

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



[ORIZZONTI PETRARCHESCHI]



l'Erasmo

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*

Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris,
Paolo Andrea Mettel, Fulvio
Pravadelli, Carlo Tognoli,
Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei Revisori dei conti
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione

Carlo Carena (direttore),
Guido Canziani, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Sergio Pautasso, Sergio Perosa,
Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale,
Maurizio Vitta

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche

Comitato Nazionale per le
celebrazioni del VII centenario della
nascita di Francesco Petrarca;
Fondazione Cini, Venezia; Musée
Pétrarque, Fontaine-de-Vaucluse;
Angelo Saini, Milano

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici saranno forniti
al termine dell'annata

Stampa

Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito

Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale

Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità

Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-57-8

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

Direzione e redazione

via Senato, 12 - 20121 Milano

Tel. 02 77711471- 77711416

Fax 02 76394757

Email: l.erasmo@katamail.com

© 2004 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

ORIZZONTI PETRARCHESCHI	Vittore Branca	ATTUALITÀ DEL PETRARCA	4
		NUOVE PROSPETTIVE	11
	Ugo Dotti	LA PENNA E LO SCETTRO	14
	Marcello Ciccuto	LE SOLLECITAZIONI DELLA CULTURA VISIVA	22
	Mario Richter	TRIONFI NON INCONTRASTATI	30
	Franco Buffoni	'MY GALLEY, CHARGED WITH FORGETFULNESS...'	41
	Edoardo Zuccato	UNA 'COQUETTE' E UN CICISBEO?	45
	Rita Marnoto	'DOVE PETRARCHA SCRISI. LOCO BEATO'	54
	Giorgio Orelli	SONDA SU PETRARCA	61
	Edoardo Barbieri	IL PETRARCA IN TIPOGRAFIA	73
PER VITTORE BRANCA	Sergio Pautasso	DALLA FILOLOGIA ALLA MEMORIALISTICA	86
LA MOSTRA	Pietro Gibellini	GIOIELLO IN VETRINA	94
	Luigi Balsamo	DAL COMPUTER AL TORCHIO TIPOGRAFICO	100
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	RITRATTI ANTICHI E NUOVI DI FRANCESCO PETRARCA	114
	Paolo Bosisio	PETRARCA COMMEDIOGRAFO	117
	Maurizio Vitta	PETRARCA: PAROLE E CONTESTO VISIVO	121
	Carmelo Di Gennaro	IL PETRARCA IN MUSICA	126
	Marco Carminati	PAGINE DIPINTE PER PETRARCA	128
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	LE DUE VENERI	130
	I collaboratori		133

ATTUALITÀ DEL PETRARCA

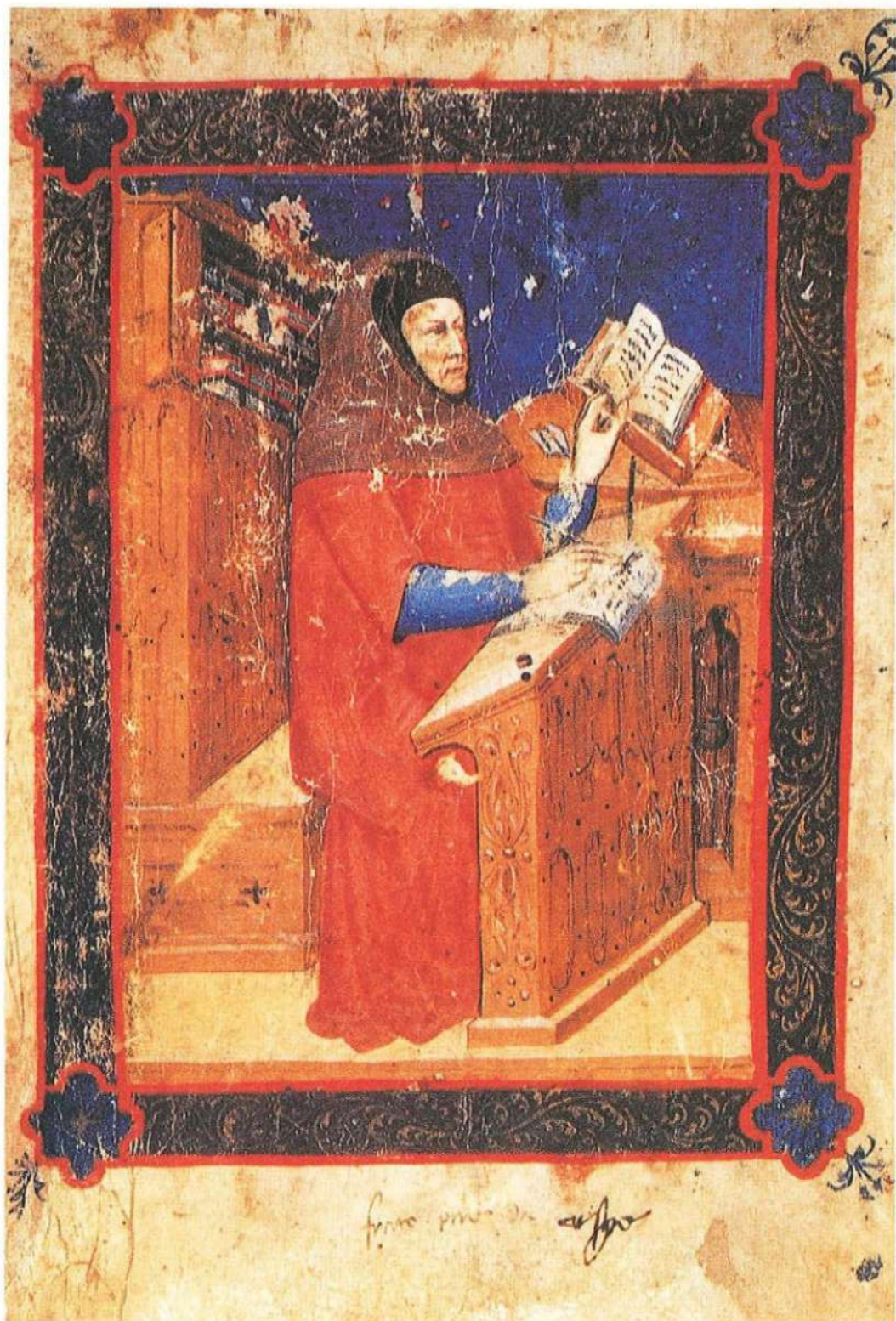
Il suo esempio e la sua opera, dopo sette secoli

DI VITTORE BRANCA

Maestro padano
(inizi sec. XV),
*Ritratto di Francesco
Petrarca*; miniatura.
Firenze, Biblioteca
Nazionale,
Cod. Pal. 184
(F. Petrarca,
Il Canzoniere); f. IV

GÌÀ vari mesi prima della ricorrenza del settecentesimo anniversario della nascita del Petrarca (20 luglio 1304) le celebrazioni si sono moltiplicate, o nell'esecuzioni o negli annunci. E colpiscono l'intensità e lo spesseggiare di tali celebrazioni del poeta della solitudine e dell'introspezione nel Paese dell'attivismo e del consumismo più sfrenati, il Nord America, anche in centri minori. Nel sesto centenario della morte (18-19 luglio 1374) Petrarca era stato coronato solennemente a Washington in Campidoglio dal Congresso: ora nel centenario della nascita sembra che tutto il Nord America si mobiliti a rendergli ricordi e omaggi. Quali i motivi? Perché, hanno risposto i promotori americani nella loro coscienza della dignità umana, acuita dalla storia e dall'arte, e nell'ideale di una comunità internazionale dell'intelletto, il Petrarca è il primo uomo veramente moderno, «...è il capofila di quelle grandi personalità cui il mondo d'oggi deve quanto c'è di meglio nella sua eredità».

Il suo esempio e la sua opera, dunque, ancora dopo sette secoli, ancora dopo tante orge libresche e tanto mutare di mode letterarie, sono sentiti anche nelle nuove e più attivistiche società come un messaggio attuale. Così anche nell'altro Paese più produttivistico e attivistico, in Germania: a partire dalla sistematica e poderosa monografia di Karlheinz Stierle (*Francesco Petrarca*, Hanser, München, pp. 974). Le ragioni, anche se non immediatamente evidenti, sono chiare e solide.



f. 100. v. Petrarcha



Magister Vitae
Imperatorum (sec. XV),
Laura incorona
il poeta; miniatura.
Firenze, Biblioteca
Nazionale, Cod. Ashb.
1263 (F. Petrarca,
Il Canzoniere): f. 7r

Il Petrarca fu, nella nostra era, il primo grande intellettuale a spostare risolutamente la sua attenzione e il suo impegno dalle speculazioni teologiche e metafisiche o dalle indagini scientifiche e tecniche agli interessi morali e sociali il cui centro è l'uomo. Il cristianesimo stesso, per questo grande cristiano, non è tanto un tesoro di rivelazioni intellettive, quanto unica insuperabile dottrina di vita: anzi il più elevato modello di coscienza interiore.

E tale coscienza, esercitata in una continua e sottile introspezione, è per il Petrarca la vera e unica forma di conoscenza. Le altre, quelle esteriori, siano scientifiche o tecniche, contano poco: il mistero dell'anima umana è ben più grande di quello dell'universo. «E vanno gli uomini a scrutare gli alti monti e le immensità dell'oceano e il corso delle stelle ma trascurano se stessi e le profondità della loro anima» ripete col suo Agostino. Il Petrarca reagiva così all'ubriacatura di scienza pratica e di conoscenza del mondo fisico che, anche per sollecitazione della cultura araba, aveva do-

minato l'età precedente e ancora dominava la sua. La medicina e l'astronomia, così come la metodologia finanziaria e il diritto positivo (contro cui anche Dante aveva folgorato), tenevano arrogantemente il campo ignorando o limitando le scienze dell'uomo e dei suoi problemi.

La personalità umana e la sua coscienza assommano invece per il Petrarca le realtà e le ragioni stesse del mondo e della vita. E per questo egli può scorgere nella sostanziale identità delle anime lungo il corso della storia la possibilità provvidenziale di ritorni e di incontri lungo i secoli, di affermazioni e di approfondimenti delle stesse verità in tempi diversi e sotto cieli più lontani. Perché profondamente uomo – scrive il Petrarca nel *De ignorantia* – Cicerone può parlare come un Apostolo; perché strenuamente uomini sant'Agostino e san Girolamo hanno trovato in Platone e Cicerone aiuto a risolvere i loro problemi; perché cosciente del destino dell'uomo egli stesso – come afferma nel *De vita solitaria* – «accanto agli antichi che di solito segue in molte cose può inserire l'insegnamento sacro di Cristo». La cultura, la ricerca delle grandi speculazioni dei classici, la stessa indefessa *quête* di sempre nuovi testi, che fece del Petrarca un eroe nell'esplorazione delle raccolte di codici in tutta Europa, non restano così racchiuse nel cerchio dell'erudizione e della letteratura: diventano motivo essenziale di vita, di vita sempre attuale.

Dopo i massimi maestri greco-latini, dopo i grandi Padri cristiani, l'uomo non aveva ancora avuto un così appassionato e sensibile contemplatore delle sue grandezze e delle sue miserie quale il Petrarca. Non aveva trovato un così strenuo campione – nella poesia, nel pensiero, nella storiografia – della sua dignità e delle sue verità, un così sottile interprete della sua connaturale insoddisfazione («sento sempre qualcosa di inappagato nel mio cuore» confessava il Petrarca agostinianamente nel *Secretum*).

È questo il motivo comune alle sue letture e scoperte di testi antichi sorprendentemente nuove; alle sue generose lettere da direttore laico di coscienze, ai suoi riflessivi trattati morali e storici, alla sua sublime lirica intimistica. Per questo egli grandeggiò subito e grandeggia ancora come Padre e Maestro di quell'età che dal-



Anonimo
(fine sec. XIV),
Francesco Petrarca
nello studio; affresco.
Padova,
Sala dei Giganti

l'uomo prese il suo nome: cioè dell'umanesimo, da Boccaccio a Erasmo fino al nuovo umanesimo di Maritain e di T.S. Eliot, fino a quello degli spiriti più pensosi d'oggi.

Di fronte alle apocalittiche minacce dello scientismo, del tecnicismo, del consumismo – i tre mostri che ancora una volta sembrano minacciare l'esistenza stessa dell'uomo e dell'umanità – noi comprendiamo perché l'appello del Petrarca ai valori permanenti nell'uomo e nella sua coscienza sia sentito con decisivo significato specialmente là dove quelle minacce sono più massicce e incombenti. A mano a mano che di fronte al continuo ripetersi di barbarie sotto tutti i cieli si oscura l'illuministica fede nelle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità, si presenta insistente alle coscienze più aperte il richiamo umanistico del Petrarca alla sapienza (cioè alla capacità di giudicare e di volere secondo principi eterni) come alla fondamentale scienza dell'uomo.

Il messaggio del Petrarca non avrebbe avuto però la sua straordinaria risonanza mondiale lungo sette secoli, se egli non avesse avuto eccezionali la coscienza e la capacità della parola scritta quale mezzo divino di comunicazione fra le anime e le loro luci e le loro ombre più segrete. È una dimensione che proprio ora il nostro mondo sta ansiosamente ricercando nella ossessiva tempesta di altre disumane e oppressive forme di comunicazione.

Le centinaia di lettere con le quali il Petrarca coinvolse nella sua azione le più ricche personalità del mondo civile d'allora, e i suoi stessi dialoghi meditativi discendono da quella sua fede nella

parola. Attraverso quelle alte conversazioni d'anima, egli creò una circolazione e comunità europea di convinzioni e di intenti – e anche maestri – che permisero a lui, come a nessun altro scrittore, di promuovere un rinnovamento rapido, esteso, decisivo non solo nella letteratura ma nella vita morale, civile e politica (dall'azione per la pace d'Italia al ritorno del Papa da Avignone a Roma).

Espressione massima di quella sua platonica e cristiana fede è lo strenuo impegno nel riprendere e perfezionare continuamente i suoi scritti in un ininterrotto lavoro di mallarmeiani «recommencements». Ne resta ancor oggi testimonianza particolarmente emozionante nei superstiti fogli autografi delle sue rime (Cod. Vaticano lat. 3196). I tormentatissimi grovigli elaborativi portano diretto – si vorrebbe dire vivente – il segno di un rigore assoluto, ascetico, nella ricerca, ad una ad una, delle parole che meglio fossero impronte d'anima.

Le sue rime – i suoi *Rerum vulgarium fragmenta* – sono per questo, anzitutto, la prima grande poesia che abbia come tema unico ed esclusivo la vita interiore di un uomo: anzi dell'uomo *tout court*, dello *jederman*. Fin dalle dichiarazioni nel sonetto introduttivo *Voi che ascoltate*, questo sublime «breviario edificante» (come fu definito da Contini), queste incomparabili rime per un anno (1 + 365) rappresentano in un miracoloso procedimento *à rebours*, non tanto una storia d'amore, quanto l'itinerario dell'uomo dalle «vane speranze» e dai «vani disiri» al ritrovamento, nella profondità della coscienza, dei valori sopra e oltre la storia.

Per la prima volta nella poesia moderna le liriche non sono più sentite quali componimenti isolati e occasionali, come ancora dai trovatori al Boccaccio. Il Petrarca ha chiara l'intuizione che le sue rime, pur composte in tempi diversissimi, possono costituire le tessere di un miracoloso, nuovissimo mosaico unitario: di un vero e rigoroso libro dell'anima. Riprende dunque in un'ampia visione morale greco-latina quanto di più raffinato e di più vivo v'era nella tradizione lirica mediolatina e neolatina, e lo filtra attraverso il rinnovato e sottile assaporamento dei classici e dei Padri. Può donare così all'umanità le espressioni più limpide ed appassionate, più rigorose e più suggestive delle grandezze e delle miserie, delle



Altichiero
(1330-ca. 1395),
*Francesco Petrarca
e Lombardo
della Seta*; affresco.
Padova, Oratorio
di San Giorgio,
Storie di san Giorgio:
particolare

aspirazioni e delle debolezze, dell'amore e del dolore, di cui è intessuta la storia di ogni anima. E crea quindi, con la sua prodigiosa sensibilità, le forme e il linguaggio più propri e più aderenti a quella che per lui era l'unica realtà degna d'attenzione: l'uomo, la sua coscienza, la sua interiorità. Fonda cioè la lingua della poesia più moderna e più nostra, quella lirica: e ne segna ineluttabilmente e fino ad oggi il destino.

La storia della lirica europea potrebbe difatti esser narrata come una storia delle azioni e delle reazioni all'avventurata e categorica esperienza petrarchesca: da Bembo a Michelangelo e a Ronsard e Shakespeare, da Góngora e da Milton a Klopstock, da Shelley a Leopardi a Heredia a Mallarmé a D'Annunzio a Pound e fino ai più autentici poeti di ieri e di oggi.

Avevano già intuito, fin dal 1362, l'essenzialità e la grandezza di quel messaggio, insieme d'arte e di civiltà, gli avveduti signori della Serenissima. Donando al Petrarca un palazzo a Venezia, sulla Riva degli Schiavoni, proclamavano che «per quanto si possa ricordare, non vi è stato mai fra i cristiani poeta o filosofo morale che gli possa esser paragonato».

«Solo e pensoso» in sé e per sé si presentava ed era sentito dai lettori, fino a qualche decennio fa, aristocraticamente isolato il Petrarca nella sua creatività poetica: al contrario che nelle scoperte e nei rinnovamenti culturali all'origine dell'Umanesimo, largamente partecipati e condivisi e sollecitati dal pubblico europeo più coltivato.

Una certa – e troppo favoleggiata – diffidenza petrarchesca per Dante favoriva questa visione: anche se Francesco, quando in una famosa epistola al Boccaccio prende risolutamente le distanze dall'Alighieri, è forse – come ha detto recentemente la autorevolissima critica delle *Rime*, Rosanna Bettarini – soltanto «per igienico distacco comprovante che non c'è niente di più filiale e di più amorevole che uccidere il padre».

Francesco è certo impegnato soprattutto in una esperienza espressiva e poetica tutta e solo sua, volutamente diversa e isolata dalle altre simili anche alte e squisite. Tuttavia un Petrarca coinvolto e sensibile avvedutamente alle più valide espressioni del suo secolo, il nostro magnifico Trecento, si è andato scoprendo in questi nostri decenni. E ce n'è una visibile traccia anche nella nuova e aggiornatissima presentazione del *Canzoniere* da parte di Marco Santagata (Mondadori, «I Meridiani», Milano 2004); e nella silloge dedicata a Cesare Vasoli, *Humanistica* (L.S. Olschki, Firenze 2004). Già nel '77, un mio allievo, Franco Suitner, illustrava finemente e largamente *Petrarca e la tradizione stilnovista* (L.S. Olschki). Rilevava una presenza di Cino da Pistoia soprattutto nel *Canzoniere*: nel «gusto insistito e compli-

cato di analisi psicologica» e nella ricerca di un «raffinato melodismo» (come accenna l'affettuoso sonetto XCII del *Canzoniere* in morte del Pistoiese).

La più evidente e dichiarata presenza di Cino nelle rime petrarchesche sembra però ormai – secondo documentazioni e riflessioni mie, di Santagata, di Velli, di Gorni – avvenire per una prima intermediazione di uno scrittore di tipo «popolare» come il Boccaccio. È la citazione del verso ciniano «La dolce vista e il bel guardo soave» usata dal Petrarca significativamente per concludere la penultima stanza della sua canzone LXX: le cui cinque stanze sono tutte suggellate da versi di altri felici nuovi poeti (Arnaut Daniel, Cavalcanti, Dante, Petrarca stesso). Il Petrarca dovette essere colpito da quella rilevatissima ripresa – citazione ciniana piazzata ostentatamente dal Boccaccio nel suo *Filostrato* (1335 circa): «La dolce vista e 'l bel guardo soave / De' più begli occhi che si vider mai» (vv. 62 s.). Il *Filostrato*, un poemetto che aveva avuto grande successo – spe-



icam et oēs arbores: q



cialmente alla corte angioina partenopea – Francesco lo lesse probabilmente nel 1341, nel suo soggiorno ospite di re Roberto a Napoli (dove Cino era stato maestro amato e ammirato direttamente dal Boccaccio, suo studente in diritto).

Il Boccaccio, che sempre si presenta come umile discepolo di Francesco e anche scrittore facile e rozzo al suo confronto (sonanti le sue dichiarazioni concludendo il *De montibus*), si è rivelato in questi anni sempre di più e sempre meglio l'introduttore del Petrarca nelle esperienze della nuova letteratura del tempo. La primavera del 1352, ormai generalmente accettata come data per una prima ideazione dei *Trionfi* e per la stesura dei primi testi, ha confermato ulteriormente che l'idea generale del poema petrarchesco e la sua forma metrica (la terzina dantesca) molto devono alla suggestione dell'*Amorosa Visione*

(1343) del Boccaccio (anche per una lunga serie di riprese verbali, che segnalai già cinquant'anni fa: del tipo «Chi mi ti tolse, dolce mio riposo?» e «Fugace dolcezza, chi mi ti tolse?» sospirato egualmente nei due poemi da un'innamorata accanto all'amante morente: *Amorosa Visione*, XX. 66, e *Trionfi*, III. 61).

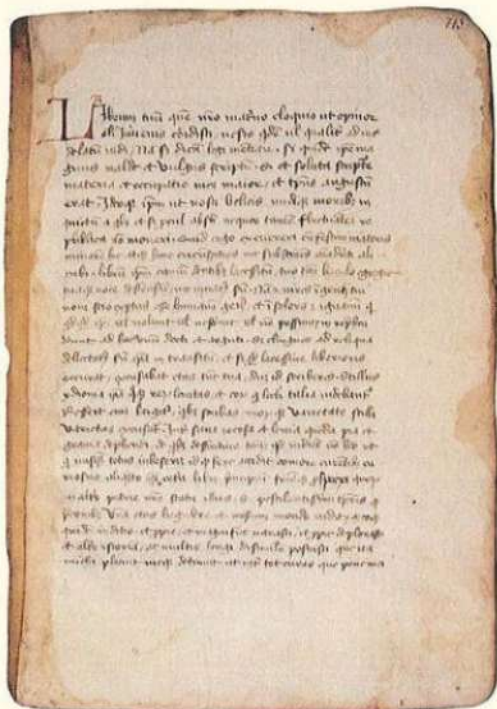
Ma ancor più è la presenza dell'esperienza narrativa del Boccaccio – un'esperienza che pareva estranea e quasi del tutto aliena da quella petrarchesca – ad avere ora manifestato prepotentemente la sua presenza nell'impiego di Francesco negli ultimi venticinque anni. Abbiamo mostrato con una mia allieva, Maria Luisa Giacon, il chiaro intervento della famosa novella di Nastagio degli Onesti (*Decameron*, V. 8) nella un po' misteriosa e articolatissima canzone petrarchesca delle sei visioni (CCCXXIII). È una canzone elaborata non a caso proprio nel settem-

bre-ottobre 1368, quando Francesco aveva ospitato l'amico Giovanni, e in cui sono presenti anche ombreggiature da altre novelle decameroniane (per es. IV. 6, 14 ss.: cfr. V. Branca, *Boccaccio medievale*, Sansoni, Milano 1996¹⁰, pp. 318 ss.).

Sono forse questi appressamenti al prodigioso novellare del Boccaccio che poi negli ultimi anni fanno considerare più riposatamente e pensatamente il *Decameron* al Petrarca (cfr. *Seniles*, XVII. 1). Glielo fanno poi lanciare nell'Europa preumanistica con la presentazione lusinghiera e la splendida traduzione latina della *Griselda* (decisiva anche per la più qualificata letteratura francese, come ha recentemente confermato Renzo Villa, *Griselda sulla Senna*, in "Belfagor", LVIII [2003]). Il Petrarca così, accanto all'insuperato maestro della lirica europea, si pone, grazie al Boccaccio, come il campione del nuovissimo – in Italia e in Europa – novellare 'spicciolato'; cioè di novelle

esemplari create e diffuse singolarmente e autonomamente. Sono proprio simili testi, come già accennai nel "Sole 24 Ore" (14.XII.2003), coinvolti decisamente nelle origini dei grandi poemi cavallereschi e delle vaste sillogi novellistiche che caratterizzano la grande letteratura europea fra Quattrocento e Cinquecento. Proprio grazie alla sua fratellanza artistico-espressiva col Boccaccio il Petrarca supera così, anche a livello mondiale, la sua immagine e la sua funzione di puro aristocraticissimo lirico, e di severo promotore della nuova cultura umanistica. Certa critica di ieri sembrava invece volerlo isolare e quasi imbalsamare in queste due alte funzioni. Petrarca, dunque, anche e felice narratore; decisamente presente nelle esperienze della novellistica 'spicciolata', dei poemi cavallereschi, delle copiose sillogi di racconti che caratterizzano la letteratura del primo Rinascimento in Italia e in Europa.

Giovanni Boccaccio,	<i>Musica cortese,</i>	Francesco Petrarca,
<i>Filosofato</i> , Milano,	illustrazione di un	<i>Griselda</i> ,
Biblioteca Ambrosiana,	Evangelario	in Andrea Cappellano,
Ms. D 82 inf.: f. 1r	avignonese, sec. XIV.	<i>De amore</i> .
	Avignone,	Milano, Biblioteca
	Bibliothèque	Ambrosiana,
	Municipale,	Ms. A 136 Sup.:
	Ms. 24: f. 1r	f. 113r



LA PENNA E LO SCETTRO

La forza propulsiva del letterato

DI UGO DOTTI

Anonimo (sec. XVII),
Petrarca laureato;
incisione su legno.
Fontaine-de-Vaucluse,
Musée Pétrarque

IN chiusa del decimo libro delle *Familiari* (con le *Senili* l'ideale autobiografia del poeta) leggiamo una breve lettera nella quale Francesco Petrarca, con misura ma pure con compiacimento, annuncia ai suoi lettori e a noi posteri che il suo nome ha ormai valicato le Alpi per volare, sotto cielo tedesco, per le bocche di uomini dottissimi. È la *Familiare* X. 6, senza data ma da collocarsi tra il febbraio del 1352 e la fine del 1353, subito prima o subito dopo il definitivo rientro del poeta dalla Provenza in Italia; ed è una lettera che



risponde ad una, garbatissima e addirittura entusiastica, del cancelliere imperiale e vescovo di Olmütz Giovanni di Neumarkt (Jan da Středa), nella quale lo scrivente aveva pregato Francesco di inviargli qualcuna delle sue poesie. Dunque non c'è dubbio: a metà del Trecento il cantore di Laura era noto non soltanto in Italia od in Francia, ma sotto cielo tedesco e in terre 'barbariche': a Praga, dove ora risiedeva l'«imperatore di Roma» Carlo IV e dove si veniva formando un circolo 'praghese' di ammiratori, esattamente come in Italia se ne era costituito uno a Firenze ed un altro a Napoli. La gloria terrena e letteraria del poeta, il suo *nomen*, aveva decisamente



Altichiero
(1330-ca. 1395),
*Francesco Petrarca e
Lombardo della Seta,*
in *Scene dalla vita di
San Giacomo*;
affresco, Padova,
Basilica del Santo,
Cappella di San
Giacomo: particolare

valicato le frontiere e, quel che più conta, si era insediato proprio nella città nella quale dimorava l'Augusto del tempo, vale a dire quell'imperatore Carlo IV che di lì a poco, nel 1355, sarebbe sceso in Italia a cingere la corona imperiale; che avrebbe conosciuto personalmente il poeta intrattenendosi con lui in importanti colloqui; che lo avrebbe ricevuto a Praga nel 1356 con tutti gli onori e che, almeno nelle prospettive petrarchesche, avrebbe rinnovato i fasti dell'antico Augusto nei suoi rapporti con Virgilio ed Orazio. In breve: era la consacrazione di Petrarca a primo 'intellettuale europeo'.

E il poeta lo sapeva. Fra i tanti inserti culti di cui la *Familiare* in parola è contesta ce n'è uno che rivela pienamente tale orgoglio e tale consapevolezza. Ormai il mio nome – dice infatti Petrarca – vola sulla bocca di uomini dottissimi. È la ripresa, chiarissima, dell'iscrizione funebre di Ennio quale il Nostro aveva potuto leggere in Cicerone:

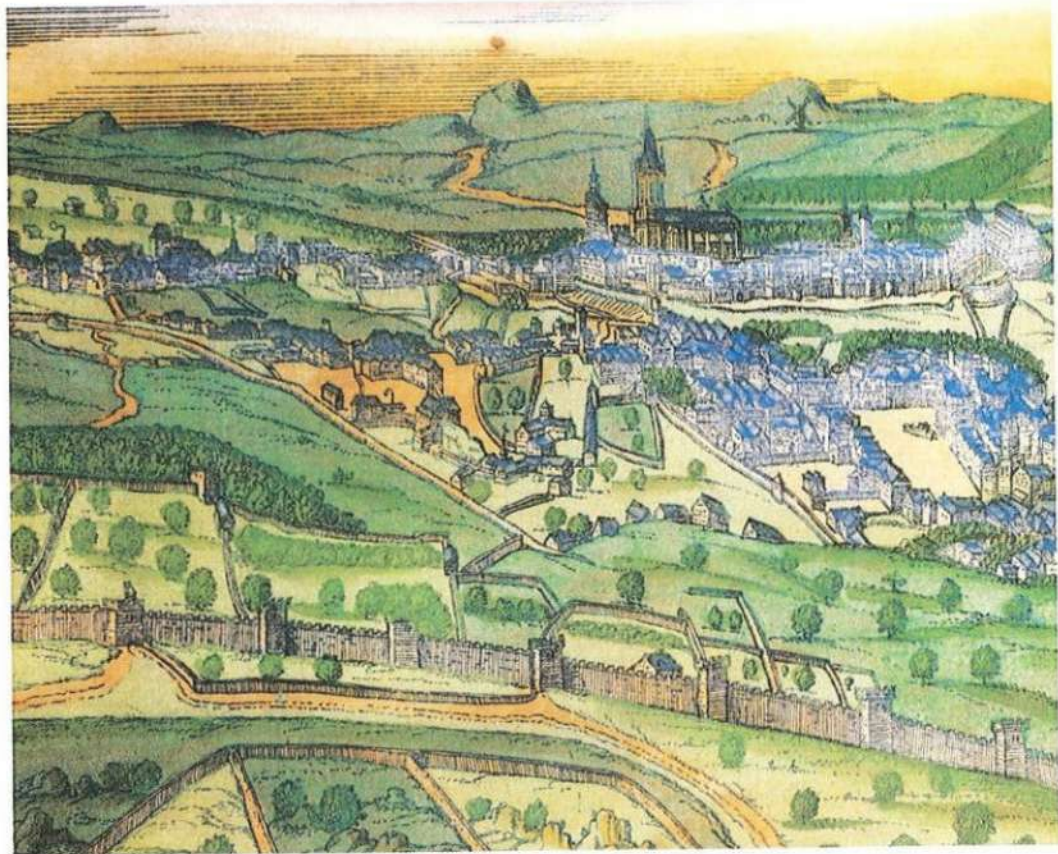
Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu
faxit. Cur? voluto vivos per ora virum¹.

È la celebrazione stessa della fama – della gloria della poesia – che vince il tempo e lo spazio nel ricordo degli uomini; ed è insieme

l'esaltazione che Petrarca qui compie di sé quale *uomo europeo*, quale fondatore di un'abitudine culturale – l'umanesimo – che ora, come tale, gli viene riconosciuta in uno dei maggiori centri della vita politica mondiale. Ed è anche, idealmente, la celebrazione della cultura come uno strumento essenziale al nuovo 'vivere civile'. La prosecuzione, intensissima, dei rapporti epistolari tra Petrarca e l'alta cerchia dei prelati o funzionari della corte imperiale – non esclusi, naturalmente, né l'imperatore né l'imperatrice Anna – confermerà appieno questa convinzione.

Proprio questo, del resto, era il traguardo ultimo che Petrarca si era proposto con il suo studio incessante: affermare la figura dell'intellettuale per porla al centro della vita pubblica e civile sia in Italia sia fuori d'Italia. Vediamolo quando, nella primavera-estate del 1353, valicando le Alpi per tornare definitivamente in patria, ancora non sa dove fermare la propria stabile dimora. A Padova lo invitano i Carrara; a Mantova i Gonzaga. Risiederà invece, e per ben otto anni, a Milano, e quindi di lì sarebbe passato a Venezia, e quindi a Padova e Arquà, dove la morte lo avrebbe raggiunto, nella notte tra il 18 e il 19 luglio del 1374. Ma l'importante è questo: che in tutta la seconda parte della sua esistenza Petrarca non ebbe più come suo punto di riferimento il potere ecclesiastico ma quello laico: i Visconti a Milano, i dogi della Serenissima a Venezia, i Carrara a Padova e Arquà. Una svolta senza dubbio importante.

