, più che « risparmiato » elemento per elemento, più che instancabilmente rimesso in questione, « riciclato » sempre di nuovo ad un intero arco ed atto dell'esistere. L'aggiungersi di altri componimenti condizionava il ristrutturarsi dell'insieme, come in ogni crescita reale di vita e di forma; ma nel lavoro di Petrarca vi erano anche rovello e incertezza feconda, che portavano a un riordinamento sempre contestato, alla frantumazione dei gruppi di poesie e al loro spostamento nel quadro dell'opera, la quale, se pure si presenta sotto un numero così significativamente « finito », lascia arguire dai codici la possibilità della continuazione. Petrarca che — nella realtà o nel mito — china morendo la testa su una rielaborazione del Canzoniere, rimane di fatto sospeso nell'entretien infini collegato all'opera, e rivolto all'opera stessa oltre che a quanto in essa si accoglie e si illumina.

È poi da notare un altro fatto. In Petrarca la fedeltà quasi maniacale al rimuginare, rimaneggiare, migliorare, sostituire, accarezzare grafie, raschiare, ristrutturare, recuperare da fogli ormai tanto deteriorati nel tempo da essere illeggibili, è pari all'ostinazione nel negare l'importanza del Canzoniere, nel far mostra di vergognarsene (verbo che sta in testa all'opera), come per reprimere un pullulare incoercibile, per rimuoverne la memoria. Così, nella lettera senile a Pandolfo Malatesta che accompagna l'invio di una copia del libro egli dice: « A malincuore, te lo confesso, vedo circolare, alla mia età, queste mie inezie giovanili, che vorrei fossero ignote ad altri e perfino a me stesso », e ancora afferma che soltanto se gli resta qualche giorno di ozio egli se ne occupa, « pro quodam diverticulo laborum ». Come per uno sdoppiamento della personalità dell'autore, il Canzoniere è quindi allontanato, connesso a un punto diverso, a un « diverticulum », assurdamente perduto, di fronte al-

l'arciparlare latino, all'immensità della maschera pubblica, e sullo sfondo di conforti provenienti da altre glorie e dalla religione, in qualche modo enfattizzati e ambigui. E questo atteggiamento rende ancora più evidente l'invincibilità del trasudare della parola che si fa da sé, frammento a frammento, sghemba ad ogni confronto o razionalizzazione, « evasiva » in ogni senso, secondo la geniale indicazione di Contini; anche se una evasività sul piano semantico immediato poteva troppo spesso venire imputata a insufficienza di contatti o di urti con la realtà storica e psicologica. Era invece il proliferare dell'origine stessa della poesia nelle sue necessità più specifiche, fino a investire il significante di una funzione di guida per tutto il testo che rinvia in tal modo al di là di se stesso, come multilateralità in espansione e informazione à rebours.

Il Canzoniere, nella sua verde riottosità entro le crepe dell'altra e preponderante produzione dotta epistolare-narrativa e poetica in latino, buttata avanti da Petrarca per rassicurare la parte di se stesso (un super-ego, diciamo) più vincolata a certe pubbliche convenzioni di potere (in una specie di monumentalizzazione magnifica e spesso sterile), doveva tuttavia piegarsi al sentimento di un destino « specialistico » di una limitazione d'uso, per quanto sovrana nel suo ambito: e così doveva trovarsi orientato al mettere in piena luce alcuni aspetti fondamentali del volgare illustre italiano, quasi preconizzandone il destino. Petrarca visse nel modo più intenso la molteplicità linguistica dei suoi tempi di rottura e di mutazione, tra fioriture di lingue e dialetti romanzi e rifioritura (da lui voluta e avviata) del latino. Per lui fu quindi questione di favorire la specializzazione dei vari idiomi, in una situazione di « io diviso » che divideva a sua volta: senza contaminare, bloccato fino alla difficoltà di parlare, da una parte, volto all'eloquenza straripante, dall'altra. Così il toscano, lingua di eleganti equilibri fonici, si trovava « realizzato » nel Canzoniere fino alle sue più complesse raffinatezze (secondo una sua natura) connesse appunto a un'idea di equilibrio, di non-dissonanza, di tersa e fluida levigatezza. Contini rileva precisamente il lavoro compiuto da Petrarca nel Canzoniere a

vantaggio (estremistico) del non-estremo, dell'omogeneo, di una denegazione dell'appuntito e del marcato, e ciò a danno perfino della ricchezza dell'area semantica. Il fenomeno si riscontra a tutti i livelli del discorso, ritmi, suoni, cadenze sintattiche, sèmi e loro rapporti, anche se è vero che attraverso ruvidità e distacchi minimi qui passa tutto, ogni possibile « differenza ». Era giusto così che il toscano del Canzoniere si istituisse come lingua privilegiata per un eros tanto ricco di autorità quanto ritualizzato e tenuto a bada nei giochi e grovigli illimpiditi di armonia cui restava ricondotto il suo dirsi. E se ogni lingua tende a raggiungere una sua universalità o diffusione panterrestre anche come lingua tecnica di una particolare zona dell'operatività umana (corrispondente al suo « genio ») era giusto che l'italiano, e proprio quello che si selezionava nel Canzoniere, diventasse paradigmatico per il mondo culturale europeo quale lingua dell'« amore ». Mentre altri grandi idiomi si imponevano per la forza di un centro politico e amministrativo, forse la più resistente causa di diffusione dell'italiano (in un reticolo sovrannazionale tanto più degno di considerazione quanto più esile era quello di area nazionale) fu collegata al petrarchismo, che ne faceva la lingua di elezione per il colloquio « con le dame », secondo una tipologia rinascimentale in cui si proponeva inoltre all'élite lo spagnolo per rivolgersi a Dio, o il tedesco per rivolgersi al cavallo. Su analoga linea l'italiano doveva trionfare come lingua del melodramma, del bel canto, delle notazioni sulle partiture musicali. E si prenda pure questo fatto come testimonianza di una frattura di carattere storico, di una degenerazione o comunque di una situazione abnorme se non patologica, di cui la nostra storia soffre le conseguenze tuttora per più di un aspetto: c'è però in tutto questo una grandiosa convergenza di fenomeni in cui la creatività di una lingua (pesantemente minacciata sia dal duro super-ego costituito dal latino sia da un « inconscio » ribollente nei dialetti) celebrava fino a fondo i suoi sviluppi come ben di rado avvenne. L'atto poetico che origina il Canzoniere è al centro di questa vicenda.

E il paradosso del Canzoniere tiene anche unite le due