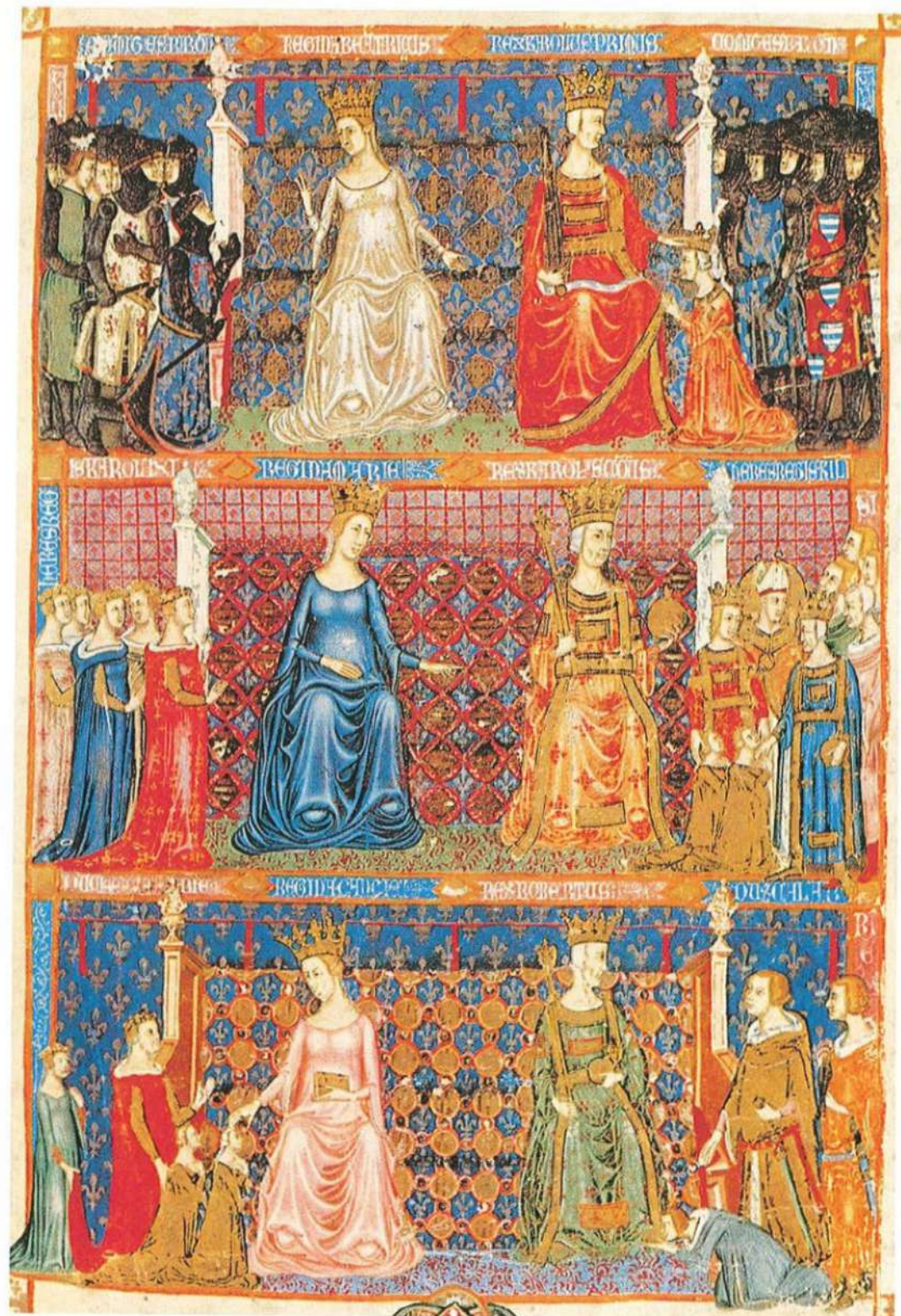
Valicando il Monginevro, in ogni caso, egli si presentava sulla scena italiana ed europea come un intellettuale affermato e nel pieno della sua maturità ed operosità. Era un poeta e, anche mettendo da parte il *Canzoniere*, tutti attendevano da lui la pubblicazione di quell'*Africa* che gli veniva continuamente richiesta e di cui si voleva sempre sapere a che punto fosse l'ultimo lavoro di lima. Era un filosofo morale capace, nelle sue lettere, di calibrare alla perfezione lo spunto dotto con l'esortazione pedagogica, la dottrina stoico-cristiana con l'analisi della realtà storica. Conosceva come nessun altro l'arte di trasformare ogni vicenda, sua propria o comune, in qualcosa di esemplare da cui fare immediatamente scaturire conseguenze d'ordine morale, o di avvertimento politico o materia comune degna della più seria riflessione. In tal senso era pertanto un eccellente or-



ganizzatore di cultura e il suo insegnamento e le sue considerazioni divenivano sempre di più, nonostante le inevitabili malevolenze degli invidiosi, opinione comune; onde appunto – come si è detto – i tanti circoli dei suoi ammiratori entro e fuori la penisola.

Né basta. Era anche un abile diplomatico, ammirato e corteggiato dai primi signori d'Italia. Fino a questo momento aveva compiuto missioni per il pontefice o in nome di alti personaggi della curia avignonese; d'ora in avanti si sarebbe messo al servizio dei principi laici: tuttavia non avrebbe mai servito in senso stretto. Al contrario. Quando l'imperatore Carlo IV gli chiese che gli venisse dedicato il *De viris illustribus* si sentì rispondere, audacemente: «Se lo avrai meritato» (*Familiares* XIX. 3. 12 s.). Come già in passato, egli avrebbe dunque saputo mantenere alto il sentimento della propria dignità e indipendenza, l'una e l'altra indispensabili per l'ideale figura d'uomo e d'intellettuale che amava impersonare e diffondere.

Praga, in Georg Braun-
Frans Hogenberg,
Civitates orbis
terrarum, Colonia
1572-1598, vol. I, n. 29



Siamo agli inizi di un processo che purtroppo non tarderà a degenerare se ad esempio già Ludovico Ariosto, sia nelle sue lettere private sia in certi canti del *Furioso*, non poté che deplorare la presuntuosa arroganza del 'signore' e indignarsi per la sua insopportabile condizione di 'suddito'. Ma all'epoca di Petrarca le cose stanno diversamente. Per quanto paradossale possa a prima vista sembrare, è il potere politico ad avere bisogno dell'intellettuale, e non solo come decoro della corona ma come sua forza propulsiva, banditrice della nascente Signoria.

In questo senso si può ben dire che Petrarca prefiguri l'umanista di corte ma in una fase storica in cui all'uomo di pensiero e di poesia viene lasciata tutta la sua libertà e indipendenza; quando pure lo si contrastasse, lo si contrastava con profondo rispetto. Non c'è che da rileggere lo scambio epistolare che Petrarca ebbe, poniamo, con il doge Andrea Dandolo quando intendeva far guerra a Genova (*Familiars* XVIII. 16). Il fatto è che ora, sui due fronti, c'era quasi una spontanea convergenza e consonanza d'interessi: da parte del signore il bisogno di dare prestigio culturale alla propria 'tirannide'; da parte dell'umanista il desiderio, o l'ambizione, di vedere finalmente realizzato, nei nuovi tempi moderni, quell'ideale concordia di volontà tra potere politico e potere culturale che sia Petrarca, sia gli umanisti dopo di lui credettero di poter scorgere nei momenti più fausti dell'antica potenza di Roma.

Se del resto si esamina la parabola della vita e della carriera culturale del poeta sino a questo 1353 (quale almeno ci è consegnata nei primi sedici libri delle *Familiars*), si possono cogliere tre periodi, se non proprio distinti, particolarmente caratterizzati. Il primo è quello che si svolse all'ombra e sotto la protezione dei Colonna, periodo culminato nell'affermazione capitolina del 1341; ed è questo il momento, per così dire, della formazione della stessa cultura umanistica. Il secondo è quello che si snoda all'incirca dal 1347, ossia a partire da quella vicenda rivoluzionaria di Cola a Roma che portò il nostro poeta non solo a una guerra aperta contro la baronia feudale largamente rappresentata nei circoli pontifici ma addirittura a rompere – drammaticamente ma inevitabilmente – proprio con i Colonna e con il loro più autorevole esponente, il cardinale Giovanni. Il terzo

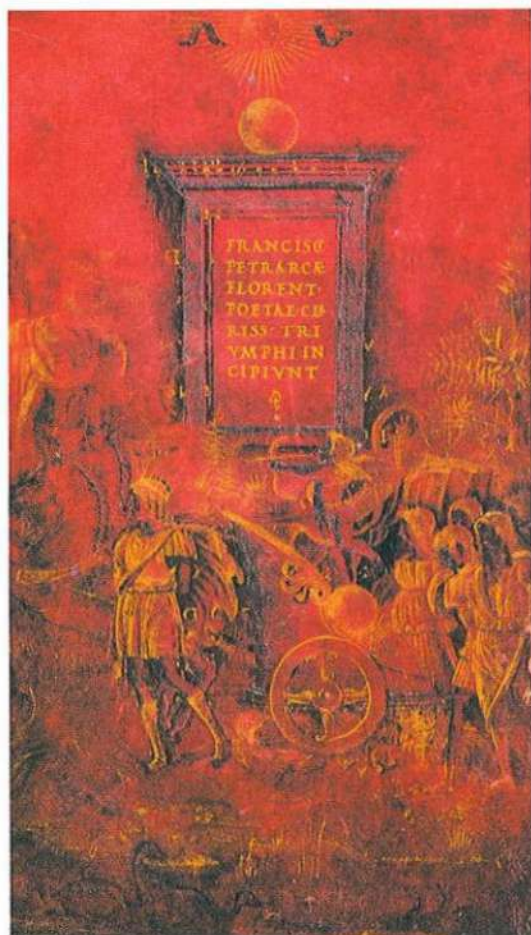
Cristoforo Orimina,
Genealogia degli
Angioini; miniatura
nella *Bibbia* di Niccolò
d'Alife, sec. XIII.
Lovanio, Biblioteca
Universitaria

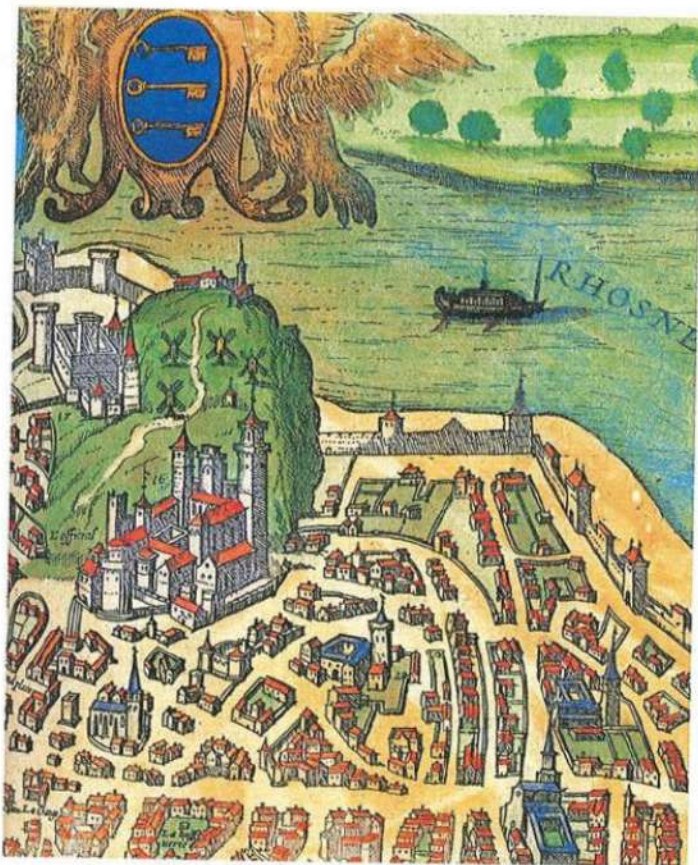
periodo è quello che da questo momento prende l'avvio e che, segnato dal definitivo rientro del poeta in Italia, si configura come quello in cui – raggiunta la piena maturità e, con essa, un elevatissimo grado di autonomia – Petrarca si fa maestro di vita e di cultura sia in patria sia fuori dai suoi confini.

Non possiamo qui entrare in troppi particolari, ma non a caso questo terzo tempo dello svolgimento morale e intellettuale del nostro umanista è anche quello della grande denuncia antibabilonese, del grande affresco satirico delle *Sine nomine*, della dura condanna della politica di curia fatta responsabile, con ovvia esagerazione polemica, di tutti i mali del mondo.

Accade sempre che nei passaggi particolarmente critici della storia i pochi scrittori che abbiano sempre davanti agli occhi le condizioni generali del mondo, Petrarca come Dante, non possono fare

a meno di scegliere, secondo prospettive loro proprie, idoli polemici sui quali riversare i propri crucci e il proprio sdegno. Anche Petrarca, come Dante, vide nel tralignamento della Chiesa e dei suoi papi 'francesi' la fonte della corruzione contemporanea e, per così dire, del mondo intero sbalzato fuori dal proprio asse. Le inquietudini dell'intellettuale nella generale inquietudine della società trovarono un bersaglio imponente e clamoroso sul quale abbattere la piena dello sdegno e l'amarezza della passione. E se i loro giudizi, di Petrarca come di Dante, furono sovente ingiusti e persino immotivati, non per questo non rappresentarono un bisogno, un'esigenza, una volontà di rinnovamento e di redenzione. In altre parole: la cultura umanistica, in nome della laicità, cominciava a far risuonare le proprie voci anche





politiche. Ed è particolarmente interessante che tali voci Petrarca non le facesse risuonare soltanto in Italia o nella cerchia degli amici più intimi e fidati, ma apertamente nel mondo, anche e proprio in Boemia, come ad esempio può essere testimoniato dalla lettera indirizzata nel 1357 all'arcivescovo di Praga Ernesto da Pardubic, la *Familiare XXI*. 1.

Ne derivarono, quanto meno, due importanti conseguenze: la norma che il governo che desiderasse influire davvero sul pubblico internazionale doveva disporre della penna latina dell'umanista – e basti qui pensare all'ascesa di tanti nuovi intellettuali ai posti direttivi più alti nelle corti e nelle cancellerie; e l'inevitabile penetrazione della cultura umanistica fuori d'Italia con la connessa partecipazione di tale cultura alla costituzione di una nuova vita civile e sociale.

¹ «Nessuno mi onori con lacrime né faccia il mio funerale / piangendo.

Perché? volo vivo sulle bocche della gente», in *Tusculanae* 1. 15. 34 e 49.

117; anche *De senectute* 20. 73, e Virgilio, *Georgica* 3. 9.

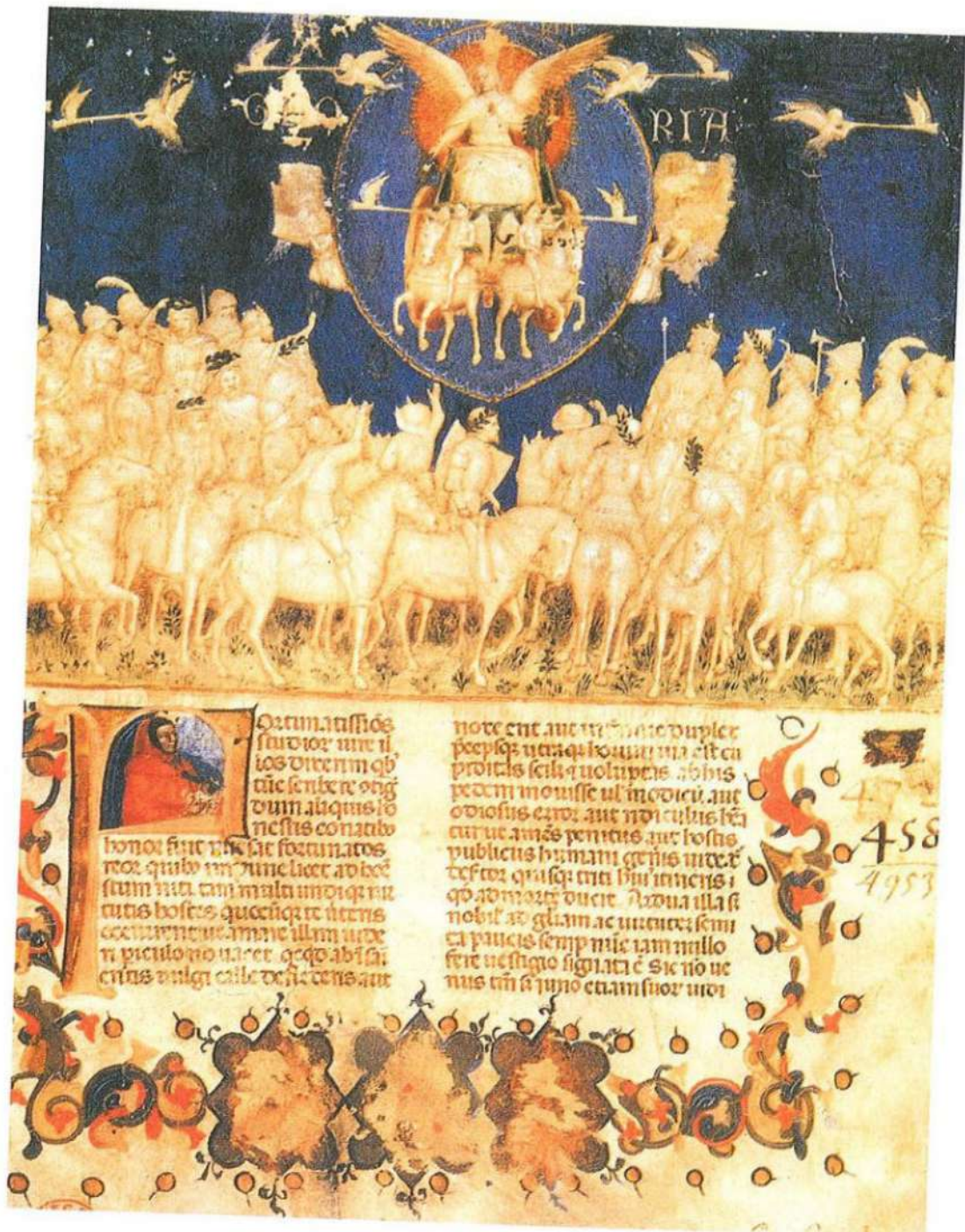
LE SOLLECITAZIONI DELLA CULTURA VISIVA

*Tra affreschi e codici, contatti e pensieri sull'arte
e sugli artisti*

DI MARCELLO CICCUTO

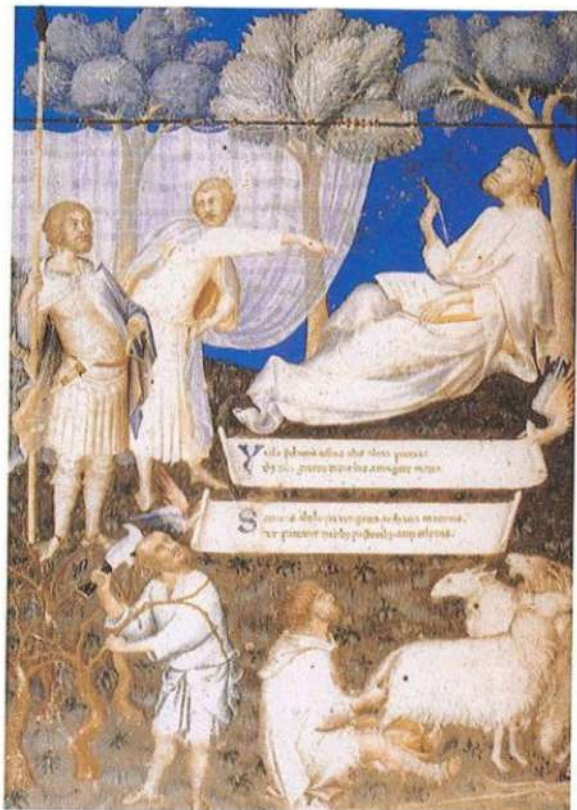
NEL suo lungo peregrinare Francesco Petrarca ebbe modo di frequentare artisti, commissionare decorazioni per opere sue ed altrui, discutere e far approvare programmi iconografici, descrivere immagini le più diverse. Si delinea per la sua figura storica una familiarità costante con artisti (pittori e scultori e miniatori il più delle volte in sintonia coi più specifici gusti del poeta orientati a ideali di chiarezza e sobrietà), tale da avere certo riscontro nella messe di rilievi, indicazioni, ricordi sparsi nelle sue opere: come quando accoglie nel *De remediis utriusque fortunae* molti pronunciamenti sulle arti e proposizioni relevantissime sul piano dell'estetica, scrivendo ora dei Dioscuri di Montecavallo, ora di Apelle e di Fidia; o come quando in alcune delle lettere più impegnate su questo versante descrive l'effigie romanica di sant'Ambrogio a Milano (*Familiare* XVI. 11. 12) e si intrattiene sulla legenda AUREA ROMA presente sulla bolla di Carlo IV, trasferendola anche in un verso dell'Africa (*Familiare* XXI. 2. 8).

Sono invero moltissimi i pensieri petrarcheschi sull'arte, gli artisti e gli artefici – così dell'antichità come dei tempi moderni –, le opere individuate e persino a tutt'oggi riconoscibili in qualche manufatto giunto sino a noi. Tuttavia, se si vuole far un po' di chiaro in materia e capire quali furono i contatti effettivi del poeta, si vede bene che si tratta di spostare subito e concretamente l'attenzione su quel che rappresentarono la biblioteca e lo specifico *amor librorum* petrarcheschi, in una con predilezioni indivi-



Altichiero
(1330-ca. 1395),
Trionfo della Gloria;
miniatura. Parigi,
Bibliothèque Nationale

de France,
Ms. Lat. 6069 I
(F. Petrarca, *De viris
illustribus*; codice
miniato, sec. XIV): f. 1r



Simone Martini,
Allegoria virgiliana, in
Virgilio, *Opere*, codice
appartenuto al
Petrarca, sec. XIV;
miniatura, 41 x 26,5 cm.
Milano, Biblioteca
Ambrosiana, Ms. A 79
inf.: f. 1v

spero ed Esopo, si diletta dei libri di Cicerone «senza capirci niente, affascinato com'ero dalla bellezza delle parole», tornando altresì a dire di dolorose perdite librerie che lo avevano tormentato nel tempo¹. Analogamente, in mezzo a testimonianze del genere, il poeta ci informa con indicazioni e ricordi precisi circa la presenza o la mancanza di qualche opera nel suo scrittoio, sui *desiderata* e le acquisizioni scalate nel tempo o quant'altro ancora perteneva alla formazione della sua biblioteca (di straordinario rilievo a riguardo gli 'elenchi' di libri, ben noti agli studiosi).

Vien bene pensare allora alla sottoscrizione vergata da Petrarca su un foglietto aggiunto al suo *Virgilio* (oggi *Ambrosiano*, Sala del Prefetto 10 / 27): «Liber hic furto mihi subreptus fuerat anno Domini 1326 in kalendis Novembris ac deinde restitutus anno 1338 die 27 Aprilis, apud Avinionem»². Vien bene pensare altresì a quanto il poeta scrive in chiusura di un altro amatissimo codice, il *Tito Livio* (oggi Parigino lat. 5690), quando riesce a ottenerlo definitivamente nel 1351 dopo averlo a lungo consultato e desiderato³.

duate proprio nel campo dell'arte.

Sono diventate leggendarie le notizie su quella passione libraria esclusiva, a partire dalla dichiarazione generale della lettera *familiaris* III. 18 (a Giovanni dell'Inci-sa), dove dice il Poeta: «Ho un desiderio sfrenato, non riesco a saziarmi di libri; ne posseggio molti più di quanti servirebbero, ma accade così per i libri come per tutte le altre cose: se le ottieni, hai desiderio di possederne ancora di più»; per passare se vogliamo ai ricordi distesi in un'altra lettera, del gruppo delle *Seniles* (XVI. 1, a Luca da Penne), dove Petrarca torna col pensiero a quando, bambino, mentre i coetanei leggevano Pro-

E considerando che siamo di fronte a codici illustrati ed esteticamente assai rilevanti, è su questa via che riusciremo ad avere già una prima, provvisoria idea di come libri e figure e rispettive loro storie intrecciate siano uno dei nuclei fondamentali del vivere di Petrarca a ridosso delle arti del suo tempo. Anche a voler insistere sull'importanza di Giotto all'interno della biografia culturale dell'umanista – più e più volte additata dalla critica –, sale alla mente all'istante il ricordo della *Madonna* di mano del maestro mugellesse («tabula sive icona beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii») che Petrarca volle legare per testamento al signore padovano Francesco da Carrara; restando peraltro in ombra ben più vasto quadro di 'cose viste' e memorie figurative giottesche, appunto, che si rincorrono nell'universo di Petrarca dai tempi del soggiorno napoletano (con la possibile conoscenza del ciclo della *Gloria mondana* affrescato proprio da Giotto per Roberto d'Angiò), risalendo via via agli analoghi cicli di Milano e di Padova le cui reliquie giottesche, oltreché in luoghi esatti dell'opera petrarchesca, riceveranno eco nientemeno che nel frontespizio figurato da Altichiero per due codici (tardi) del *De viris illustribus* (oggi Parigi lat. 6069 F e 6069 I)⁴. Certo ad eccezione di Giotto, e come vedremo di Simone Martini, finiscono per assommare a poche unità gli artisti contemporanei degnati di una menzione esplicita da Petrarca: *magister Benedictus* da Como, l'orafo Enrico Capra..., la parte del leone scoprendosi giocata, nella registrazione in carte, dai famosi *antiqui*, Fidias, Policleteo, Apelle su su fino al mitico Pigmaleone.

Insomma di fatto non è dato intendere a pieno di che cosa si nutra veramente la cultura visiva di Petrarca se non trasferiamo ogni possibile attenzione alla storia della sua biblioteca, in altri termini alla certezza circa l'avere il poeta tradotto ogni sua cognizione nella parola letteraria, quasi istintivamente riferendo alla *testualità* una portata comunicativa superiore a qualsiasi altra, e alla quale le figure possono

Agostino, *Enarrationes in Psalmos*; Cassiodoro, *Commentarii in Psalmos*; codice membranaceo, sec. XI, 60 x 39 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 1989/2: f. 146





San Gerolamo,
Epistulae et Tractatus;
 codice membranaceo,
 sec. XIIII,
 33,5 x 23 cm. Firenze,
 Biblioteca Medicea
 Laurenziana,
 Ms. Edili 3: f. 1v

portare solo un incremento di potenza espressiva. A dire dunque e persino che, se le immagini passate sotto i suoi occhi dovevano valere qualcosa, ciò era perché esse venivano finalizzate alle parole e ai libri che le contenevano: sono i libri che «medullitus delectant, colloquuntur, consulunt», laddove agostinianamente «aurum, argentum, gemme, purpurea vestis, marmorea domus, cultus ager, pictae tabulae, phaleratus sonipes, ceteraque id genus», il mondo tutto della figurazione altro non è che oggetto di «muta [...] et superficialia voluptas»⁵ – come appunto risulta dalla *familiaris* III. 18. 2-3. E a forza di ricercare il senso della cultura figurativa di Petrarca *dentro i suoi libri* potremo riconoscere in lui prevalentemente

un'attenzione da provetto calligrafo e da letterato bibliofilo, non da critico d'arte; in altri termini, da intellettuale meno interessato agli effetti decorativi ed estetizzanti della scrittura e appassionato invece alla pienezza sostanziale, appunto, comunicativa delle parole, pur nel gradimento delle loro molte implicazioni estetiche.

Ecco perciò Petrarca insofferente verso ogni eccesso ornamentale, senza che questo escluda il personale apprezzamento per codici lussuosi, come quello donatogli da Boccaccio nel 1355 e contenente le agostiniane *Enarrationes in Psalmos* (Parigino lat. 1989), o addirittura per le forme delle lettere greche nell'*Omero* donatogli da Nicola Sigerò⁶. Bibliofilo non indifferente al fatto d'arte, Petrarca ci verrà incontro anche per via della rutilante miniatura eseguita a frontespizio del *Virgilio Ambrosiano* da Simone Martini: opera questa mirabile, tale da documentarci un caso di collaborazione effettiva tra letterato e artista, sullo sfondo intanto di un grande alveo di cultura classica che viene evocato anche dai

distici di pugno di Petrarca vergati sullo stesso foglio; e quindi tale da portare sotto gli occhi del lettore un pulviscolo di citazioni da tradizioni figurative, antiche e contemporanee, che il pittore, eseguendo la miniatura ad Avignone pare dietro suggerimenti indicativi del poeta, mise a disposizione del committente per l'amato codice, tra echi vistosissimi della miniatura francese⁷. Simone ne riebbe una patente di dignità assoluta proprio in quanto artista, là dove Petrarca, nel terzo distico vergato nel *bas-de-page* del frontespizio, addita un'equivalenza fra il pittore e il più grande poeta dell'Antichità, e sinanche nei sonetti 77 e 78 del *Canzoniere*, che proprio l'artista senese hanno – assieme al fantasma di Laura – come protagonista.

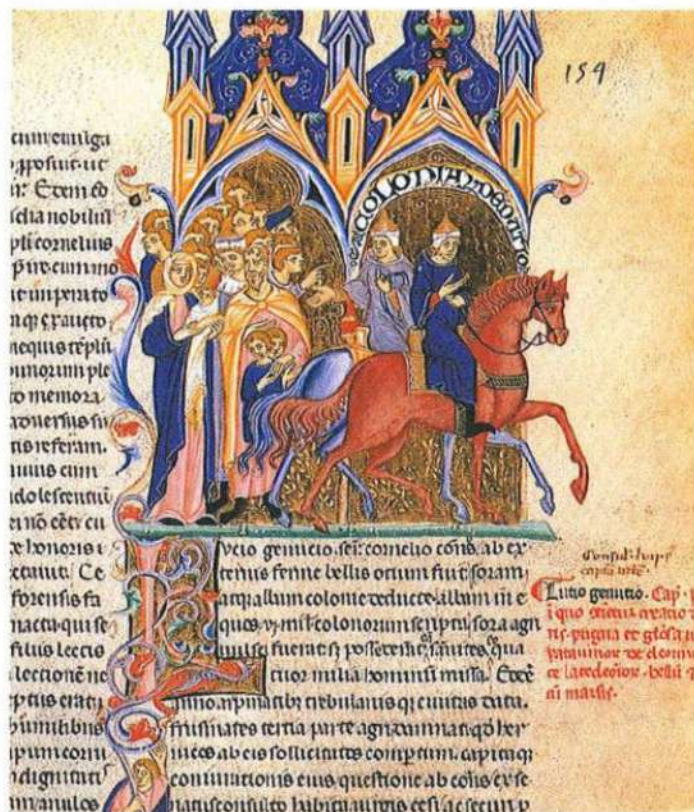
A voler continuare una parca ricostruzione per via cronologica sarà giocoforza sacrificare una quantità enorme di episodi. Corre obbligo però avvisare almeno l'importanza del soggiorno milanese del poeta, protrattosi, come è noto, per otto anni, dal 1353 al 1361, in corrispondenza col momento felice di riunificazione da parte di Petrarca dei due tronconi della sua biblioteca, quello 'transalpino' di Valchiusa e l'altro 'italico' di Parma. Questo periodo rappresentò un notevole momento di elaborazione delle tensioni culturali vive nella complessa personalità del poeta, che in veste di committente più o meno diretto fece illustrare alcuni suoi codici importanti quali l'*Iliade* latinizzata da Leonzio Pilato (codice Parigino lat. 7880 / I), la raccolta dell'*Historia Augusta* oggi Parigino lat. 5816, o l'*Historia Alexandri Magni* di Curzio Rufo (codice Parigino lat. 5720) e altri testi ancora, impegnando una bottega miniatoria oggi riconosciuta molto attiva nella produzione di testi illustrati per prestigiose committenze lombarde.

Poi nel tempo arrivano sul suo scrittoio immagini da vari luoghi dell'Europa colta: non solo il già ricordato codice donatogli da Boccaccio, che risale al secolo XI, ma anche la romanicesima *Expositio in*

Plinio, *Naturalis Historia*; codice miniato, sec. XIII, 32,8 x 22, 5 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 6802: f. 143v



Ditti Cretese, *De bello troiano*; Floro, *Epitoma de Tito Livio*; Tito Livio, *Ab Urbe condita*, decadi I, III, IV; codice membranaceo, sec. XIII-XIV. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 5690; f. 154



Psalmos di Odo Astensis (Ms. Lat. 2508 della Bibliothèque Nationale de France) o la raccolta pure antica di *Epistulae* di san Gerolamo (Ms. Edili 3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze). Già l'acquisizione, nel 1350, di un codice dugentesco della *Naturalis Historia* di Plinio (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 6802) aveva portato Petrarca a contatto con una miriade di notizie sulle arti dell'antichità; e forse fu poi l'amico Boccaccio a tracciare sui margini di quel codice alcuni disegni rimasti famosi, quasi emblematici anche per la competenza grafica, in materia di figure insomma, rivelate in quella speciale occasione da entrambi gli scrittori⁸.

Nel 1351, sappiamo ancora da una postilla di mano del poeta, Petrarca diventa finalmente proprietario di un'altra opera per lui ambitissima: l'insieme delle *Deche* I, III e IV di Tito Livio nella forma di quel codice oggi parigino (Bibliothèque Nationale de France, Lat. 5690), che Petrarca aveva più volte consultato nel cor-

so della sua vita grazie alla benevolenza della famiglia romana dei Colonna. Si trattava di un codice composito, che aveva assai viaggiato, se è vero che la sua prima sezione, contenente il *De bello troiano* di Ditti Cretese, l'*Epitoma de Tito Livio* di Floro e la prima Deca liviana, fu realizzata e illustrata a Napoli negli ultimissimi anni del Duecento per volontà di un alto funzionario della corte angioina; detta sezione passò poi ad Avignone e infine a Roma, sempre presso i Colonna, dove fu unita al testo delle Deche III e IV e ulteriormente miniata da artisti centro-italici ben al corrente della cosiddetta 'rinascenza cavalliniana'. Anche grazie ai fogli di un codice come questo, decisivo dal punto di vista testuale per la conoscenza del 'padre della storia', vennero alla cultura visiva di Petrarca non poche sollecitazioni. A convincerci vieppiù del fatto che l'arte europea del suo tempo nutrì l'intelletto petrarchesco sempre e in ogni occasione attraverso il culto delle lettere, in una prospettiva rigorosamente umanistica.

¹ È noto che nel corpo della stessa lettera, assieme al rammarico per la perdita di un *De gloria* ciceroniano 'perduto' dal vecchio maestro Convenevole da Prato, Petrarca ricorda il rogo di libri che il padre avrebbe allestito a Montpellier – il poeta aveva 13 anni – per impedire al giovane, che doveva restare versato allo studio delle leggi, di dedicarsi troppo alla lettura di Cicerone e dei poeti. Al pianto disperato di Francesco, il padre decide *in extremis* di salvare dalla distruzione due volumi, che risultarono essere una probabile opera retorica ciceroniana «strumento utile allo studio delle leggi», appunto, e un esemplare di Virgilio che sarebbe servito almeno «come consolatore della vita». Ma questa lettera è ricchissima di tracce relative a vari altri testi passati per le mani di Petrarca.

² «Questo libro mi fu rubato il 1° novembre 1326, e poi restituito il 27 aprile 1338 presso Avignone».

³ In inchiostro blu, a c. 367: *emptus*

Avignone 1351, diu tamen ante possessus.

⁴ Un'ampia ricostruzione di questo complesso e decisivo nucleo di vicende legate alla competenza figurativa di Petrarca si può leggere in M. Ciccuto, *Figure di Petrarca* (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese), Federico & Ardia, Napoli 1991.

⁵ «[I libri] deliziano nel profondo, conversano con noi, ci guidano»; «L'oro, l'argento, le gemme, una veste purpurea, una casa di marmi, campagne coltivate, dipinti, cavalli infiocchettati e cose di questo tipo [sono] piaceri muti e superficiali».

⁶ Nella *familiaris* XVIII. 2 l'opera in greco è ridotta a oggetto di rammaricata eppur ammirata contemplazione da parte dell'umanista, ignorante della lingua del *princeps poetarum*: «Il tuo Omero è muto per me, o per meglio dire sono io sordo di fronte a lui. Tuttavia godo già solo nel contemplarlo e spesso abbracciandolo, e sospirando, dico: "O uomo grande, come desidererei udire la tua voce!"».

⁷ Il contesto avignonese, ricchissimo di intersezioni culturali al tempo del soggiorno di Petrarca e di Simone Martini, è da me evocato in relazione a questo episodio nel saggio *Circostanze francesi del "Virgilio Ambrosiano"*: cfr. M. Ciccuto, *Figure di Petrarca*, cit., pp. 79-110.

⁸ Sarà ancora l'enciclopedia pliniana, nel luogo dove viene ricordata l'amabilità del pittore Apelle (c. 256v), a far scrivere a Petrarca di analoga virtù riconoscibile nell'amico artista Simone («hec [comitas] fuit et Symoni nostro senensi nuper iocundissima»); e a spingerlo subito dopo, a proposito di immagini di morenti dipinte da Apelle, a ricordarne una contemporanea – un crocifisso? – «qualem nos hic unam habemus preclarissimi artificis», sì da far sospettare la critica che il poeta fosse in possesso anche di una tavola di devozione privata eventualmente assimilabile al piccolo *Crocifisso martiniano* eseguito ad Avignone, oggi conservato al Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts).

TRIONFI NON INCONTRASTATI

Da Francesco I all'editto di Nantes

DI MARIO RICHTER

IN Inghilterra, nel Castello di Windsor, è custodito un bel quadro del ritrattista Jean Clouet, che esercitò la sua arte in Francia alla corte di Francesco I: il dipinto, noto col titolo *L'Homme au Pétrarque*, fa vedere l'immagine a busto intero di un prestante gentiluomo che tiene nella mano sinistra un libro a stampa con la caratteristica rilegatura veneziana di Aldo Manuzio. Il libro permette di leggere sulla copertina posteriore il nome PETRARCA. La composizione del ritratto risale agli anni compresi fra il 1530 e il 1535.

Ciò consente di fare una prima considerazione: verso la metà degli anni Trenta del Cinquecento, alla corte di Francesco I, Petrarca è l'autore che meglio si addice alla dignità e al prestigio di un aristocratico di corte, di un giovane *à la page*. Infatti Francesco I, che amava le arti al punto da praticarle in parte egli stesso, mirava a diventare il principe di riferimento per la nuova cultura rinascimentale affermata nelle più importanti corti e città italiane, una cultura che egli sperava di trapiantare utilmente in terra francese. La *translatio studii* doveva insomma essere, per lui, anche una *translatio imperii*.

Nella strategia di questo piano concepito dall'ambizioso monarca rientra la 'scoperta' della tomba di Laura. Il fatto avvenne nel 1533 ad opera di un appassionato e originale cultore del Petrarca, il grande poeta lionese Maurice Scève, che ad Avignone, nel sepolcro della supposta Laura del *Canzoniere* (Laura de Sade), rinvenne anche, miracolosamente conservato, un sonetto redatto su pergamena

Jean Clouet, *Ritratto di Francesco I*, circa 1520-1525; olio su tela, 96 x 74 cm. Parigi, Musée du Louvre



dallo stesso Petrarca e dunque attestante l'autenticità della scoperta. Pur trattandosi di una mistificazione piuttosto ingenua (come da un pezzo è stato dimostrato), Francesco I – che qualcuno addirittura sospettò essere l'interessato orchestratore di tutta la vicenda – si preoccupò di conferire all'evento una particolare risonanza e credibilità assistendovi solennemente di persona, accompagnato dalla regina e dai figli.

Proprio il re, spinto da mire egemoniche, appare dunque il primo determinante promotore del petrarchismo in Francia. Leggere e imitare Petrarca diventò un fenomeno di corte, una moda coltivata innanzitutto dal principe, dai dignitari di maggiori ambizioni e dai poeti attivi nell'ambito del Louvre. L'esame di alcuni esemplari del *Canzoniere* posseduti da lettori francesi consente di

capire che il Petrarca era addirittura usato per il semplice apprendimento della lingua italiana. Il *Canzoniere* assurse a prestigioso punto di riferimento della cultura nuova, quella rinascimentale fondata sul ricupero del mondo antico e sull'accoglienza della letteratura volgare italiana, universalmente riconosciuta come terza letteratura classica (dopo quella greca e latina).

Ecco infatti che qualche anno dopo (nel 1539) Clément Marot – certo il poeta più inquieto ma anche il più acclamato e brillante dell'epoca – traduce e consegna alle stampe sei sonetti tratti dalle *Rime sparse*: sorprende il fatto che, per la sua traduzione, Marot adotti la forma del sonetto, ossia una novità e una gustosa primizia per i Francesi, che tradizionalmente si affidavano a un diver-

so modello di forma lirica, il *rondeau* o, come stava allora facendo Maurice Scève nella sua *Délie*, al più compatto *dixain*. Sinceramente animato da ottimistici ed erasmiani sentimenti di riformismo evangelico, con la traduzione di quei soli sei sonetti Marot cercò di consegnare ai suoi connazionali una estrema sintesi del libro poetico del Petrarca, quasi un canzoniere morale e neoplatonizzante in miniatura, passando dalla precarietà del mondo e della tormentosa bellezza di Laura (I. *Voi ch'ascoltate*

in rime sparse il suono; CLXI. *O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti*; CCXLVIII. *Chi vuol veder quantunque po natura*) alla sua morte e alla sua trasformazione in meraviglia celeste, morte che è certo causa del grande dolore del poeta, ma anche del suo vivo desiderio di raggiungere in cielo la mirabile donna perduta in terra (CCCXXXVIII. *Lasciato hai morte senza sole il mondo*; CCCXLVI. *Li angeli eletti e l'anime beate*; CCCXLVIII. *Da' più belli occhi e dal più chiaro viso*).

Mentre la Francia faceva i suoi primi significativi passi verso il poeta delle *Rime sparse*, da tempo in Italia si era venuta affermando e imponendo una consistente e diffusa letteratura in lingua volgare. Questa, specie per quanto riguarda la poesia lirica, aveva fatto del suo maestro trecentesco il modello supremo da imitare. All'origine di questa letteratura – che prese il nome di *petrarchismo* – si



collocano le *Rime* del veneziano Pietro Bembo, pubblicate nel 1530 (ma da tempo ampiamente note per la loro larga circolazione manoscritta), *Rime* che riprendono e interpretano il maestro del *Canzoniere* alla luce delle regole classiche acquisite nel frattempo dal progressivo recupero del mondo antico in tutte le sue maggiori manifestazioni, in particolare quelle artistiche, fondate sulle proporzioni, ossia sulla misura, sull'equilibrio, sull'armonia. Come lucidamente illustrò nel trattatello *De imitatione* (1513, ripubblicato nel 1530), Bembo mirava all'attuazione di una lingua letteraria unitaria, purificata dai numerosi regionalismi, lingua capace di unire l'efficacia all'eleganza, improntata alla ciceroniana *concinnitas verborum* e dunque in tutto degna dei modelli classici.

La proposta poetica e imitativa del Bembo fu subito favorevolmente accolta. Nelle maggiori corti d'Italia fiorì una nutrita schiera di poeti e rimatori, tutti in varia misura devoti a Petrarca e al suo interprete veneziano. Le loro opere più significative furono presto raccolte da un abile editore della Serenissima Repubblica, Giolito de' Ferrari. Poiché le maggiori corti d'Europa andavano cercando all'epoca la loro nobilitazione nella raffinata retorica della poesia di gusto petrarchesco, Giolito intuì l'affare e, a partire dal 1545, lanciò sul mercato una antologia poetica. Titolo: *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*. L'opera riscosse subito il più lusinghiero successo e fu seguita da altre edizioni arricchite.

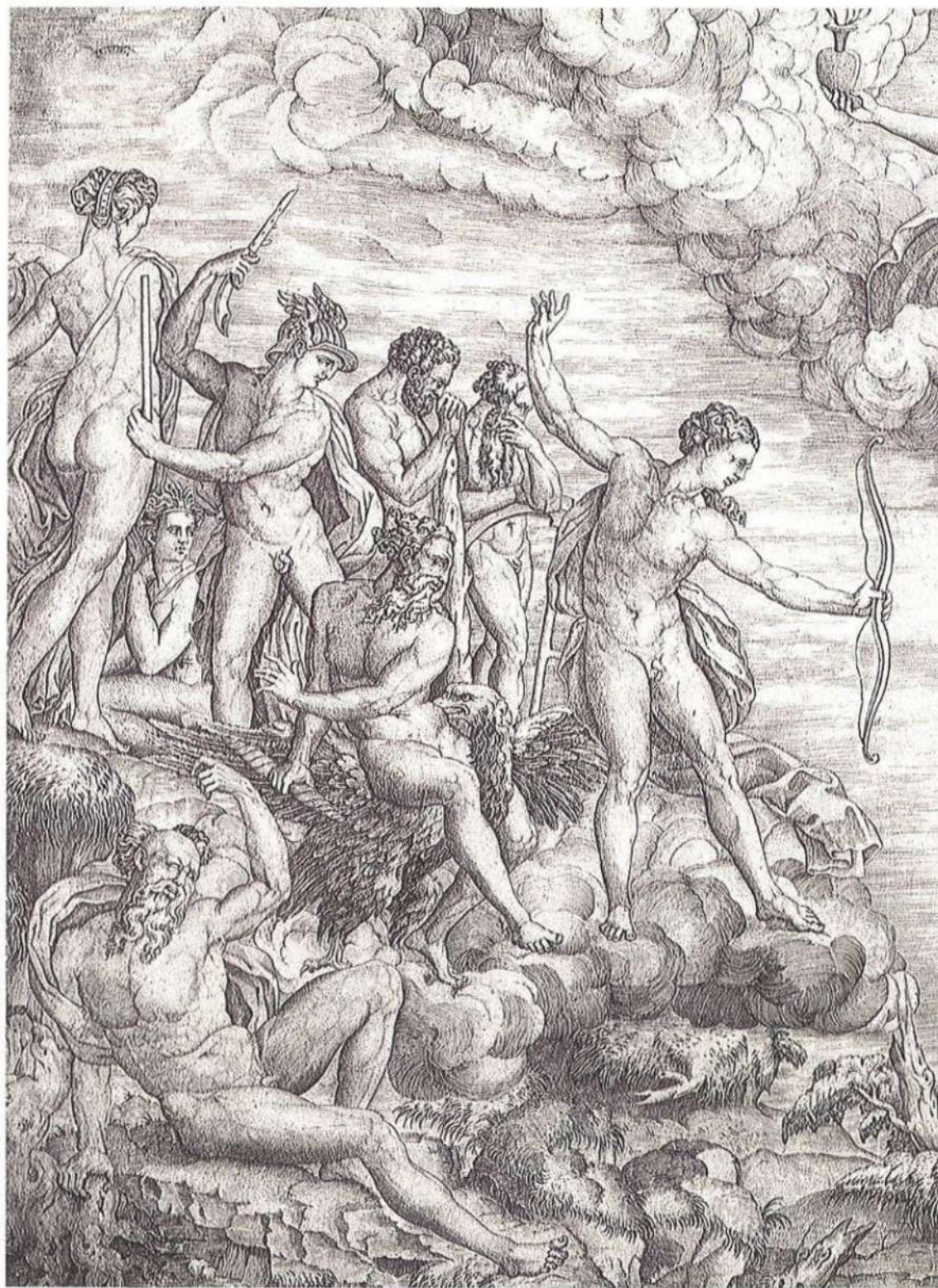
Torniamo in Francia, a Parigi. Fine anni Quaranta. Lì, un gruppo di giovani e intraprendenti poeti (Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay ecc.) trova soprattutto nelle antologie di Giolito il nutrimento retorico necessario per rinnovare e ingentilire la propria poesia all'insegna di Petrarca, ormai considerato alla stregua dei modelli classici (Virgilio, Orazio ecc.). Ronsard (di gran lunga

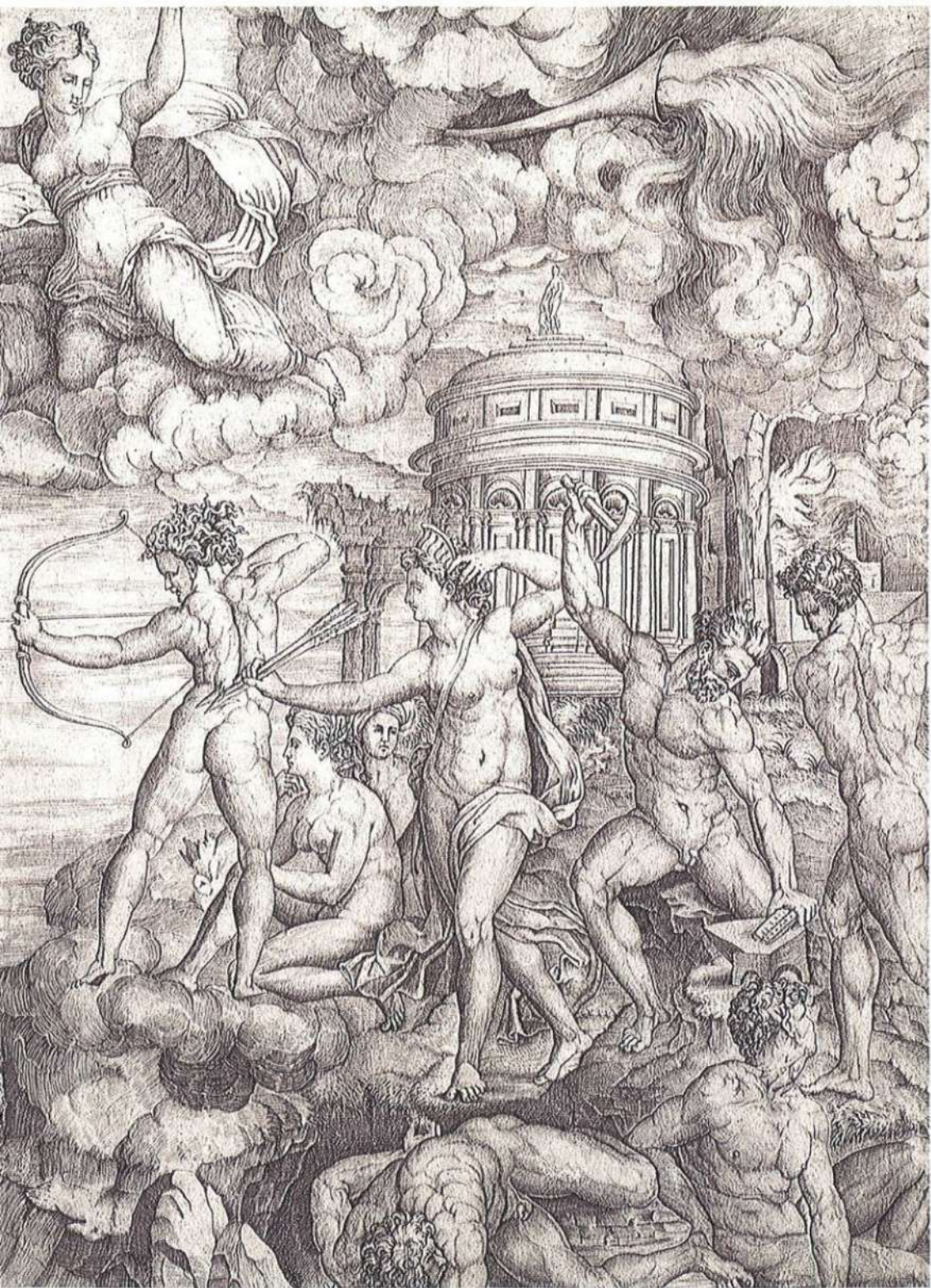
Verrà mai il dì, che mai pace riporte ?
O ch'èsta uita al gran morir mi licuit
Nostri felici giorni ah quanto breui .
Et l'hore grate à noi quanto son corte .
Ogni destra fortuna , & lieta forte ,
Mille ali ha nel fuggir ueloci & lieui ,
Ma nel ritorno poche , pigre , & grieni
Tal che giugne à lei spesso inanzi morte .
Ma à che dolermi più s'inuan mi doglio ?
L'ostinato destin non fia commesso
Per prieghi , per pietade , o per orgoglio .
S'io potessi poter più ch'io non posso
So ch'io vorrei uoler più ch'io non uoglio :
Ma'l men poter , dal più uoler m'ha moiso .

Quel gran motor del lucido hemisfero ,
Che'n picciol cenao il mondo temprà & regge
Al primo padre de l'humana gregge
Commise il nodo sacrosanto intero .
Questo per gloria del terrestre impero
L'alto uoler de la diuina legge ,
Che gl'ingiusti desti frena & corregge
Fermò qua giù con modo eterno & uero .
O felice legame , o dolce ardore ,
O sacra fiamma , amor saldo & costante :
Che'n duo corpi mantieni un' alma un core :
Sostegno eterno de l'humane piante ,
Che'l mondo adorni d'immortale honore :
Chi fia , ch'adequi le tue lodi sante .

c

Rime diverse di molti eccellentissimi autori, Giolito, Venezia 1546; esemplare di Pierre de Ronsard con la sottolineatura di una terzina di sonetto quale imitazione petrarchesca, come in Ronsard, *Les Amours*, sonetto XII, v. 14: «Ne pouvant rien je lay ce que je puis»





J.-P. Borezée,
Il combattimento tra
Ragione e Amore,
1545; incisione da
Baccio Bandinelli.
Fontaine-de-Vauduse,
Musée Pétrarque

il più dotato del gruppo), forte della nuova lezione italiana, si propone quale continuatore di Marot (morto nel 1544), ma tiene subito a ostentare con piglio giovanile la superiorità di chi si sente più istruito (aveva studiato anche il greco) e più consapevole della propria arte:

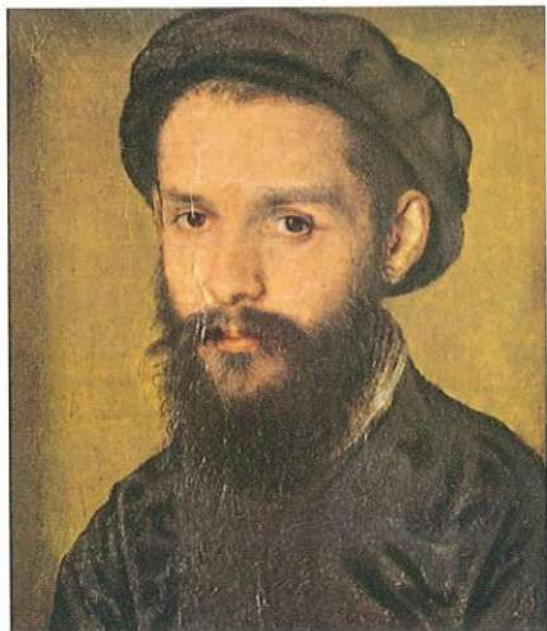
Mais moi, né d'un meilleur age,
Et plus que lui studieux,
Je veux parfaire l'ouvrage
D'un art plus laborieux¹.

Questo fu l'inizio, in Francia, di una vivacissima e rigogliosa stagione di poesia che, specie in ambito cortigiano, trovò una sua ben definita strada di gloria e di originalità pur non uscendo dal solco che, attraverso la mediazione dei petrarchisti italiani (Bembo, Guidiccioni, Molza, Della Casa ecc.), mantenne uno strutturale legame col Petrarca, le cui *Rime* ottennero nel 1555 una traduzione completa ad opera dell'avignonese Vasquin Philleul. Anche quando vorranno un po' troppo precipitosamente affermare la loro indipendenza dal modello italiano (come proclamerà, ad esempio, Du Bellay all'inizio dei *Regrets*: «...Et moins veux-je imiter d'un Petrar-

que la grace»), in realtà questi poeti francesi continueranno sostanzialmente a muoversi nell'ambito delle principali risorse liriche assimilate durante il loro iniziale entusiasmo petrarchista.

Nel momento in cui, negli anni Settanta, Ronsard e i suoi (ma Du Bellay era prematuramente morto già da un decennio) potevano pensare con giustificato orgoglio di avere raggiunto una loro più compiuta autonomia nell'espressione lirica, la corte di Caterina de' Medici e di suo figlio Enrico (Enrico III) favorì una

Cornille de Lyon,
Clément Marot, circa
1540; olio su tela,
10 x 12 cm. Parigi,
Musée du Louvre



seconda imponente ondata di italianismo e di petrarchismo. Ne divenne guida corteggiatissima e celebratissima un nuovo giovane astro della poesia, Philippe Desportes, di fronte al quale l'oramai vecchio Ronsard trovò le energie necessarie per sfidarlo da par suo, in parte aderendo al nuovo gusto e dando vita a una raccolta (i *Sonnets pour Hélène*) di singolare bellezza e intensità poetica. Se la prima forma di petrarchismo ebbe in generale un carattere colorito, tendenzialmente realistico, la seconda, quella di Desportes, mirò invece a un'eleganza di studiata raffinatezza, sorretta da un'armonia diffusa, piacevole, ordinata e chiara, che può magari risultare un po' manierata, talvolta anche grigia e monotona.

Ci si può fare un'idea di questa differenza considerando in breve il diverso modo in cui fu imitato dalle due maggiori generazioni di petrarchisti francesi il sonetto cosiddetto della *Gelosia* di Giovanni Della Casa, sicuramente il poeta italiano che meglio seppe portare alla più alta e tesa dignità lirico-oratoria, di tipo cicero-niano, il *decorum* lirico indicato dal Bembo, suo maestro, e che – diventando nel secondo Cinquecento un modello preferito allo stesso Petrarca – aprì la strada a Torquato Tasso, arrivando fino a fecondare la sostenuta gravità del Foscolo per poi riecheggiare ancora in alcuni componimenti carducciani.

Il sonetto approdò per la prima volta in Francia nella citata antologia di Giolito del 1545, la cui versione qui trascrivo con qualche lieve modernizzazione grafica:

Cura, che di timor ti nutri e cresci
E tosto fede ai tuoi sospetti acquisti,
E mentre con le fiamme il gielo mesci
Tutto il regno d'amor turbi e contristi,
Poi che in breve ora entro al mio dolce hai misti
Tutti gl'amari tuoi, del mio cor esci,
Torna a Cocito, a i lagrimosi e tristi
Ghiacci d'inferno. Ivi a te stessa incresci.
Ivi senza riposo i giorni mena
Senza sonno le notti, ivi ti duoli
Non men di dubbia che di certa pena.

Vattene, a che più fera che non suoli
(Se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena)
Con nove larve a me ritorni e voli?

Durante il primo petrarchismo, questo sonetto lo imitò Du Bellay nell'*Olive* (1550). Piacque poi al campione del secondo petrarchismo, Desportes, che lo ripropose nelle *Amours d'Hippolyte* (1573). Fermiamoci al solo primo verso, che Du Bellay tradusse con questo endecasillabo:

Vieille, qui prens de crainte nourriture.

Come si vede, Du Bellay volle portare subito il suo lettore su un piano di esperienza comune. L'alta e raffinata tensione retorica del sonetto italiano – tutto permeato fin dalla prima parola «Cura...» (che è un netto latinismo, un arcaismo, col significato di *preoccupazione, affanno, passione*) di una consumata sensibilità classica – si infrangeva nella penna di Du Bellay per assumere un carattere più realistico, più diretto e corposo (appunto fin dall'attacco, «Vieille...»). L'arcaismo *cura* – che certo sta anche a indicare l'*antichità* della Gelosia – fu tradotto e, direi, acutamente esplicitato, con la colorita parola *vieille*, a cui oltretutto più si addice un *nutrimento*.

Diversamente da Du Bellay, Desportes intese obbedire alla precipua preoccupazione della chiarezza, della facile e piana trasparenza delle metafore, dell'equilibrio musicale dell'insieme. Ecco il primo verso nella sua traduzione, fatta di ben scanditi alessandrini:

Soucy chaud et glacé, que la crainte a fait naistre.

Per conferire al suo sonetto una accessibilità immediata, Desportes sentì la necessità di anticipare il tema antitetico della fiamma e del gelo ricorrendo ai due aggettivi «chaud et glacé» che accompagnano il termine «soucy». Così, la densità vigorosa dell'originale dellacasiano (che Du Bellay era riuscito a conservare su un diverso registro) si ridusse in Desportes in una musicalità stemperata, simmetrica, facile anche, così nell'esposizione come nel ritmo.

Desportes mirò insomma a semplificare, ad appianare: optando per il normale «soucy», rinunciò a conservare un valore (che Du Bellay aveva acutamente ritenuto irrinunciabile) come il carattere ancestrale e grave del termine latino *cura*. Siamo insomma sulla via che porterà presto alla codificazione razionale di Malherbe.

Da quanto si è detto fin qui, si potrebbe forse pensare che la diffusione del Petrarca e del petrarchismo in Francia sia avvenuta nelle condizioni del più ampio e condiviso favore, senza opposizioni. In realtà, le cose non andarono esattamente così.

Intanto, esisteva in Francia una consolidata tradizione ostile al Petrarca. Il quale, convinto com'era che soltanto in Italia poeti e oratori possano nascere e svilupparsi (*Oratores et poetae extra Italiam non quaerantur*), non si risparmiò nulla – come del resto Dante – per dispiacere ai suscettibili cugini d'oltralpe. C'è poi da dire che il petrarchismo, coltivato soprattutto negli ambienti cortigiani di prevalente cultura cattolica, incontrò fin da subito la più ferma avversione dei protestanti. Già nel 1550 Teodoro di Beza – promettente grecista parigino nonché ammirato poeta neolatino convertito alle idee di Calvino e poi diventato a Ginevra suo autorevole continuatore –, additava con riprovazione la frivola moda poetica che consisteva nel «petrarquiser un sonnet, et faire l'amoureux transi» e fu poi guardato, specie durante le guerre di religione, come il più irriducibile e rispettato avversario di Ronsard.

Così i poeti lirici di obbedienza calvinista, benché spesso mostrassero di non sapersi del tutto sottrarre al fascino delle suadenti forme petrarchiste, insistevano nell'indicare l'unico accreditato

un objet

tan to, ten,

enquoy on y a
aut dme ioy, en
l'air

122.
L'uy ipe pour
autres et pour
ne de voir
vous repeter
123. c'est mal
vile? dme
i cour, et le
uy. et faut
me le cour
à luy. et
pour dire et d'un homme mort sur fait
gal aux deus. mais tousseus ce mortel
ne par se mourir un homme. perfide
aillens s'acortins. et vous qui ne
et pay a qu'il d'ait. dme. et d'ait par le a

ELEGIES,

Mais quand l'estois charmé d'objet si desirable,
Mes maux se faisoient doux: tout m'estoit favorable,
L'aise enuyroit mon ame. Et m'estimois heureux
D'estre idolatremment de vos yeux amoureux,
Souhaitant pour tout bien l'heure tant attendue
Par qui vostre beauté devoit m'estre rendue,
Et de sans plus me voir de penfers enchanté
L'eschangeasse à la fin l'ombre à la verité.

Or l'ay si fort contraint le Ciel par ma priere,
Que ie voy de rechef vostre belle lumiere,
Je reuoy les thresors de vostre poil doré,
Les luis de vostre teint de roses coloré:
Je reuoy le coral de vos lèures inuelles,
Qui ontrent en riant des perles naturelles:

Entr'oy ces doux propos qui me retiennent près,
Qui rassent mes sens. qui charment mes esprits:
Et bref vous contemplant bien-heureux i' imagine
L'enier contentement de la troupe diuine.

Je iouissi bas de la gloire des cieus,
Et d'un homme mortel je suis esgal aux Dieux,
Sinon de ce seul point, que leur ioye est durable;
Et mon desir que ie pers vostre venue adorable,
Mon bien leuz s'annule aussi tost que le vent,
Et ma douleur ne pressé ainsi qu'apartuant.

Mais ie m'estime heureux de viure en telle sorte,
Pouruen que vous scachiez l'amour que ie vous porte,
Que vous preniez mon cuer lequel vous est offert,
Que vous plaigniez le mal que pour vo' i' ay souffert
Et que ie souffre encor, de la playe cruelle
Que ie receu le iour que ie vous vey si belle:

Et d'un homme mortel sur fait
gal aux deus. mais tousseus ce mortel
ne par se mourir un homme. perfide
aillens s'acortins. et vous qui ne
et pay a qu'il d'ait. dme. et d'ait par le a

Philippe Desportes,
Élégies, in
Les Premières œuvres,
Estienne et
Le Mangniet, Parigi
1573: esemplare
annotato da Malherbe

modello di poesia nei *Salmi* davidici e nel negare le futili preziosità retoriche, a cominciare dai riferimenti alla mitologia classica.

L'esperienza petrarchista guidata da Ronsard e quella, diciamo 'davidica', guidata dal calvinista Beza appaiono, nel loro insieme, parallele e percorrono tutta la seconda metà del secolo confrontandosi, combattendosi, in alcuni casi anche tentando di conciliarsi o giungere a un compromesso (penso a Du Bartas e in parte anche a D'Aubigné).

La ben nota riforma poetica a cui attese François Malherbe a conclusione del secolo (inaugurando le «bienséances» del classicismo francese tanto care a Boileau) costituisce il tentativo – in buona parte riuscito – di fondere queste due esperienze di poesia legate a due visioni della vita sostanzialmente diverse. Credo che la grande operazione normativa di Malherbe debba essere valutata, nella sua essenza, in diretto rapporto con l'importante atto politico voluto dal re Enrico IV con l'Editto di Nantes (1598), conclusione conciliatrice delle guerre religiose e appunto pacificazione – sia pure provvisoria – fra calvinisti e cattolici, fra nemici e fautori del gusto diffuso in Francia dal petrarchismo per iniziale volontà dello stesso re Francesco I.

¹ «Ma io, figlio di un'epoca migliore/ E più di lui colto,/ Voglio perfezionarne l'opera/ Con un'arte più raffinata».

BIBLIOGRAFIA

Paul Mellen, *Jean Clouet. Catalogue raisonné des dessins, miniatures et peintures*, Flammarion, Paris 1971.

Rime diverse di molti eccellentissimi autori [Giolito, Venezia 1545], a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Edizioni RES, Torino 2001.

"I più vaghi e i più soavi fiori". *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco ed Elena Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.

Jean Balsamo, *Les Poètes français et les anthologies lyriques italiennes*, "Italique" [*Poésie italienne de la Renaissance*], V, Fondation Barbier-Mueller, Genève 2002, pp. 11-32.

Id., *Les Poètes français du XVI^e siècle et Pétrarque*, Droz, Genève [opera in corso di

stampa. Ringrazio l'autore per le anticipazioni che gentilmente mi ha voluto fornire]. Émile Picot, *Pour et contre l'influence italienne en France au XVI^e siècle*, "Études italiennes", 1920, 1, pp. 17-32.

Mario Richter, *Giovanni Della Casa in Francia nel secolo XVI*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1966.

Id., *Jean de Sponde e la lingua poetica dei Protestanti nel Cinquecento*, Cisalpino, Milano 1973.

Franco Simone, *La Pléiade e il Rinascimento italiano*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1977, pp. 7-38.

Lionello Sozzi, *Rome n'est plus Rome : la polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance*, Champion, Paris 2002.

'MY GALLEY, CHARGED WITH FORGETFULNESS...'

*Imitazioni e traduzioni petrarchesche
nell'Inghilterra elisabettiana*

DI FRANCO BUFFONI

GIANFRANCO Contini sosteneva che, se in astratto è persino concepibile lo sviluppo nei secoli della poesia italiana senza Dante, non lo è assolutamente senza Petrarca. Perché dell'essenza petrarchesca, sia tematica sia stilistica, è pregna la poesia dei secoli successivi. Vorremmo ribadire l'affermazione sostituendo a «poesia italiana», poesia europea.

Ci si rende conto di ciò osservando in filigrana lo sviluppo della poesia inglese. Da Chaucer a Christina Rossetti l'influenza dell'autore del *Canzoniere* è sempre determinante, anche se di 'petrarchismo' in senso stretto si parla di solito con riferimento agli autori cinque e secenteschi. Gli esiti, in alcuni casi, sono poeticamente molto alti: Wyatt e Surrey segnano la storia della poesia inglese traducendo, rielaborando, adattando temi e modi petrarcheschi, il primo rigorosamente all'interno della gabbia delle due quartine e terzine. Rileggiamo i versi incipitari del sonetto 189 del *Canzoniere*:

Passa la nave mia colma d'oblio
Per aspro mare, a mezza notte, il verno,
Enfra Scilla et Cariddi...

Nella resa di Sir Thomas (Wyatt, cortigiano di Enrico VIII) essi trovano una versione eccellente – che cede solo al terzo verso, allorché Wyatt, costretto a generalizzare i toponimi, ricorre alla rocciosa espressione «rock and rock»:

My galley, charged with forgetfulness,
Through sharp seas in winter nights doth pass
'Tween rock and rock...

Nello stesso arco di anni (prima metà del Cinquecento) il conte di Surrey si prende un'ulteriore libertà rispetto al modello, imprimendo ai canonici quattordici versi la struttura delle tre quartine seguite dal distico, che grande successo avrà nei decenni e nei secoli successivi sotto la denominazione di sonetto shakespeariano. Se consideriamo i versi 3-4 del petrarchesco sonetto 164 nella resa in inglese di Surrey

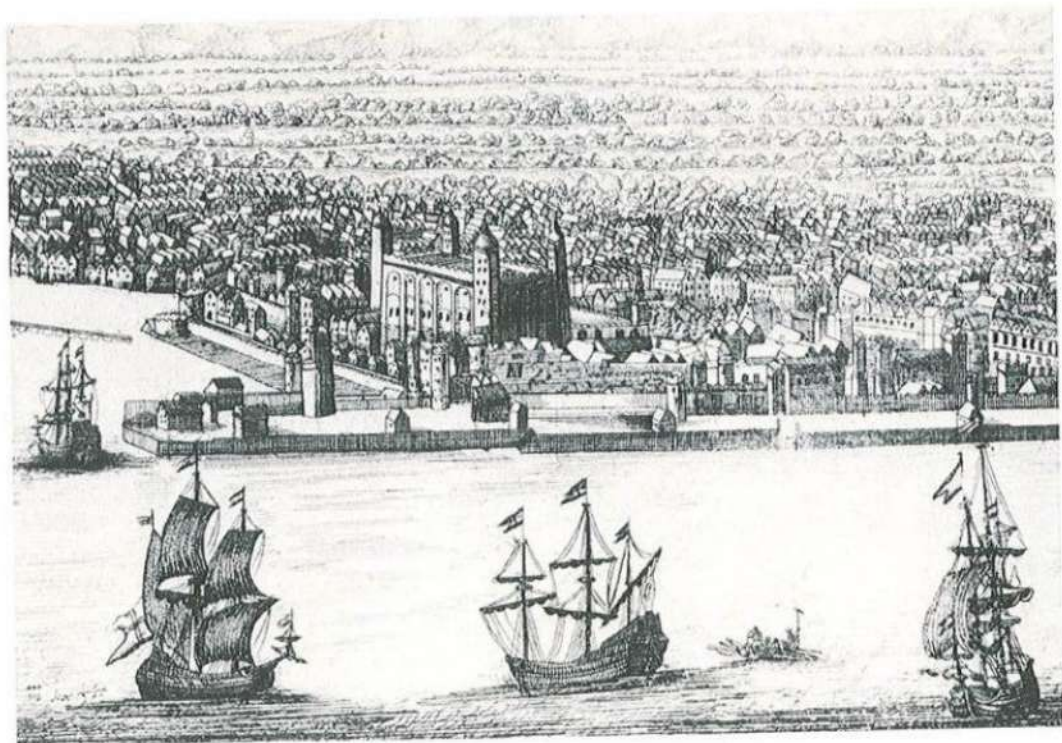
Notte il carro stellato in giro mena
Et nel suo letto il mar senz'onda giace

The nightes car the stars about doth bring,
Calm is the sea, the waves work less and less,

Hans Holbein
il Giovane, *Enrico VIII*,
1534-1536; olio su tela,
28 x 20 cm. Madrid,
Museo Thyssen-
Bornemisza



non possiamo mancare di osservare come sia palesemente in corso un processo di semplificazione: il musicalissimo «mar» che «senz'onda giace» diviene uno scolastico «le onde si muovono sempre di meno»; un processo al quale si accompagna una più generale disarticolazione tematica. La candida cerva di Petrarca, simbolo dell'irraggiungibilità di Laura, chiusa nella sua celeste purezza – come ha recentemente osservato Luca Manini – diviene per Wyatt, nell'ambiente della corte d'Inghilterra, il simbolo di una dama intoccabile in quanto amante del re; e i diamanti e i topazi, segno, per Petrarca, di castità, divengono una concreta collana dono di un potente. Fino al

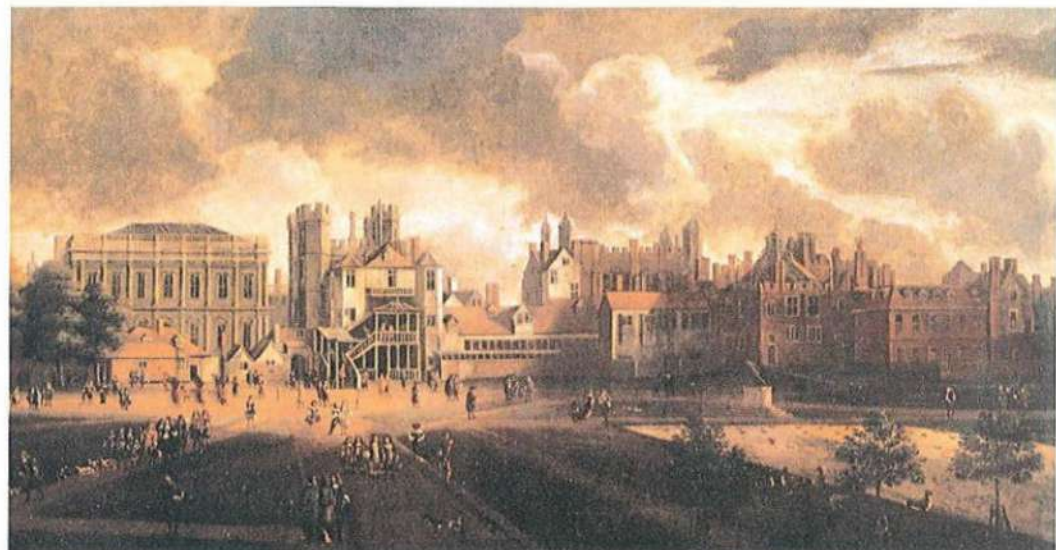


Londra; incisione,
sec. XVII

travisamento del genere del dedicatario, che con Richard Barnfield, nel 1599, diviene di sesso maschile, pur mantenendo il florilegio dei sonetti molti degli stilemi petrarcheschi. Una trasformazione che avrà eccellente seguito: si pensi ai sonetti di Shakespeare dedicati al *fair youth* e a quelli di Michelangelo scritti per Tomaso de' Cavalieri.

Altri due grandi della letteratura inglese del Cinquecento, Spenser e Sidney, recano l'inconfondibile *imprinting* petrarchesco. Adattato alle circostanze, naturalmente. Spenser, negli *Amoretti*, canta infatti la felicità dell'amore realizzato, pur se dopo tanto attendere e lottare. Introduce in sostanza il 'lieto fine', ma i temi restano quelli petrarcheschi della bellezza e della crudeltà, dell'inaccessibilità della dama e delle pene d'amore. L'influenza di Petrarca tuttavia, pur se evidente, ci appare mediata, filtrata attraverso l'opera di un altro nume della poesia italiana: Torquato Tasso (gli *Amoretti* sono del 1594).

Ormai i petrarchisti si influenzano tra di loro, e Ronsard, per esempio, è il principale tramite di istanze petrarchesche verso Sir



Hendrick Danckerts
(ca. 1625-ca. 1680),
*Veduta di Londra dal
parco di St James*; olio
su tela. Berkeley Castle

Philip Sidney, nobile e spietato guerriero, nonché appassionato amante contro la sua volontà (perché l'amore distoglie dalle occupazioni essenziali). Ma con Sidney incontriamo versi e interi sonetti che, pur rientrando a pieno titolo nella tipologia del petrarchismo, già preludono a futuri, memorabili sviluppi della poesia europea. Leggiamo – di Sidney – i versi incipitari del sonetto XXXI:

With how sad steps, O Moon, thou climbst the skies!
How silently, and with how wan a face!

che proponiamo nella nostra traduzione:

Con quali tristi passi, o luna, sali in cielo,
Silenziosa e con che viso esangue...

Come non scorgere in questi versi l'esaltante divenire della poesia lirica, con Shelley e Leopardi per esempio, in un continuo gioco di specchi e di rimandi, di lirismo sgorgante da lirismo, nel segno indelebile del padre di tutti i lirici moderni?

UNA 'COQUETTE' E UN CICISBEO?

Poetesse soprattutto, e il problema del sonetto

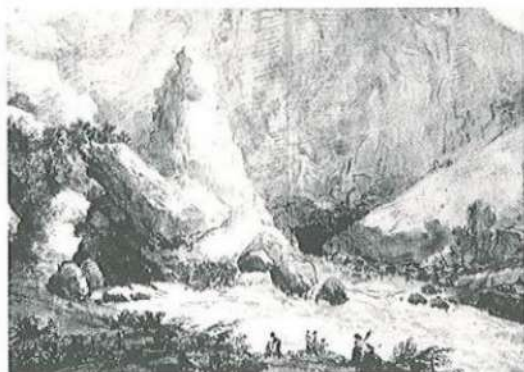
DI EDOARDO ZUCCATO

Hubert Robert
(1733-1808), *Rocce
della Fontana di
Valchiusa*; disegno
a penna e carboncino,
30,5 x 40,6 cm.
Fontaine-de-Vaucluse,
Musée Pétrarque

LA poesia e la vita di Petrarca ebbero un ruolo molto significativo nella letteratura inglese del periodo romantico, come dimostra anche solo lo sbalorditivo numero di traduttori dell'epoca¹. Pur non essendo pervasivo come quello rinascimentale, in Inghilterra il petrarchismo romantico fu un elemento fondante di quella rivoluzione poetica che definiamo romanticismo. Si trattò di un fenomeno unico nell'Europa di fine Settecento, le cui letterature, come è risaputo, furono segnate piuttosto dalla riscoperta di Dante. In Gran Bretagna alla moda dantesca, da tempo oggetto delle attenzioni della critica dei nostri giorni, si affiancò in effetti una ben più vasta voga per il Petrarca che resta ancora oggi da studiare nel suo complesso. In questa sede proveremo a suggerirne le linee guida essenziali.

Come è facile immaginare, nell'Inghilterra del secondo Settecento l'interesse per la poesia di Petrarca fu inscindibile da quello per la vita dell'autore, che rappresentò in effetti l'origine di tut-

ta la nostra vicenda. Dopo alcuni episodi di interesse occasionale, il vero inizio della riscoperta fu *The Life of Petrarch. Collected from Memoires pour la vie de Petrarch* (Londra 1775), una biografia in due cospicui volumi che Susanna Dobson tradusse estraendoli dal più importante studio del periodo, *Mémoires pour la vie de*





François Pétrarque dell'Abbé de Sade (Amsterdam 1764). Scopo principale del ricchissimo studio di de Sade era determinare la vera identità di Laura, da lui ritenuta la moglie di un suo antenato, Hugues de Sade, a cui diede undici figli. Si tratta di un dibattito annoso, ancora oggi irrisolto, che Susanna Dobson offrì ai lettori inglesi inserendolo però in un clima culturale diverso. Le tragiche vicende sentimentali di uno dei maggiori lirici della tradizione europea sembravano fatte apposta per infiammare gli entusiasmi dell'Inghilterra della *sensibility*, quella sentimentale e nevrotica del romanzo di Sterne quanto quella malinconica e medievaleggiante



William Mulready
(1786-1863),
Il sonetto; olio su
tavola, 36 x 31 cm.
Londra, Victoria and
Albert Museum

della poesia di Gray, Collins e Chatterton. L'unico neo della vicenda stava nel fatto che l'amore così puro e ideale di Petrarca era un amore adulterino, il che innescò un dibattito in apparenza anche pedante e moralistico in cui intervennero nel corso di alcuni decenni tutti i maggiori saggisti dell'epoca.

La risposta più ostile a de Sade e Dobson, la cui lunghissima biografia ebbe ben sei ristampe, giunse da Alexander Fraser Tytler, al quale sembrava che nella loro versione la vicenda di Laura e Petrarca fosse diventata quella di una *coquette* e di un cisisbeo invece della più toccante e poetica storia d'amore della letteratura

Frederic Leighton,
*Il pescatore e la
sirena*, da una ballata
di Goethe, 1856-1858;
olio su tela,
66,4 x 48,9 cm.
Bristol, Museums
and Art Gallery



occidentale². Le perplessità di Tytler erano dovute al fatto che, come aveva sottolineato già Susanna Dobson, la poesia di Petrarca poteva venire compresa fino in fondo solo da chi si era trovato nella sua stessa situazione, tramite cioè un'empatia esistenziale, un'identificazione che diventava estremamente imbarazzante nel caso l'amore di Petrarca e Laura fosse stato illecito.

Invece di attaccare frontalmente le tesi di de Sade e Dobson, gli altri saggisti (da Edward Gibbon a Thomas Warton, da William



Simeon Solomon,
Amore in autunno,
1866; olio su tela,
84 x 64 cm.
Collezione privata

Hazlitt a Walter Savage Landor, da Henry Hallam a Thomas Babington Macaulay) cercarono di sfumarne i contorni in modi diversi per rendere moralmente accettabile l'entusiasmo sempre più diffuso per il *Canzoniere*. È anche in questa ottica che va letta, ad esempio, la rivalutazione del Petrarca latino nelle conferenze che Samuel Taylor Coleridge tenne negli anni Dieci dell'Ottocento, una scelta dovuta da un lato ad un genuino interesse filosofico, dall'altro alla volontà di sottrarre la figura di Petrarca al clima da

telenovela che era andato formandosi intorno alla sua figura³. Due parole vanno spese anche per i saggi petrarcheschi di Foscolo, i quali, letti nel contesto che siamo venuti esaminando, risultano nel complesso indegni della fama di cui godono. Malgrado Foscolo si lamentasse del carattere romanzesco delle biografie su Petrarca, tutte le sezioni storico-biografiche dei suoi saggi sono materiali di seconda e terza mano tratti dalle più comuni fonti italiane, francesi e inglesi della critica petrarchesca di quegli anni. Le uniche osservazioni originali, che nessun poeta o critico inglese avrebbe potuto formulare con altrettanta competenza, sono quelle sullo stile di Petrarca, anche confrontato con Dante, il che non è poca cosa ma certo non basta a farne un capolavoro negli annali della critica. Idealmente, l'opera critica che chiude la saggistica romantica su Petrarca è *The Life of Petrarch* di Thomas Campbell, due volumi apparsi a Londra nel 1841 in cui confluirono settant'anni di dibattito critico e poetico⁴. Si tratta, tuttavia, di un prodotto ormai tardivo: Petrarca cessò di essere un personaggio di largo interesse pubblico e letterario perché venne sostituito nel ruolo di maggiore poeta d'amore del Medioevo dal Dante della *Vita nova* nella versione che Dante Gabriel Rossetti avrebbe dato alle stampe pochi anni dopo con grandissimo successo⁵.

Vediamo a questo punto che cosa la poesia di Petrarca, nel quadro dell'interesse biografico appena discusso, aveva significato nei decenni romantici. Due rilievi statistici preliminari sono da un lato la già citata abbondanza di traduttori, imitatori, rifacitori di testi, dall'altro la presenza molto rilevante fra costoro delle poetesse, la cui assenza quasi totale spicca per contrasto fra gli ammiratori di Dante.

I traduttori furono numerosi ma selettivi. Nessuno fra loro tradusse più di una quarantina di testi dal *Canzoniere*, il che ci dice che non si trattò, a parte rari casi, di traduttori nel senso stretto del termine, ma di poeti che introdussero testi petrarcheschi all'interno delle proprie raccolte, non come riempitivi ma come parti integranti del discorso; poeti che in alcuni casi usarono la traduzione come tirocinio giovanile per la propria scrittura, rivolgendosi però ad un



Dante G. Rossetti
a Frances Rossetti,
Il sonetto,
27 aprile 1880;
disegno a penna.
Wilmington, Delaware
Art Museum

autore, per l'appunto il Petrarca, congeniale alla loro sensibilità. Per ragioni di spazio non ci soffermeremo in questa sede sui traduttori in senso stretto, in cui si trovano le scelte stilistiche più diverse, in alcuni casi di stampo ancora neoclassico, in altri già pienamente romantico, quanto appunto sui poeti e le poetesse che trovarono in Petrarca una fonte di ispirazione per le loro opere.

Il primo nome da citare è senz'altro quello di Charlotte Smith (1749-1806), i cui *Elegiac Sonnets*, pubblicati nello stesso anno del saggio di Tytler, il 1784, segnano il ritorno definitivo del sonetto come forma poetica di ampia diffusione dopo un buon secolo di oblio o di uso occasionale⁶. Come è facile immaginare, il nome di Petrarca è legato al recupero del sonetto e al riemergere della poesia lirica, in particolare quella amorosa, non in quasi totale isolamento, come era avvenuto nel Rinascimento, ma in compagnia di poeti come Saffo, Ovidio, John Milton (di cui si sottolineava la fedeltà al sonetto italiano rispetto a quello inglese) e Thomas Gray (altro italo-filo autore di sonetti). Si noti che i sonetti rinascimentali inglesi, compresi quelli di Shakespeare, furono ignorati dalla quasi totalità dei lettori fino al 1800. Fu la voga petrarchesca e miltoniana a permettere, nel giro di tre o quattro decenni, il recupero della tradizione sonettistica inglese. Le due più ampie antologie apparse in quel periodo, veri specchi del gusto dell'epoca, si intitolano non a caso *Petrarca* (1803) e *Laura* (1813-1814)⁷.

Per tornare alla Smith, il suo fu un Petrarca romantico, da meditazione tormentosa di una figura solitaria in un paesaggio che ne riflette e ne contraddice i sentimenti senza però fornire una vera consolazione, come sarà invece per il romantico Wordsworth⁸. I sonetti del *Canzoniere* prediletti dagli inglesi, a differenza di quanto era avvenuto nel Rinascimento, furono quelli 'in morte' di Laura e, in ogni caso, tutte le meditazioni malinconiche nel paesaggio come *Zephiro torna, Quel rosignuol, Vago augelletto, Se lamentar augelli, Solo et pensoso*⁹.

Se con Charlotte Smith Petrarca fece il suo ingresso ufficiale nella poesia di paesaggio inglese, con Mary Robinson (1758-1800) riacquistò il suo ruolo di nume tutelare della lirica amorosa. *Sappho and Phaon* (1796), l'unica sequenza di sonetti apparsa in quel periodo, è un'opera di notevole ambizione speculativa e letteraria, nella quale Robinson cercò di mescolare le fonti della poesia amorosa più influenti all'epoca, da Saffo a Ovidio a Petrarca¹⁰. Impossibile anche solo accennare all'interpretazione di un libro tanto complesso; basterà in questa sede ricordare che negli stessi anni la critica conservatrice si scagliò con una veemenza per noi sorprendente contro gli autori e le autrici di sonetti (oltre che di romanzi), i quali, per la loro morbosa attenzione ai sentimenti, il culto della sensibilità e della passione amorosa vennero dipinti come il correlativo individuale di quanto i giacobini avevano realizzato in Francia sul piano sociale: una sovversione dell'ordine 'naturale' costituito¹¹. Attacchi non meno feroci vennero anche dal fronte opposto: due grandi aristocratici ribelli come Beckford e Byron scagliarono ripetutamente gli strali del loro sarcasmo contro sonetti e romanzi della *sensibility*, intollerabili in quanto prodotti del sentimentalismo piccolo-borghese o, peggio ancora, femminile¹².

Petrarca, di solito considerato come apolitico rispetto al pugnace Dante, si trovò dunque nell'Inghilterra romantica al centro di una diatriba poetica fortemente politicizzata. Non sorprende perciò scoprire che quando Wordsworth, ai primi dell'Ottocento, cominciò a scrivere quello che sarebbe divenuto un *corpus* di sonetti fra i più formidabili della tradizione inglese, si volse al sonetto politico miltoniano per sottrarre la forma a quanto essa aveva rappresentato

da Charlotte Smith in poi. Come il Coleridge saggista (che pure ammirava il petrarchismo per il culto della forma), Wordsworth spostò l'attenzione dal Petrarca privato, amoroso, a quello pubblico¹³. I poeti della seconda generazione romantica, pur recuperando molto della tradizione materialistica della *sensibility*, si concentrarono su altri aspetti di Petrarca, come ad esempio, nel caso di P.B. Shelley, i *Trionfi* per il suo *The Triumph of Life*. Ma per quanto prendessero le distanze dalla vulgata del sonettismo tardo settecentesco, poeti maggiori e minori rimasero tutti in debito con Petrarca per la loro prima idea del sonetto e, almeno in parte, della lirica amorosa.

¹ François J.-L. Mouret, *Les traducteurs anglais de Pétrarque 1754-1798*, Didier, Paris 1976, ne ha contati 51 solo nel periodo da lui esaminato.

² *Essay on the Life and Character of Petrarch*, Londra 1784. Una seconda edizione aumentata, *An Historical and Critical Essay on the Life and Character of Petrarch. With a Translation of a Few of His Sonnets*, uscì a Edimburgo e Londra nel 1810.

³ Su Coleridge e Petrarca si veda il mio *Coleridge in Italy*, Cork University Press, Cork 1996.

⁴ Una seconda edizione uscì nel 1843; una versione abbreviata confluita in *The Sonnets, Triumphs and Other Poems of Petrarch*, Londra 1859, rist. 1875.

⁵ *The Early Italian Poets*, l'antologia dei lirici del Duecento curata e tradotta da Rossetti, uscì a Londra nel 1861.

⁶ Gli *Elegiac Sonnets* ebbero ben nove edizioni, progressivamente aumentate, nell'arco di sedici anni.

⁷ Si tratta, per la precisione, di Petrarca: *A Selection of Sonnets from Various Authors with an Introductory Dissertation on the Origin and Structure of the Sonnet*, a cura di George Henderson, Londra 1803, e *Laura: or An Anthology of Sonnets (on the Petrarchan Model,) and Elegiac Quatorzains: English, Italian, Spanish, Portuguese, French, and German*, a cura di Capel Lofft, 5 voll., Londra 1813-1814. Quest'opera enorme e caotica antologia dedica la

maggior parte dello spazio ai poeti italiani, e in particolare a Petrarca, sia nell'introduzione critica che nei testi.

⁸ Negli *Elegiac Sonnets* i sonetti tradotti con grande libertà o imitati da Petrarca sono *Quel rosignuol, Pomi ove 'l sole, Erano i capei d'oro, Se lamentar augelli e Valle che de' lamenti miei se' piena*, i quali appaiono in un contesto ricco di riferimenti, traduzioni e imitazioni da Milton, Gray, Pope, Shakespeare (le sole opere teatrali), Rousseau e il Goethe del *Werther*. Frasi e stilemi petrarcheschi appaiono qua e là anche in numerosi altri testi della silloge della Smith.

⁹ Si vedano, al riguardo, la già citata bibliografia di Mouret, e George Watson, *The English Petrarchans. A Critical Bibliography of the Canzoniere*, The Warburg Institute, University of London, London 1967.

¹⁰ In Inghilterra, il dibattito stilistico dei sonettisti ruotò non intorno alla lingua di Petrarca ma alla forma del sonetto, con una lotta prolungata fra difensori del sonetto petrarchesco o almeno italiano ('legitimate sonnet') e apologeti del sonetto inglese o delle 'quatorzains' ('illegitimate sonnet'), ovvero quattordici versi organizzati e rimati con la massima libertà. Una lunghissima discussione si trova nell'introduzione (che occupa tutto il vol. I) della già citata antologia *Laura*.

¹¹ Si vedano, ad esempio, in George Canning e John Hookham Frere, *Poetry of the Anti-jacobin*, 1799, Woodstock Books, Oxford-New York 1991, "Dactylics. Being the quintessence of all the Dactylics that ever were, or ever will be written", p. 22 e "New Morality", pp. 224 ss.

¹² Di William Beckford si vedano *Modern Novel Writing, or the Elegant Enthusiast; and Interesting Emotions of Arabella Bloomville, A Rhapsodical Romance; Interspersed with Poetry*, 2 voll., Londra 1796 e *Azemia: A Descriptive and Sentimental Novel. Interspersed with Pieces of Poetry*, by Jacquetta Agneta Mariana Jenks, of Bellegrove Priory in Wales, 2 voll., Londra 1797, due parodie di romanzi sentimentali in cui appaiono numerosi sonetti. Di Byron, che certo non poteva apprezzare una concezione dell'amore come quella espressa nel *Canzoniere*, basti ricordare i passi del *Don Juan* in cui si prende gioco di Petrarca, come alla strofa 8 del Canto III o alla strofa 1 del Canto V, in cui Petrarca è definito «the Platonic pimp of all posterity» («il lenone platonico di tutta la posterità»).

¹³ In gioventù Wordsworth tradusse "Se la mia vita da l'aspro tormento" ("If grief dismiss me not to them that rest", 1788-1791) ma, pur preferendo la forma del sonetto petrarchesco a quello inglese, non mostrò mai grande interesse per i testi amorosi di Petrarca, che riteneva meno sinceri di quelli politici.

'DOVE PETRARCHA SCRISI. LOCO BEATO'

*Petrarchismo transculturale:
il Portogallo del Cinquecento nelle rotte oceaniche*

DI RITA MARNOTO

IL Portogallo del Cinquecento è una lunga banchina che, dal Mediterraneo, si apre verso il resto del mondo, dove si vive al ritmo intenso delle flotte che salpano e delle favolose notizie che giungono, ogni giorno, sulle nuove terre, su nuovi popoli, costumi e forme di vita mai visti. Alle spezie e alle materie preziose, si aggiungono storie di viaggi, avventure, successi, naufragi e perdite irreparabili, in una Babele dove le parlate di una moltitudine di schiavi s'incrociano con quelle di mercanti giunti da tutta l'Europa. La capitale dell'Impero, Lisbona, è anche fulcro di tante altre rotte che, per terra e per mare, fanno giungere a varie corti, in Europa, spezie e prodotti esotici, segni di altre longitudini culturali, per caricare nei loro bagagli, non solo consistenti guadagni, ma anche immagini di ordine antropologico, letterario o di civilizzazione, che saranno l'obiettivo di una ampia ricettività. In questo quadro, l'Italia, sede del Papato, culla del Rinascimento e grande potenza commerciale, è punto di sosta privilegiato di un preciso percorso odepórico.

Potremo, in questo modo, meglio comprendere come in una nazione di viaggi e di viaggiatori il petrarchismo, fenomeno che si incontra alla base del rinnovamento di tutta la poesia lirica portoghese rinascimentale (e lì vicino c'è Góngora!), sia legato a una dinamica dove il viaggio assume un valore emblematico, tra Occidente e Oriente, tra il Portogallo, l'Italia e il resto del mondo.

In verità, l'affermazione del petrarchismo portoghese è simbolizzata dal viaggio culturale in Italia intrapreso dal poeta Fran-



cisco de Sá de Miranda (ca. 1481-1558) negli anni Venti del secolo XVI¹. Sá de Miranda, oltre a essere stato il primo poeta a usare l'endecasillabo e il settenario, introdusse nella letteratura portoghese il sonetto, la canzone petrarchesca e l'epistola versificata, essendo stato altresì uno dei primi cultori dell'egloga e della sestina. Scrisse, anche, le prime commedie rinascimentali, una delle quali, *Estrangeiros*, ambientata a Palermo. In una celebre lettera diretta a D. Fernando de Meneses, allude alle sue imprese a Roma, Venezia e Milano. La Città Eterna lo colpì particolarmente, soprattutto i suoi campi, che gli ispirarono una 'cantiga' scritta in 'redondilha',

il metro tradizionale usato nella Penisola Iberica:

Por estes campos sem fim,
Em que a vista assim se estende
Que verei, triste de mim,
Pois ver-vos se me defende?

Todos estes campos cheos
São de dor e de pesar
Que vem para me matar
Debaixo de ceos alheos
Em terra estranha e mar
Mal sem meo e mal sem fim
Dor que ninguém entende
Até quam longe se estende,
O vosso poder em mim!²

Da questi campi senza fine,
Ove lo sguardo si stende
Che vedrò, io triste,
Che vedervi mi è impedito?

Tutti questi campi pieni
Son di dolore e di compianto
Che mi fa perire
Sotto cieli alieni
In terra strana e mare.
Male senza mezzo e fine,
Dolore che nessuno intende,
Quanto lontano si stende,
Il vostro potere su di me!

Di fronte a quell'imponente scenario, non è l'ideale umanistico, della rinascita di una Roma imperiale, come era stato concepito da Petrarca, che Sá de Miranda rivive. Nelle sue 'redondilhas' traduce tuttavia il sentimento petrarchesco del tempo e della natura con una delicatezza ben intonata agli accordi della 'saudade' portoghese.

Un altro famoso viaggiatore in terre italiane fu il pittore, architetto e teorico estetico Francisco de Holanda (1517-1584)³. A Roma, fece parte del cenacolo di Vittoria Colonna e di Michelangelo. In appoggio alla sua nozione di *prisca pictura*, una pittura di origine universale la cui concettualizzazione si ispira alla *prisca theologia* di Marsilio Ficino, presenta le caratteristiche che sono comuni all'arte dell'Europa, dell'Africa, dell'Asia e dell'America. I disegni che fece, in occasione del suo viaggio, furono posteriormente organizzati in un album intitolato *Antigualhas*. In questo caso, la sua idea del corso della storia è molto simile a quella di Petrarca, rispetto a un tempo di decadenza, durante il quale le arti vennero trascurate, e che contrasta con l'attualità, dove il mondo antico è valorizzato. L'ammirazione che tributa al poeta è tale che, nel viaggio di ritorno in Portogallo, nel 1540, devia il suo percorso per andare in pellegrini-



naggio a Valchiusa. Fissò il suo quadro naturale in un disegno ad acquerello al quale pose l'epigrafe: «Il sasso dove Sorga nasce dove Petrarca scrisi. Loco beato». È la prima rappresentazione paesaggistica di quella dimora petrarchesca.

Da quell'immensa banchina tra l'Europa e il resto del mondo, la cultura portoghese si pone su rotte attraverso le quali Petrarca si mette in viaggio per navigazioni oceaniche.

È dal *Mundus Novus*, come venne designato da Americo Vespucci, nella celebre lettera inviata da Lisbona nel 1502 a Pier Francesco de' Medici, che giunge la prima traduzione integrale del *Canzoniere* in una lingua iberica. I *Sonetos y canciones del poeta Francesco Petrarca que traduzia Henrique Garcés de lingua thoscana en castellana*, stampati a Madrid nell'anno 1591, furono scritti, più precisamente, in Perù. Il suo autore, Henrique Garcés (ca. 1535-ca. 1600), è un portoghese che visse in Spagna e, successivamente, in America, dove lavorò nell'attività mineraria, in Perù, e che, dopo essere divenuto vedovo, prese i voti canonici nella cattedrale di

La Sorga da Valchiusa ad Avignone, in Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello, Giolito, Venezia 1544; f. A8r



Francisco de Hollanda
(1517-1584), *Desenhos
de antigualhas*;

"Il sasso dove Sorga
nasce dove Petrarca
scrissi. Loco beato".

Lisbona, Biblioteca
Nacional

Città del Messico. Traduce in castigliano, lingua di cultura, nel secolo XVI adottata anche in Portogallo. È dunque un Petrarca che presenta come fondale l'esuberanza del paesaggio peruviano e la durezza della vita in miniera.

Ma Garcês non è stato l'unico portoghese a portare Petrarca con il bagaglio nei suoi percorsi oceanici.

Diogo do Couto (1542-1616), cronista e soldato, capo della 'Torre do Tombo' di Goa, che passò la maggior parte dei suoi anni in Oriente, racconta come, nelle ore di svago, i momenti di intrattenimento e di fraternizzazione con i capi indigeni si facevano attorno alle lettere italiane, di Dante, Bembo e... Petrarca:

[...] e rimasero in così tanta amicizia che, nascendo un figlio al Chinguican, il Caracém andò a festeggiarlo a Baroche, dove lo visitai, poiché mi trovavo allora in quella città, essendo anche molto amico suo, in quanto leggevamo l'italiano e io gli mostravo Dante, Petrarca e Bembo, e altri poeti, con i quali lui si diletta⁴.

Anche Camões (ca. 1525-1580), nelle lettere che scrive dall'Oriente dove vagò per circa quindici anni, narra di come, quando ne avesse la possibilità, non lasciasse in mani altrui la sua fama di galante, ricorrendo a versi di Petrarca e del famoso poeta petrarchista di Barcellona, Juan Boscán, per omaggiare con la sua arte le donne indiane. Ma neppure un tale raffinato espediente lo gratificava di un successo:

[Le donne che la terra dà] oltre che siano cruschello, fatemi la mercé di dire loro qualche amore di Petrarca o di Boscán; vi rispondono con un linguaggio mezzo vecchia, che sa di amaro nella gola dell'intendimento, il quale vi lancia acqua sulla bollitura del maggiore calore del mondo⁵.

Quando la bellezza di una schiava nera, chiamata Bárbara, lo inebria, gli è dato di sperimentare uno dei più perfetti momenti letterari di felicità amorosa. Le 'redondilhas' che le dedica sono permeate da un assoluto equilibrio tra aneliti del corpo e dello spirito, in una linea di visione neoplatonica di matrice conciliante. Quell'armonia alla quale Petrarca aveva ben aspirato con l'amore verso Laura, senza tuttavia averla mai raggiunta:

Rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados,
mas não de matar.

Uma graça viva,
que neles lhe mora,
para ser senhora
de quem é cativa.
Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura,

Viso singolare,
occhi mansueti,
neri e stanchi,
ma non da far morire.

Una grazia viva,
che in loro dimora,
da diventar signora
di chi è cattiva.
Neri i capelli,
dove il popol vano
sbaglia opinione
che i biondi sian belli.

Nerezza d'Amore,
così dolce figura,

que a neve lhe jura

que trocará a cor.

Leda mansidão

que o siso acompanha,

bem parece estranha,

mas *bárbora* não⁶.

che la neve le giura

cambiare colore.

Lieta mitezza,

che il senno accompagna,

come sembra strana,

ma *bárbora* no.

L'incanto di Camões ha tuttavia un prezzo: l'interrogazione sul modello di bellezza petrarchista. È che nemmeno la lode di bellezza esotica di una schiava orientale è concepibile in margine all'esempio rappresentato da Laura.

Per questo, il petrarchismo portoghese del Cinquecento supera di gran lunga la portata di un fenomeno europeo, per espandersi, nei ritmi di una nazione in viaggio, fino alle dimensioni di un impero, che si estende sul mappamondo, e alla configurazione di un immaginario profondamente segnato dall'intreccio di culture. Popolo di viaggi e di viaggiatori, i Portoghesi portano il petrarchismo, dall'Italia, per il resto del mondo, convertendolo in un fenomeno transculturale.

¹ L'argomento è stato dettagliatamente studiato da Rita Marnoto in *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Acta Universitatis, Coimbra 1997.

² *Poesias* [...] di Carolina Michælis de Vasconcelos, IN-CM, Lisboa 1989³, p. 16.

³ L'opera di F. de Holanda è stata analizzata da Sylvie Deswarte, *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Difel, Lisboa 1992.

⁴ «[...] e ficaram correndo em tan-

ta amizade, que nascendo un filho ao Chinguican, foi o Caracém festejá-lo a Baroque, onde o eu visitei, por me achar então naquela cidade, e por ser muito seu amigo, por lermos o italiano, e lhe eu mostrar Dante, Petrarca e Bembo, e outros poetas, que ele folgou de ver» (Diogo do Couto, *Década sétima. Parte segunda*, Livraria Sam Carlos, Lisboa 1974, v. 17, p. 416).

⁵ «[As mulheres que a terra dá] além de serem de rala, fazei-me mercê que lhes faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscão; re-

spondem-vos uma linguagem meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da morquentura do mundo» (Luís de Camões, *Obras completas. 3. Autos e cartas*, com prefácio e notas de Hernani Cidade, Sá da Costa, Lisboa 1956³, p. 247).

⁶ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Almedina, Coimbra 1994, pp. 89 s.

SONDA SU PETRARCA

Come assaporare il distillato del poeta

DI GIORGIO ORELLI

NON devo neanche districarmi dalle 'missioni' celebrative per proporre quest'altro accertamento petrarchesco, atto (speriamo) a confortare («amuser», per dire col Baudelaire degli arguti *Projets de préface*) «les esprits amoureux de la rhétorique profonde».

Leggo il sonetto CCCLXIV, tra gli ultimi del *Canzoniere*, nel quale il poeta, *pentito et tristo* d'aver speso così male i suoi anni, si mostra più che mai *digesto / a divorziare e a rendersi a Dio*, come dice Dante (*Par. X. 55 s.*):

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;
poi che madonna e 'l mio cor seco insieme
4 saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

Omai son stanco, et mia vita reprendo
di tanto error, che di vertute il seme
à quasi spento, et le mie parti extreme,
8 alto Dio, a Te devotamente rendo,

pentito et tristo de' miei sì spesi anni,
che spender si deveano in miglior uso:
11 in cercar pace et in fuggir affanni.

Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,

Sonetto LXXXV.

T Ennemî Amor' anni vent' uno ardendo
Lieto nel foco, & nel duol pien di speme:
Poi che Madonna, e 'l mio cor seco insieme
Salirò al ciel; dieci altri anni piangendo.
Homai son stanco, & mia vita riprendo
Di tanto error; che di virtute il seme
Ha quasi spento: & le mie parti extreme
(1) Alto DIO à te devotamente rendo,
Pentito, & tristo de' miei sì spesi anni,
Che spender si deveano in miglior' uso,
In cercar pace, & in fuggire affanni.
SIGNOR, che 'n questo carcer m'hai rinchiuso,
Tramene salvo da gli eterni danni:
Ch' i conosco 'l mio fallo, & non lo scuso.

(1) All' alto
Dio de-MS.B,

CONSIDERAZIONI DEL TASSONI.

Questo, ed il seguente Sonetto di ragione devriono esser gli ultimi, come
quelli, che contengono il fine dell'amor del Poeta, ed il suo rivolgimen-
to ad altro oggetto. *Lieto*

Le Rime del Petrarca Par. II.

¶ *Lieto nel foco, e nel duol pien di speme.*
Cioè, allegro nel fuoco, ov' altri fuol mesto, & afflitto starli; e pien di spe-
ranza nel dolore, ove altri fuol' esser disperato.
¶ *E le mie parti estreme.* Cioè gli ultimi giorni dell' età mia. E'
Sonetto di pentimento pieno di molto affetto.

14 tràmene, salvo da li eterni danni,
ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso.

Qualcuno ha detto a Contini che Dante ha salato il sangue a Petrarca; verificare la giustezza di questa affermazione non è per me preliminare da lasciar da parte.

Comincio dunque dicendo che il gerundio in fine del 1° verso, *ardendo*, non si scosta dal participio presente di *Purg. XXVII. 96 che di foco d'amor par sempre ardente*, dove poi Dante verga uno dei versi più belli della vera letteratura a me nota: *donna vedere andar per una landa 97*, non prendibile senza attenzione al gruppo apico-dentale in arsi e in tesi, splendidamente operante in questo sonetto di Petrarca, anche mediante scissione, come con *pieN Di* del v. 2, così necessario a *Inf. I. 11 taNT'era pieN Di soNNo a quel puN-To*. Ben illumina la condotta di Petrarca nei confronti di Dante il

verso che chiude la fronte: *alto Dio, a te devotamente rendo*, che ripiglia il citato *Par. X. 55 a devozione e a rendersi a Dio*. Mentre Dante s'accontenta d'un discreta allitterazione dentale sonora (su *Dio*), il verso di Petrarca acquista una sorta di durezza 'decisionistica' alternando / t / e / d / :

alTo Dio, a Te DevoTamenTe rendo

dove l'assillabazione mediana (TE DE-TE) richiama *Purg. VIII. 13* "*TE lucis anTE*" sì *DevoTamenTE*. In *Par. XXII. 121* è *dIvotamente* (*A voi divotamente ora sospira / l'anima mia...*, dov'è evidente l'ufficio di / i /).

Il flagrante e superadditato dantismo del 2° verso, *lieto nel foco* (*Inf. I. 118-19; Par. VII. 18*), non deve distrarci dal 2° emistichio, *et nel duol pien di speme*, con accenti insolitamente ravvicinati, rallentanti, come in altre sedi ritmiche di *Inf. III. 33 e che gent'è che par nel DUOL SÌ VINta?* Anche maggior attenzione merita il sintagma *le mie parti estreme* 7 («gli ultimi anni della mia vita»), dove *eXTRe-me* («eCSTRe-me») può dirsi una delle punte più aspre della lingua di Petrarca, esempio cospicuo del suo cauto espressionismo.

Non stupisce che nell'incubazione rimemorativa *etterni danni* di *Inf. XV. 42* torni intatto in Petrarca, mentre *fuggir lo danno* di *Inf. II. 110* corra a *fuggir affanni* 11, con non dozzinale concorso allitterativo (nella *Commedia* dà soprattutto nell'orecchio *Inf. XIII. 116 nudi e graFFiati, Fuggendo sì Forte*). In *Par. IV. 109-11 danno: affanno* s'intreccia con la rima in *-eme* chiusa da *insieme* 114. Il dittongo in Petrarca è quasi sempre ridotto, pronto all'inclusione di *seme*, che è sempre (cinque volte) con *insieme* nella *Commedia*, dove in rima *speme* cede a *spene*.

Avrete tutti pensato che *extrema* vive del tremito mortale di «morte», «tremo» essendone l'anagramma, ovviamente presente nel *Canzoniere* come nella *Commedia*; ma, si capisce, a Petrarca può anche bastare / *rema* / per passare con interversione delle consonanti a *more* (son. CXL. 13-14). Ma, per meglio comprendere il lavoro dell'*er-innern* petrarchesco, direi che serve rivedere un di quei luoghi famosi in cui Dante usa *in su lo stremo*

Francesco e Laura, in
Le Rime di Francesco
Petraica corrette sovra
i testi migliori.
Si aggiungono le
considerazioni rivedute
e ampliate di
Alessandro Tassani,
le annotazioni di
Girolamo Muzio
e le osservazioni
di Lodovico Antonio
Muratori. Prima
edizione romana,
tomo I, Stamperia de
Romanis, Roma 1821:
antiporta, Milano,
Biblioteca di via Senato



(*a lo stremo, ne li stremi*). C'è quel gerundio precipite su *anni* dell'intensissimo incontro con Sapia (*Purg.* XIII. 100 ss.): già *discendendo l'arco d'i miei anni*, e già qui *anni* rima con *danni* 110; e il verso precedente è percorso da un vento di follia grazie all'allitterazione di */ f /*, *odi s'i Fui, com'io ti dico, Folle*. Al v. 24: *Pace volli con Dio in su lo stremo / de la mia vita; e ancor non sarebbe / lo mio dover per penitenza scemo*. Bravo, eh sì, il Petrarca, che invece di «volere» dice *cercare*, in *CERCAR pace*, v. 11, da cui con svelto spostamento può passare a *CARCER*, 12. Ciò permette di assaporare come si deve il *volli* dantesco, stupendamente *vòlto* a *vòlti* 118, *volle* 117 e *folle* 113. Chiaro che in Dante la pace può anche essere «cercata»; così suona *Purg.* vv. 61-63: *voi dite, e io farò per quella PACE / che, dietro a' piedi di sì fatta guida, / di mondo in mondo CERCAR mi si fece*.

Oppure *Purg.* XXII, dove, sempre a fin di verso, *ne li stremi* 48 è «in punto di morte», mentre *a lo stremo* (subito seguito da *de-STRE*) 121 è «verso l'orlo [della cornice]». Bene, dei tre verbi che,

fonicamente così concordi, s'inseguono verso il mezzo del sonetto di Petrarca (*spento 7, pentuto 9, spender 10*), qui troviamo in un solo verso (44) il secondo e il terzo: (*Allor m'accorsi che troppo aprir l'ali*) / *potean le mani a SPENDERE, e PENTE'mi / così di quel come de li altri mali. // Quanti risurgeran coi crini scemi / per ignoranza, che di questa pecca / toglie 'l PENTER vivendo e ne li strema. Inoltre, le mie parti estreme rimena con parti la parlata di Guido da Montefeltro, Inf. XXV. 79 ss.: Quando mi vidi giunto in quella PARTE / di mia età de ove ciascun dovrebbe / calar le vele e raccogliere le sarte, // ciò che pria mi piacèa, allor m'increbbe, / e pentuto e confesso mi rendei...*

Persiste anzitutto nella nostra mente il teso bisillabo *anni*, che, tematicamente cardinale, ricorre tre volte in questo sonetto petrarchesco, due all'interno della prima quartina e una in rima della sirma, dove se ne prolunga la risonanza. Della geminazione di *anni* vive il bellissimo verso iniziale, tutto teso per / n / implosiva (in tesi con *veNtuno*), con urto inusitato di 4ª (*Amor*) e 5ª (*anni*) e ripresa della sillaba-rintocco / *Ten* / , torto da *veNtuno* e sonorizzato da *arDENdo*. È subito evidente la parte del gruppo apicodentale, sordo / nt / e sonoro / nd / , con cui senza forzatura Petrarca tende la lingua della poesia.

Non è detto, beninteso, che in ciò imiti Dante: il poeta si distingue nella facoltà di «utilizzare le risorse estetiche innate del proprio linguaggio», per dire con Edward Sapir, che aggiunge: «Ma non merita lodi speciali per avere adottato soluzioni felici che appartengono alla lingua come tale».

Dalla fronte alla sirma di questo sonetto si passa mediante una specie di 'tensostruttura' verso la geminazione di *anni*, che perciò sembra prodotta da assimilazione progressiva:

Samuel Edmund Waller, *Laura*; acquaforte e punta secca da un miniatura del sec. XIV. Fontaine-de-Vaucluse, Musée Pétrarque



alto Dio, a Te devotameNTe reNDò,
peNTito et tristo de' miei sì spesi aNNi.

Una scansione di dolente gravezza caratterizza l'intera *fabri-
catio*, dove addensamento e lenizione della dentale dicono un lun-
go trasalire dell'anima.

Tra i molti esempi danteschi scelgo *Purg.* XXV. 130 ss., dove
gli esempi di umiltà sono «gridati alto» (come in Petrarca *tenne* è
torto in *sENTito*):

[...] «Al bosco
si TENNE Diana, ed Elice caccioNNe
che di Venere avea sENTito il tòsco».
INDI al caNTar tornavano; INDI DONNE
griDavano [...]

Ed ecco come, nella fronte d'altro sonetto di Petrarca (XII),
rime in *-ento* e in *-anni* scandiscono un tempo angoscioso (non
sfuggano *tanto* e *donna*, interni):

Se la mia vita da l'aspro tormeNTò
si può taNTò schermire, et degli affaNNi,
ch'i veggia per virtù degli ultimi aNNi,
DONNA, de be' vostr'occhi il lume speNTò...

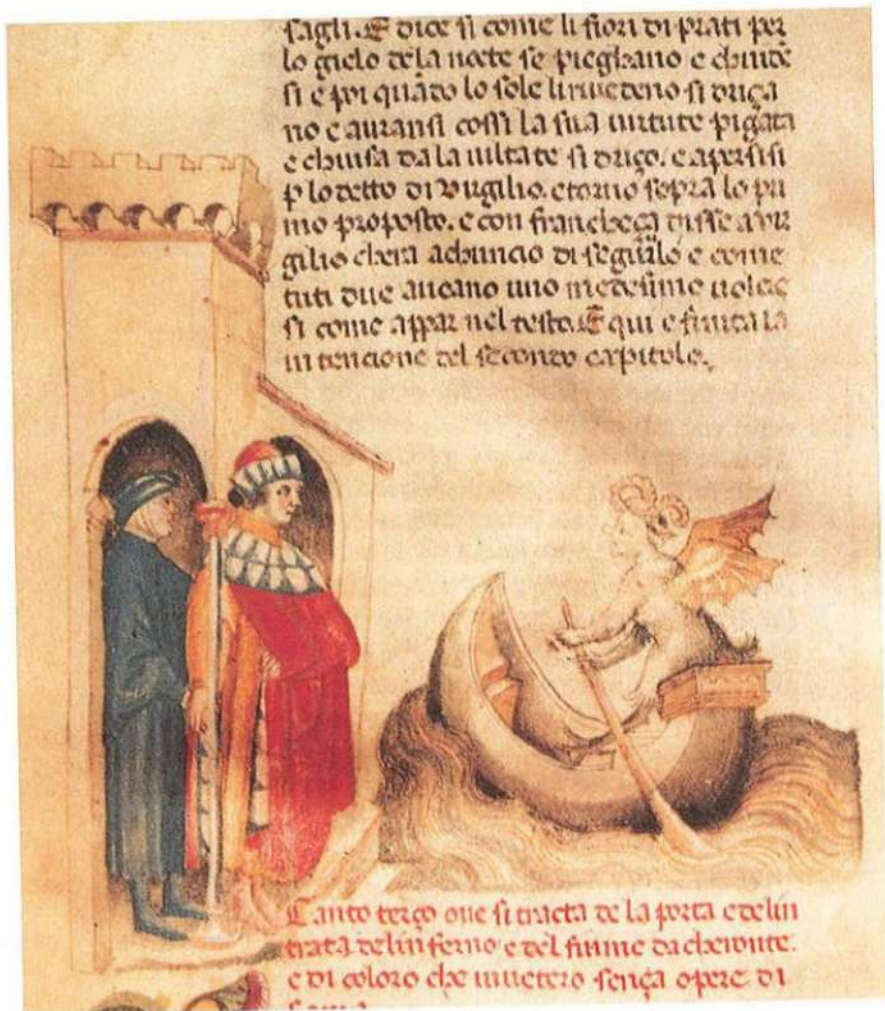
Per entro il sonetto di Petrarca ha un'indubbia funzione ensiva / *n* /
implosiva di *pieN Di* 2 (dove il gruppo è disgiunto), *piaN[gendero]* 4,
staNco 5 (multisonante con *taNTò* 6) e *noN* 14 (di 8ª sede).

Nella 1ª quartina *madonna* non potrebbe collocarsi meglio,
rintoccando con lenizione dietro a *Tennemi* e *ventuno*, nella stessa
sede (4ª) degli equidistanti *Amor* 1 ed *error* 6. E non per nulla è
madonna, «mia donna», che, grazie all'enclisi, si pone in chiasmo
con *Tennemi*. Altri chiasmi acuiscono il senso nella 1ª quartina: il
più largo la avvolge da *anni* 1 ad *anni* 4 (*anni ventuno* – *dieci altri
anni*); quasi scontato quello del v. 2 (*lieto nel foco, et nel duol pien
di speme*), che di *Inf.* I ripiglia non solo, come s'è detto, *contenti* /



Vo pensando / nel penser massale
Vna pietra si forte dime stesso.
Che mi conduce spesso
Ad altro lagrimar. Ch' non soleua.
Che vedendo ogni giorno il fin piu presso,
Mille fiare o chieste adio quellale
Cole quai del mortale
C'aver nostro intelletto al ciel si leua.

Ma fin aqui niente mi rileua
Prego o sospiro o lagrimar chio faccia.
Et cosi per ragion conuen chesia.
Che chi possendo star, cade in via
Digno e de mal suo grido atem giaccia.
Quelle pietose braccia
In chio mi fido veggio aperte anchor.
Ma temenga maccon
Per gualtun esempi. e del mio stato tremo.
Ch'altri mi sprona. et son forse alextremo.



nel foco 11 s., ma anche *speran* (son contenti perché *speran* di veni-
 re / quando che sia a le beate genti); felinamente il quarto rimesco-
 la al ciel in dieci al[tri] rilevando il concorso palatale al modo che
 piace molto a Dante (basti, con inversione di / *é* / e / *l* /, *ciel veloce*
 di *Purg.* XXIII. 107). Che *maDONNA* 3 raggiunga, attraverso qua-
 si l'intero sonetto, *danni* 13, pare rispondere all'intento di allonta-
 nare l'uno dall'altro lessema, diversamente da LIII 73 s., dove s'in-
 seguono a fin di verso: *fanno noia sovente, et a sé DANNO: / di co-*
stor piange quella gentil DONNA.

Torniamo ad *Amor: error* 1-6, portante in -or che uncina in se-
 di diverse *cor* 3 (altro urto inconsueto, di 7^a e 8^a sede: *cor seco*), e *Si-*
gnor 12 (2^a). È, questo, il percorso più atteso, nel quale ci si aspetta

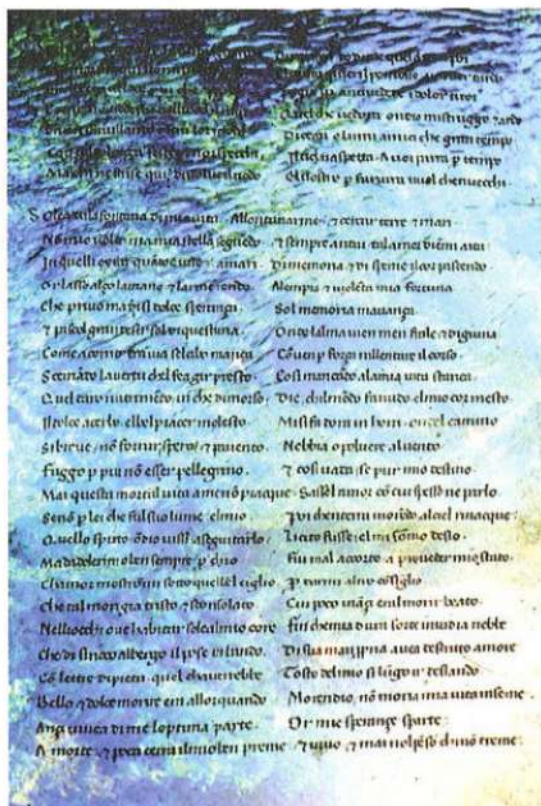
che entri la dentale sorda di «mORTE». Anche nella *Commedia* la rima interna (inversa) *error: amor* è isometrica: *per ch'io dentro a l'ERROR contrario corsi / a quel ch'accese AMOR tra l'omo e 'l fonte*.

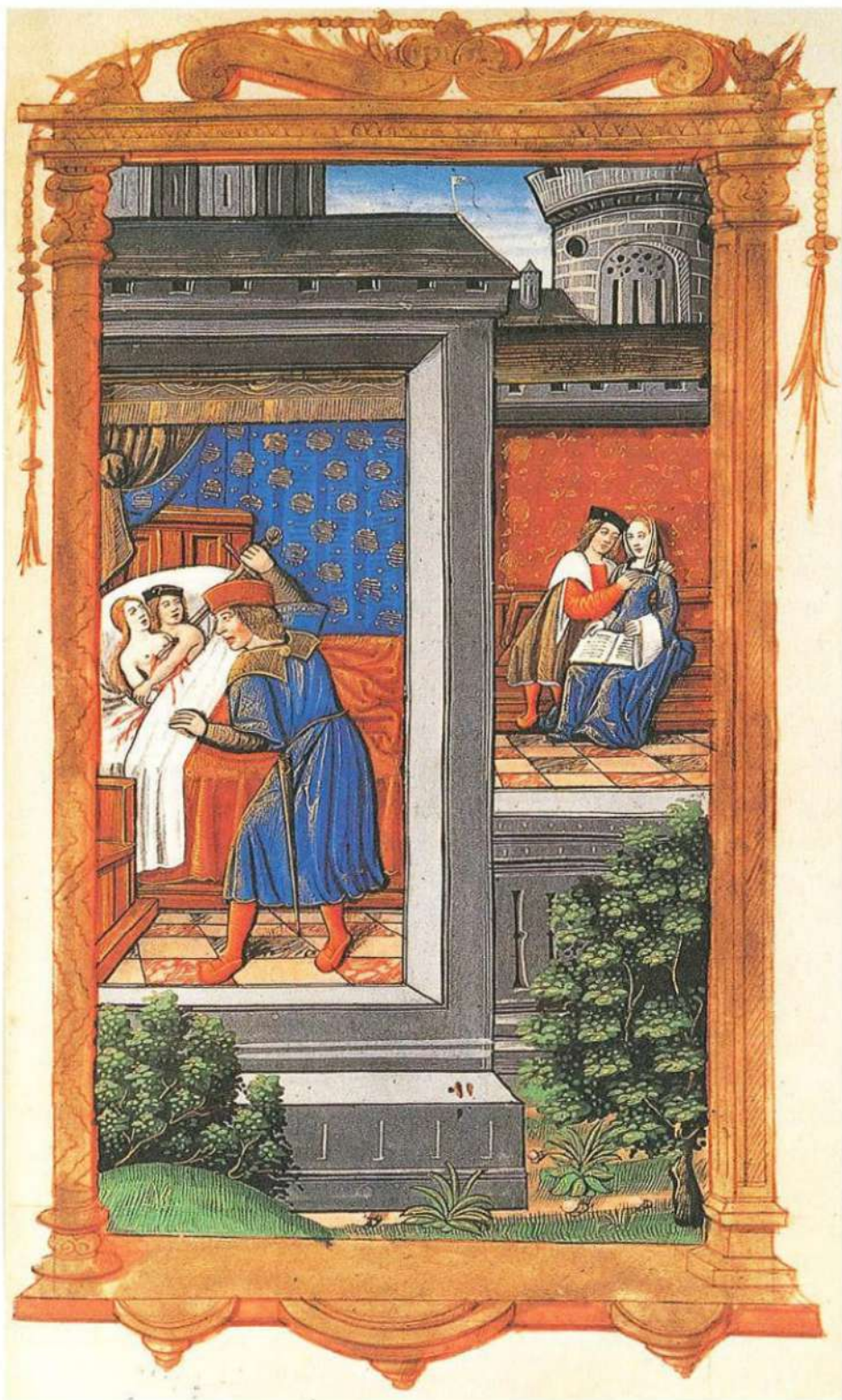
L'isometria pone in risalto anche la forte attrazione reciproca fra *Tennemi* del v. 1 e *tràmene* del v. 13, evidentemente basilari nella struttura del sonetto (meno scopertamente, volge a *Tennemi* inizialmente anche *pENTito* 9). Non sfugga l'inversione di / n / e / m / delle sillabe atone: *TenNEMi* – *tràmENe*, che può accostarsi a quel che fa Dante con *nome* e *mano* e *fannomi* in *Inf.* IV. 86-93. Ma come dimenticare *Tra'mene* di *Inf.* XXIX. 125 *rispose al detto mio: Tra'mene Stricca / [...] / e tra'ne la brigata...*, dove però è figura dell'eccezione. Né trascuriamo il legame aspro di *tràmene* con *extreme* 7, non altrimenti che, poniamo, da *conTRA ME* [*venisse*] a *TREMEsse* di *Inf.* I. 46-48. Fra *extreme* e *tràmene* si pone *tristo*, multisonante con *pentito*, fra le coppie con *trist(o)* che nel *Canzoniere* sono nettamente più numerose che nella *Commedia* (si veda, vicino a *PENTito*, il trattamento di *PENSosa*, con *trista* nel sonetto CCCXIV). Circa la vitalità del nutrimento dantesco, rammento per esempio che *turbato et tristo* di Petrarca (CLXXXVI. 5) non ottiene dal suo insieme sufficiente minor merito del dantesco *turbarsi e farsi tristo* (*Purg.* XIV. 71), che assapora l'espressività recata dal concorso continuo di /rs/.

A *pentito-spesi-sperder* dei vv. 9-10, a questa sorta di «cespo del pentimento», conducono *speme* del v. 2 e *spento* del v. 7, che troviamo anche nella fronte del sonetto precedente (CCCLXIII. 4-8), ma in ordine inverso, e tra *spenti* e *speme* è *PENSer'* 7 (*Inf.* XII. 31-33 *pensi: spensi*).

È in siffatti viluppi fortemente isofonici, non ostentati ma resistenti

Francesco Petrarca,
Canzoniere: canzone
CCCCXXI, "Solea da la
fontana di mia vita",
galleggiante sulle
acque della Sorga in
un codice trecentesco.
Fontaine-de-Vaucluse,
Musée Pétrarque





e strutturalmente capitali, che torna a mente Dante, soprattutto dei luoghi della *Commedia* dove opera il gruppo / sp /, tra i più ricchi fonosimbolicamente della poesia italiana, quando non schietamente onomatopeico (in *Inf.* XXV. 136-138 *L'anima ch'era fiera divenuta, / SUFFOLANDO si fugge per la valle, / e l'altro dietro a lui parlando SPUTA*).

Posso pertanto tirar di lungo, additando soltanto la *tenace spe-me* della canzone *Ben mi credea* (CCVII. 75), con cui Petrarca non ci allontana dalla *tenace pece* di *Inf.* XXI. 8 e XXXIII. 143. Nella canzone *speme* è ripercosso da *pena* al v. 78, con cui termina la 6ª stanza. Con *pena* Dante dice *spene*, come mostra *Purg.* XXXI. 22 ss.:

Ond'ella a me: «Per entro i mie' disiri,
che ti menavano ad amar lo bene
di là dal qual non è a che S'ASPIRI,
quai fossi attraversati o quai catene
trovasti, per che del *passare* innanzi
dovessiti così SPOGLIAR la SPENE?

E quali agevolezze o quali avanzi
ne la fronte de li altri si mostraro,
per che dovessi lor *passeggiare* anzi?».

Dopo la tratta d'un SOSPIRO amaro,
a PENA ebbi la voce che riSPuose,
e le labbra a fatica la formaro.

Come dentro a un «sistema d'equilibrio dinamico» (Contini), l'ultimo verso è aspramente scheggiato da / sc /, con cui lavora / c /:

CH'I ConoSCo 'l mio fallo, et non lo Scuso

in rima con *rinCHIuso*, che in *Purg.* XXX. 50 s. è stretto a *in ch'io* (*le belle membra IN CH'io / rINCHIusa fui*). Ma giova adocchiare altri luoghi danteschi con «scusare» e «scusa» sostantivo:

Purg. X. 6 qual fora stata al FALLO degna SCUSA?

Robinet Testard
(attribuito;
inizi sec. XVI),
Paolo e Francesca,
miniatura. Vienna,
Österreichische
Nationalbibliothek,
Ms. 2581
(F. Petrarca,
I Trionfi in francese);
f. 75r

Par. IV. 106-8 A questo punto voglio che tu pense
che la forza al voler si miSCHia, e fanno
sì che SCUSAR non si posson l'offense.

(Segue danno: affanno 109-111, invertendo affanni: danni:
scuso di P.);

XIV. 136-138 ESCUSAR puommi di quel CH'io m'aCCUSo
per ESCUSARMI, e vedermi dir vero:
ché 'l piacer santo non è qui diSCHIUso;

XXIX. 106-108 sì che le pecorelle, che non sanno,
tornan dal paSCo pasciute di vento,
e non le SCUSA non veder lor danno.

Non dimentico, inoltre, che, dopo *Tennemi* – ventuno, il rinto-
cocco dentale sordo torna nella stessa sede di *VenTUno*, con *Ver-
TUte* del v. 6; che *Seco inSeme / Saliro* 3-4 va con felice allitterazio-
ne di / s /; che *sALiro AL ciel* – *Altri* non si scrive senza memoria
dei passi più 'alati' della *Commedia*, fra i quali *Inf. V. 83 con L'ALI
Alzate e ferme AL doLce nido* e *Purg. XII. 98-100 quivi mi battè L'A-
LI per LA fronte; / poi mi promise sicura L'Andata. // Come a man-
destra, per sALire AL monte...*; che *ALtri* attizza la «faccenda di al-
tr(o)» (Contini) allungando le «lane» della sua prima sillaba verso
ALto del v. 8, *sALvo* del 13 e *fALlo* del 14.

POSCRITTO

Nel tedesco di Goethe: «Die Frage: *Woher hat's der Dichter?* geht auch nur aufs *Was*, vom *Wie* erfährt dabei niemand etwas». Come Petrarca costruisca un sonetto, non è cosa che possa turbare la mente dei più. Sottolineo «costruisca»: un sonetto come questo viene costruito, composto, è una *fabricatio verborum armonizatorum* (definizione dantesca della canzone). Il poeta (penso adesso a Valéry, a Benn) è convinto che la 'forma', quando sembra far tutt'uno con l'essere, sia 'il più alto contenuto'. Leggere una poesia come questa è viaggiare nel lavoro intraducibile della lettera (da cui, come ricorda Mallarmé, deriva 'letteratura'). Se il poeta è essenzialmente 'verbale', non vedo come assaporare il distillato evitando una lettura 'verbale', attenta alla «testualità del testo» (Contini). Chiaro che, dopo un esercizio come questo, si vorrebbe ricominciare la disamina (dico pensando al mirabile *Suono e poesia* di Alfredo Gargiulo, del 1968), franando senza fretta dal formidabile *Tennemi* del v. 1 giù verso *danni* del v. 13.

IL PETRARCA IN TIPOGRAFIA

La fortuna editoriale nell'Europa del Cinquecento

DI EDOARDO BARBIERI

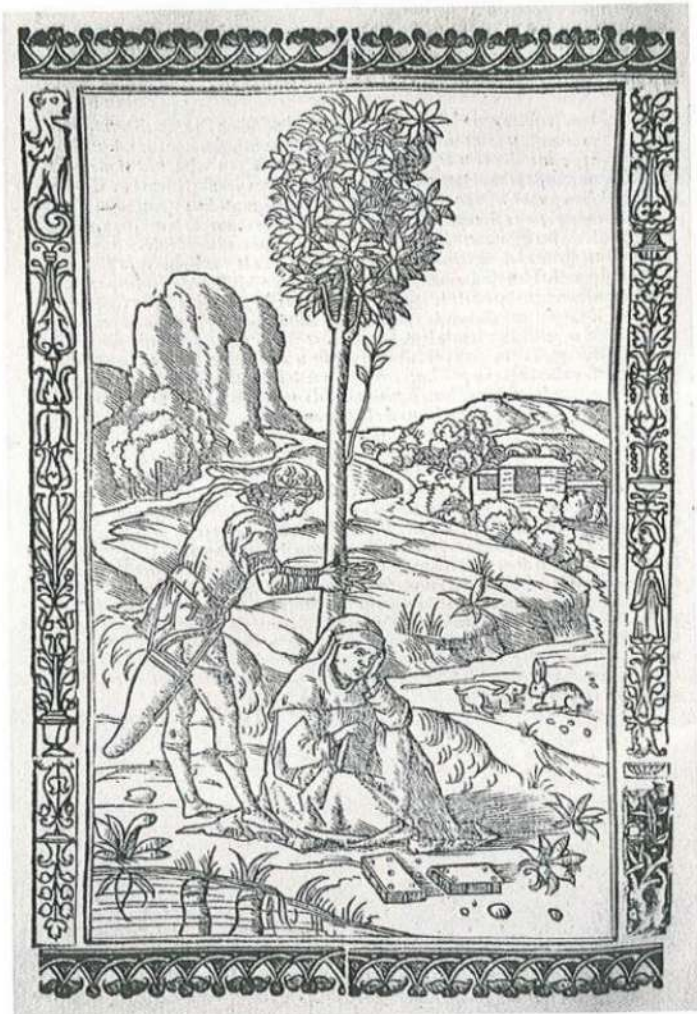
Francesco Petrarca,
Opera, Simone
Bevilacqua, Venezia
1503: frontespizio con
inizio delle *Familiari*

NEL 1554, all'interno di un vasto programma di scritti polemici che andava nel tempo dipanando, Pier Paolo Vergerio il giovane, già vescovo di Capodistria passato alla Riforma, pubblicava un curioso *pamphlet* (Tubinga, eredi Morhard). Vi compariva un manipolo di testi poetici italiani: una giunta (forse spuria) di Francesco Berni al suo rifacimento dell'*Orlando Innamorato* boiardo e i tre sonetti 'avignonesi' di Petrarca. Veniva allora consacrata una lettura dei versi del *clericus* Petrarca che da anticuriale diveniva anti-

tipapale, persino anticattolica¹. Si aprirà così la strada alla condanna dei tre sonetti 136-138, attestata negli Indici dei libri proibiti: non a caso negli esemplari pervenuti delle edizioni antiche del *Canzoniere* è frequente trovarli espunti, semplicemente biffati o realmente cancellati.

Il libretto patrocinato da Vergerio costituisce dunque un episodio significativo, anche se circoscritto, della ricezione europea di Petrarca. Pur, probabilmente, rivolta alla circolazione clandestina sul suolo italiano, l'iniziativa si colloca nel contempo a fianco delle edizioni del Petrarca volgare realizzate olttralpe. Capitale incontrastata di tale fenomeno sarà





Lione, che con gli sviluppi locali (ma proiettati sullo scenario europeo da un'efficace rete di distribuzione) dell'arte tipografica e l'importante presenza di operatori economici e commerciali italiani, fu un centro attivissimo nel proporre quel gusto *italianisant* tipico del medio Cinquecento francese.

Anche in questo caso, però, all'origine di tutto sta Aldo Manuzio, e la sua prodigiosa invenzione del corsivo. Si ricorderà che nel 1501 compariva quell'edizione del Petrarca volgare impresso in caratteri corsivi, in 8°, senza commento, con un testo innovativo filologicamente stabilito da Pietro Bembo. Poco dopo i suoi primi esperimenti, probabilmente a causa del trafugamento di materiali

tipografici dalla sua stessa officina, già correivano le strade dei mercati edizioni contraffatte realizzate a Lione usando la serie dei tipi corsivi. E non sarà un caso il repentino allontanamento di quel Francesco Griffo da Bologna, vero artefice del nuovo carattere, che rincorrerà una sua carriera, tutto sommato mediocre, cominciando dalla collaborazione a Fano con Gershom Sencino: ne nacque il Petrarchino del 1503, così stracolmo di livore verso Aldo³. Intanto però a Lione si mettevano sotto i torchi vere e proprie contraffazioni delle edizioni corsive in 8°: tra queste compaiono proprio due edizioncine di Petrarca, rifatte a imitazione dell'aldina, databili l'una al 1502, l'altra al 1508³.

Non sarà dunque un caso che anche le più tarde edizioni lionesi del Petrarca volgare non riprendano tanto i vecchi commenti quattrocenteschi, di ampiezza paragonabile a quella adottata per i classici o i testi biblici o giuridici, ma piuttosto, se non presentano il testo nudo, alcuni esperimenti dell'esegesi più moderna, tanto essenziali da poter essere inseriti in edizioni di piccolo formato, veri *enchiridia* della poesia volgare; libri cioè creati non per lo studio, ma per la lettura raffinata del pubblico colto. Basti perciò ricordare le edizioni di Jean de Tournes e poi di Guillaume Rouillé, tutte nel piccolissimo formato in 16° (1545, 1547, 1550, 1551, 1558, 1564, 1574). Un'eccezione invece le *Rime* di Petrarca commentate da Ludovico Castelvetro, pubblicate nel 1582 in 4° a Basilea da un esule italiano assai attivo nel mercato editoriale, l'ex domenicano Pietro Perna. E la strada qui additata potrebbe ovviamente proseguire, indicando la reale ricezione di tale materiale, sino a indagare forme e contenuti del petrarchismo cinquecentesco europeo.

Ovviamente, però, una vera fortuna europea poteva arridere solo alle opere latine di Petrarca, scritte in una

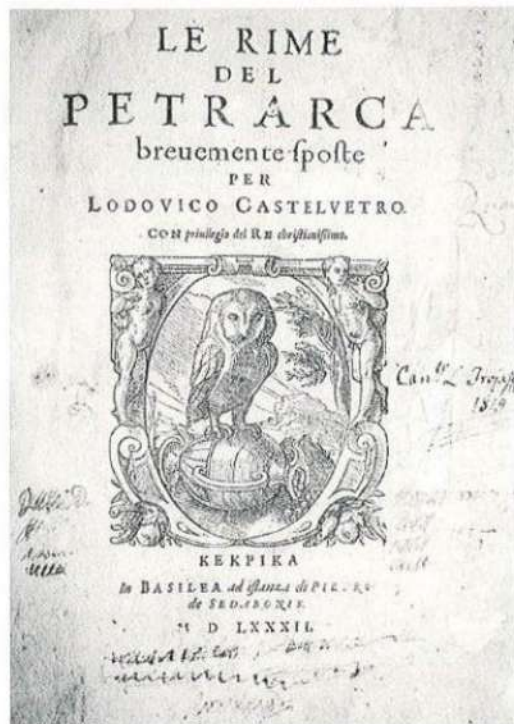
Francesco Petrarca,
Opera omnia,
Sebastian Petri, Basilea
1581: f. 332 v





Francesco Petrarca,
Opera omnia,
Henrichus Petri,
Basilea 1554:
frontespizio

Francesco Petrarca,
*Le Rime brevemente
sposte per Lodovico
Castelvetro*, Pietro de
Sedabonis, Basilea
1582: frontespizio



lingua che era ancora patrimonio comune tra gli intellettuali del vecchio continente. Sparse edizioni delle opere latine di Petrarca erano già comparse fin dal XV secolo in Italia: le *Epistolae familiares* a Venezia nel 1492, lo stesso anno il *De remediis utriusque fortunae* a Cremona, il *De vita solitaria* a Milano nel 1498. Occorrerà attendere il Cinquecento e restringere l'attenzione su Venezia per reperire i primi esperimenti italiani di edizioni comprendenti gli *opera omnia* o comunque ampie selezioni. Nel 1501 ecco comparire l'edizione di Simon da Lovere per Andrea Torresano, poi ripresa da Simone Bevilacqua nel 1503. Si tratta di un'ampia selezione delle opere latine, sia in prosa sia in versi, che riprende e accresce una di poco precedente analoga iniziativa di Basilea⁴.

È probabile che, superata l'età post-incunabolistica, l'Italia divenisse terreno refrattario a consimile impresa per due ordini di ragioni. Da una parte lo sviluppo dell'Umanesimo, che pure discendeva proprio dall'iniziativa petrarchesca, non poteva non percepire come arretrata (e, tutto sommato, scomoda) la riproposta di un Petrarca latino, anche linguisticamente ancora a metà del guado

tra latino medievale e latino di *imitatio* classica. Dall'altra parte, proprio il magistero del Bembo, a partire dalla sua piena esplicitazione negli anni Venti del Cinquecento, aveva consacrato l'immagine di un Petrarca esclusivamente volgare, per di più ridotto al solo *Canzoniere*, non escludendo necessariamente, ma certo accantonando, quei *Trionfi* che, giunti in forma incompiuta, mescolavano allegorismo medievale con erudizione. Il Petrarca dei sonetti e delle canzoni (e poco più), l'amante insomma di Laura, costituirà per secoli la vulgata italiana, fino a Francesco De Sanctis e di qui ai programmi scolastici (e universitari!)⁵.

Le più fortunate (e attrezzate) edizioni che comprendessero una larga (se non esaustiva) scelta degli scritti di Petrarca sia volgare sia latino verranno realizzate però solo in una delle capitali della nuova editoria umanistica, Basilea. Infatti, il respiro ampio dell'Umanesimo di area germanica poteva permettersi anche il recupero del Petrarca latino, forse letto più come maestro morale, quasi un Seneca cristiano, che come modello di stile⁶.

Data in realtà ancora al 1496 una gloriosa impresa nella quale, a fianco dell'editore Johann Amerbach, compariva il nome del maggior poeta tedesco del tempo, Sebastian Brant. Si tratta della prima raccolta (pur assai imperfetta) delle opere latine di Petrarca, un grosso *in folio* di quasi 400 carte. Il titolo al frontespizio celebra la novità dell'impresa perché, prima di inserire un dettagliato elenco delle opere comprese nell'edizione, scrive: *Librorum Francisci Petrarchae Basileae impressorum annotatio*. Al verso del frontespizio ecco comparire dieci importanti distici intitolati *De commendatione impressorum Francisci Petrarchae Elogium Sebastiani Brant*. In quei versi il Brant, certo interessato a promuovere l'edizione, ne vanta però i meriti filologici, quantomeno adombrando il ruolo da lui stesso svolto nell'impresa⁷.

Occorrerà attendere il 1554 (vista l'edizione vergeriana, un anno decisivo per la fortuna di Petrarca nei territori germanofoni) per veder comparire una monumentale edizione, impressa da Henrichus Petri e curata dal filologo Johann Basilius Herold. Al curatore si deve un'importante introduzione, che ripropone i giudizi espressi sul Petrarca da una serie di letterati come Gerolamo Cardano, Era-



Francesco Petrarca,
Opera omnia,
Henrichus Petri,
Basilea 1554: "A, C, S",
iniziali ornate

lectio proposta da Giovanni Andrea Gesualdo, noto commentatore del *Canzoniere*. Come ben s'intende, si trattava di uno strumento di studio raffinato, che non solo metteva per la prima volta a disposizione un *corpus* latino vastissimo, ma ricongiungeva sapientemente la produzione latina a quella volgare. L'edizione comprende, poi, oltre ad alcuni essenziali strumenti biografici (la vita scritta da Gerolamo Squarzafico), aggiunte di testi in qualche modo utili all'esegesi e all'utilizzo di quelli petrarcheschi. In appendice alla sezione volgare compariranno, ad esempio, alcuni componimenti di corrispondenti del Petrarca, nonché il testo delle tre canzoni citate in *Lasso me* (*Rerum vulgarium fragmenta* LCC), così da riallacciare, di fronte all'Europa tutta, i fili interrotti della produzione petrarchesca anche rispetto alla tradizione poetica in volgare italiano⁸.

¹ N. Harris, *Bibliografia dell'Orlando Innamorato*, Panini, Modena 1988-1991, I, pp. 155-157; II, pp. 125-138.

² A. Comboni, *Il "Petrarca" di Gershom Soncino*, in *L'attività editoriale di Gershom Soncino 1502-1527*, a cura di G. Tamani, Edizioni del Soncino, Soncino 1997, pp. 111-125.

³ D.J. Shaw, *The Lyons counterfeit of Aldus's italic type*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies presented*

to Dennis E. Rhodes, edited by D.V. Reidy, British Library, London 1993, pp. 117-133.

⁴ C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, "Italia Medioevale e Umanistica", 17 (1974), pp. 61-113.

⁵ *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*, a cura di M. Feo, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, 2003.

⁶ L. Balsamo, *Chi leggeva le cose volgari del Petrarca nell'Europa del*

⁷ 400 e ⁸ 500, "La Bibliofilia", 104 (2002), pp. 247-266.

⁷ A. Sottili, *Petrarca e l'Umanesimo tedesco*, "Quaderni Petrarcheschi", 9-10 (1992-1993), pp. 239-291.

⁸ Vedi la scheda di G. Petrella, in *Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa nella Biblioteca Ambrosiana*, a cura di G. Frasso - C.M. Monti, Scheiwiller, Milano 2004.

DALLA FILOLOGIA ALLA MEMORIALISTICA

Fra i grandi del passato e i grandi del proprio tempo

DI SERGIO PAUTASSO

“**P**ROTAGONISTI del Novecento” (Aragno editore, Torino 2004): doveva essere l'occasione per una cordiale recensione all'ultimo libro di Vittore Branca, giunto con un messaggio di saluto scritto a mano, con la stilografica, dai tratti un po' incerti ma ancora fermi, e per salutare questo suo felice passaggio dalla filologia alla memorialistica. Il volume ha questa prerogativa confidenziale di raccontare affabilmente al lettore momenti, incontri, riflessioni, che egli ha attinto a piene mani dal patrimonio di cultura e di vita stipato nel *caveau* di una memoria che si estende per quasi tutto il Novecento; ma anche di testimonianze autobiografiche sulla sua straordinaria esperienza di studioso, dietro la quale egli si schermiva con modestia e ironicamente chiamandola «la storia di un “fante” della critica e della filologia» (p. 332). E invece l'occasione si è tristemente vanificata e trasformata: è diventata un impegno a riconoscere in Branca e nel suo lavoro quel maestro di letteratura e quell'impagabile amico che non c'è più.

In questo senso, *Protagonisti del Novecento*, proprio per il taglio di testimonianza diretta e di autobiografia, diventa, di fronte alla scomparsa del suo autore, lo scorso maggio, quasi un libro testamentario, una guida per seguirne le piste nel tempo, contrassegnate da un lavoro culturale d'eccezione tra filologia e critica «in un processo di osmosi tale che dal lavoro più propriamente ecdotico possa trarre linfe vitali una critica che intenda



Vittore Branca
con l'ambasciatrice
statunitense Clara
Booth Luce
e il conte Vittorio Cini,
Fondazione Cini,
Venezia 1955

anzitutto fare storia», come ha scritto Giorgio Padoan (Vittore Branca, in *Letteratura Italiana. I critici*, Marzorati, Milano 1969, vol. V, p. 3851). Ma che va anche esteso nel tempo esistenziale, altrettanto significativo del carattere e della ricchezza umana del personaggio Branca. C'è un punto, a questo proposito, che ritengo sia doveroso segnalare per la sua esemplarità comportamentale, che va al di là di ogni considerazione intellettuale sul grande studioso del Boccaccio, del Poliziano e di tanti altri scrittori antichi e moderni, nonché dell'organizzatore di cultura nella veneziana Fondazione Giorgio Cini: riguarda i richiami sparsi qua e là tra le pagine alla presenza della moglie Olga, discreta quanto indispensabile nei momenti topici, come, ad esempio, durante la liberazione di Firenze, che egli ci aveva già raccontato in *Ponte Santa Trinità* (Marsilio, Venezia 1987), oppure partecipe nell'avventura, un vero romanzo a sfondo filologico ed anche un po' giallo, che ha portato alla scoperta della veridicità autografa del codice boccacciano, il famoso Hamilton 90 che si trova a Berlino, e che gli ha consentito di pubblicare nel 1976 l'edizione critica del *Decameron*.

Nelle pagine di *Protagonisti del Novecento* Branca ha riunito, oggi si potrebbe dire quasi a futura memoria, un campionario di situazioni e di uomini, tra i più diversi per idee ed estrazione culturale, e di ogni nazionalità (le sezioni più ricche: da Croce a Gentile a Don Giuseppe De Luca a Giuseppe La Pira, da Ortega y Gasset ad André Malraux a Igor Stravinskij, da Ezra Pound ad Aldo Palazzeschi a Giuseppe Ungaretti ad Eugenio Montale, da Carlo Dionisotti a Carlo Bo agli amici degli anni alla Normale pisana Paul Oscar Kristeller e Giovanni Getto), religiosa (i suoi Papi: Giovanni XXIII, Paolo VI, Giovanni Paolo II), politica (dai grandi capi di Stato stranieri come i Presidenti statunitensi al re abissino Hailé Selassié), imprenditoriale (tra i quali campeggia Vittorio Cini): di tutte queste eminenti figure, e di tante altre, che egli ha incontrato nella sua lunga ed eccezionale esistenza di studioso e di uomo pubblico, ne ha reso partecipe il lettore con un linguaggio affabile e narrativo che fa pensare a quella ritrattistica leggera ed elegante, all'anglosassone, del Lytton Strachey degli *Eminenti vittoriani*.

La leggerezza del tono, tuttavia, non fa velo alla determinazione critica di Branca quando si tratta di difendere la sua visione

*Ezra Pound e la figlia
Mary de Rachewiltz
con Vittore Branca
alla Fondazione Cini*



di libertà culturale nei confronti dei settarismi di ogni genere: quelli ideologici della cultura di sinistra e marxista che, specie nell'immediato secondo dopoguerra, hanno ostracizzato per parecchio tempo studiosi non impegnati politicamente in quella direzione, come lui per l'appunto; oppure la ferma contrapposizione letteraria verso gli eccessi dello scientismo e del tecnicismo interdisciplinari, dalla *nouvelle critique* alle punte esasperate del decostruzionismo di Jacques Derrida e Paul De Man, che hanno fatto perdere di vista la priorità del testo, che invece egli difendeva «con l'impegno di voler comprendere – ragionatamente e documentalmente – tutto e anzitutto la parola, il linguaggio. Questa volontà di comprendere la parola, di cui è intessuto il testo, significa combattere per la *vita* (del testo) contro la *morte* (del testo): vuol dire accogliere pienamente da parte del fruitore, grazie alla volontà di comprenderla pienamente, l'intenzione dell'autore nel comunicare il suo messaggio» (p. 379).

I termini con cui Branca ha rievocato l'esperienza di Dionisotti, «un gigante amico» (p. 213), prendendo lo spunto dai suoi *Ricordi della scuola italiana* (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1998), e situandola temporalmente, potremmo leggerli quasi come un indiretto autoritratto di scrittura:

Le esperienze autobiografiche di Dionisotti vibrano e si sposano in queste ultime pagine felicemente agli animatissimi profili di quei sodali nella ricerca insieme culturale e civile: in quella tormentata età in bilico fra nazionalismi e marxismi, fra dittature spietate, ricerca del 'particolare', anarchie e ribellismo, fra 'soluzioni finali' e aspirazioni all'universalismo, tra fraintendimenti e cedimenti e debolezze anche di chi si propone poi come esempio (p. 219).

Ma queste altre che seguono, valgono, quanto meno, come una professione di fede:

L'impostazione neoidealistica nostrana della vita e delle sue esperienze tendeva a emarginare, quasi come manovalanze,

la filologia e la erudizione. Eppure da secoli e secoli proprio esse avevano rappresentato il fondamento e il nerbo della cultura, di ogni cultura. La filologia, tuttavia, grazie all'intelligenza di Giovanni Gentile e dei suoi sodali ecdotisti (Barbi, Pasquali, Casella) aveva incominciato, anche da noi, a metà degli anni Trenta a rivendicare la sua funzione preliminare e condizionante di ogni ricerca sia umanistica che scientifica (p. 213).

Ma l'eccezionalità del *cursus honorum* di Branca risiede nel fatto che egli ha saputo fondere la diversità di questa attività di studioso e di organizzatore culturale senza abdicare alla propria identità e al proprio ruolo intellettuali e, quindi, a mantenere nella partecipazione pubblica l'occhio disponibile, ma critico, dello studioso, e a infondere nello studio quella sensibilità di applicazione metodologica e di motivazione nel giudizio che gli derivava da una profonda conoscenza della storia della cultura e dell'uomo. Se avessimo una tradizione di diplomazia come quella francese, Branca avrebbe potuto essere un raffinato ambasciatore come lo furono Paul Claudel e Saint-John Perse, e aggiungere alla toga accademica la feluca diplomatica.

Potremmo, a questo punto, delineare una retta che vada dalla filologia alla memorialistica, ma anche viceversa, la quale, in realtà, traccia un percorso che poi diventa unico e che è indirizzato verso un modello di trasmissione di esperienze, le esperienze di vita e di studio di un maestro quale Branca è stato. Nel suo caso, però, aggiungiamo in più l'indicazione di una innata predisposizione verso la ricerca della ragione intima e storica delle parole e delle cose che compongono la realtà dei testi per giungere alla loro

Francesco Petrarca,
Sonetti e Canzoni.
Trionfi, Antonio Zaroto,
Milano 1494





**Il Decamerone de messer Gio-
uanni Boccaccio nouamēte
stampato con tre no-
uelle aggiunte.**

FINISCE IL LIBRO PRIMO DEL FILIACOLO. CO-
mencia il secondo nel quale primo capitolo e si come Venere andò dal
fratello per quello che li doni giovani lano de libro fante inuincere
fano la memoria forma delle.



Dunque com'è detto era di questo libro
giorno. ancora se prima non parli ad inque
luno di voi che quonque fene della fa-
sta di questo del velato l'ordine non si
tate effe l'non parli agli altri con gli altri
di fine gloria. Ma non felle le longuon
lano felle da giorni per fare la fine e
com'è detto di voi in questa. Ma in quel
di altri in quel in via l'ordine per fare la fine e
di altri in quel in via l'ordine per fare la fine e

comprensione, che attraverso la lezione di Attilio Momigliano si è poi tradotta in scrittura. Nel segno del senso assoluto che la parola assume nel testo, è stata forse predestinazione che uno dei suoi primi scritti giovanili egli lo avesse dedicato, nel 1933, appena ventenne, ad un poeta della parola come Ungaretti e al suo *Sentimento del Tempo*. Quindi, non solo una vocazione ai fondamenti dell'eccdotica, di cui pure abbiamo esempi probanti nell'edizione del *Decameron* e della *Seconda Centuria* del Poliziano, ma anche con le altre opere di Boccaccio, con il *Cantico di Frate Sole* e i testi dei "mercanti scrittori" (altra sua originale acquisizione nel variegato contesto della nostra letteratura), quanto una nozione della «critica *tout court*» (p. 334) e, soprattutto, di quella «fecondità della sinergia di critica e filologia» (p. 335) maturata con la lezione degli accennati maestri normalisti pisani, e poi realizzata in opere di riferimento quali il *Boccaccio medievale* (Sansoni, Firenze 1956) e il *Poliziano e l'umanesimo della parola* (Einaudi, Torino 1983). Rimane a modello di questa sinergia metodologica e

*Il Decamerone de
messer Giovanni
Boccaccio nouamente
stampato con tre
nouelle aggiunte,
Augustino de Zani,
Venezia 1518;
frontespizio*

Giovanni Boccaccio,
Il Filiccolo, Sicut
Riessinger, Napoli
1478: incipit del libro II

di scambio interculturale, come usa dire oggi, *La filologia e la critica letteraria*, scritto a due mani con Jean Starobinski (Rizzoli, Milano 1977).

Il metodo con cui affrontare i testi, ed i problemi storici e critici che ne conseguono, è stato per Branca il frutto di una sintesi della sua ricerca che in realtà non si è mai conclusa perché si fonda sulla concezione che i testi sono una entità viva, sempre in movimento, sempre suscettibili di nuove prospettive. Lo confermano le parole con cui chiude la sua 'autobiografia':

Ma la filologia per essere veramente preliminare a ogni studio di testi, deve forse fare un altro passo, un'altra connessione. Proprio in questi ultimi anni mi pare di cogliere la necessità che la nuova filologia faccia convergere nella sua ricerca anche il messaggio della figura. La parola è spesso chiarita e arricchita dall'immagine, il *logos* ha spesso platonicamente compimento e potenzialità nell'*eikón* (p. 352).

E ciò porta come sempre nel lavoro di Branca a una conferma pratica con il *Boccaccio visualizzato* (Einaudi, Torino 1999, 3 voll.).

Il procedimento che egli stesso ha enunciato indicando i diversi momenti dell'approccio testuale, dal fondamentale riconoscimento della priorità storica del testo all'analisi a cui sottoporlo e alla sua interpretazione, si rivela di una sorprendente linearità, se non fosse che ha all'origine l'assunzione di una ben precisa responsabilità culturale nella considerazione del valore dinamico dei testi, del loro formarsi.

Il concetto negativo e spregiato di elaborazione come *labor limae* cedeva così alla constatazione e alla considerazione di un creare e di un crearsi sempre in movimento, sempre *in fieri*, identificabile in continue

Giovanni Boccaccio,
in *Novelle ventotto*
di Giovanni Boccaccio
scelte dal suo
Decamerone Ad uso
principalmente
de' modesti giovani
e studiosi della
Toscana favella,
Giuseppe Comino,
Padova 1769:
antiporta. Milano,
Biblioteca di via Senato



e sconvolgenti ondate di nuove e risolutive intuizioni, di mallarmeiani «recommencements».

Era una elaborazione che la nuova filologia rivelava come processo potentemente dinamico e non statico. Il testo quasi mai nasceva fatto e bloccato per essere solamente ritoccato, ma *si faceva* continuamente. La 'poesia' era conquistata istante per istante, nel singolo componimento, nel singolo verso, nella singola parola (p. 336).

Era il nascere della cosiddetta 'critica degli scartafacci', così battezzata da Croce ma a cui Branca rivendica l'apporto decisivo nell'aver dato «negli anni Cinquanta-Novanta i testi sicuri e critici dei più decisivi testi nella letteratura e nella civiltà europea» (p. 338): e ricorda Gianfranco Contini, Giorgio Petrocchi, Cesare Segre, Ezio Raimondi, Giovanni Pozzi, Gianfranco Folena e Mario Scotti, oltre a se stesso.

Visto oggi questo panorama sembra come l'uovo di Colombo. Eppure, in epoche di esasperato ideologismo come di tecnicismo e scientismo della critica, Branca ci appare come un punto sicuro di riferimento. Anche se, come egli stesso confessa, conobbe pure amarezze, oggi appare evidente che invece il suo minuzioso lavoro sui testi ha contribuito a mantenere vivo ed operante uno spirito critico che ha dato alla filologia una sua caratura. L'edizione critica del *Decameron* ne è l'esempio probante, ma senza dimenticare che nel contempo egli non trascurava di continuare ad inquadrare scrittori e fenomeni nel loro tempo. Conciliando la filologia alla critica e alla storia («Il fine della filologia è la storia», ricorda citando Friedrich Schlegel), Branca non si è affatto sottratto alle sollecitazioni dell'interdisciplinarietà, che è stata una delle rivoluzioni della critica negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso e che dalla critica si è poi riverberata nella letteratura creativa. Però, da filologo e da storico, ha saputo tenere la barra dritta nella direzione di una visione equilibrata, che ha garantito rigore scientifico all'analisi e disponibilità ermeneutica.



Paolo Caronni, *Angelo Poliziano, in Le Stanze e l'Orfeo e altre poesie di Angelo Poliziano*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1808: antiporta. Milano, Biblioteca di via Senato

GIOIELLO IN VETRINA

*Un Canzoniere figurato da un dilettante
per una principessa*

DI PIETRO GIBELLINI

“DALLA Pergamena al Monitor” s’intitolava la mostra che a Brescia, dal 7 marzo al 23 maggio, ha esibito in Santa Giulia “I tesori della Queriniana”, come recita il sottotitolo.

Vi sono radunati i pezzi più pregevoli della biblioteca, creata nel Settecento dal colto vescovo Angelo Maria Querini, in una città ingiustamente definita da Gabriele da Concorezzo, un umanista forestiero e mal pagato, *litteris inimica*. Venerandi codici scritti a penna – tra cui l’*Evangelario purpureo*, l’*Arte di dire e di tacere* di Albertano –, nonché incunaboli e cinquecentine prodotti nella città lombardo-veneta che nell’era Gutenberg diventa una piccola capitale. In questa terra di cartai e di metallurghi, oltre che di lettori, dove giungono stampatori d’oltralpe, quali i Britannico e i Soncino, e da cui partono i Da Sabbio per Venezia, Folengo stampa le sue *Macaronnee*, Parini progetta di pubblicare il *Giorno*, confidando nella perizia tipografica del Rizzardi e nella tolleranza dei censori, Foscolo fa imprimere i suoi *Sepolcri* nei tipi nitidi del Bettoni. Qui, cento anni fa, nasce l’editrice La Scuola, apripista della nuova pedagogia e fucina di quel cattolicesimo sociale, antifascista ed ecumenico, sviluppato poi dalla Morcelliana e dalla sua rivista “Humanitas”.

Tra i tesori esposti, un fulgido gioiello: la prima edizione del *Canzoniere* e dei *Trionfi* di Petrarca, uscita a Venezia nel 1470, dall’officina di Vindelino de Spira, tipografo d’origine tedesca. Stampato prima dei capolavori di Dante e Boccaccio, e della stessa *Bibbia* in italiano, è il primo incunabolo della nostra letteratura in volgare.

Dei ventisette esemplari sopravvissuti (di cui due in pergamena), quello cartaceo della biblioteca bresciana si distingue dai suoi gemelli. Le note manoscritte sui margini delle sue pagine, che espongono l'argomento e l'occasione delle poesie e, soprattutto, le varieopinte vignette che costellano dall'inizio alla fine la storia dell'amore di Francesco per Madonna Laura ne fanno un pezzo unico (più rare sono invece le note e i disegni per i *Trionfi*, la sequenza di visioni allegoriche che per tutto il Quattrocento ebbe una fortuna persino superiore a quella del *Canzoniere*). Nelle biblioteche abbondano infatti codici manoscritti e stampe miniati nei frontespizi e nei capo-lettera, mentre molto raramente vi figurano libri interamente illustrati come questo, per Petrarca l'unico. Merita perciò di esser visto nell'originale, o quantomeno sfogliato nella deliziosa anastatica a colori di qualche anno fa.

Ma chi cesellò quel gioiello, trasformando una nuda stampa in un libro figurato e commentato? Si tratta della persona che nella dedica (della stessa mano che ha vergato le postille) afferma di avere preparato quel volume per farne dono a una «alma Minerva di real sangue nata», cioè a una dotta dama di stirpe insigne, che la incoraggiò a terminare la «longa factica» della «pictura», alla quale, definendosi modestamente un miniatore dilettante, la offre in omaggio. In un fondamentale volume del 1990, il filologo Giuseppe Frasso e la storica dell'arte Giordana Mariani Canova attribuivano quel lavoro ad Antonio Grifo, un cavaliere distintosi nello sport aristocratico delle giostre, attivo alla corte di Ludovico il Moro, la cui sposa, Beatrice d'Este, sarebbe la dedicataria. Il fatto che i personaggi disegnati indossino abiti di foggia spagnolesca, scalzata da quella francese verso la fine del secolo, dimostrerebbe che la decorazione dell'incunabolo fu realizzata nel

Angelo Maria Querini,
in *Epistolae*,
Typis Sebastiani Coleti,
Venezia 1756:
frontespizio





cuore degli anni Novanta, nel momento dell'amaro declino della splendida civiltà cortigiana. Alcune delle postille, per la maggior parte coeve e della stessa mano dei disegni, vennero aggiunte poi, come i ritocchi alla grafia del testo a stampa che sembrano farlo collimare con la veste linguistica del celebre *Canzoniere* pubblicata da Manuzio nel 1501 e curata da Pietro Bembo.

Ora, se l'attribuzione al Grifo resta una dotta ed elegante ipotesi, certi sono la provenienza dell'opera da un raffinato ambiente cortigiano e il talento dell'anonimo Dilettante che la realizzò. Le postille lo rivelano buon conoscitore del *Canzoniere* ma anche dei commenti precedenti, di Francesco Filelfo e di Antonio Da Tempo, anche se talora egli azzarda interpretazioni personali e dà sfogo alle sue emozioni. Chiosando la *Canzone all'Italia*, non esita a esprimere la sua indignazione per la sudditanza della patria agli stranieri, e a sbottare contro i «coionaci italici», fattisi «vanamente partesani» e disposti a morire «per chi non si moveria da cacar per ristaurarli».

È grazie alla sua opera che le rime del *Canzoniere* diventano i quadri di una storia d'amore in cui domina la figura di Laura, vera primadonna che sfoggia un guardaroba principesco: le vesti verdi, cremisi, oro, i broccati e i ventagli, i cappelli e le acconciature, i veli e i gioielli. Come una vera *top model*, non disdegna di apparire nuda,



OI CHASCOLTATE INRI
me sparle il suono

Diquei sospiri ond'io nudriual core
Insulmio primo giouenile errore
quandera in parte altro buom de quel chi sono
del uario stile in chio piango & ragiono
fra le uane speranze el uan dolore:
oue sia chi per proua intenda amore
spero trouar pietà non che perdono.

Ma ben ueggio hor sì come al popol tutto
fauola fui gran tempo: onde souente
dime medesimo meco mi uergogno
& del mio uaneggiar uergogna el fructo
el pentersi el conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breue sogno.

ERA il giorno ch' il sol si scoloraro
per la pietà del suo factore irai:
quando i fui preso & non m'ene guardai
che i bei uostri occhi donna mi legaro
tempo non mi parei da far riparo
contra colpi d'amor: però mandai
secur senza sospetto: onde i miei guai
nel commune dolor sin cominciaro.

Trouommi amor del tutto disarmato
& aperta la via per gli occhi al core
che di lagrime son facti uscio & uarco
però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato
e a uoi armata non mostrar pur l'arco.

questo è l'ultima
sonetto di frate
che si uede in
questo volume
di capriccio de
frate laborioso

dechiata laudon
per il presente so
netto di giorno
eumao se in
maro de m. d.
ch si uenere
simeto.





Francesco Petrarca,
Canzoniere, *Trionfi*,
 Vindelino de Spira,
 Venezia 1470. Brescia,
 Biblioteca Queriniana,
 Cod. G.V.15: f.1

bagnandosi nelle «chiare, fresche e dolci acque» del Sorga. Intorno a lei si muovono dame e gentiluomini, paggi e ancelle, impegnati in conversazioni che potrebbero vertere tanto su temi neoplatonici quanto sull'ultimo pettegolezzo mondano.

E Petrarca? Rare ma significative sono le apparizioni di Francesco come personaggio giovane ed elegante *clericus*, con veste bianca su una tunica rossa. Più spesso figura il suo geroglifico: il libro trafitto dal dardo d'amore, attorno a cui si avvolge il serpentello della lussuria. Una volta, anzi, mentre sdraiato all'ombra di un ramo pensa alla sua donna, il biscione gli si rizza maliziosamente dal grembo.

Sullo sfondo una natura vaga (colli, lauri, rivi, fiori), che accogliendo l'architettura di ville e castelli finisce per somigliare ai loro giardini all'italiana, con alberi-bonsai, potati in perfette geometrie da giardinieri accorti. Miniaturizzato come in un presepe, il paesaggio ospita figurine di contorno, come la vecchierella pellegrina, l'avaro zappatore, il pastore, i naviganti della celebre canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*. In questa Valchiusa ritagliata su una zolla, trova ancora espressione il mondo favoloso di un Medioevo fantastico, con i suoi bestiari, erbari e lapidari: ecco la roccia-cala-

mita che attira le navi e le fa naufragare; ecco la fenice che rinasce dalle ceneri, il mansueto «catoblepa» che uccide con lo sguardo.

Il Figurante Queriniano non manca di sfruttare gli *incipit* in cui risalta un'immagine («Passa la nave mia», «Una candida cerva», «Movesi il vecchierel»), ma, disegnando paesaggi con figure, foglio dopo foglio, sembra esaurire il repertorio e trovarsi costretto a ricorrere più spesso al pittogramma del libro con freccia e serpentello. Forte della sua energia simbolica e astratta, della sua significazione metaletteraria, il geroglifico 'tiene' fino alle ultime pagine, dove il serpente, nel mutevole gioco dei casi amorosi, insegue e fugge, s'erge e s'acquatta. Spesso reca in bocca il biglietto con i versi d'amore, suggerendo che il soggetto della poesia è la poesia stessa.

Più che nell'abilità del chiosatore o del miniatore, illustrate egregiamente ma separatamente da Frasso e Mariani Canova, il talento del Dilettante Queriniano sta dunque nella sua capacità di intrecciare pittura e poesia. I primi sondaggi sul sottile rapporto tra immagine e testo da noi effettuati, cui si aggiungono quelli di Fabio Cossutta, rivelano la sua perizia nel commentare i versi con le immagini, una tesi che, anastatica alla mano, altri studiosi potranno arricchire. Pur respirando a pieni polmoni l'aria del suo tempo, il forse-Grifo finisce così per trasformarsi da Dilettante in Maestro, giungendo al cuore critico dei *Rerum vulgarium fragmenta*: la sua «longa fatica» illustrativa mette a fuoco che, se Laura campeggia in quasi tutte le liriche, ossessivamente esibita, il vero protagonista del *Canzoniere* è Francesco o, più esattamente, l'*agens* che si fa *auctor*, il poeta che raccoglie le sparse membra del suo animo nell'unità del libro.

BIBLIOGRAFIA

Del Petrarca Queriniano si dispone di una ristampa anastatica a cura di Ennio Sandal e Pietro Gibellini: Francesco Petrarca, *Il Canzoniere. I Trionfi*, Grafo, Brescia 1995. Fondamentale la monografia a sei mani di Giuseppe Frasso, Giordana Mariani Canova ed Ennio Sandal, *Illustrazione libraria, filologia ed esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, Antenore, Padova 1990. Studi successivi si devono a chi scrive e a Fabio Cossutta. Del primo, dopo la postfazione all'anastatica del 1995, cfr. *Una nobile let-*

trice. Il canzoniere del Petrarca commentato e illustrato per Beatrice d'Este, in *La femme lettrée à la Renaissance*, Actes du colloque international (Bruxelles, 27-29 mars 1996) edités par Michel Bastiaensen, Peeters, Leuven 1997, pp. 75-93; *Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano*, "Annali Queriniani", I (2000), pp. 41-62. Di Fabio Cossutta si vedano *Il Maestro Queriniano interprete del Petrarca*, "Critica letteraria", 101 (1998), pp. 419-448, e *Tra iconologia ed esegesi petrarchesca. Note sulla Laura queriniana*, "Humanitas", 2004, 1, pp. 63-82.

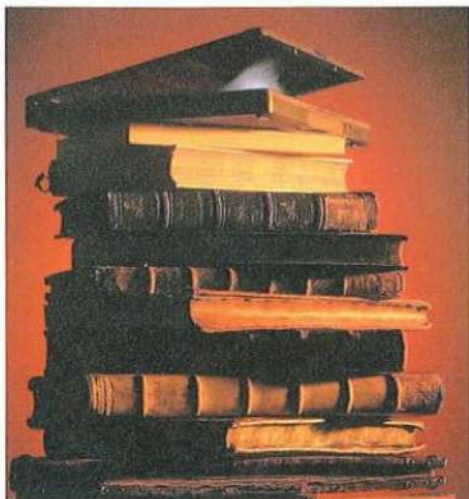
DAL COMPUTER AL TORCHIO TIPOGRAFICO

Delizie e croci in tipografia

DI LUIGI BALSAMO

IL numero delle persone che usano quotidianamente il computer, sappiamo, è in continuo aumento così come i modi e gli scopi dell'uso. I giovanissimi cominciano con i giochi per poi passare alle scorribande in cerca di informazione, che costituisce una delle forme più estese di impiego a livelli via via diversi – del viaggiatore, del cacciatore di notizie e dati – fino a quello del lavoro professionale. Il computer ha soppiantato la scrittura manuale anche nella corrispondenza ordinaria grazie soprattutto alla rapidità della posta elettronica che, riducendo drasticamente i tempi della comunicazione, consente a distanza discussioni analitiche e soppesate ai fini di decisioni tempestive, di interventi operativi per i quali c'è bisogno di uno scambio di idee a volte documentato.

Una categoria particolare comprende coloro che praticano la scrittura: giornalisti, scrittori di narrativa, studiosi, docenti. Mi limito qui agli aspetti propriamente editoriali di chi prepara testi destinati a pubblicazioni di vario tipo, libri e riviste in particolare. Il lavoro dell'autore da un lato ha ricevuto facilitazioni sensibili, visto che l'automazione ha semplificato i processi di correzione e riproduzione, ma d'altra parte si trova coinvolto più intensamente nella preparazione 'tipogra-



fica' del testo. All'autore, per esempio, è richiesto spesso di curare la scelta dei caratteri (formato e stile), della composizione e della 'giustificazione' della pagina dal momento che lui stesso deve fornire all'editore una prima stampa direttamente dal suo computer, su carta o su dischetto, in realtà qualcosa di più e diverso dal tradizionale 'dattiloscritto', che di solito veniva affidato interamente alle cure dell'edi-



tore e del tipografo. Tuttavia ben noti sono i casi di numerosi autori che nel passato hanno esercitato un controllo diretto sulle forme di edizione dei propri testi: precedente illustre, addirittura in epoca pre-tipografica, il Petrarca, preoccupato delle modalità di trasmissione di molte sue opere tanto da volerne curare la stesura autografa per difenderla dalle corruzioni dei copisti.

Cliche tipografici; zinco

L'autore che usa il computer deve curare la posizione delle note, se a piè di pagina o alla fine del documento (con l'enorme facilitazione, tuttavia, dell'inserimento automatico se egli ne aggiunge altre nuove durante la stesura), e altresì curare la suddivisione del testo o magari inserire illustrazioni al suo interno. In sostanza l'autore è coinvolto in una serie di interventi che erano propri del compositore tipografico e che non sempre si possono padroneggiare, ad esempio nella correzione delle bozze se eseguita su computer anziché su prove di stampa (dall'Ottocento i tipografi, con l'avvento dell'automazione, impiegarono una macchina più semplice: il 'tirabozze'). A causa dell'automatismo esasperato – guidato da semplici esigenze di spazio – si vedono oggi cose strane nella spezzatura delle parole a fine riga con il rinvio a capo, non solo in testi inglesi, per i quali non esistono regole precise, ma anche in quelli francesi ed italiani, che pur dispongono di norme della sillabazione (accade di trovare ad esempio un "u=/ ovo"). Ma intervenire sul computer per correzioni o aggiunte alle bozze può pro-

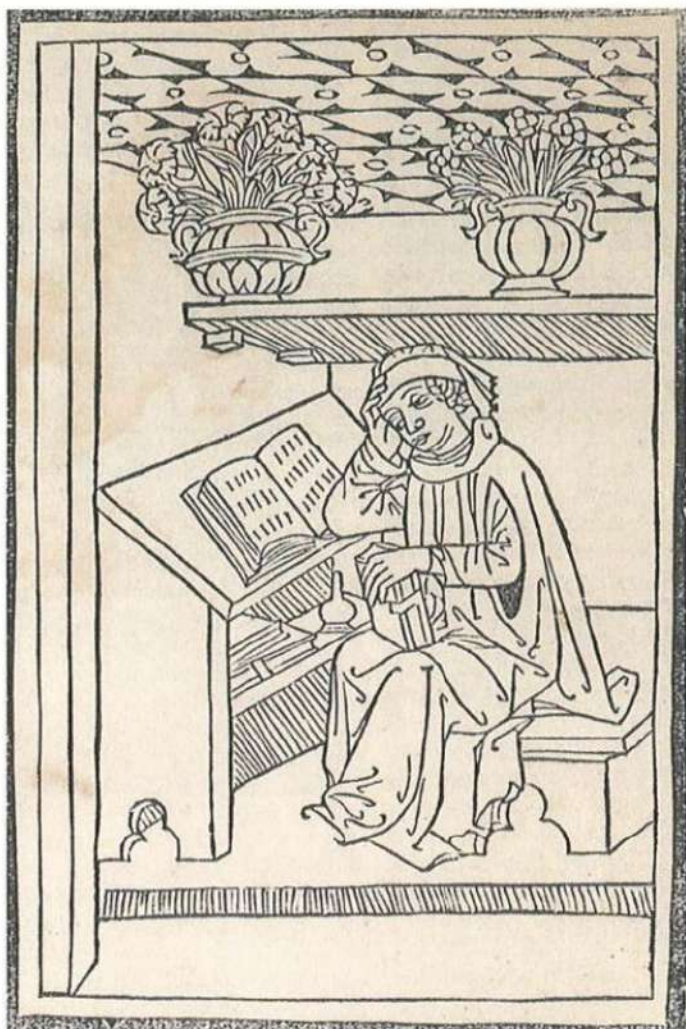
vocare altri spostamenti incontrollabili così da farci incontrare poi, disinvoltamente riproposta nel centro della riga, una situazione immutata ("sorbire un u=ovo fresco").

A guardar bene, dietro l'uso della scrittura sul computer si può intravedere la tradizione plurisecolare del torchio tipografico in rapporto all'intervento manuale richiesto all'operatore umano, decisivo per la definizione del testo nella forma destinata alla riproduzione, un intervento ormai, almeno in parte, passato di mano. Sappiamo che ogni innovazione tecnologica, pur se rivoluzionaria, non abolisce improvvisamente le tecniche precedenti: anche i primi libri prodotti con la stampa tipografica non differivano in modo sensibile, nella forma e nella struttura, dai codici manoscritti. Nacquero però nuovi strumenti (caratteri in lega metallica, singoli e quindi mobili, che potevano essere reimpiegati oppure sostituiti con pezzi di ricambio uguali grazie alla produzione in serie) e di conseguenza nuove specializzazioni professionali (incisori di punzoni, fonditori, operai compositori o addetti al torchio). Rimase però la necessità dell'intervento manuale a tutti i livelli, anche nel trattamento del testo prima e dopo l'uso del torchio. Tale

l'intervento progressivamente si ridusse in seguito all'introduzione dell'energia meccanica e alle conseguenti procedure automatizzate; tuttavia la fabbricazione del libro richiese sempre un'organizzazione complessa e articolata del lavoro.

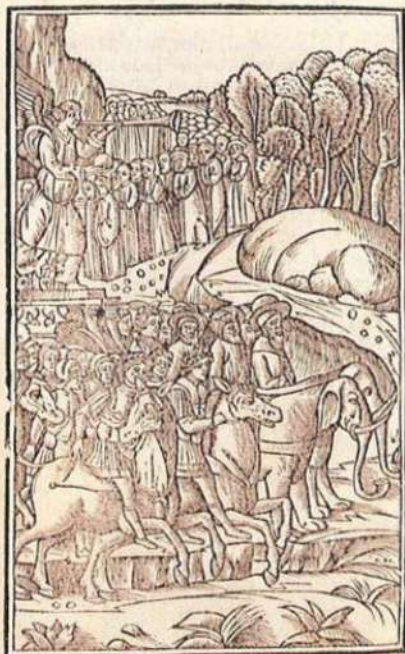
Il procedimento di riflessione a *re-bours* che qui si propone induce alla rivisitazione di una tradizione plurisecolare in cui la storia del libro ha attraversato diverse fasi che ne caratterizzano le forme e le procedure più che la sostanziale struttura, con il passaggio dalla scrittura manuale alla stampa manuale, poi a quella meccanica ed ora elettronica. Gli autori, e sono molti, che oggi lasciano da





parte la prima fase e passano all'ultima si trovano coinvolti, come abbiamo accennato, in un ciclo più complesso, che impone loro di farsi anche stampatori (o addetti alla stampante), non solo scrittori, seppure il processo diretto di stampa, in fase provvisoria, si otenga alla fine con la semplice pressione di pochi tasti.

La rivisitazione storica degli antecedenti è utile per acquisire maggior consapevolezza delle modalità di lavoro che permangono nel nostro attuale modo di agire, magari occultate a livello inconscio. Sul filo di una ricognizione esplorativa ci si immerge in una dimensione innanzitutto culturale, che porta ad approfondire la conoscenza di avvenimenti, persone, idee, progetti e risultati più o



168
DEL TRIOMPHO DELLA FAMA
CAPITOLO .II.

NEl cor pien d'amorissima dolceza
Risonavano anchor gli ilumi accenti
Del ragionar, che sol brama, & apprezza.
Et uolea dir o di miei tristi, & leni,
Et più cose altre, quando uidi allegra
Girsene lei frabille alme lucenti.
Hauca già il sol labenda humida, & nigra
Tolta dal duro uolto della terra.
Riposo della gente mortal egra.
El sonno, & quella, che anchor apre, & vietra
Il mio cor lasso, a penar an parn,
Chio nidi incominciar una altra guerra.
O Polymnia hora prego, che mi aid,
Et tu Minerva il mio stile accompagni,
Che prende a ricercar diuersi lin,
Huomini, & facti gloriosi, & magni,
Per le parn di meo, & per lextreme
Doue fra, & matina il sol si bagni.
Io nidi molta nobil genti insieme
Sotto le insegne duna gran reina,
Che ciascun lama, et trauerisce, teme.
Ella a ueder pareo così diuina.
Et da man dextra hauea quel gran Romano
Chese in Germania, & Francia tal ruina.
Augusto, & Druso seco a mano a mano,
E duò filgiori seco di battaglia.

Francesco Petrarca,
Canzoniere et
Triumphs, Filippo
Giunti, Firenze 1515:
ff. 167v-168r

meno eclatanti cui si devono profonde ripercussioni sulla vita sociale di una città o di una nazione, per i quali gli strumenti tecnici sono stati il mezzo che ha consentito di raggiungere alti traguardi.

È questa l'impressione che si ricavava, ad esempio, da una recente iniziativa di largo respiro promossa a Brescia dagli enti e istituzioni locali nell'intento di illustrare un ricco tesoro di documenti librari in massima parte prodotti in questa città e conservati presso la storica Biblioteca Queriniana. Un ottimo e ben illustrato catalogo consente di ripercorrerla, a distanza di tempo, a chiunque voglia procurarsi una immersione di grande fascino e ricca di apprendimenti.

È un itinerario percorso nel suo svolgimento cronologico, come evidenzia la composizione di copertina in cui svetta un computer portatile adagiato su una pila di volumi dei vari secoli. Proprio quest'immagine suggerisce la possibilità anzi l'opportunità da noi colta di un percorso a ritroso per individuare meglio la rete di



Casto Innocente
 Ansaldo, *Epistola de
 Diptycho Quiriniano*
 (Dittico Amatorio),
 in Id., *Raccolta
 di opuscoli scientifici
 e filosofici*, Simone
 Occhi, Venezia 1759:
 pp. 187-236

rapporti strutturali e tecnici, il tessuto dei legami di continuità come delle innovazioni che caratterizzano un così lungo e intenso passato creativo. Le illustrazioni concernenti materiali di ben quindici secoli riprodotte all'interno offrono stimolo, grazie all'ausilio di analitiche schede, a riflettere per esempio come l'apparato di note e glosse dovuto a successivi lettori abbia offerto una documentazione aggiuntiva che ha dato la possibilità ai filologi di approfondire l'esegesi delle vicende testuali o la storia della trasmissione di opere antiche; di rintracciare la documentazione delle modalità di lettura e interpretazione attraverso il tempo; di individuare la genesi e la destinazione dei singoli libri, nonché il loro uso più o meno intenso. Per non dire della storia della illustrazione, a partire dalle miniature che dai codici sono continuate nei libri a stampa per essere sostituite, o ancora convivere, con xilografie e incisioni. Le nuove procedure elettroniche però non lasciano traccia di siffatti interventi: né dei rifacimenti o delle correzioni autografe

degli autori né delle annotazioni dei lettori-commentatori. Alquanto diverso, dunque, si profila il futuro per i filologi.

I supporti tradizionali dalla pergamena alla carta hanno resistito validamente al trascorrere del tempo così da consentire a noi lontani discendenti di poter ammirare questi tesori ma altresì di poterne fruire per ulteriori studi. Già per i documenti cartacei dell'Ottocento, tuttavia, si deve ricorrere a interventi di salvataggio contro il degrado chimico che sta causando numerose dissoluzioni. Quale sarà il futuro dei documenti digitali spesso conservati esclusivamente su memoria elettronica per la cui durata, e possibilità di lettura, si hanno al momento previsioni soltanto a breve o medio termine? Potranno i nostri discendenti continuare le operazioni di raccolta ed esposizione di 'tesori' moderni analoghe a questa? Certo la capacità creativa dell'uomo escogiterà nuove strumentazioni e modalità per conservare le testimonianze del passato più recente – cioè dell'attuale presente; ma indubbiamente le forme e condizioni sono destinate a mutare e con esse si modificheranno forse anche le curiosità intellettuali ed esigenze scientifiche, e come conseguenza anche l'impostazione di parecchie discipline di studio già ora entrate in fase di rimescolamento.

BIBLIOGRAFIA

"Dalla Pergamena al Monitor. I tesori della Biblioteca Queriniana. La stampa, il libro elettronico", coordinamento di Giancarlo Petrella (Brescia, Santa Giulia Museo della Città, 7 marzo-23 maggio 2004), La Scuola, Brescia 2004, pp. 320, ISBN 88.350.1711.4. Introdotta da un saggio di Jean-François Gilmont, *Il libro e la lettera: dal rotolo all'ipertesto*, le schede e le illustrazioni del mate-

riale esposto sono suddivise in quattro sezioni – ognuna accompagnata da accurati saggi illustrativi – corrispondenti alle fasi della produzione libraria (dei codici miniati, delle edizioni dei secoli XV e XVI, del Barocco e dell'Illuminismo, dalla linotype al computer e oltre) cui segue un'Appendice dedicata ai cento anni di attività dell'editrice La Scuola.

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

RITRATTI ANTICHI E NUOVI DI FRANCESCO PETRARCA

GIOVANNI BOCCACCIO

Vita di Petrarca



Oggi, in alcuni libri di testo delle medie superiori, forse nel tentativo di rendere 'attuale' il personaggio, di Petrarca viene data una definizione molto *à la page* con i nostri tempi: fu, si dice, un *opinion leader*, un uomo che contava tra i grandi dell'epoca, papi e principi, i quali si pregiavano di chiedere il suo illuminato parere.

Dico subito che non mi piace la definizione e non mi sembra attagliarsi al personaggio; non è sempre vero che si possano riprodurre a diverse latitudini temporali le medesime condizioni, anche quando le apparenze ingannatrici hanno l'aria di convincerci che, *mutatis mutandis*, le cose non erano poi tanto diverse allora da oggi. Ripeto, si tratta di leggere in questo gergo il disperato sforzo di rendere meno remota ai ragazzi d'oggi la personalità di un uomo che pure con noi ha avuto in comune, senza ricorrere a tanti aggiornamenti linguistici, l'orizzonte di una forte introspezione egocentrica. Una peculiarità che però, a ben guardare, tocca più gli uomini del Novecento, perché le nuove generazioni che incontrano il poeta alle soglie del XXI secolo si misurano piuttosto con la propria perdita dell'io in nome di un massificante 'noi'.

Questo passaggio d'epoca fa di Petrarca oggi un uomo difficile; l'eleganza del suo stile e la musica del suo verso pretendono un orecchio incline all'armonia, quando siamo in una stagione di brutte dissonanze e, perché no? di volgarità. Qualcosa che a lui deve aver sempre dato fastidio. Ce lo dice la sua opera, e soprattutto quella particolare angolatura del suo scrivere rappresentata dall'epistolario, in cui spicca come una gemma la Lettera ai Posterì, un modo geniale e affascinante di

raccontarsi evitando intrusioni e interpretazioni. Il suo autoritratto è lì, in un messaggio pensato per noi, scritto con chiarezza e onesta considerazione di sé, qua e là modulata su un sornione basso profilo. Mai troppo basso però! La fascinazione di certi grandi passa in primo luogo dalla consapevolezza di sé, cosa che in Petrarca non sarebbe mai venuta meno. «Io fui in realtà uno dei vostri, un piccolo uomo mortale»: così ci si presenta il poeta nelle prime battute della lettera, un *piccolo uomo mortale* che nutriva uno spasmodico desiderio di immortalità.

Questo lungo messaggio a noi, gente del futuro, è stato riproposto da Salerno editore accanto ad un altro documento curioso, la breve biografia che Giovanni Boccaccio aveva dedicato all'amico, un ritratto che va ad affiancarsi al *Trattatello in laude di Dante*, a dimostrazione che il narratore certaldese sapeva ben bilanciare il peso dei due grandissimi che gli furono a fianco in un'epoca irripetibilmente felice quanto a grandezza di genio. Boccaccio amò e venerò entrambi con diversa passione e soggezione, forse maggiore quella dovuta a Dante, che non conobbe personalmente e di cui fu uno dei primi esegeti. Ebbe più confidenza con l'Aretino, che gli fu amico, a volte con contrastanti punti di vista civili e politici, ma di cui comprese e condivise le finezze dell'umanista e dello studioso. Non sarà un caso che abbia scritto in volgare la biografia di Dante e in latino quella di Petrarca, come un atto di omaggio alle diverse propensioni stilistiche e culturali dei due maestri. La scelta di una lingua porta con sé un mare di considerazioni sul rapporto con gli altri, con la realtà sociale e con l'universo

umano che ci sta intorno. E se intorno a Dante sentiamo il sapore di battaglie civili e militari, la rabbia e il coinvolgimento, il silenzio che circonda Petrarca è quello di una stanza di studio, di un bosco al riparo dalla parola umana mal pronunciata e dal pettegolezzo velenoso per esempio della corte di Avignone. Da cui pure dipese tanta parte della sua vita e delle prebende che lo resero un uomo non ricco ma tranquillo economicamente, un collezionista di libri; e soprattutto lo fecero padrone del suo tempo e della sua libertà.

Nel ritratto, accurato al minuto particolare, che lo studioso americano Ernest Hatch Wilkins ci ha lasciato nella sua *Vita del Petrarca*, un imprescindibile testo di riferimento, scopriamo un uomo curioso, un viaggiatore mosso dall'amore della cultura scritta, affascinato dall'ombra della latinità e attratto, ma non esperto, del greco, di cui non arrivò mai a compiere il percorso. Conosciamo i dettagli di incontri casuali, i piccoli incidenti e l'apparato dei grandi avvenimenti: dal cane nero abbandonato che venne alla sua porta, a Valchiusa, a chiedere cibo e rimase con lui, compagno di caccia e di cammino, all'esame di re Roberto a Napoli e all'incoronazione capitolina. Wilkins, che a Petrarca ha dedicato la vita, lo segue di passo in passo, dalla Toscana delle origini alla Provenza della giovinezza e maturità, ai tanti soggiorni italiani, alle tante case in cui il poeta mise radici in una quieta inquietudine, fatta di interiorità e di ricerca. Nessuna battaglia lo coinvolse, nonostante le stagioni tempestose, piuttosto furono le insidie dei briganti che tormentavano le strade, i piccoli incidenti che Wilkins documenta, compreso un volume che, cadendogli addosso,

lo ferisce ad una gamba; un cenno moderato e prudente all'attrazione verso il bel sesso, di cui Laura fu la sublimazione, mentre non sappiamo nulla delle donne oscure e dimenticate, che pure gli dettero i due figli. Il fatto è che a parlare nella biografia dell'americano è soprattutto il poeta, sono gli estratti dalle sue lettere, i riferimenti impliciti nelle opere a dare il quadro di un uomo che aveva in mente di sé una lettura chiara: sappiamo di lui quello che lui ha voluto che sapessimo, ci porta per mano verso la sua storia privata, accuratamente composta da lui quasi in ogni dettaglio. La voce di Petrarca sembra aver dettato a Wilkins i tratti che lo caratterizzano, ed è commovente il lavoro a filigrana che lo studioso ha fatto intorno a questo suo antico e imperativo collega, a sua volta lungamente dedito alla scrittura delle vite di uomini illustri.

Un tale dominio sul futuro della propria

immagine è un tratto peculiare al Petrarca. Ricordo che, anni fa, andai con una certa emozione a vedere la sorgente della Sorga, risalendo il largo tracciato che dal villaggio raggiunge la fonte e la parete rocciosa che chiude la valle, uno dei luoghi letterari più famosi di ogni tempo; credo di aver vissuto anche allora la sensazione di una presenza guida, una mano ben ferma che mi portava nel luogo della sua memoria. Petrarca non ha davvero lasciato nulla al caso e ai posteri perché potessero congetturare intorno a lui. Ebbe, senza pronunciarlo mai a chiare lettere, un progetto ferreo su di sé: l'immortalità si costruisce anche così.

Giovanni Boccaccio, *Vita di Petrarca*, Salerno editore, Roma 2004, pp. 206.

Ernest Hatch Wilkins, *Vita del Petrarca*, trad. di Remo Cesarani, a cura di Luca Carlo Rossi, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 328.

Pittore padovano
(sec. XVI),
Ritratto del poeta;
affresco. Arquà,
Casa del Petrarca,
Stanza delle Visioni



LUCI DELLE RIBALTE
DI PAOLO BOSISIO

PETRARCA COMMEDIografo

In un fascicolo dedicato al Petrarca, facciamo almeno un cenno, tanto più curioso e misterioso, al 'commediografo': a quella commedia latina scritta dal poeta *admodum tenera etate*¹, ch'egli volle intitolata *Philologia* ovvero *Philologia Philostrati*: e ciò anche, o tanto più se il testo ne è andato smarrito e persino l'argomento non è con certezza conosciuto.

Dalle parole contenute in una lettera a fra Giovanni Colonna sembrerebbe che la composizione abbia trovato origine dal desiderio di distrarre l'amico da gravi preoccupazioni: «C'è chi impreca contro la morte troppo lenta, chi conta i giorni, le ore, i secondi, in attesa delle nozze, o del parto della moglie, o dell'arrivo dell'amante. Che altro debbo aggiungere? Ricordi, credo, nella nostra *Philologia* – che scrissi solo per distoglierti con qualche scherzo dalle tue preoccupazioni – ciò che dice il nostro Tranquillino: "La maggior parte degli uomini muore mentre attende". Così è; troverai pochissimi uomini che non siano sospesi nell'incertezza»².

Secondo Voigt e Creizenach la *Philologia* eponima sarebbe una cortigiana; ma appare più fondata e verisimile l'ipotesi critica formulata dal Mariotti, secondo cui «*Tranquillinus* deve essere, fra le figure maschili, l'opposto di *Philostratus* e deve [...] per qualche verso avvicinarsi a *Philologia*. La *Philologia* era dunque una commedia moraleggiante [...] se non addirittura allegorica (nel qual caso *Philologia* rappresenterebbe il sapere desiderato da *Tranquillinus*, l'uomo che aspira all'*otium* ed è avversato da *Philostratus*). [...] Dato il rapporto

di parentela che doveva sussistere tra *Philologia* e *Philostratus* si potrebbe pensare che quella fosse figlia di questo e che a *Tranquillinus*, innamorato di *Philologia*, toccasse di vincere le difficoltà oppostegli da *Philostratus*³. In tal caso la commedia avrebbe dunque avuto un andamento moraleggiante, come si addiceva al clima e all'ambito culturale in cui fu prodotta.

La brevità della citazione non consente di accertare se l'opera fosse composta in prosa o in versi, e a maggior ragione se tali versi fossero esametri, come vorrebbe il Sabbadini, che la ascrive al genere elegiaco, per solito in distici, oppure in senari giambici. Quest'ultima ipotesi è sostenuta dal Mariotti: ritenendo, insieme a Umberto Bosco, che il Petrarca conoscesse il teatro terenziano fin dai «primordi delle sue ricerche umanistiche», egli crede di rilevare nell'unica parte di battuta pervenutaci per tramite dell'autore stesso un tentativo di riprodurre il senario comico, giudicandolo scarsamente riuscito, come del resto quelli altrimenti effettuati da Vergerio (nel *Paulus*), da Enea Silvio Piccolomini (*Chrysis*), dal Bruni, da Angelo Poliziano e dal Pontano. Se l'ipotesi fosse corretta, consentirebbe di ravvisare nella petrarchesca *Philologia*, «almeno dal punto di vista metrico, la prima delle commedie umanistiche».

Solo più tardi, dopo il 1343 probabilmente, il poeta si applicherà con gran diletto alla lettura delle commedie di Plauto, come ricorda in un'altra delle *Familiars*: «Tempo fa, mentre leggevo in Plauto piacevolissime storielle per sfuggire la noia e rilassare l'animo, e con l'aiuto dell'antichissimo vate lo spirito sottraeva un po' di tempo agli affanni pressanti, è straordinario a dirsi quante narrazioni

piacevoli trovai lì, quanti eleganti scherzi, quante furberie di servi, scempiaggini di vecchi, lusinghe di meretrici, quante avarizie di lenoni, quale numero di scroconi, quale inquietudine di vecchi e amori di adolescenti. Già ammiro meno il nostro Terenzio, che si avvalse di tale guida per la sua eleganza»⁴. E dello spirito plautino, infatti, non deve esserci stata traccia nella giovanile composizione petrarchesca.

Occorre ora, per chiarezza, rammentare che il termine 'commedia' non sta comunque, nel caso di specie, a indicare un'opera drammaturgica vera e propria, composta per una destinazione scenica, bensì un esercizio retorico raffinato, nato in ambito accademico e destinato al più a qualche dotta lettura ad opera di zelanti scolari. Nel Medioevo il teatro professionistico scompare quasi completamente, fatta eccezione per le isolate seppur non rare esibizioni di giullari, saltimbanchi e artisti di strada, lasciando spazio, dopo un prolungato silenzio, alla rinascita dell'attività scenica e della scrittura drammaturgica nella sfera d'azione della Chiesa cristiana. Dai primitivi drammi liturgici, attraverso le Laude, si giunge alle Sacre rappresentazioni, in cui il coinvolgimento dei laici e del popolo viene ad allargare la base di attività per lungo tratto riservate ai soli ecclesiastici, fino a coinvolgere intere popolazioni nella realizzazione e nella simultanea fruizione di grandi eventi teatrali (sempre e rigorosamente 'dilettantistici'), estesi per parecchie giornate.

Il Petrarca si mostra tutt'altro che favorevole alle modalità dello spettacolo laico dei tempi suoi, essendo stato spettatore delle



performances dei giullari nella Bologna della sua gioventù e, in seguito, del lavoro dei buffoni operanti presso la Curia papale in Avignone. Ciò si evince, con indiretta chiarezza, da un passo del *De remediis utriusque fortunae* in cui l'autore, memore della grandezza di artisti teatrali della classicità come il Roscio da Cicerone tanto ammirato, deplora lo stato di decadenza cui sono pervenute le arti sceniche ai tempi suoi: «Perché — dice in quel dialogo la Ragione — egli è una certa parentela tra tutti gli ingegni benché nella professione sieno diversi, ma quando noi cerchiamo questo, in breve tempo le più nobili arti tornano in dietro, non

dico la Histrionica, la quale è venuta a termine, che coloro che vi danno opera non è dubbio che sono di falso giudizio, et di corrotto gusto; onde ne segue che quelli a cui le cose cattive paiono buone, le buone non sono da loro conosciute, et essere poco avezzi a' generosi pensieri, coloro che prendono diletto delle cose vili»⁵.

E infatti di teatro il Petrarca non si interessava minimamente e anzi se ne teneva ben discosto, preferendo esercitarsi allo scrittoio, solo cimentandosi, nel giovanile ardore sperimentale, con un genere (e una lingua) destinati a non raccogliere il seme della sua arte più straordinaria.

¹ *Familiare* VII, 16, 6, a Lapo di Castiglioncello, anno 1351.

² *Familiare* II, 7, 4 s.; trad. di F. Doglio, *Teatro in Europa*, Garzanti, Milano 1982, vol. I, p. 406. Il Petrarca ricorda questa sua unica opera drammaturgica, a cui non attribuisce peraltro alcun merito letterario, anche in una lettera a Barbato da Sulmona, dove scrive: «La *Filologia di Filostrato* che chiedete di leggere, è scritta così confusamente che, eccetto me, non può esser letta da nessuno» (cfr. R. Weiss, "Modern Language Review",

43 [1948], p. 65).

³ S. Mariotti, *La "Philologia" del Petrarca*, in *Scritti medievali e umanistici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976, p. 129. Vedi anche U. Dotti, *Vita di Petrarca*, Laterza, Bari 1987, pp. 59 s.

⁴ *Familiare* V, 14, 1 (trad. it. di F. Doglio, *loc. cit.*).

⁵ F. Petrarca, *De' rimedi dell'una et l'altra fortuna*, Dialogo XXVIII, trad. di R. Fiorentino (1564), riportata in G. Calendoli, *L'Attore*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959, p. 75.

SAGGI E PENSIERI
DI MAURIZIO VITTA

PETRARCA: PAROLE E CONTESTO VISIVO

Giampietrino Birago
(sec. XV), *L'Isola
di Cipro*; miniatura.
Londra, British
Museum, Ms. Add.
38.125 (F. Petrarca,
Le Rime e i Trionfi);
f. 44r

Ut pictura poësis. All'inizio fu solo una formula tecnica, proposta da Orazio per indicare un modo di porsi dinanzi alle due arti, che egli non intendeva confondere, bensì mettere a confronto dinanzi al comune compito di rappresentare la realtà. Ma il fascino di quell'accostamento, evocante l'originaria unità di una scrittura che fu anche disegno, finì col prevalere: la stretta contiguità tra descrizione verbale e immagine visiva – illuminata del resto da una luce ancora più antica, quella del detto attribuito da Plutarco a Simonide, secondo il quale la pittura è poesia muta e la poesia pittura parlante – fu assunto nei secoli successivi come arcano rispecchiamento, fascio di sotterranee corrispondenze, grazie al quale la tradizione iconografica della cultura occidentale poté comporsi in vero e proprio campo del sapere, che l'iconologia moderna avrebbe infine organizzato in disciplina tanto



umbratile quanto feconda.

La linea di cerniera tra la prassi iconografica e la riflessione iconologica, lungo la quale il materiale visivo, in progressiva codificazione, assunse una struttura linguistica sempre più stabile, affiorò con evidenza nel XVI secolo. In essa si fissò il crinale di confine tra la rappresentazione visiva delle figure e dei concetti, e la loro resa verbale. *L'ut pictura poësis* disegnò allora il margine di convergenza tra la pittura e la poesia, ma in pari tempo sancì la progressiva autonomia dell'una e dell'altra rispetto alla stretta significazione simbolica nella quale la cultura medievale le aveva rinserrate. Si compiva così un processo le cui origini erano già riconoscibili nel passaggio dalla cultura medievale a quella umanistica, e che sono in particolare da ricercare nella qualità intrinsecamente iconografica delle opere di Francesco Petrarca, dalle quali scaturì un nuovo impulso all'interpretazione visiva delle immagini poetiche.

Nella produzione petrarchesca i luoghi d'incrocio tra immagini e parole o, se si preferisce, tra poesia e pittura si situano soprattutto nello spazio del *locus amoenus* e in quello dell'allegoria e delle personificazioni, riassunto nei *Trionfi*. Si tratta di *tópoi* ricollegabili a una tradizione millenaria, che ne aveva già decretato le modalità di rappresentazione, ma che nella versione del Petrarca assumono una qualità visiva sulla quale i trattati d'arte e letteratura fioriti in seguito si soffermeranno con attenzione. Il *locus amoenus* è, come si sa, immagine ben radicata nella cultura occidentale. Ernst R. Curtius la fa risalire alla poesia pastorale teocritea e virgiliana, ma essa è diffusa in tutta la

letteratura greca, dove affiora perfino nei trattati filosofici, per esempio nel *Fedro* platonico. Si tratta, scrive il Curtius, di un «angolo di natura bello e ombroso», con alberi, un prato, un ruscello, la cui presenza diverrà canonica in tutta la poesia medievale, fino a configurare, per metonimia, la bellezza del Paradiso terrestre. Nella poesia petrarchesca esso compare in qualche caso come sfondo all'apparizione di Laura, ma più di frequente all'interno della descrizione del giardino e della campagna, nella quale, soprattutto nel *De vita solitaria*, la solitudine si innalza a norma di vita. L'immagine di una natura sospesa a una primavera eterna (altro *tópos* medievale) assume però, in Petrarca, valenze innovative rispetto alla tradizione. Essa era divenuta un 'luogo comune', tendente a collegare la visione cortese dell'*eros* con l'esplosione della fioritura primaverile, in uno snodo simbolico di carattere meccanicamente consequenziale, che i 'libri d'ore' scandivano nelle loro miniature. Nei versi petrarcheschi, invece, la sua sostanza diviene poetica, partecipa della stessa natura dei sentimenti, si fa essa stessa, in qualche modo, sentimento. La contemplazione del luogo non segna un rapporto di equivalenza simbolica tra la realtà e il suo significato, ma istituisce un movimento unificante che fonde e confonde i due termini. L'arido intellettualismo medievale si stempera nella partecipazione alla vicenda narrata, e la raffigurazione degli eventi e dei personaggi si ravviva del calore di una soggettività apertamente messa in gioco. La pioggia di fiori che avvolge il corpo di Laura fonde i caratteri strutturali del *locus amoenus* con il sentimento che sta alla base della descrizione del personaggio, e la 'figura' che ne



emerge assume una plasticità che la rende unica. Il distacco dai semplici 'caratteri' del repertorio medievale è evidente: l'immagine si offre ora immediatamente alla percezione, senza il filtro erudito del simbolismo.

Lo stesso movimento è ravvisabile nella pittura dell'epoca, che lo registra però nel suo momento di iniziale e incerta consapevolezza. La fusione del paesaggio nella vicenda narrata, che fornisce profondità alla visione, fu tentata, come è noto, nell'ambito dell'arte nordica, e in particolare da Jan van Eyck; in Italia, solo Ambrogio Lorenzetti arrivò allora a conferire dignità ideologica a un panorama urbano e agreste elevato a concetto etico. La lezione figurativa petrarchesca non fu, per il momento, accolta dall'arte. Essa, tuttavia, si fissò meglio nell'immagine del giardino, rinviante al vetusto concetto dell'*hortus conclusus*, ma già disposto a dilatarsi in una visione paesaggistica. Il giardino di Valchiusa divenne così il motivo ispiratore per la descrizione e per il progetto di innumerevoli spazi destinati al piacere, alla riflessione e al dotto dialogo, che trovarono la loro definitiva teorizzazione nei trattati di Leon Battista Alberti. L'immagine era anch'essa assai antica, riprodotta nelle miniature medievali con i caratteri fissi della fioritura primaverile, dell'abbondanza dei frutti e della presenza centrale della 'fontana della vita'. Ma l'autorità del Petrarca la sancì come modello spaziale di una nuova cultura, nella quale perfino l'artificiosità dei tratti descrittivi si faceva segnale di una superiore sensibilità.

Il gioco tra visione e scrittura, segno e disegno, testo verbale e contesto visivo, si fa invece serrato nei *Trionfi*. Qui non si dà, in Petrarca, una precisa volontà illustrativa, il cui

sospetto è legittimo altrove. Sappiamo che il testo, continuamente elaborato, non fu mai davvero compiuto; e sono note le difficoltà incontrate dall'autore, alle prese con uno schema metrico e una struttura narrativa poco congeniali alla sua attitudine lirica. Tuttavia la scansione narrativa dell'opera, con la sua impronta onirica e la progressione dei movimenti segnati da una gerarchia di potenze iscritte in figurazioni simboliche sempre più grandiose, si costituì spontaneamente in materia visiva, a tal punto che i numerosi illustratori la integrarono con immagini e dettagli del tutto assenti nel testo. Così le varie edizioni illustrate da generazioni di miniatori (bellissime quelle quattrocentesche di Francesco d'Antonio del Chierico, quelle napoletane del 1456 e quelle di Jean Bourdichon del 1503) fissarono nell'apertura di ciascun 'trionfo' una serie di caratteri iconografici in certo modo autonomi rispetto alla scrittura, di cui assimilavano però la tensione affabulatrice e l'intenzione ammonitrice. In effetti, tanto nel testo quanto nelle immagini, a predominare è la figura retorica della *personificazione*, intrinsecamente deputata alla resa visiva del concetto. Figura, ancora una volta, antichissima, fatta risalire a Stazio e a Prudenzio, appassionatamente fissata nell'immagine della Filosofia che il Medioevo ereditò da Boezio e rimasta da allora ben ferma nelle pieghe più profonde della cultura occidentale, essa costituì la materia stessa dei *Trionfi* petrarcheschi, ma trovò nelle loro illustrazioni un prolungamento e un arricchimento. Sebbene Petrarca non scriva ciò che quelle immagini disegnano, il testo ne risulta in qualche modo interpretato, ossia

proiettato su uno sfondo la cui vitalità lo esalta. Gli unicorni che trainano il carro della Pudicizia, il nero dei buoi che conducono quello della Morte, la figura cadente del vecchio che rappresenta il Tempo, quella del terribile vegliardo che rinvia all'Eternità, la caratterizzazione dei personaggi che compongono il corteo e lo stesso paesaggio tratteggiato sullo sfondo, sono tutti elementi impliciti nella poesia petrarchesca, che, sebbene spesso non detti, vengono resi visibili dai colori, dalla composizione, dalla lumeggiatura delle illustrazioni. La pittura si fa dunque poesia sfruttandone le costitutive capacità iconografiche, e in pari tempo rafforza i suoi codici linguistici istituzionali. Non per nulla, proprio nel XV secolo i pittori ferraresi dipingeranno, nelle fasce dei mesi a Schifanoja, i trionfi degli dèi sulla base del medesimo schema. Per contro, la poesia si costituisce

qua e là, nei versi petrarcheschi, in immagini parimenti inarrivabili, la cui qualità visivamente irrepresentabile fonderà la potenza di un linguaggio verbale già sicuro di sé. Per convincersene, basterà rileggere versi come questi: «Un dubbio, iberno, instabile sereno / è vostra fama, e poca nebbia il rompe», nei quali l'energia moltiplicatrice della metafora si fissa in una visione altrimenti inespriabile.

La cultura umanistica svilupperà a fondo questi temi, che Torquato Tasso sintetizzerà nella definizione del poeta come «fautore dell'immagini a guisa d'un parlante pittore». Il concetto di *ut pictura poësis* troverà nella riflessione cinquecentesca la sua maturità, sulla quale il pensiero moderno è più volte variamente tornato. Dichiarare le origini petrarchesche di questo lungo processo, tuttora in corso, può solo contribuire a una sua migliore comprensione.

NOTE SU NOTE

DI CARMELO DI GENNARO

IL PETRARCA IN MUSICA

Francesco Petrarca,
in *Le Rime di Messer*
Francesco Petrarca,
tomo I, Vitarelli,
Venezia 1811;
antiporta, Milano,
Biblioteca di via Senato



I rapporti di Francesco Petrarca con la musica sono da diverso tempo oggetto di studi e di approfondimenti, soprattutto in occasione delle commemorazioni per il VII centenario. La città di Arezzo ha dedicato all'argomento un convegno di studi internazionale (18-20 marzo 2004), con la presenza di letterati e musicologi italiani ed europei. Articolato in tre giornate, il convegno ha affrontato nella prima il rapporto intellettuale tra Petrarca e il Medioevo, spaziando dal colto genere madrigalistico a quello più popolare della 'frottola' (ne ha parlato Rodobaldo Ribaldi dell'Università di Pavia); la seconda giornata è stata dedicata al rapporto tra Petrarca e il Cinquecento (Petrarca nei madrigali di Marenzio, Petrarca e la monodia di Marco da Gagliano, echi del Petrarca nella musica francese del Rinascimento...), mentre la sessione conclusiva s'è incentrata sull'analisi della presenza di Petrarca nell'età moderna, ovviamente sempre sotto l'aspetto musicale: si passa dal *Petrarca intonato da Schubert: i tre Lieder 628-630* (relazione di Maria Teresa Dellaborra) a *Petrarca e Schönberg* (tema affrontato da Pietro Cavallotti), e *Petrarca e Liszt*, argomento sviscerato da Maurizio Giani.

Qui si tratteranno – senza avere nessuna pretesa scientifica – alcune note su quei tre *Sonetti* petrarcheschi che il sommo Liszt volle inserire nella sua raccolta pianistica intitolata *Anni di pellegrinaggio*, redatta a partire dal 1836, completata dopo diverse revisioni e infine pubblicata integralmente nel 1883, appena tre anni prima della morte.

Il grande pianista/compositore non si discosta dai suoi esimi contemporanei (Schumann e Chopin su tutti), che cercano – attraverso le note – d'esprimere suggestioni



Henry Lehmann, *Franz Liszt*, 1839; olio su tela, 113 x 86 cm. Parigi, Musée Carnavalet

Va aggiunto che il Romanticismo ama in Petrarca la sensibilità, ne evidenzia i moti dell'animo, trascurando forse troppo il lato olimpico della sua complessa personalità. Così, il Sonetto XLVII (*Benedetto sia 'l giorno*) si apre con un corto recitativo, dopodiché giunge la melodia principale – in re bemolle maggiore – che si staglia su di un accompagnamento a mo' di liuto della mano sinistra. Il lato marcatamente erotico della passione petrarchesca viene evocato da una subitanea accensione – in sol maggiore – verso la fine, prima che il pezzo si concluda con una cadenza di quinte diminuite, intervallo per sua natura fortemente instabile e che sta a significare dunque una chiusa aperta, non trionfalmente affermativa: le passioni, anche le più violente e totalizzanti, sono intimamente instabili.

Il Sonetto CIV (*Pace non trovo e non ho da far guerra*) esaspera le contrapposizioni tra gli stati d'animo: il pezzo si apre col solito recitativo, ma dal carattere ancor più veemente; l'elegia amorosa (*Pace non trovo*) viene cantata in mi maggiore con l'indicazione *molto espressivo*, alternando momenti d'entusiasmo (*vibrato, con esaltazione*) a profonda tristezza (*languido, dolce dolente*). Il pezzo si chiude con rassegnata desolazione. Liszt conclude questa raccolta con un sogno d'amore (Sonetto CXXIII *I' vidi in terra angelici costumi*): la melodia principale risulta di celestiale bellezza, che gradualmente cede però il passo a un episodio drammatico, tempestoso, nella tonalità di do maggiore; ciò nondimeno, il frammento si chiude con i 'celestiali' accordi a mo' di arpa (*una corda, dolcissimo armonioso*), che proiettano la vita fuori dalla realtà sensibile, verso un'olimpica perfezione, tanto agognata quanto irraggiungibile.

diverse, vale a dire non più legate solo alle forme codificate dalla tradizione classica, bensì ispirate a una ricerca volta a elaborare un linguaggio che sia in grado di trasferire sul pentagramma anche concetti semantici. In tal modo, la struttura dei pezzi diventa irregolare, frastagliata, incline a scarti drammatici repentini, per far sì che sia possibile non tanto una semplice 'illustrazione' del testo letterario in oggetto (in questo caso i *Sonetti* del Petrarca), quanto piuttosto un commento dovuto all'interiorizzazione della pagina scritta, che diventa, per così dire, carne e sangue della composizione musicale.

Liszt conosceva il Petrarca sin dagli anni giovanili. Nella sua biblioteca di Weimar, oltre all'edizione speciale di Pisa del 1805, si trovano altre due traduzioni francesi del *Canzoniere*, a opera di Fernand Comte de Gramond e di Anatole Comte de Montesquieu, del 1842-1843. Quei suoi tre pezzi nascono come *Lieder* per voce di tenore: ma musicare il testo del Petrarca si sarebbe rivelata soluzione a un tempo semplice e limitativa. Perciò circa venti anni dopo (nel 1858) Liszt si risolve a eliminare la voce, per concentrarsi solo sulla scrittura pianistica.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

PAGINE DIPINTE PER PETRARCA

Maestro lombardo,
Romolo, 1426;
miniatura. Milano,
Biblioteca Ambrosiana,

Cod. R 49 sup.
(F. Petrarca, *De viris
illustribus*): f. 2v



Non si può certo dire che il settimo centenario della nascita di Francesco Petrarca (1304) stia passando sotto silenzio. Persino l'eterno riposo del poeta è stato, per l'occasione, interrotto. Ad Arquà, sui Colli Euganei, dove Francesco morì nel 1374, non si è resistito alla tentazione di dare un'occhiatina alla salma: la testa del cadavere non è, a quanto pare, quella del poeta.

Lasciamo volentieri ai necrofilo la soluzione dell'enigma. A noi preme rimarcare l'importanza di alcune mostre in particolare che hanno aiutato a rinnovare la conoscenza del grande poeta; e su due manifestazioni di questa estate vorremmo soffermarci: la prima allestita a Milano col titolo "Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa nella Biblioteca Ambrosiana"; la seconda aperta al Museo degli Eremitani a Padova e intitolata "Petrarca e il suo tempo".

Che nella Biblioteca Ambrosiana, fondata dal Borromeo al principio del Seicento, si nascondano eccezionali reliquie petrarchesche è un fatto ben noto agli specialisti. Quando il cardinale Federico inaugurò la sua 'Libreria' l'8 dicembre del 1609, egli mostrò agli astanti quelli che riteneva i pezzi più pregiati della raccolta e fece vedere due manoscritti provenienti dalla Biblioteca di Petrarca stesso: il primo era il *Virgilio* non solo appartenuto e chiosato dal Poeta (c'è l'annotazione della morte di Laura), ma anche decorato nell'antiporta con una splendida miniatura di Simone Martini; il secondo era l'*Iliade* acquistata a Costantinopoli dall'ambasciatore Nicola Sigero, su espresso desiderio di Petrarca. Usciti dai *caveaux* dell'Ambrosiana, questi due volumi hanno rappresentato il cuore delle rassegne milanesi. Il *Virgilio* venne realizzato con ogni probabilità



Giovanni da San Miniato, *Ritratto di Francesco Petrarca*, sec XV; miniatura, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A 138 inf. (F. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*): f. 1r

De remediis utriusque fortunae con il ritratto del poeta in capolettera. E seguendo il filo della storia si arriva al secolo della stampa, con un'edizione dei *Trionfi* illustrata da incisioni della fine del Quattrocento.

La vita di Petrarca non fu solo scandita dai libri e dagli interessi letterari, ma abbracciò anche la passione politica, il gusto dei viaggi, la competenza artistica, l'amore per la musica, la curiosità per la scienza e la filosofia. Per cogliere tutte le sfaccettature del personaggio si è rivelata molto utile la grande mostra a Padova, una rassegna con quasi 200 opere, esposte in sezioni tematiche molto ben articolate e utili per far entrare in confidenza col tempo e la figura del Poeta. Il viaggio comincia con l'illustrazione della Padova dei Carraresi, e si addentra e definire la sua cultura negli anni in cui vi approda Francesco. A un certo punto il grandangolo si allarga sul Poeta, ne illustra la cultura e l'influenza che egli esercitò in molti campi, non ultimo quello delle arti. Ed è qui, ancora una volta, che troviamo la sezione più spettacolare, con bellissimi codici miniati di scuola veneta, affiancati da medaglie di bronzo. Petrarca fu un grande esperto di medaglie antiche e il loro primo grande collezionista.

In mostra anche una preziosa reliquia: il manoscritto Vaticano latino 3196, eccezionalmente prestato dalla Biblioteca Vaticana, forse il più importante della lirica italiana perché contiene ben venti carte autografe del poeta di Laura, scritte in momenti diversi della sua vita (dal 1336 fino alla morte). Esse ci permettono di spiare nell'officina, cioè di vedere come il pensiero del Petrarca è andato formandosi, come lavorava alle composizioni, con che tempi e con quali ripensamenti.

ad Avignone nei primi anni del Trecento su commissione del notario ser Petracco, padre del poeta, e su sollecitazione dello stesso Francesco. Contiene le *Bucoliche*, le *Georgiche*, l'*Eneide*, tutte affiancate dal commento di Servio, e un florilegio di frammenti di Stazio, Ovidio ed Elio Donato. Vergato in splendidi caratteri gotici simili a quelli usati per i libri liturgici e ricco di annotazioni di pugno del Petrarca, questo codice è contemporaneamente un caposaldo della storia della letteratura, e riveste un ruolo di primaria importanza per la storia dell'arte, in virtù della già citata miniatura di Simone Martini, che rappresenta un sublime capolavoro del gotico cortese.

Se l'*Iliade* è un codice di grande interesse letterario, pur essendo privo di 'carte che ridono' (così nel Medioevo si definivano le pagine decorate), la mostra ha voluto con questo insistere sulla gioia degli occhi: ecco un *De viris illustribus* con miniature del primo Quattrocento, ecco un volgarizzamento del

LE DUE VENERI

Affinità elettive, per amare ed essere riamati



Albrecht Dürer,
Ritratto di Erasmo
da Rotterdam, 1526;
incisione,
24,9 x 19,3 cm

Fra i molti e specifici temi pedagogici e delle esercitazioni scolastiche che sono esposti da Erasmo nel pur breve trattato *De ratione studii* ac legendi interpretandique auctores (vedi l'Erasmo n. 8, pp. 126 ss.) si sfiora ad un certo punto quello degli affetti e dei rapporti fra le persone. L'amore nasce solo in presenza di una somiglianza di caratteri e di interessi, da un'affinità di pensieri e di sentimenti, come si vede nelle Sacre Scritture e nelle storie profane; e vi è un amore nobile e un amore volgare, come hanno mostrato le favole degli antichi poeti e gli antichi filosofi, né può sorgere e nutrirsi l'amore nobile se non in animi anch'essi no-

bili, affini e somiglianti. Momento platonico del dotto di Rotterdam, di derivazione ficiniana qui e in altri momenti di Erasmo (leggendo il quale in questi punti noi ci sovveniamo istintivamente della perifrasi foscoliana per Petrarca, con «quel dolce di Calliope labbro / che Amore in Grecia nudo e nudo in Roma / d'un velo candidissimo adornando, / rendea nel grembo a Venere celeste») (Cfr. *De ratione studii* etc. in *Desideri Erasmi opera omnia*, I. 2, North-Holland, Amsterdam 1971, pp. 141 s.; nel testo originale, in forma indiretta). [C. C.]

BISOGNA DIRE] che fra Remo e Romolo vi è disarmonia, poiché l'uno ha un carattere cupo e severo, l'altro è più dolce. [...] Nessuna armonia poi fra Caino e Abele, presi da due modi di vita diversi. Il grande amore si accompagna a una grande affinità, e perciò dai poeti fu rappresentato in Narciso, il quale prima rifugiava da qualsiasi rapporto, però non appena vide la sua propria immagine riflessa in una fontana cristallina, subito s'infiammò di un ardentissimo amore. [...]

Quindi Platone immaginò due Veneri, una celeste l'altra terrena. E così pure due Amori, ognuno corrispondente a sua madre. La Venere celeste produce le forme e il figlio di lei ispira gli amori veri e onorevoli. Fra gli spiriti gentili l'amore è sempre reciproco, tra i plebei generalmente l'uno ama e l'altro odia, l'uno insegue e l'altro si ritrae. Ciò accade a motivo della diversità dei caratteri e dei costumi. Lo esprime certamente in modo forbito Amore nelle opere dei poeti. Egli a volte trafigge alcuni con la punta di una freccia d'oro, altri con una freccia di piombo, per far sì che l'uno ami, l'altro aborrisca: che è il genere di amicizia più disgraziato che possa esservi. Di questa amicizia mal assortita dà una specie di rappresentazione Virgilio nell'egloga in cui Coridone è rozzo e Alessi educato, Coridone bifolco e Alessi cortese, Coridone ignorante (le sue canzoni sono definite grossolane), e Alessi colto, Coridone anziano e Alessi giovinetto, Coridone sgraziato e l'altro grazioso; in breve, totalmente diversi. È dunque assennato scegliersi l'amico affine alle proprie abitudini, se si vuol essere riamati.

* * *

...male convenisse Remo cum Romulo, quod alter tristioribus ac severis esset moribus, alter blandior. [...] Pessime convenisse Caym cum Abel, quod diverso vitae genere caperentur. Summum autem amorem summae similitudinis esse comitem, atque ideo fictum a poetis, quemadmodum Narcissus, ante ab omni abhorrens consortio, simul atque suam ipsius imaginem in limpidissimo fonte conspexisset, protinus amore flagrantissimo coepit ardere. [...]

Proinde Platonem duas finxisse Veneres, alteram coelestem,

alteram terrestrem. Duos item Cupidines, suae utrumque matri respondentes. Coelestem veras gignere formas, et huius filium veros et honestos immittere amores. Inter bonos sempre amorem esse mutuum, inter vulgares plerumque alterum amare, alterum odisse, alterum persequi, alterum fugitare. Id accidit fere propter ingeniorum vitaeque dissimilitudinem. Quod quidem eleganter significat apud poetas Cupido, qui nonnunquam hunc aurea cuspidem figit, illum plumbea, illum ut amet, hunc ut abhorreat, atque hoc amicitiae genere nihil esse potest infoelicius. Eius igitur amicitiae male cohaerentis quasi simulacrum quoddam in hac aegloga proponit Vergilius. Corydon rusticus, Alexis urbanus; Corydon pastor, Alexis aulicus; Corydon indoctus (nam huius carmina vocat incondita), Alexis eruditus; Corydon aetate proventus, Alexis adolescens; Corydon deformis, hic formosus. Breviter dissimilia omnia. Quare prudentis est amicum suis moribus aptum deligere, si velit amari mutuum.

LUIGI BALSAMO, studioso di storia del libro e bibliografia, docente universitario a Ca' Foscari e a Parma, socio corrispondente della British Academy, dirige la rivista "La Bibliofilia". Tra le sue numerose pubblicazioni figurano *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento* (Il Polifilo, 1967) e *La bibliografia: storia di una tradizione* (Sansoni, 1984).

EDOARDO BARBIERI è ordinario di Bibliografia e Biblioteconomia all'Università di Sassari. Si è occupato di storia del libro italiano del Quattro e Cinquecento, con particolare attenzione al libro religioso. Tra le sue pubblicazioni, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento* (Bibliografica, 1992) e *Il libro nella storia* (CUSL, 2000).

PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano e dirige il Teatro del Vittoriale di Gardone Riviera. Attivo anche nella regia teatrale e televisiva, ha scritto su temi connessi con la storia della drammaturgia e dello spettacolo, in particolare del Sette-Otto e Novecento.

VITTORE BRANCA ha insegnato Letteratura italiana in diverse Università ed è stato Segretario Generale e Presidente della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Fondamentali i suoi scritti critici su Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Alfieri e Manzoni.

FRANCO BUFFONI è professore ordinario di Letteratura comparata all'Università di Cassino. Dirige il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria "Testo a fronte" (Marcos y Marcos, Milano) e ha tradotto diversi poeti angloamericani. Tra le sue raccolte di poesie, *Songs of Spring* (Marcos y Marcos, 1999), *Il profilo della Rosa* (Mondadori, 2000), *Del Maestro in bottega* (Empiria, 2002).

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" de "Il Sole 24 Ore", dove si occupa principalmente delle pagine di archeologia, arte, beni culturali e collezionismo. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni eventi espositivi, tra cui la mostra su Tanzio da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

MARCELLO CICCUTO è docente di Letteratura italiana all'Università di Pisa. Lavora da tempo sul rapporto fra testi

e immagini (tra i suoi volumi, il recente *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Cadmo, 2002), e guida il gruppo di ricerca che sta ricostruendo la storia della 'biblioteca illustrata' di Francesco Petrarca.

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Tra le sue pubblicazioni, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte* (Libreria musicale italiana, 1999), una *Storia della musica* (WB music, 1999, con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu e P. Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001, con A. Torno).

UGO DOTTI, docente di Letteratura italiana all'Università di Perugia, ha dedicato numerosi studi ed edizioni all'opera di Francesco Petrarca, all'epistolario come al *Secretum* e all'intero *Canzoniere* (Donzelli, 1996). Presso Laterza ha pubblicato (1987) una *Vita di Petrarca*.

PIETRO GIBELLINI, ordinario di Letteratura italiana all'Università di Venezia, ha curato numerose edizioni di classici italiani soprattutto otto-novecenteschi. Ha dedicato numerosi saggi a D'Annunzio, mentre i suoi studi manzoniani sono confluiti in *L'Adda ha buona voce* (1984) e *La parabola di Renzo e Lucia* (1994). Gustoso (Garzanti, 2001) *Il calamaio di Dioniso. Il vino nella letteratura italiana moderna*.

RITA MARNOTO insegna Letteratura italiana, portoghese e comparata all'Università di Coimbra e all'Università Cattolica Portoghese. Tra le sue numerose pubblicazioni, *A Arcadia de Sanazaro e o bucolismo* (Faculdade de Letras de Coimbra, 1996) e *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo* (Acta Universitatis Conimbricensis, 1997).

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986), cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi, 1988), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002); con *Il caso Courier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

GIORGIO ORELLI ha svolto e svolge un'intensa e originale attività di studioso e critico di grandissima bravura tecnica, sostenuta dalla sua personale

esperienza poetica. Tra i suoi saggi, *Accertamenti verbali* (Bompiani, 1978), *Quel ramo del lago di Como* (Casagrande, 1982), *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare* (Einaudi, 1990); e tra le più recenti raccolte poetiche, *Spiracoli* (Mondadori, 1999) e *Il collo dell'anitra* (Garzanti, 2001).

SERGIO PAUTASSO, già dirigente editoriale e ora professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Lingue Moderne e Comunicazione di Milano, si è occupato come studioso e come critico militante soprattutto di letteratura italiana contemporanea, fra l'altro con *Anni di letteratura* (Rizzoli, 1979); *Il laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento* (La Nuova Italia, 1981); *Gli anni Ottanta e la letteratura* (ivi, 1991); *Lirica moderna. Un ossimoro ideale* (Marzorati, 1999); *Cesare Pavese oltre il mito* (Marrietti, 2000).

MARIO RICHTER, professore ordinario di Letteratura francese alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova, è autore di numerose pubblicazioni dedicate al Cinquecento e alla poesia moderna (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Breton e il Surrealismo), nonché ai rapporti fra Italia e Francia nel primo Novecento (significativi gli studi su Soffici e i suoi carteggi con Papini e Prezzolini). Ha curato l'edizione delle opere complete di Rimbaud per la Biblioteca della Pléiade (Einaudi-Gallimard, 1992) e ha recentemente pubblicato un monumentale commento alle *Fleurs du mal* di Baudelaire (Slatkine, 2001).

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del disegno industriale presso il Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea; tra le sue ultime pubblicazioni, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* (Liguori, 1999), *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001) e, recentemente, *Storia del design grafico*, con D. Baroni (Longanesi, 2003).

EDOARDO ZUCCATO insegna Letteratura inglese nell'Università di Lingue Moderne e Comunicazione di Milano. Oltre ad alcuni saggi sulla poesia inglese romantica e contemporanea, ha pubblicato il volume *Coleridge in Italy* (Cork University Press, 1996) e curato edizioni bilingui di opere di Samuel Taylor Coleridge (Lubrini, 1991) e Percy Bysshe Shelley (Tarara, 1996).

Questo numero dell'Erasmus contribuisce alle molte iniziative prese e svolte nel corso di quest'anno, settecentesimo dalla nascita di **Francesco Petrarca**. Si apre perciò con una sintesi a tutto campo tracciata magistralmente (e fu uno dei suoi ultimi scritti) da VITTORE BRANCA – cui SERGIO PAUTASSO dedica un saggio retrospettivo. Seguono l'illustrazione di vari aspetti della personalità, delle vicende, dell'opera, dell'arte e dell'influsso vasto e duraturo del poeta aretino nelle letterature europee, per mano di UGO DOTTI, MARCELLO CICCUTO, MARIO RICHTER, FRANCO BUFFONI, EDOARDO ZUCCATO, RITA MARNOTO, GIORGIO ORELLI, EDOARDO BARBIERI.

Anche nella sezione dedicata alle mostre PIETRO GIBELLINI e LUIGI BALSAMO incontrano il nostro maggior lirico visitando quella di **manoscritti ed edizioni** tenuta a Brescia nella scorsa primavera col titolo "Dalla Pergamena al Monitor".

Si ritrova infine Petrarca nelle rubriche dell'Osservatorio di MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENARO, MARCO CARMINATI, con le sue biografie antiche e moderne, l'iconografia e le immagini, la presenza nel teatro e nella musica, la preziosa mostra petrarchesca alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Infine nel 'Genius loci' ERASMO DA ROTTERDAM s'intrattiene su un sentimento e una pratica singolarmente petrarcheschi, quale l'amicizia.

